¿Ya nos conocemos?
Apuntes sobre la intertextualidad en Penny Dreadful

Lucas Gagliardi

Hagamos un breve ejercicio: naveguemos unos minutos por la web y busquemos noticias de las últimas dos o tres semanas acerca de *remakes*, *reboots* o nuevas adaptaciones de un libro X, nuevas secuelas o *spin-offs*. Seguramente encontraremos varios casos anunciados en los últimos días. La sensación de volver a encontrarnos con temas, historias y personajes familiares es constante. Dentro de esta tendencia, el acervo de relatos que conforman el imaginario occidental sobre lo fantástico viene siendo utilizado como materia prima desde hace muchos años; sin embargo esto se ha vuelto más notorio dentro de la última década. *Penny Dreadful*, la serie que nos ocupa, es sólo un exponente más de esta tendencia, dentro de la cual podríamos situar también largometrajes de los últimos diez años como *Los hermanos Grimm*; *La chica de la*

capa roja, Maléfica; *Enredados*; *Frozen*; *Blancanieves y el cazador*; *La belle endormie*; *Yo, Frankenstein*; *Dracula Untold* o series como *Once Upon a Time* y *Grimm*.[1] Lo más interesante no es tanto este abundante retorno a las fuentes del relato popular y la novela gótica como presunto síntoma de posmodernidad, sino pensar las interpretaciones que estas refundiciones producen o "devuelven" a los textos originarios; es decir, pensar una intertextualidad que no se quede en el mero establecimiento de parentescos y filiaciones sino en los aportes al *continuum* de que cada una de aquellas obras.[2] Todas estas nuevas producciones son generadoras de sentidos nuevos o bien reproductores de sentidos preexistentes; no es descabellado pensar que para diferentes generaciones funcionan como coordenadas de lectura, puntos de referencia en relación con aquellas narraciones. En este caso centraré la atención en la serie creada por John Logan para abordar su refundición de diversas narrativas relacionadas en mayor o menor medida con eso que a llamamos "literatura de terror" y reflexionar sobre el fenómeno de la intertextualidad y sus alcances.

Al momento de publicación de este artículo, la serie ha concluido su segunda temporada y se espera una tercera.[3] Se podría decir que la serie ha venido a disputar el reducido lugar semanal que el terror suele tener dentro de la pantalla chica, pero, en realidad, como en los*penny dreadful* del siglo XIX resulta difícil enmarcar la amalgama compleja de historias y personajes dentro del casillero de la ficción de terror. Contrario a lo que se suele creer, el *penny dreadful* no fue meramente una nueva encarnación de la literatura gótica. Si bien estableció lazos de continuidad con aquellas vetustas narraciones de

[1] Si ampliamos el espectro temporal, podemos mencionar también películas sumamente interesantes de décadas previas que ejercitaron relecturas del cuento tradicional y de hadas con tintes góticos: me refiero por ejemplo a *The Company of Wolves* (Neil Jordan, 1985, sobre textos de Angela Carter) y *Snowhite: A Tale of terror* (1997, Michael Cohn) con Sigourney Weaver.

[2] Obra como continuum y como suceso entre momentos de escritura: estas nociones son propias de la mirada de la crítica genética (Lois, 2001; 2005), enfoque que nos permite replantearnos algunas cuestiones de intertextualidad en este trabajo. Más adelante referiremos a algunas formulaciones más del geneticismo. La idea de continuum permite dejar de ver una obra, por ejemplo una literaria, como algo definido dentro del texto/libro y pensarla en forma procesual, con límites menos precisos que, a su vez, facilitan una mirada dinámica a cuestiones como la intertextualidad.

