

Melancolía y oscuridad. Dilemáticas de la subjetividad en la serie *Dark*.

Melancholy and Darkness. Dilemmas of Subjectivity in the Dark series

Ariel Gómez Ponce

Centro de Estudios Avanzados

Facultad de Ciencias Sociales

Universidad Nacional de Córdoba

CONICET

ORCID: 0000-0001-8830-9544

arielgomezponce@unc.edu.ar

Resumen

Dark es una serie televisiva alemana que, a pesar de su obsesión por los viajes temporales y el final de los tiempos, acaba retratando la melancolía como su experiencia afectiva predominante. Para dar cuenta de ello, el artículo recupera algunos argumentos de la semiología de Julia Kristeva: concepción teórica que historiza el sentido de los afectos como una modalidad de significancia constituyente de la subjetividad. En los términos de Kristeva, la melancolía despliega una semiótica afectiva que se enlaza con la fragilidad amorosa, encontrando sus resonancias en la corporalidad, pero también en una temporalidad descentrada que habría de responder a la economía depresiva de la cultura posmoderna. La ficción de Netflix presenta con inventiva ese *pathos* melancólico, no solo capturando quiebres epocales relacionados con la subjetividad y su modo de habitar el tiempo, sino además proponiendo a tal afecto como una tonalidad lúgubre que fluye por toda su visualidad, más concretamente por aquellos procedimientos de representación vinculados a los cromatismos, las temperaturas y la composición estética. Desde esa lectura, el artículo procura demostrar cómo *Dark* logra hacer de la melancolía una cuestión de contenido, pero también de forma.

Palabras clave

melancolía; series televisivas; subjetividad; afectos; Julia Kristeva

Abstract

Dark is a German TV series that, despite its obsession with time travel and the end of time, portrays melancholy as its predominant emotional experience. To account for this, the article recovers some arguments from Julia Kristeva's semiology: a theoretical conception that historicizes the meaning of affects as a modality of significance that constitutes subjectivity. In Kristeva's terms, melancholy deploys an affective semiotics that is linked to fragility of love, finding its resonances in corporality, but also in a decentred temporality that would respond to the depressive economy of postmodern culture. Netflix fiction inventively presents this melancholic *pathos*, not only capturing epochal breaks related to subjectivity and its way of inhabiting time, but also proposing such affect as an dark tonality that flows throughout its visuality, more specifically through those procedures of representation linked to chromaticism, temperatures and aesthetic composition. From this reading, the article seeks to demonstrate how *Dark* manages to make melancholy a matter of content, but also of form.

Keywords

melancholy; TV series; subjectivity; affections; Julia Kristeva

Introducción

La semiología, que se interesa en el grado cero del simbolismo, se ve inefablemente llevada a interrogarse no solo en el estado amoroso, sino también en su apagado corolario, la melancolía, para comprobar al mismo tiempo que, si bien no hay escritura que no sea amorosa, tampoco hay imaginación que no sea, de manera abierta o secreta, melancólica. (Kristeva, 2015, p. 11)

En un tiempo de producción incesante, la serie *Dark* supo destacar, cautivando un amplio público internacional a pesar de proponerle una enrevesada narrativa, por momentos muy ardua de seguir. Y es que la creación de Baran bo Odar y Jantje Friese aprovechó el trillado motivo del viaje en el tiempo para elaborar una historia repleta de temporalidades superpuestas y habitada por un sinfín confuso de personajes que deben enfrentarse a un inminente apocalipsis. En detrimento de otra serie similar como *Stranger Things* (Netflix, 2016) -cuyo tono pueril promete, si se quiere, un futuro tal vez esperanzador-, *Dark* despliega un fuerte desasosiego donde el fulgor de los adolescentes, encendidos por la rebeldía y por el experimentar sexual, cede ante un clima más devastador, ejemplarmente presentado en su protagonista, Jonas, joven que, aunque

abatido por la melancolía, asume una travesía por el tiempo cuyo relato concluirá en 2020, en plena pandemia de COVID.

En esta serie, la predominancia de ese sentir puede no ser tan fortuita. No solo porque otras muchas ficciones abordan las pasiones tristes, como bien sucede en *After Life* (Netflix, 2019), *Normal People* (Starz, 2020) o la exitosa animación *BoJack Horseman* (Netflix, 2014). La melancolía, antes bien, se ha extendido en nuestras sociedades, exteriorizando en la cultura popular un “luto comunitario” (Colquhoun, 2021) y un predominio inquietante de las pasiones amargas (López Seoane, 2023). Y si bien es cierto que, como sugiere Roger Bartra, la historia de Occidente constante esa disposición afectiva hacia los tonos patéticos, “la pandemia de COVID-19 que azota al mundo desde 2020 ha agregado una dimensión lúgubre y trágica a esos viejos humores negros que impregnan la vida cotidiana” (2021, p. 9). *Dark* no habrá de mencionar el asedio de ese virus y, sin embargo, repone algo de su clima de incertidumbre y duelo colectivo, capturando de paso ciertos síntomas que nos confrontan con una nueva forma de habitar un mundo que, de pronto, se ha vuelto amenazante. O, para decirlo mejor: detrás de la melancolía anida una constelación cultural que articula diversos problemas (Bartra, 2021), algunos de los cuales me interesaré por recuperar en torno a una ficción seriada.

En lo que sigue, pretendo estudiar la experiencia afectiva que desarrolla *Dark* (2017-2020), primera “serie original” de Netflix producida en Alemania que, además, demuestra la imaginación del arte a la hora de tratar la melancolía. Mi propuesta encontrará, por ello, un marco de lectura en la subjetividad melancólica estudiada por Julia Kristeva, quien diseña una teoría semiótica atenta a un sujeto que se realiza en el lenguaje y en las prácticas discursivas (Arán, 2016). Para Kristeva, la melancolía no residirá tanto en lo psicológico como en una fuerte problemática del sentido o, en rigor de verdad, de una pérdida del sentido que logra una representación -aunque siempre rudimentaria- en las formas artísticas. En un primer apartado, propongo entonces ordenar algunos argumentos sobre esa semiótica de la melancolía de Julia Kristeva, privilegiando así una concepción que historiza la significación y el sentido de los afectos como una modalidad de significancia constituyente de la subjetividad.

La melancolía, una pérdida que persevera y que se enlazaría con la fragilidad amorosa, encuentra en la teoría kristeviana su resonancia en la corporalidad, pero también en la percepción del tiempo: aquello que la estudiosa búlgara describirá como una temporalidad descentrada. Ese presente perpetuo de la pasión (que, además, habría regido nuestra cotidianeidad durante el periodo de pandemia) parece también describir el

tiempo que habitamos en la cultura posmoderna, al menos en los términos planteados por Fredric Jameson: es decir, en tanto consecuencia del debilitamiento de la historia, de la ausencia de utopías y, claro está, de la incertidumbre por el futuro. El *pathos* melancólico será, desde esa clave de lectura, un signo de época que las series televisivas refractan con creatividad.

