

Dark: ¿una serie de televisión apocalíptica “marginal” en la época del streaming?

Dark: a “marginal” apocalyptic television series in the age of streaming?

Ángel Alfonso Macedo Rodríguez*

Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa

Avenida San Rafael Atlixco núm. 186, Colonia Vicentina, Iztapalapa,

C. P. 09340, Ciudad de México, México

alfonsomacedo@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8983-0921>

Editor: Rogelio del Prado Flores

Fecha de recepción: 30 de enero de 2021

<https://doi.org/10.36105/stx.2021n7.10>

Fecha de aceptación: 11 de mayo de 2021

RESUMEN

Este artículo estudia las relaciones intertextuales de la serie de televisión alemana *Dark* (2017-2020), dirigida por Baran Bo Odar y coescrita con Jantjie Friese. Este acercamiento también establece un diálogo con los géneros artísticos en los que la obra se inscribe: fantástico, terror y ciencia ficción. *Dark* combina los tres géneros para ofrecer una visión sombría y pesimista del mundo, en el contexto de los desastres nucleares –con su representación apocalíptica y distópica– y una constante narrativa: los viajes en el tiempo le impiden a Jonas, uno de los protagonistas, cambiar las acciones que *llevan* a la muerte a la mayoría de los habitantes de Winden.

Palabras clave: series de televisión, *Dark*, *streaming*, géneros literarios, intertextualidad.

ABSTRACT

This paper studies the intertextual relationships of the german television series *Dark* (2017-2020), directed by Baran Bo Odar and co-written with Jantjie Friese. This

* Doctor en Teoría literaria por la UAM-I con la tesis *Al margen: literatura fantástica y función social en la narrativa de Ricardo Piglia*. Autor de *La ficción en Juan José Saer y Ricardo Piglia. Lecturas contra el colonialismo y la industria cultural* (UAM-I / Ediciones del Lirio, Ciudad de México, 2021). Ha publicado capítulos de libro sobre las series de televisión *Breaking Bad* y *True Detective* y artículos de investigación sobre la obra de Piglia, Saer, Alberto Chimal, Manuel Puig, José Emilio Pacheco, Juan José Arreola, Sergio Pitó, Alfonso Reyes y Julio Cortázar en diversas revistas nacionales e internacionales.

approach also establishes dialogue with artistic genres in which the narrative work is placed: fantastic, terror and science fiction. *Dark* combines all three genres to offer a gloomy and pessimistic view of the world, in the context of nuclear disasters –with its apocalyptic and dystopian representation– and a constant narrative: time travel prevents Jonas (main character) change actions that kill the inhabitants of Winden.

Keywords: T. V. series, *Dark*, *streaming*, literary genres, intertextuality.

INTRODUCCIÓN

En la historia de la literatura occidental, el predominio de la novela sobre la poesía, el cuento, el ensayo y el teatro ocurrió desde el siglo XIX; aún se encuentra vigente, en el contexto de la industria cultural; su fuerza depende de la representación de la realidad como un aspecto que se le exige, a propósito del concepto de verosimilitud. Junto a la novela realista, en las mesas de novedades también se privilegian los libros de investigación periodística con temas de actualidad (política, corrupción, etc.), las novelas históricas y las novelas de no ficción.

En otro sector, no perteneciente al campo cultural, sino dentro de la industria del entretenimiento relacionado con los medios de comunicación, como es el caso de las series de televisión, aunque exista una gran variedad de opciones creadas por las grandes corporaciones que han inventado algunos subgéneros dirigidos a un sector específico –la opción Series de terror para adolescentes, por ejemplo–, el impacto mediático y el contexto de recepción siguen manteniendo al género drama (en la televisión y el cine) como el más importante: basta mencionar las series *Los Soprano* (1999-2007) de David Chase, *Mad Men* (2007-2015) de Mathew Weiner, *Breaking Bad* (2008-2013) de Vince Gilligan y, recientemente, *Better call Saul* (2015 a la fecha) de Vince Gilligan, *Ozark* (2017 a la fecha) de Bill Dubuque y la miniserie *Chernobyl* (2019) de Craig Mazin para recordar el predominio de series realistas que se opone, de manera frontal, a obras del género fantástico, terror y ciencia ficción, como *The Handmaid's Tale*¹ (2017 a la fecha) de Bruce Miller, *Lovecraft Country* (2020) de