[3] Cabe destacar que *Penny Dreadful* se diferencia de otras propuestas televisivas en su país dado que sigue un modelo europeo basado en las temporadas breves, alrededor de 8 capítulos, como ocurre por ejemplo con *Downton Abbey* y otras series británicas o en *Game of Thrones*.

terror, lo hizo desde nuevas formas de producción y circulación literarias. Los *pennies* fueron ficciones concebidas para un naciente mercado que, como el folletín, utilizó el formato de entregas y se valió de costos económicos para llegar al gran público citadino. A veces eran publicados en periódicos, a veces en publicaciones específicas como *Weekly Ghoul*, pero sobre todo en fascículos de papel barato con amplias y escabrosas ilustraciones.[4] Los *pennies* incorporaron a bandoleros y asesinos conocidos, como Dick Turpin y Claude Duval; también dieron vida a leyendas urbanas como Sweeney Todd (puntualmente en la novela *The String of Pearls: A Romance*, publicada entre 1846-47). El tema de estas ficciones era prácticamente cualquier asunto morboso y sensacionalista: delitos, apariciones, detectives, cowboys, aventuras estrafalarias, etc. A su vez, el género resulta altamente polifónico dado que es atravesado por el plagio y la reescritura constantes.[5] Ahora bien, ¿por qué la serie

[4] De hecho, ese vínculo con el periodismo y la frecuente utilización de casos y personajes reales en la ficción es mencionado por la serie Penny Dreadful en varios episodios, incluso en cuanto aparecen a otros elementos del sistema de discursividad social (Angenot, 2010) como los museos de curiosidades y el teatro de temática sensacionalista.

[5] Podemos mencionar algunos títulos orientados al terror como *Ada the Betrayed; or, The Murder at the Old Smithy* (1845) y *Mazeppa; or, The Wild Horse of the Ukraine: A Romance* (1850), también de James Malcolm Rymer; *The Mysteries of London* (1844-48), de Geroge, W. M. Reynolds; entre los más ligados al delito y la ficción detectivesta cabe destacar a

elige identificarse con los *pennies* si la galería de personajes pertenece más bien a la ficción gótica? Aunque en primera instancia no lo parezca, la serie bebe de algunas técnicas narrativas más propias de estas ficciones que del terror gótico. Por otra parte, el escenario urbano inyecta una nueva visión a aquellas historias. No ahondaremos mucho en esta cuestión; baste decir que la narración de la serie, como en aquellas ficciones, posee un marcado aire polifónico. De modo similar a *La liga extraordinaria*, estamos ante un *mash up*, un *greatest hits* de personajes de la galería gótica[6], como en aquellos films de la Universal donde Drácula visitaba a Frankenstein, tomaban el té y elucubraban planes siniestros junto con el hombre lobo. En una Londres convulsionada por la modernización y los recientes asesinatos de un tal Jack, un pistolero americano (Josh Hartnett) es contratado por un ricachón entrado en años (Timothy Dalton) y una bellísima tarotista (Eva Green) para acompañarlos en una peligrosa excursión a un lupanar de seres tenebrosos. Así inicia esta saga de posesiones, aullidos a la luz de la luna, maleficios y aquelarres, maldiciones en lenguas muertas y paseos por los más británicos jardines. Como en todo *collage*, *Penny Dreadful* dispara dos miradas: hacia lo particular y hacia el todo.[7] Aquí se plantea un diálogo abierto con la literatura decimonónica pero también con leyendas más antiguas. Entonces, ¿cómo podemos plantearnos un análisis de lo intertextual que no se quede meramente en el establecimiento de parentescos? Me permito primero hacer un breve recorrido por el concepto de intertextualidad para dirigirme luego la propuesta de *Penny Dreadful*.

---

las populares novelas *The Women of London* e *In the Force: or, Revelations by a Private Policeman*, de Bracebridge Hemyng; *The Hooligan Nights* (1899), de Clarence Rooks *The Mysteries of a London Convent* (1874), de William Heard Hillyard; *The Wilds of London* (1874), de James Greenwood.

[6] A diferencia de *La liga extraordinaria*, la serie no recurre al retrofuturismo *steampunk* y conserva una línea de género dentro del terror/drama, sin introducir muchos elementos de ciencia ficción al brebaje. Tampoco se infunde a los personajes una construcción más cercana al relato de aventuras y superhéroes (rasgo acentuado en la trasposición cinematográfica de dicho cómic). En este sentido, la serie se muestra más cercana al estilo del cómic y la película *From Hell*.

[7] Tomo esta idea del artículo de Yamila Bêgné sobre la narrativa de Carlos Ríos (2012).