Acorde a esa premisa, este artículo se ocupará de evaluar el modo en que *Dark* compone una narrativa que retrata con inventiva los humores negros. En un segundo apartado, la atención estará puesta en Jonas: protagonista de *Dark* que mucho dista de los desbordes violentos tan recurrentes en la ficción masiva y que se presenta como testimonio artístico de una subjetividad sometida al derrumbamiento de los signos y del sentido que acarrea la melancolía. Veremos allí cómo la idea de destino heroico, anudada a una concepción de dolor (paso imprescindible para la realización del sujeto según nuestra cultura), pone de manifiesto una particular contradicción temporal: por más oscilación entre pasado y futuro que conllevan los viajes en el tiempo, el joven errante será un esclavo su presente afectivo.

En un tercer apartado, me detendré en las maneras en que esa clausura se acompaña con el tono estético que puede adquirir la melancolía: un desborde de las pasiones tristes que, en más de un sentido, fluyen por la visualidad de esta narrativa y por sus procedimientos de representación. O para decirlo, si se quiere, mejor: *Dark* es una serie que se caracteriza por abordar la melancolía como tema, pero también como forma por cuanto se expresa en los tonos, las temperaturas y los cromatismos que habrán de determinar el orden visual, más concretamente la fotografía y la composición estética. Se trata, además, de un contraste de intensidades que permite confrontar distintos registros estéticos que involucran una nostalgia epocal y, a la vez, cierta sensibilidad gótica que parece hablar de nuestros avatares como cultura posmoderna. Desde ese lugar de enunciación que hace de la oscuridad más que una metáfora, *Dark* demuestra una vez más aquello que Julia Kristeva vislumbrara como el valor del arte: “esa aventura del cuerpo y de los signos que da testimonio del afecto” (2015, p. 29).

Semiótica de la melancolía. Afectos y subjetividad

La melancolía, estado anímico de una tristeza vaga y sosegada, no pasó desapercibido para Julia Kristeva, cuya biografía intelectual parece atestiguar que los afectos son la prueba más contundente de que el sujeto es una revuelta permanente, pero sobre todo inconclusa. Por momentos, se tiene incluso la sensación de que su teoría no es

sino una arqueología de la subjetividad que se constata historizando la significación y el sentido de afectividades como el horror (1988), el amor (2009) o la tristeza (2015). Esta clave de lectura permite tomar relativa distancia de la perspectiva psicoanalítica en Kristeva y acaso destacar, en su lugar, una búsqueda semiológica sensible a los cambios históricos en la subjetividad, revelados en esos afectos que irrumpen por las fisuras del lenguaje y de las formas artísticas, dando cuenta de distintos imaginarios sobre nuestro sentir y su naturaleza corpórea.

Kristeva dirá que las tonalidades de la tristeza nos sitúan en ese “dominio enigmático de los afectos” (2015, p. 24), el cual introduce cierta cuota de incertidumbre para las ciencias humanas, tanto por la representación siempre rudimentaria del sentir, como por ese frágil umbral que le da origen. Habría que recordar que, para este pensamiento, *lo semiótico* supone la dimensión que abarca los afectos y sus distintas formas de codificarse en lo pre-verbal: es decir, en lo corporal, lo motriz y lo pulsional, pero también en lo gestual, lo rítmico, las entonaciones, los gritos y hasta los silencios (Kristeva, 2019). A contrapelo del consenso popular, aquí la semiótica se asume como modalidad de significancia que, anterior a todo signo, remite al sentido y no a la significación, quiero decir, a la imposición de lo simbólico y, por ende, a la constitución del propio sujeto, de modo tal que “el pasaje hacia la significación, hacia el código social-histórico, marca la salida del orden semiótico” (Paris, 2003, p. 25). La palabra poética (el arte en general) pretende registrar esa dimensión o, cuanto menos, acercarnos equivalentes para esos sentidos profundos y arcaicos que pujan por emerger en una ininidad de quiebres que Kristeva, en una extensa pero iluminadora cita, explica así:

en tanto seres parlantes, desde siempre potencialmente parlantes, estamos, también desde siempre, clivados, separados de la naturaleza. Y este desdoblamiento deja en nosotros la huella de procesos semióticos que son previos al lenguaje o que lo trascienden, y que son nuestra única vía de acceso a la memoria de la especie o a los mapas neuronales bioenergéticos. Dichos procesos semióticos (inscripciones arcaicas de los lazos entre nuestras zonas erógenas y las del otro, en tanto huellas sonoras, visuales, táctiles, olfativas, rítmicas) constituyen en la diacronía un *presujeto* (el “infans”). En la sincronía figuran la angustia catastrófica (la “pasión”) de la psicosis melancólica. Con insistencia, surcan nuestras lucideces -frágiles después de todo- poblándonos de olvidos, de vértigos, de fantasmas. Sin lugar a dudas, somos sujetos permanentes de una palabra que nos sujeta. Pero *sujetos en proceso*, perdiendo a cada instante nuestra identidad, desestabilizados por las fluctuaciones de esa misma relación con el otro. (Kristeva, 1986, p. 23, cursiva en el original)

Testimonio de tales fluctuaciones es, en efecto, la melancolía: palabra genérica que la estudiosa búlgura elige para designar ese estupor ora fugaz, ora crónico, pero siempre con resonancias en el cuerpo. Y, por ello, poco casual es que Kristeva fundamente la

melancolía en los términos de un humor, en tanto “disposición” que proviene de una corporalidad sometida a las oscilaciones de distintos temperamentos (angustia, temor, alegría). Tal concepción, se sabe, hay que rastrearla en la teoría humoral que funda la medicina hipocrática, la cual encontraba en un exceso de bilis negra (*melaina kole*) la *raison d'être* de la tristeza (Bartra, 2021). Consistente con esa inscripción corporal, los humores negros irán en desmedro de una noción de afecto ineherente al lazo social (Arfuch, 2016). Bien lo enfatiza Cristina Elgue-Martini (2008) cuando nos recuerda que, frente a la experiencia colectiva y liberadora que brindan por ejemplo la alegría y la risa, en la melancolía habrá de predominar el peso abrumador de la experiencia individual: una desolación que solo puede vivirse en soledad y que los románticos, recordemos, supieron hacer su pasión por antonomasia (Bordelois, 2006).

Ahora bien, a pesar de que la etiología de la tristeza encuentra hoy otros fundamentos, me atrevería a decir que, en buena medida, la idea kristeviana de humor es bastante acertada si aceptamos que ese afecto “marca” todo el comportamiento, desde la motricidad hasta la locución, a la manera de una mancha que se expande y todo lo contamina, como una oscuridad que, poco a poco, conquista la experiencia del sujeto. Tiempo atrás, Greimas (2022) percibió algo similar en las definiciones de la melancolía, en las cuales predomina una tendencia por describir un estado de paulatina extinción en la persona, cierto desgaste gradual que acaba en abatimiento. En esa lectura de la melancolía, se revelaría uno de los sentidos primigenios del concepto de pasión, entendida como una perturbación de las funciones normales que, en particular, habría de enlazarse con la experiencia amorosa. O, para decirlo con más precisión, con la fragilidad de la realización amorosa (Kristeva, 2009).