¹ *The Handmaid's Tale*, traducida al español como *El cuento de la criada*, es una serie basada en la novela homónima de Margaret Atwood; *Lovecraft Country*, a su vez, es una miniserie basada en la novela homónima de Matt Ruff. Queda pendiente un estudio de las relaciones entre literatura y series de televisión desde un enfoque sociológico, ya que la primera obra mencionada agotó, en su primera temporada, el desarrollo de la novela. La serie continuó sin un texto base, pero en 2019, Atwood publicó *Los testamentos*, una continuación de la historia original; por su parte, la trama de la miniserie *Lovecraft Country* coincidió en su último capítulo con el final de la novela de Ruff, lo que sugiere una mayor dificultad para desarrollar la historia más allá de la obra original, dada por concluida por su autor. En todo caso, por cuestiones mercantilistas, esto no siempre ha impedido que las

Misha Green o *Dark*. Debido a los géneros artísticos a los que pertenecen (distopía, terror, fantástico y ciencia ficción), y a pesar de su éxito comercial, estas series –algunas basadas en obras literarias– siguen siendo consideradas como menores o marginales, pero existen notables excepciones que trascienden su categoría y son reconocidas, por lo menos en algunos aspectos, por la crítica académica surgida de las ciencias sociales y las humanidades, así como por los espectadores.

En este artículo, se analizará *Dark* (2017-2020) de Baran Bo Odar y Jantjie Friese como una serie de televisión que combina tres géneros (fantástico, terror y ciencia ficción) a través del estudio de la intertextualidad entre la serie alemana y algunas de sus múltiples referencias literarias y filosóficas.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

En México y España, las series de televisión se han convertido en un objeto de estudio que en el último lustro ha sido analizado desde varios enfoques y ángulos en los que se atienden, principalmente, los aspectos semióticos de la obra (intertextualidad literaria, relación con el cine, temática, atención en el protagonista como antihéroe), los vinculados con lo sociológico y lo estético (el caso del ascenso de los *showrunners* y su impacto en la industria de la televisión) y los aspectos relacionados con los estudios de comunicación cuantitativa (*ratings*, publicidad en series, “marketing de contenidos”, etcétera).

En el primer caso, el análisis semiótico estudia los elementos narrativos, la función y el perfil psicológico de los personajes, así como la temática y las referencias intertextuales. El acercamiento a las series de televisión, realizado desde este enfoque y en el contexto de los *mass media*, el *streaming* y las redes sociales, ha producido una oleada de textos y videos en los que, por lo general de manera superficial y breve, se analizan las series más populares y exitosas. Tal sería el caso de *La Tempestad*, revista cultural y de artes de gran trayectoria en México que ha incorporado las series de televisión dentro de su agenda de noticias y ensayos (Cabral, 2020; Núñez, 2016, pp. 46-57; Benassini, 2014, p. 32) junto al cine. Por lo general, los redactores y autores ponen atención especial en las obras de éxito comercial que además son vistas y comentadas por la crítica académica y los escritores. Esta recepción es, ante todo, panorámica, y su función es cartográfica. Se limita a hacer

compañías de televisión convengan a los escritores de extender su obra, como ocurre, en cierto sentido, con la segunda parte de la novela *El cuento de la criada* de Atwood o con HBO al encargarle a George R. R. Martin que adelante la trama del final de su saga literaria *Game of Thrones* para que se pueda adaptar a la temporada final de la serie.