Recuperando la dimensión polémica

Es frecuente que el término intertextualidad sea adjudicado a Mijaíl Bajtín. El teórico ruso no acuñó esa denominación, aunque sí es cierto que algunas de sus reflexiones en torno a la bivocalidad de la palabra y al dialogismo dieron lugar a la misma, como también al concepto de polifonía en la lingüística de la enunciación. Lo que el teórico ruso planteó en su tratado sobre Dostoievski (1986) era la diferencia de orientaciones de la palabra/enunciado: la estilización, la polémica oculta, la ironía, parodia, etc. En esta bivocalidad bajtiniana se ve el germen de la intextextualidad dado que se plantea la lengua saliendo de sí misma y estableciendo una conversación con otra cosa. Desde ya que podríamos profundizar estas reflexiones con otros trabajos de Bajtín, y sobre todo ante las recientes investigaciones que desanudan el conflicto filológico en torno a sus escritos[8], pero sigamos adelante. Bajtín fue introducido a la teoría y crítica literaria europea por medio de Julia Kristeva y Roland Barthes, quienes en traducciones, trabajos y seminarios de los las décadas del '60 y '70 difunden sus ideas. Dentro de estas operaciones queda asentado el término "intertextualidad" que es en realidad una propuesta de estos teóricos sobre la base de escritos del ruso. Es famosa la comparación que utiliza Kristeva:

> Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de *intersubjetividad* se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje se lee, por lo menos, como *doble* (Kristeva, 1978, pág. 162).

A su vez, para el Barthes de *S/Z*, la intertextualidad es una categoría amplia y difusa: todo puede ser intertexto porque el intertexto es el espacio cultural (Villalobos Alpízar, 2003, pág. 138).[9] Por su parte, Gérard Genette ensayó una definición más restrictiva que la de los anteriores en su influyente libro *Palimpsestos: literatura en segundo grado* (1962). Allí concibe la intertextualidad como parte de un fenómeno más amplio denominado "transtextualidad". Lo que podemos observar en los postulados de Genette es que su visión del fe-

[8] Véase al respecto los trabajos de Seriot (2003) y Riestra (2010).

[9] Psifer distingue entre modelos posestructurales para los que la intertextualidad es todo y los hermenéutico-estructuralistas que buscan definiciones más precisas (Villalobos Alpízar, 2003, pág. 139).

nómeno resulta, como en el caso de otros pensadores, un tanto unidireccional y apunta a ver en forma arborescente las líneas de descendencia-ascendencia entre un texto y otros; de este modo, hay ciertos ecos del viejo concepto de fuentes que se utilizara en el estructuralismo y en la literatura comparada. Desde sus categorías, resulta difícil pensar, por ejemplo, la reciprocidad que existe entre un texto y otro. Definiciones como las de Genette u otras muestran una pérdida del complejo entramado de otredades que late en el dialogismo bajtiniano. ¿Un texto que retoma otros puede afectar a aquellos? ¿Si cada escritura es una nueva producción, cómo afecta esta última la lectura de textos preexistentes? Esto último es un problema que se viene planteando la crítica genética. Un momento de escritura (de un mismo sujeto productor o de sujetos diferentes) se encuentra siempre en diálogo con otros. Siempre hay polémica oculta, estilización o alguna de las orientaciones que definiera Bajtín y que envuelven a ambas partes en la conversación. Lo que para Genette sería simplemente una obra derivada de otra ¿qué genera con respecto a la obra "original"? ¿Cómo es esa relación con la obra anterior? ¿Hay parodia, adaptación, refutación? Por otro lado, el genetista David Ferrer (2007) llega a la conclusión de que la intertextualidad sí está presente en la escritura y no es tan difusa como para Barthes, ni tampoco un mero fenómeno de percepción lectora como para Riafaterre. Todas estas reflexiones nos sirven para pensar que si bien en *Penny Dreadful* hay una reelaboración de ciertos relatos y géneros, estas son el fruto de posicionamientos y decisiones, a veces enfrentadas a otras trasposiciones de dichas obras. Mantendremos, entonces, el término intertextualdiad, pero buscando retomar las ideas de Bajtín para pensar este problema. Veremos cómo la serie genera lecturas, genera "efectos de archivo", funciona como una suerte de contrafirma.[10] Soy consciente también de que *Penny Dreadful* no solo plantea un problema de relación entre textos sino entre lenguajes, situación para la cual sería más adecuado el término intermedialidad, el de interdiscursividad propuesto por Cesare Segre, o