Ocurre que, en tanto conscientes de la pérdida irremediable del ser amado, y siempre acosados por el fantasma de ese temor desesperante, Kristeva acaba diciendo que la melancolía se instala como un “doble oscuro de la pasión amorosa” (2015, p. 11). Con insistencia, se ha señalado que, en efecto, la experiencia amorosa se percibe inseparable del dolor y la pena, incluso en nuestros imaginarios secularizados y hedonistas en los cuales el sufrimiento parece no tener lugar (Illouz, 2012). Sin embargo, Kristeva irá un paso más allá, advirtiendo que allí se despliega la sombra de otro objeto antes perdido, aquel que se remonta a ese despegue materno que, para esta teoría, es central puesto que marca la entrada del sujeto en el orden simbólico y social (Kristeva, 1988). Ese imposible duelo materno -aquel que la teoría de Freud halla en todas partes- será entonces

un “pasaje ineludible del proceso de construcción de la subjetividad, ese duelo inacabado del objeto materno se llama melancolía” (Paris, 2003, p. 40).

La melancolía es, entonces, una pérdida que persiste o, más bien, un rastro que persevera a la manera de “una luz sin representación (...) un sol soñado, claro y negro a la vez” (Kristeva, 2015, p. 18). Luego veremos la valencia de ese *sol negro*, metáfora que Kristeva recoge de Nerval para explicarnos que la melancolía mucho recuerda a esos sueños en los que nunca vemos el astro y, no obstante, tenemos la percepción de que una claridad diurna nos rodea. En cualquier caso, puesto que ninguna cosa o palabra es capaz de restituir lo que nos fue privado, esa pérdida del objeto nos condena irremediabilmente a la propia pérdida, lo cual se manifiesta en el derrumbamiento de los signos y, en definitiva, en la pérdida del sentido, en todas las acepciones que dicho término adquiere en la semiología kristeviana, para la cual “la vida constituye el apogeo del sentido: a sentido quebrado, vida en peligro” (2015, p. 12).

Otras son las consecuencias que lega esa pérdida y, entre ellas, se destaca que el melancólico vive en un tiempo que no fluye, pues el antes y el después no gobiernan allí. Sucede que un momento -el de la pérdida- arrebatada toda perspectiva del pasado y todo horizonte, mientras el tiempo se ralentiza, casi diría que dilatando cada acción y pensamiento. Para Kristeva, la subjetividad melancólica habita entonces una *temporalidad descentrada*:

fijado en el pasado, retrocediendo al paraíso y al infierno de una experiencia insuperable, el melancólico es una memoria ajena: todo ha pasado, parece decir, pero yo soy fiel a eso que ha pasado, allí estoy detenido, no hay revolución posible, no hay porvenir... Un pasado hipertrofiado, hiperbólico, ocupa todas las dimensiones de la continuidad psíquica. (2015, p. 65)

En rigor de verdad, esta es, por excelencia, “la experiencia del tiempo en el sujeto apasionado” (Sarlo, 2003, p. 239): atrapados por la intensidad del afecto, cesamos de enfrentarnos con el pasado y el futuro para transitar, en cambio, un tiempo suspendido. Se comprenderá inmediatamente que tal temporalidad supone una construcción subjetiva, es decir, la impresión que evoca el tiempo y que, claro está, incide en el pensamiento y en acciones en las que se hace difícil discernir su duración. De hecho, la ciencia también ha comprobado que las emociones nos ponen a merced de existencias “más allá del tiempo” y que, en el caso la tristeza -como también del aburrimiento-, esa experiencia resulta indisociable de una ralentización, de cierta difuminación en el transcurrir temporal que,

además, se vivió como un fenómeno extendido durante el periodo de pandemia y confinamiento (Klein, 2021)¹.

En varios sentidos, cuando se observa ese presentismo, parece inevitable recordar aquella textura temporal que fue teorizada como un signo de la experiencia posmoderna: ese *presente perpetuo* que Fredric Jameson (2014, p. 765) acepta como la tendencia más precisa a la hora de describir una época tardocapitalista que, privilegiando la inmediatez, lo efímero y la novedad, solo puede atestiguar un “fin de la temporalidad”. Calificando un poco más este estado de cosas: con frecuencia, se ha señalado que la cultura posmoderna vive un declive del tiempo, acaso alimentado por el debilitamiento del sentido de la historia, la ausencia de utopías y una incertidumbre de futuro, a menudo suplida con un sinfín de imágenes apocalípticas. Jameson dirá que el presente perpetuo es ese signo epocal que da cuenta de “un encogimiento dramático y alarmante del tiempo existencial, y como la reducción a un presente que dista de calificar como tal, dado el borrado de ese pasado y ese futuro necesarios para definir un presente” (2014, p. 766). En este fluir disperso, paradójicamente percibido como atemporal, nada será más significativo que la fuerte presencia de un *pathos* melancólico o, para decirlo en las palabras jamesonianas, de esa “insensible colonización que del presente hace la actitud nostálgica” (1996, p. 41), alentando la revisión estereotipada de la historia y la obsesión retro de nuestra cultura pop, atiborrada de revivalismos, *remakes* y *biopics*.

En cualquier caso, si me permito esta digresión es porque, en una época de descentramiento del sujeto y de caída de grandes relatos, de pérdida de certezas, legitimidades y fundamentos, pero también de fragilidad de los contratos sociales y de lazos afectivos efímeros, no parece errático pensar que las pasiones tristes se instalen como un clima de época, una hipótesis que, de alguna manera, la propia Kristeva supo esgrimir:

Las épocas en las que se derrumban ídolos religiosos y políticos, las épocas de crisis son particularmente propicias al humor negro. Es cierto que un desocupado es menos suicida que una enamorada abandonada pero, en tiempos de crisis, la melancolía se impone, se dice, hace su arqueología, produce sus representaciones y su saber. (2015, p. 14)

En las siguientes páginas, propongo detectar algo de ese derrumbe epocal en una serie como *Dark*, ficción ejemplar por cuanto hace de la melancolía su lugar de enunciación. No ha de olvidarse que, acorde a la propuesta kristeviana, el arte siempre tendrá el

¹ Al respecto, recomiendo con ahínco el episodio “Tiempo” de la serie documental *En pocas palabras* (Netflix, 2021) dedicado a explorar el complejo territorio de la percepción temporal y las distintas escalas de distorsión, desde aquellos estupefacientes que pueden acelerarlo hasta esas actividades tediosas que, por el contrario, parecen dilatar su experienciación.

privilegio de fabricar equivalentes simbólicos para significar aquello arduo de asir para el sujeto. Sobre esa sublimación, la hipótesis de Kristeva sostendrá que la creación estética compone un “dispositivo cuya economía prosódica, dramaturgia de los personajes y simbolismo implícito son una representación semiológica muy fiel de la lucha del sujeto con el derrumbe simbólico” (2015, p. 31). En efecto, la historia nos ha obsequiado melancólicos ejemplares y baste solo nombrar a Hamlet, el Quijote, el Werther de Goethe o cualquier protagonista dostoievskiano.