[10] La idea de contrafirma surge a partir de la noción de firma propuesta por Derrida (1971). Sin entrar en un desarrollo pormenorizado, diré que la firma se relaciona con la idea de autor y autoridad interpretativa; la contrafirma sería otra voz que propone una lectura sobre X obra, la cual puede estar en oposición a la que instituye la firma. En este sentido, *Penny Dreadful* y otras reescrituras son productores de sentido y formas de (re)leer, en tanto son producciones muy difundidas e influyentes para el imaginario de muchas personas. Por supuesto que existen contrafirmas con diversos grados de legitimidad e influencia, pero no nos detendremos en este asunto en este trabajo.

incluso se podría recurrir al de trasposición (Wolf, 2004) pero a los efectos de no multiplicar innecesariamente la terminología preservamos el más difundido con los matices que hemos puntualizado. La serie se posiciona, entonces, como enunciado en un foro de discusión. Se incluyen caracterizaciones de los personajes, vueltas de tuerca argumentales, uso de citas literarias y otras producciones culturales de fines del siglo XIX inglés para plantear su identidad frente a obras anteriores relacionadas con estos personajes y temáticas. Veamos algunos casos.

Un Drácula sin castillo

Sobre el desenlace del primer episodio caemos en cuenta de que la hija que busca Sir Malcolm Murray (Timothy Dalton) es Mina Harker y que ha sido abducida por un tal Drácula. Inicia así un arco argumental que se irá develando poco a poco, pues el mencionado secuestro es en realidad una estrategia para atraer a Vanessa Ives (Eva Green). La trama de especulaciones y posesiones que sigue nos irá mostrando cierta raíz mitológica de Drácula, que podría remontarse a la mitología Egipcia e incluso antediluviana. El vampiro no es aquí el *dandy* del que se disfraza Gary Oldman para seducir a Winona Ryder, ni el aristócrata de Bela Lugosi o Ann Rice sino más bien el nosferatu de Morneau o la bestia deforme que el propio Gary Oldman encara en algunos fragmentos del recordado largometraje de Francis Ford Coppola (1992).[11] En tiempos de vampiros estilizados y enamoradizos, la serie ejercita un retorno a fuentes, a las representaciones más bestiales presentes en los relatos orales. Drácula pierde su título nobiliario, capa y castillo, así como el subtexto sexual.

Según algunos estudios, el vampiro y su leyenda habrían surgido en tiempos de las grandes pestes medievales (Botting, 1996, pág. 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

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

animales dentro de la novela). La imagen de vampiro como aristócrata se consolidó posteriormente, mediante los incipientes medios de prensa y la literatura.[12] 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.[13] Esta novela –publicada por entregas que acumulan 800 páginas– es responsable de agregar los colmillos y la imagen de noble (Skal, 1999, pág. 99). Esta representación sería recuperada en parte por Sheridan Le Fanu, el propio Stoker y de ahí en más se volvería un estereotipo.[14] Dentro de *Penny Dreadful* existe una suerte de sanción a es-

[12] Según comenta Markman Ellis (2000, pág. 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.

[13] Algunos sostienen que la autoría de la novela es compartida con Thomas Peckett.

[14] Varney también introduce un procedimiento que buena parte del terror en la industria audiovisual utiliza (incluso *Penny Dreadful*): el prólogo de alto impacto en el cual ocurre una misteriosa escena macabra que luego se irá explicando. En la novela, una joven (doncella y rubia, como es menester...) despierta cuando una tormenta azota la ventana de su habitación. Una figura misteriosa se introduce a su cuarto y termina por beber su sangre. Con total ausencia de nombres y presentaciones, este modo de iniciar las historias de terror podría rastrearse en otras obras literarias pero sobre todo en el cine. Sin ir más lejos, es el modo en

ta representación. En el episodio 6 (temp. 1), Van Helsing comenta a Victor Frankenstein que la enfermedad sanguínea que este último estudia 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*". 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 juntos con Lucifer; su presunto matrimonio con Vanessa sería en cierta forma una boda con el demonio. Amonet y Amon-Ra, como predice la maldición grabada en la criatura asesinada en el primer episodio. La operación es la del *collage* –mitológico en este caso–, que se extenderá también al mito del lobizón, devenido en guardián de Vanessa. ¿Cuáles son los contendientes en esta polémica por la imagen vampírica, entonces? Por un lado las ficciones como *Crepúsculo* que buscan una humanización del vampiro. Ya hemos mencionado a Rymer y Stoker, pero creo que también podemos incluir algunas trasposiciones como la *Bram Stoker's Dracula* de Coppola. Si bien se trata de una versión bastante fiel a los eventos narrados en la novela, en esa cinta se infunde a Drácula una imagen más romántica, se lo muestra a la vez como monstruo y víctima (Ellis, 2000, pág. 178). De hecho, su muerte sólo puede quedar en manos de Mina –reencarnación de su amada Elizabeta–, quien lo mata por piedad y amor; una visión muy diferente a la que por ejemplo existe en los filmes de Murnau y Herzog. Coppola inauguró algo que marca las relecturas de la década de 1990 sobre los textos góticos y folklóricos: la mirada a los motivos del supuesto villano, sus aspectos humanos.[15] *Penny Dreadful* oblitera esa sensibilidad junto con la imagen del conde que establecieran los escritores victorianos y es en ese sentido que la relación entre Drácula y los dioses egipcios cobra sentido: la huida es hacia el pasado más primitivo e indómito. Fred Botting (1996, pág. 180) sostiene que la película de Coppola

que comienzan *Scream*, *La llamada*, *Halloween* y tantas otras.

[15] Recordemos que por ejemplo, Kenneth Branagh prohibió durante el rodaje de *Mary Shelley's Frankenstein* el referirse a la criatura como monstruo dado que su película buscaba deconstruir precisamente esa idea. En un extremo de esta tendencia a empatizar con los "monstruos" podríamos situar a *Crepúsculo* o *Maleficent*, producciones que ya se ven atravesadas por un discurso mucho más sensiblero.

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 HIV en la década de previa al estreno de la película?, se pregunta el crítico.[16] *Penny Dreadful* escogió presionar el botón del *reboot*, volver a los orígenes del mito vampírico y resaltar la amenaza.

Frankenstein y su progenie: poetas en la urbe decimonónica

Si con respecto al vampiro la serie le discutía a Rymer y Stoker, con la novela de Mary Shelley no hay tanto una discusión sino más bien una recuperación de sus bases filosóficas y sensibilidades. En la serie, Victor (Harry Treadaway) es convocado por Sir Malcolm Murray para la autopsia del vampiro que matan en el primer episodio. Las motivaciones de Víctor son las mismas que en la novela de 1818: superar el deceso de su madre y conquistar la Muerte. Sir Malcolm queda impresionado por el muchacho, a quien le dice que tiene "alma de poeta" por su forma de hablar: con ese comentario se abre una clave interpretativa en la serie. La relación de Victor con la poesía es ambivalente: él se queja de que los poetas abrazan la muerte con palabras serenas. Victor se educó con los versos de Wordsworth[17] y otros románticos a los que hoy atribuye un valor poco trascendente. En el episodio 2 vemos cómo da vida a su criatura (la segunda en realidad) e intenta educarlo con lecturas de diversos autores. Victor quiere llamarlo Adán, pero decide evitar las connotaciones bíblicas. La criatura elige al azar un nombre sacado de una obra de Shakesperare –autor revalorizado por los románticos–: Proteo. Al final del capítulo, Proteo será asesinado por la primera criatura de Víctor, también de nombre

[16] Mucho se ha dicho sobre estos planos en la crítica de la película. Ciertamente, esas imágenes tan ligadas a un registro biológico parecerían desentonar en una cinta más cercana a la sensibilidad de las supersticiones populares, pero no deja de ser un gesto elocuente. En *Penny Dreadful* existen algunas tomas similares cuando Victor examina unas muestras de sangre contaminadas por los vampiros (Temp. 1, ep. 2), pero no parece subrayarse la relación con enfermedades venéreas.