Sin embargo, no todo se limita a la caracterología de los personajes, sus resonancias corporales o su percepción temporal. Y es que Kristeva convoca también a relevar el tono estético que adquiere la melancolía, en tanto las formas artísticas son siempre una “puesta en escena de los afectos” (2015, p. 175). En ello, los lenguajes audiovisuales habrán de destacar, en especial por su modo de desplegar modulaciones pasionales a veces con procedimientos muy innovadores. En efecto, numerosas producciones de sentido han probado su talento a través de la creatividad técnica y compositiva, logrando que los afectos acaben desarrollando toda una textura narrativa. En una continuidad que trazan filmes magistrales como la *Melancholia* de Lars Von Trier (2011), la serie *Dark* habrá de inscribirse, demostrando que la nostalgia no solo se revuelve como contenido, sino además como forma.

***Dark* o el desborde de las pasiones tristes**

Durante sus tres temporadas, *Dark* mantuvo en vilo a sus espectadores. Tal afirmación no es menor: en una época de excesiva oferta y de poco entusiasmo ante la novedad televisiva, la creación de Baran bo Odar y Jantje Friese destacó por la fidelidad de un público que, por si poco fuera, supo además tolerar una intrincada trama, atiborrada de paradojas y líneas temporales que parecían elevarse al infinito. Ocurre que *Dark* es una serie que explora (y extrema) los viajes en el tiempo: motivo que hoy es un género por derecho propio y que, a pesar de los fundamentos repetitivos y los *cliffhanger* ya trillados, resulta muy atractivo para el mercado internacional. Como he señalado antes (Gómez Ponce, 2021), esta forma bebe de las fuentes de la ciencia ficción, pero también de los debates de la física cuántica, en especial de aquellos relativos a la irreversibilidad del tiempo, cuestión que habrá de obsesionar a *Dark* al punto de hacer la continuidad entre pasado, presente y futuro el meollo de su trama.

Por esa temporalidad díscola, la serie presenta personajes que parecen piezas de un enroscado mecanismo de relojería, por momentos ininteligible en demasía. En esa

confusión, importará especialmente Jonas Kahnwald (Louis Hoffman), joven protagonista de esta historia que, en sus primeros episodios, sugiere centrarse en unos niños que desaparecen en el poblado de Winden, concretamente en el lúgubre bosque lindante. Con celeridad, ese enigma será desplazado por una compleja trama que esconde un inminente apocalipsis que se trifurca en ciclos temporales (2019, 1986 y 1953), en torno a los cuales se irán revelando los secretos y los infortunios de las generaciones de esa pequeña comunidad. Jonas devendrá el viajero que hilvana esas historias, sumergiéndose en esa intrincada madeja temporal.

Ahora bien, quien pretenda ver en ese protagonista la seguridad de un héroe que acepta congraciado una épica hacia lo inexplicable se equivoca. Muy a su pesar, Jonas asume el desafío de evitar una catástrofe que no sabe con exactitud de qué trata y que, a cada paso, amenaza con “borrar su propia existencia” (bo Odar & Friese, 2017: T01, E07), pero que acabará afrontando pues allí anidaría alguna respuesta para el suicidio de su padre, Mikkel. En tal sentido, el temperamento de este personaje mucho dista de los desbordes violentos que hoy predominan en la ficción seriada (Gómez Ponce, 2022), quiero decir, de esos despliegues de estados críticos de los afectos que tienden a tratar con aquellas “manifestaciones menos ligadas al cuadro de tristeza, soledad y abatimiento, como las manías, las furias y la agresividad” (Bartra, 2021, p. 50). El retrato de Jonas es, más bien, el de un sujeto aturdido que no termina de comprender qué sucede. Lo sugieren su mirada desorbitada, su respuesta lentificada y monótona, su discurso saturado de silencios y apenas interrumpido por el llanto que amenaza con estallar a cada momento, y todos esos gestos que, en definitiva, cartografían la semiótica del humor negro antes referido. No es necesario aclararlo: Jonas es un personaje abatido por la melancolía.



Fig. 1. Jonas (Louis Hoffman), en el inicio de su travesía. Imagen promocional. de Odar B. y Friese J. [creadores] (2017-2020). Dark [serie de televisión]. Temporada 1-3. Alemania: Wiedemann & Berg - Netflix.

A esa tristeza, lo sabremos luego, la medicina quiso resolver con fármacos y con una posterior internación que el protagonista habrá de esconder con la farsa de un viaje, aunque todo intento de mitigar ese pesar será en vano. A las razones de ese estado, hay que buscarlas antes del descontrol temporal, cuando la vida de Jonas era como la de cualquier otro adolescente, con los pequeños avatares de la juventud, la amistad y, claro está, los encuentros y los desaires amorosos. La muerte imprevisible de su padre, empero, lo sumerge en una amargura abismal, a la vez que en un océano de interrogantes: ¿qué empujó a Mikkel a tomar tal decisión cuyos signos Jonas no supo o no quiso leer? ¿Qué secretos llevó consigo? ¿Acaso él, sin escapatoria, ha heredado también esa profunda depresión? Son tales las preguntas que mueven a Jonas en esa travesía que lo llevará a reconstruir la historia de Winden dispersa por la tríada temporal, hazaña que es también un modo de recuperar una propia biografía personal atrapada en el tiempo. Y aquí uso intencionalmente la palabra “atrapada” puesto que la idea del encerramiento adquiere, en *Dark*, más de un sentido.

Habría que decir, primeramente, que cierto apresamiento se encubre en las recurrentes disquisiciones sobre el flujo del tiempo, las cuales vienen a cuestionar la linealidad entre pasado, presente y futuro para instalar, en su lugar, la premisa de un tiempo circular y, con ello, la sospecha de que, en Winden, todo sucede tal como debe ocurrir pues así está escrito. Se nos sugiere entonces que, una vez que el apocalipsis estalle, la historia comenzará otra vez de idéntico modo y que sus protagonistas, no obstante cualquier esfuerzo, están destinados a cometer la misma sucesión de acciones y errores. Aquí la

palabra destino importa ya que se enlaza precisamente con esa concepción de tiempo cíclico heredada de los mitos y que sostiene el modelo clásico de héroe: es decir, aquel predestinado desde su nacimiento a realizar proezas so pena de su voluntad (Gómez Ponce, 2021). Pese a su parecido, Jonas es un héroe que, empero, se aferrará a la esperanza de que el libre albedrío acabe imponiéndose y que, en consecuencia, alguna intervención suya pueda subvertir esa trama siniestra.

Acorde a esa lectura, también se halla la afirmación de que todo padecimiento no será en vano, pues el destino así lo reclama. Sucede que, en su repetición cíclica y obsesiva de los traumas y las desgracias, *Dark* acepta el dolor como andamio imprescindible para la realización del sujeto. Vale aclarar que esa tendencia es coincidente con los marcos culturales que regulan nuestros afectos, herederos por cierto de un romanticismo que, como supo observar Illouz, nos afirma que el sufrimiento puede ser transmutado en una de las experiencias más nobles, incluso en un signo de valía que purifica el alma y exalta la fuerza, especialmente en un modelo de masculinidad “según el cual se obtenía heroísmo a partir del sufrimiento, lo que permitía al hombre afectado demostrar la profundidad de su alma mediante su capacidad de resistencia” (Illouz, 2012, p. 171). Basten como muestra las palabras de otro personaje al recordar su encuentro con el Jonas del futuro, en quien habrá de percibir ese padecimiento como marca biográfica: “parecía llegado de la guerra. No hablaba mucho. Y sus ojos reflejaban la tristeza de aquellos que quieren morir, pero que la vida no los deja” (bo Odar & Friese, 2017: T01, E10).

Quisiera detenerme precisamente en esa permanencia del dolor, otros de los rasgos que rige el estado afectivo que compone *Dark*. Como he hipotetizado en otras oportunidades (Gómez Ponce, 2021), la serie de Netflix -como muchas otras ficciones dedicadas a los viajes en el tiempo- encierra una fuerte contradicción: por más oscilación entre múltiples pasados y futuros, y aunque los reveses de esta narrativa sugieran que la idea de un destino ya escrito puede ser trocada, el joven errante es un esclavo de su presente. Me explico, si cabe, mejor: en el protagonista, prima esa distorsión en la percepción del tiempo que antes teorizamos como el padecimiento de un presente perpetuo, sentir derivado de una herida que no cesa de abrirse. Poco importa que Inés (Angela Winkler), abuela de Jonas, repita con insistencia que “el pasado es el pasado y el ahora es el presente” (bo Odar & Friese, 2019: T02, E02): en *Dark*, el dolor acarreado es tan intenso que el sujeto permanece eternamente clausurado en él, sin ser capaz de atisbar un porvenir pues el recuerdo del pasado es todo lo que prima. En torno a esta clave, otro

será el sentido que cobre aquel interrogante que Jonas pronuncia: “¿Por qué la gente dice eso: ‘tener tiempo’? ¿Cómo puedes tenerlo cuando él te tiene a ti?” (bo Odar & Friese, 2019: T02, E06).

En principio, ese presentismo no es otra cosa que la tristeza por la ausencia de su padre, duelo demorado que lo atormenta en sueños y que se extenderá por los años, como todavía se constata en el Jonas del futuro (Andreas Pietschmann). También, algo de ese dolor provendría del abandono primigenio que funda la melancolía según Kristeva: la figura materna, representada aquí por Hannah (Maja Schöne), de cuya inconformidad con la vida Jonas parece sentirse responsable, aunque no se atreva a mencionarlo. Sin embargo, me aventuro a decir que es la relación con Martha Nielsen (Lisa Vicari) la que verdaderamente moviliza ese “tiempo borrado” en el que nos instala la melancolía (Kristeva, 2015, p. 10), constanding una vez más que esta afectividad opera a contraluz de la fragilidad amorosa. Huelga decir que, para la juventud, no hay tormento más desmedido que un enamoramiento frustrado, más encarcelamiento en el presente pasional que el que incita una historia de amor inconclusa. Y el de Jonas y Martha es, de hecho, un romance estival que se pausa, primero provisoriamente por la muerte de Mikkel, pero luego indefinidamente dado el insoportable descubrimiento de que esa a quien ama es, a causa de los fatídicos enredos del tiempo, su misma tía.

Cuestiones de forma: *Dark* y el tono lóbrego de la melancolía

Diré entonces que Jonas es un sujeto en permanente suspenso o, para decirlo en los términos de Julia Kristeva, “un afectuoso, ciertamente herido, pero cautivo del afecto” (2015, p. 21). En detrimento del fulgor que regala la realización amorosa, lo que se instala en él será el tono lóbrego de la melancolía, esa luminosidad apagada que Kristeva llama sol negro y que cubre la subjetividad como una “sombra arrojada sobre un yo frágil, apenas disociado del otro, por la pérdida precisamente de ese otro necesario” (2015, p. 11). Allí comienza a tomar forma un contraste de intensidades que signa la serie y que bien se comprueba al observar con atención algunos capítulos en particular, como es el caso del sexto de la segunda temporada, tal vez uno de los más emblemáticos para pensar esta poética melancólica del presente.

Tal episodio (titulado casualmente “Un ciclo sin fin”) se remonta al primer beso entre los enamorados, y lo hace a través de un cambio en el registro estético que recurre a tonos iluminados, temperaturas cálidas y planos abiertos, los cuales destacan los paisajes naturales donde los chicos disfrutaban los últimos días de verano. Es cierto que *Dark* incurre

en el empleo de procedimientos formales para indicarnos los cambios narrativos, como bien sucede con las distintas épocas, las cuales se destacan mediante técnicas que manejan la gradación de colores para alterar la percepción del espectador, tales como el etalonaje (es decir, la creación de ambientación mediante la modificación -hoy en día digital- de la coloración, ello en la búsqueda de despertar emociones puntuales). Sin embargo, intuyo que, en este episodio, yace otra intención: una que busca cierto parecido de familia con el género fílmico del *beach party*, en especial con su manera de exaltar estéticamente la iniciación sexual y el *coming of age*, algo patente muchos en clásicos ochentosos de la talla de *Stand By Me* (1986).

Habría que añadir, no obstante, que los viajes en el tiempo permiten visitar asiduamente la estética de la década de los 80 y, en tal sentido, *Dark* acaba adhiriendo a cierta tendencia nostálgica, tanto en sus tonalidades y ambientaciones, como también en su musicalización, cuestión que otra serie como *Stranger Things* erige de modo similar. En contraste, la narrativa propone otro rostro con su futuro posapocalíptico y esa tragedia nuclear que retiene la memoria de Chernóbil, elaborando un escenario donde la tonalidad de colores se agrava, los dosímetros resuenan y los espacios se invaden por cenizas, destrucción y cuerpos agonizantes. En el capítulo en cuestión, tal tensión se explora con sagacidad, colaborando a la hora de confrontar dos Jonas (Figs. 2 y 3): uno cuyo semblante subraya el júbilo del descubrimiento amoroso y otro que proviene de un futuro invadido ya por la congoja y la fatalidad, acentuadas ambas a través del manejo de las sombras y los tonos fríos.

Con todo, “Ciclo sin fin” verifica que el amor entre Jonas y Martha sobrevive en el tiempo y, por ello, habrá de resumirse en la metáfora del hilo rojo: un motivo que insistentemente *Dark* repone a través de la versión teatral de Ariadna que representan en la escuela, pero también de guiños constantes con el discurso de la física. Se nos dirá así que, entre los enamorados, opera aquello que la física llama “acción fantasmal”, es decir, ese entrelazamiento que forjan dos partículas que, luego de mantener contacto, se influyen mutuamente aunque se distancien años luz. A pesar de estas derivas metafóricas, lo que *Dark* acaba constatando una vez más es nuestro afán cultural por anudar las pasiones tristes particularmente a la experiencia amorosa, algo que bien supo señalar la interpretación kristeviana. En tal sentido, una voz en *off* nos dirá que deseo del otro y dolor son, en efecto, dos caras de una misma moneda:

el deseo motiva todas sus acciones y forja su carácter en el dolor. Por más que intente suprimir el dolor, reprimir el deseo, no puede librarse de la eterna esclavitud de sus sentimientos. Mientras la tormenta se agite dentro de él, no podrá encontrar paz, ni en la

vida, ni en la muerte (...) El dolor es su nave; el deseo, su brújula (bo Odar & Friese, 2019: T02, E07).