[17] En repetidas ocasiones, la serie hace referencia a una estrofa del poema "*Lines written in Early Spring*": "*If this belief from heaven be sent,/ If such be Nature's holy plan,/ Have I not reason to lament/ What man has made of man?*"

shakespereano: Caliban. Esta oscilante relación con la poesía se puede relacionar con una preocupación de Mary Shelley (Sparks, 1998). Los románticos ingleses habían producido ensayos en los que conferían un poder omnipotente a la poesía. Esto era parte de los axiomas del círculo de Shelley, pero ella ya mostraba en su primera obra una mirada más pesimista. En *Frankenstein or the Modern Prometheus* (1818), la educación sentimental e ilustrada de la criatura no logra ayudarlo a insertarse en el mundo. Leer a Milton o a Plutarco no evita que la gente huya de él. Más aún, en *The Last Man* (1826), novela publicada tras una serie de tragedias en la vida de la escritora, muestra un mayor descreimiento hacia los poderes del arte. *Penny Dreadful* realiza una intersección entre *Frankenstein*, la biografía de la autora y uno de los axiomas del romanticismo. Por otro lado, Caliban también se identifica con la poesía: se educó con libros de Shakespeare, Wordsworth y otros que Victor tenía en su laboratorio, del mismo modo en que en la novela la criatura se criaba con las lecturas de los granjeros con los que viviera por un tiempo. Más aún: en la segunda temporada se hará llamar John Clare, nombre de un poeta con el cual el personaje se identifica por su físico llamativo. Cuando Victor da vida a la prometida novia de Caliban –Lily– este último se plantea educarla por medio de la poesía: "*I want to fill her heart with poetry. Let me fill her head with language first*", dice, a lo cual Victor responde "*She needs to eat*". Por otro lado, la criatura reprocha a Victor sus ideales al momento de haberlo creado:

> 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 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 (Temp. 1, ep. 3).

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 ocasiones –"*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, que más adelante analizamos–. 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 (Temp. 2, ep. 10) cuando las alucinaciones causadas por Elvelyn a Victor lo hacen ver a todas las criaturas (a estas alturas tres) que 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. La serie también hace suyo el subtítulo de la novela de Shelley: el moderno Prometeo, una reescritura del mito olímpico. El escenario moderno aquí no es la creciente revolución industrial de Shelley sino la urbe ya industrializada. La ciudad absorbe y vuelve anónimos a los personajes, los reduce a espectáculos de sí mismos; cada personaje de la serie será, a su modo, un marginado. Caliban será empleado en un museo de Cera devenido en sitio de representación de crímenes, de las últimas novedades morbosas y luego en *freak show* del cual él será la atracción principal. Se produce entonces un encastre: el *penny dreadful* como forma literaria urbana, el gótico, el espíritu romántico, la culpa como motor y lastre de los personajes (temática byroniana que persigue a Vanessa y Víctor aquí como lo hiciera con el Heathcliff en *Wuthering Heights*). El resultado del *collage* urbano es la revalorización de la ciudad como el espacio donde lo ancestral y siniestro se encuentra apenas oculto bajo el humo de chimeneas industriales. En este sentido, la ciudad es el bosque de las primeras narraciones góticas con sus paisajes sublimes y sus ruinas. La ciudad de la furia opera sobre los personajes: los transforma en parias, los cambia y luego los expulsa por ser distintos: así la segunda temporada culmina con un éxodo masivo de los personajes, salvo Dorian y Brona/Lily que se proponen conquistar la ciudad y luego el mundo.

Dorian Gray: el pintor de la vida moderna

María Negroni (2015) reflexiona sobre la espacialidad y su injerencia en la literatura de terror; allí afirma que el gótico es ante todo "emoción del espacio" (pág. 136). Las casas antiguas, abadías en ruinas y castillos en los Cárpatos así como el mobiliario en la narrativa de Poe y otros autores decimonónicos