Fig. 2. El Jonas del pasado (Louis Hoffman), junto a Martha (Lisa Vicari) en aquel brillante día estival cuando el amor nace. Episodio 6, Temporada 2. Capturas de pantalla. bo Odar B. y Friese J. [creadores] (2017-2020). Dark [serie de televisión]. Temporada 1-3. Alemania: Wiedemann & Berg - Netflix.



Fig. 3. El Jonas del futuro cuyo fulgor se nos presenta apagado. Episodio 6, Temporada 2. . Episodio 6, Temporada 2. Capturas de pantalla. bo Odar B. y Friese J. [creadores] (2017-2020). Dark [serie de televisión]. Temporada 1-3. Alemania: Wiedemann & Berg - Netflix.

Se comprende así cuán acertada es la descripción de un encarcelamiento para la textura afectiva que esta serie propone para su protagonista. Tendría que agregar: para sus personajes en general, puesto que todas las familias de Winden se ven atrapadas en el humor negro. Recordemos que aquí las historias individuales se entremezclan a lo largo de los ciclos temporales y, como por efecto de refracción múltiple, terminan componiendo el retrato colectivo de Winden. En ese desplazamiento, mucho retorna del pasado

sacudiendo la aparente calma pueblerina, y no refiero solo a ese número de objetos raros (la carta de Mikkel, la medalla de San Cristóbal, el impermeable amarillo de Jonas), sino también a los secretos y las mentiras que trasvasan las generaciones. Sobre esto, habrá de pronunciarse Mikkel en esa misiva de despedida que le deja a su hijo: “La verdad es algo extraño. Puedes intentar suprimirla, pero siempre encuentra su camino hacia la superficie. Hacemos de la mentira nuestra verdad para sobrevivir. Tratamos de olvidar. Hasta que no podemos más” (bo Odar & Friese, 2019: T02, E06).

Diría, por ello, que los habitantes transitan las temporalidades solo para librarse de las causas de su dolor. Allí no solo estará Mikkel: también Ulrich con el pesar por la desaparición de su hijo, Claudia con la culpa por despreciar a su padre o Katharina con el rencor por las infidelidades de su marido, por nombrar algunos de todos esos personajes cuyo triste destino se cruza con la travesía de Jonas. No quisiera aquí brindar datos que habrán de develarse hacia el final, y solo señalaré que esta historia coral surge precisamente de un duelo inconcluso: un padre desconsolado que inventa una máquina del tiempo para recuperar su familia perdida. Dicho dolor estallará y sus esquirlas -de algún modo solo comprensible para las razones de la ciencia ficción- germinarán en cada uno de esos relatos aciagos.

En suma, aquí la melancolía trata con un desborde afectivo, con un tono patético que -a la manera acuosa de los humores negros- rebalsa a sus personajes, fluyendo incluso en la visualidad de esta narrativa. Muchas son las imágenes que denotan esa negrura líquida que todo lo cubre, como esa suerte de brea que expulsa el cuerpo de Jonas, o bien la tinta que ahoga a su padre durante sus sueños (Figs. 4 y 5). Para decirlo en otros términos: en *Dark*, todo colabora para forzar el reconocimiento de las pasiones tristes. Baste solo mencionar la fotografía (la dominancia de colores frío, la paleta grisácea, la desaturación, la composición de sombras), la estridencia de la música incidental y la escenografía lúgubre: procedimientos formales que contribuyen para que la atmósfera sombría prime sobre una trama que, casualmente, se desarrolla en los mismos bosques que, siglos atrás, inspiraran los cuentos más tenebrosos de los hermanos Grimm. Ese espacio, nexos entre las distintas temporalidades, retoma así sentidos antiguos y presentes en numerosas culturas, las cuales encontraron en el bosque un principio del mal, una entrada en el mundo de la muerte y de la oscuridad y, coincidente con esta orientación de *Dark* hacia un *coming of age*, un lugar para el desarrollo de un motivo mitológico: el envío del héroe al bosque para su educación (Ivanov, 2002).

Como fuera, en esos entornos dominarán las coloraciones de baja intensidad, permitiendo el destaque constante del héroe y de su piloto amarillo, referencia inconfundible a la icónica miniserie *It* (1990). En tal sentido, *Dark* guarda proximidad con las formas clásicas del horror posmoderno y, en ella, confluyen el estilo de los filmes *slashers* (por caso, *A Nightmare on Elm Street*, 1984), los guiños a una serie fundante en la *weird fiction* televisiva como es *Twin Peaks* (1990) y, por sobre todo, la signature de la obra (literaria y audiovisual) de Stephen King (Figs. 6 y 8), componiendo un entramado oscuro que también aplica a esa nostalgia epocal que mencioné líneas arriba y que las series bien saben explotar.

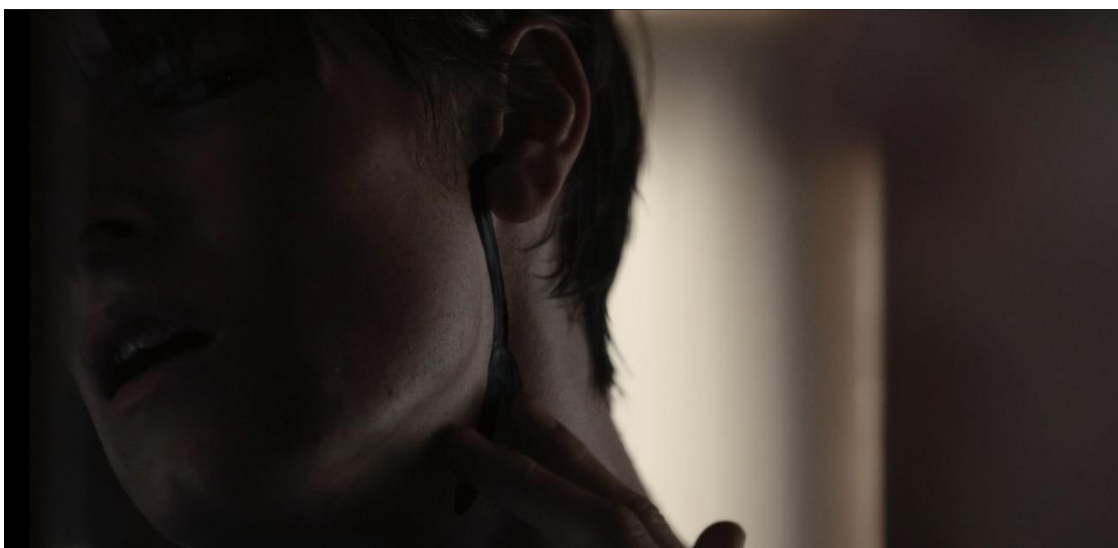


Fig. 4.. La alucinación de Jonas y la tinta negra que expulsa su cuerpo. Episodio 2, Temporada 1. Capturas de pantalla. bo Odar B. y Friese J. [creadores] (2017-2020). *Dark* [serie de televisión]. Temporada 1-3. Alemania: Wiedemann & Berg – Netflix.



Fig. 5. La alucinación de Jonas y la tinta negra que expulsa su cuerpo, que también invade a su padre Mikkel. Episodio 2, Temporada 1. Capturas de pantalla. bo Odar B. y Friese J. [creadores] (2017-2020). *Dark* [serie de televisión]. Temporada 1-3. Alemania: Wiedemann & Berg – Netflix.

En su conjunto, esas formas pertenecen a lo que se denomina *dark fiction*: deriva genérica que, claro está, debe sus formas y sus motivos a la tradición del gótico (Amícola, 2003; Culleré, 2008). Muchas son, de hecho, las referencias góticas que *Dark* expone y que sus creadores no pretenden ocultar (Crespo, 2017): allí estarán la obsesión por la figura del doble, el laberinto, el bosque, que he mencionado ya, e, incluso, cierto sublime propio del romanticismo alemán (Figs. 6 y 7), estética a la que la serie en cuestión alude de modo encubierto. Bo Odar reconoce, además, la fuerte influencia del surrealismo de Gregory Crewdson, fotógrafo cuya obra se monta en una fuerte escenificación muy cara al carácter espectacular del gótico.

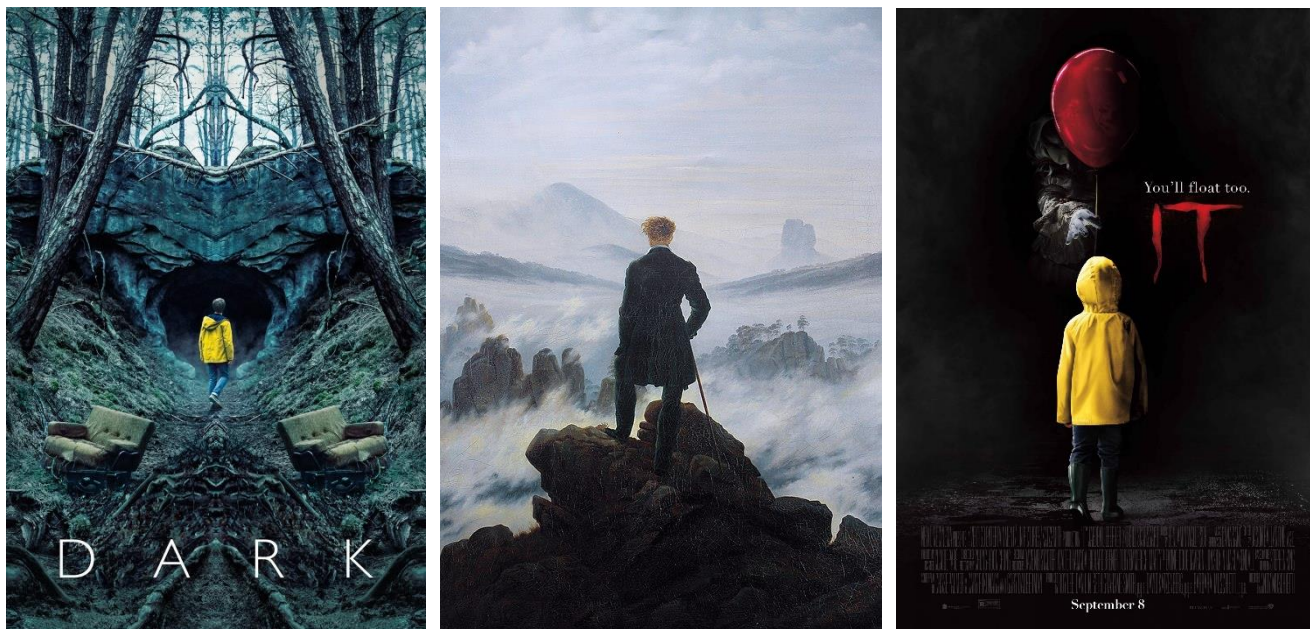


Figura 6, 7 y 8. De izquierda a derecha: el póster promocional de la serie *Dark* (bo Odar B. y Friese J. Alemania: Wiedemann & Berg – Netflix); la clásica pintura “El caminante sobre el mar de nubes” (1818) de Caspar David Friedrich, emblema del sublime romántico e innegable referencia para la imaginaria de *Dark*; el póster promocional de la película *It*, con el icónico piloto amarillo que retratará la obra original de Stephen King (2017, Andrés Muschietti: Estados Unidos: New Line Cinema, Vertigo Entertainment).

No quisiera cerrar este escrito sin antes señalar que, en una narrativa colonizada por los afectos tristes, el despliegue de esa marca genérica dista de ser azarosa. Y es que, como María Negroni supo observar, “la melancolía también es una estética, y la sensibilidad gótica finisecular acaso sea uno de sus nombres” (2015, p. 24). Se trata de una ligazón contenida ya en la misma concepción de “pasiones oscuras”, aún más cuando se recuerdan los orígenes etimológicos de un término latino como *tristis*: palabra que definía lo triste y, a la vez, lo tétrico, lo amenazador e, incluso, lo fúnebre (Bordelois, 2006). Destaca, no obstante, que ese intenso entramado simbólico capaz de anudar las tinieblas y la melancolía encuentren, en la serie *Dark*, otra fuente primordial: aquella que ofrece la física cuántica (Gómez Ponce, 2021).

En tal sentido, el filósofo Vincent Botems y el físico Roland Lehoucq han señalado ya que la oscuridad impregna el universo semántico de ese saber, y baste mencionar los numerosos fenómenos calificados como “negros”: formas que, pese a sus diferencias, “participan todas del mismo elemento imaginario, es decir, de esa materia nocturna que se puede también llamar ‘la tiniebla’” (2019, p. 16). Para estos científicos, tal materialismo imaginario (que, según nos sugieren, también se habría alimentado de las especulaciones

cosmológicas de la literatura romántica) demuestra, además, que el discurso de la física denota cierto tono melancólico, de hecho muy presente en las teorías sobre los agujeros negros cuya densidad monstruosa pierde todo lo que gravita a su alrededor, incluso la misma luz².

Algo intraducible en la melancolía y en la materia cuántica -cierto “derrumbe del sentido en lo innombrable” como dijera alguna vez Kristeva (2015, p. 56)- solo encontraría cauce en los lenguajes de la oscuridad. Como fuera, nunca se insistirá bastante en el potencial de las formas artísticas a la hora de “dar forma y color a lo irrepresentable” (Kristeva, 2015, p. 119), tarea que *Dark* asume con genialidad, a través de ese juego cromático y compositivo que habrá de destacar en una época de relatos homogéneos, librados a la repetición del mercado.

Conclusiones

Muchos son los sentidos que la oscuridad adquiere en una serie que, precisamente, elige llevar su nombre. Ese relato serial, interesado primeramente en los viajes temporales y los derroteros de la ciencia ficción, le otorga un lugar privilegiado a la tristeza, afecto con fuertes incidencias en el tiempo, la corporalidad y, en especial, una subjetividad en permanente conflicto. Habría que añadir, sin embargo, que las técnicas y los procedimientos de representación de los que se sirve *Dark* sugieren, además, que la idea de una tonalidad afectiva es más que una mera metáfora, en tanto esa tonalidad lúgubre se desborda sobre los personajes y los ambientes motivando distintas percepciones en el espectador. Diría, entonces, que la creación de Netflix hace de la melancolía una cuestión de contenido y de forma, orientación que otras narrativas actuales también ocupadas del dolor y del duelo (pienso, por ejemplo, en *WandaVision* de Disney+, 2021) abordan con similar creatividad, demostrando que los colores y los cromatismos se revuelven en todo caso como intensidades.

No puedo descuidar, empero, el modo en que esta serie de TV da cuenta también de la economía depresiva de nuestra época. Si no comprendo mal, Kristeva (2015) parece sugerir que la actual explosión depresiva y de desórdenes de la subjetividad (el estallido

² En torno a esa idea de “trauma universal”, Botems y Lehoucq habrán de recordarnos que “el agujero negro es así el símbolo más poderoso de la *depresión*: nada puede aliviar esa aflicción, porque todo lo que se acerca demasiado es aspirado definitivamente. La estructura del espacio y del tiempo parece sustraerse para aquellos que se dejan arrastrar hacia él. Ya no tiene fuerza para moverse ni levantarse. El universo se oscurece cuando el cuerpo colapsa sobre sí mismo en una caída inmóvil” (2019, p. 87).

de psicosis, manías, estados borderline y todo aquello que la semióloga llama las nuevas enfermedades del alma [Kristeva, 1995]), derivan de la serie fatídica de cataclismos que el siglo XX nos legó, entre guerras mundiales, ataques nucleares, campos de concentración y crímenes de lesa humanidad que no pueden menos que acabar en la disolución de la identidad.

Otra explicación puede, no obstante, intervenir. Si Jameson (2014) está en lo cierto, y si algo signaría nuestra cultura posmoderna, es esa subjetividad suspendida al borde del desconcierto, por momentos obsesionado con el tiempo y su devenir, en la contienda inexpugnable por detener el paso de los años a través de cirugías, filtros digitales y *revivals* de diversa índole. En tal sentido, no parece casual que *Dark* opte por situar los cimientos de su relato en la adolescencia, franja social sensible en sintomatizar una cultura donde imperan las incidencias de un tiempo que se ha vuelto amenazante. Me pregunto si acaso la travesía de Jonas no exhibe, de algún modo, esa obsesión, en su insistencia por visitar cada una de esas temporalidades marcadas por el descubrimiento sexual, el inicio del amor y el devenir de la amistad, como si la melancolía pasara también por ese tiempo que no regresara. Tal inscripción en el cotidiano no puede ser casual y bien lo advirtió Julia Kristeva: “cuando lo lúgubre roza lo anodino, el signo más perturbador es el signo más ordinario” (2015, p. 112).

Referencias


- Arfuch, L. (2016). El “giro afectivo”. Emociones, subjetividad y política. *deSignis*, 24, 245-254.
- Amícola, J. (2003). *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Arán, P. (2016). Julia Kristeva, audaz lectora de Bajtín. En Arán, P. (ed.). *La herencia de Bajtín. Reflexiones y migraciones* (pp. 17-34). Córdoba: Edicea.
- Bartra, R. (2021). *Melancolía y cultura. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Anagrama.
- bo Odar B. y Friese J. [creadores] (2017-2020). *Dark* [serie de televisión]. Temporada 1-3. Alemania: Wiedemann & Berg - Netflix.
- Bontems, V y Lohoucq, R. (2019). *Las ideas negras de la física. Agujeros, materia y cuerpos: por qué abunda lo oscuro*. Buenos Aires: Autoría Editorial.
- Bordelois, I. (2006). *Etimología de las pasiones*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

- Colquhoun, M. (2021). *Egreso. Sobre comunidad, duelo y Mark Fisher*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Crespo, I. (2017). "Dark", misterio sin nostalgia. *El País*, edición digital. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2017/12/01/television/1512131212_503549.html
- Culleré, C. (2008). *Un oscuro esplendor. El doble y el laberinto en la novela gótica*. Córdoba: Editorial Babel.
- Elgue-Martini, C. (2008). Melancolía y nostalgia: Algunas reflexiones teóricas. *Revista de Culturas y Literaturas Comparadas*, 2(1), 11-22.
- Greimas, A. (2022). Da nostalgia. Estudio de semántica lexical. *Estudios Semióticos*, 18(1), 1-8.
- Gómez Ponce, A. (2021). *Dark, o el ocaso de la temporalidad*. En Duarte J. (comp.). *Spoilers del presente. Ver series para ser de nuestra época* (pp. 199-214). Córdoba: Editorial Universidad Nacional de Córdoba.
- Gómez Ponce, A. (2022). It's not an affect: It's HBO. Los afectos en los tiempos seriales del capitalismo tardío. En Aguilar Alcalá, S. y Gómez Camarena, C. (eds.), *La venganza de la televisión: el audiovisual contemporáneo y sus nuevas preguntas* (pp. 79-100). México: Editorial Universidad Iberoamericana.
- Illouz, E. (2012). *Por qué duele el amor. Una explicación sociológica*. Barcelona: Katz.
- Ivanov, V. (2002). Bosque. En R. Acosta (ed.). *El árbol del mundo. Diccionario de imágenes, símbolos y términos mitológicos* (pp. 85-88). La Habana: Criterios.
- López Seoane, M. (2023). *Donde está el peligro. Estéticas de la disidencia sexual*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Jameson, F. (1996). *La teoría de la posmodernidad*. Madrid: Editorial Trotta.
- Jameson, F. (2014). El fin de la temporalidad. En Jameson, F. *Las ideologías de la teoría* (pp. 752-778). Buenos Aires: Eterna Cadencia
- Klein, E. [creador] (2021). *Time, explained. Explained* [serie de televisión]. Temporada 3, Episodio 12. Estados Unidos: Vox / Netflix.
- Kristeva, J. (1986). *Al comienzo era el amor. Psicoanálisis y fe*. Barcelona: Gedisa.
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kristeva, J. (1995). *Las nuevas enfermedades del alma*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Kristeva, J. (2009). *Historias de amor*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kristeva, J. (2015). *Sol negro. Depresión y melancolía*. Buenos Aires: Editorial Waldhuter.

- Kristeva, J. (2019). Cada sesión es una poética, cada persona una poesía. Una conversación con Julia Kristeva. Entrevista por Mariano Horenstein. *Calibán. Revista Latinoamericana de Psicoanálisis*, 17(1), s/n.
- Negrón, M. (2015). *La noche tiene mil ojos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Paris, D. (2003). *Julia Kristeva y la gramática de la subjetividad*. Madrid: Campo de Ideas.
- Sarlo, B. (2003). *La pasión y la excepción. Eva, Borges y el asesinato de Aramburu*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Fecha de recepción: 09 de septiembre de 2023

Fecha de aceptación: 09 de noviembre de 2023

Licencia  **Atribución
– No Comercial – Compartir Igual
(by-nc-sa)**: No se permite un uso
comercial de la obra original ni de
las posibles obras derivadas, la
distribución de las cuales se debe
hacer con una licencia igual a la
que regula la obra original. Esta
licencia no es una licencia libre.