reseñas de una página –aunque en el caso de Núñez, su ensayo ocupó las páginas centrales del número en que se publicó–; sin embargo, a pesar de su brevedad, los pocos párrafos de esas notas sugieren aspectos importantes que después pueden ser desarrollados con mayor profundidad, como ocurre con la incorporación de capítulos de libro sobre estudios en ciencias sociales (Castañeda Sabido y González Ulloa Aguirre [coords.], 2018), congresos de estudios cinematográficos que paulatinamente han incorporado mesas sobre series de televisión (SEPANCINE) o volúmenes dedicados al análisis de corte semiótico sobre las series (Macedo [coord.], 2019).

En el caso de España, país que además se ha convertido en productor de series de televisión que ha logrado exportar y colocar en las plataformas de *streaming*, el estudio también se ha dividido en un acercamiento regulado por el mercado editorial, como queda de manifiesto con el sello Errata naturae, que ha editado varios volúmenes con textos de autores diversos recogidos de la prensa y las páginas digitales: Enrique Vila-Matas, Rodrigo Fresán, Iván de los Ríos, Jorge Carrión –autor pionero que aborda las series en Errata naturae con *Teleshakespeare* (2011)–, Nic Pizzolatto y David Chase, entre muchos otros, escriben textos –publicados anteriormente o escritos para integrar los volúmenes– sobre *Mad Men*, *Game of Thrones*, *The Wire* o *Breaking Bad*. En otros casos, como la obra dedicada a la primera temporada de *True Detective*, el volumen se compone de (inter)textos relacionados con el tema central: una *Antología de lecturas no obligatorias* que recoge escritos de Howard Phillips Lovecraft, Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer, Dashiell Hammett, Roberto Bolaño y Nic Pizzolatto (creador y escritor de la serie), entre otros. En ese sentido, la mayoría de los textos ha sido recogida en el libro (de los Ríos y Hernández [coords.], 2014) porque, en la serie, las referencias intertextuales sugieren la profundización de la obra no dentro de sí misma, sino desde afuera, como un portal transmediático. Así, lo relevante es el modo en que una casa editorial produce obras en serie sobre series de televisión que cuentan con el aval y el capital cultural de los autores mencionados, en un cruce que anula las fronteras entre la alta cultura y la cultura de masas.

Los volúmenes editados por Errata naturae corroboran los modos en que las series de televisión son estudiadas a la par de las obras cinematográficas y en diálogo con la crítica literaria, los estudios culturales² y los de comunicación, como queda de manifiesto en dos números de la revista española *Index Comunicación* (2019, 9(3); 2016, 6(2)). En los números

² Un ejemplo fundamental del modo en que los estudios literarios poco a poco han ido incorporando obras pertenecientes a otros ámbitos culturales y de la cultura de masas es la obra de Fredric Jameson, quien años después de *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, obra canónica de la teoría y la crítica literarias, se propuso analizar otros fenómenos culturales, como la película *Alien* (1979) de Ridley Scott o, hace una década, la serie estadounidense *The Wire* de David Simon (Jameson, 2019, pp. 263-279).

referidos, algunas series, como *Black Mirror* y *Mr. Robot*, son estudiadas desde una perspectiva sociológica, a propósito de la videovigilancia a los ciudadanos o las protestas sociales³ (Hernández-Santaolalla y Hermida, 2016, pp. 53-65), pero también se estudian algunos fenómenos *extraficcional*es, como el análisis de la consolidación de la figura del *showrunner* (Casajosa Virino, 2016, pp. 23-40) o el marketing de contenidos (Segarra-Saavedra, Hidalgo-Marí y Tur-Viñes, 2016, pp. 259-284).

Finalmente, en el caso concreto de la serie *Dark* de Odar y Friese, aún no existe bibliografía crítica académica debido a que se trata de una serie de tres temporadas que comenzó en 2017 y finalizó en junio de 2020, por lo que este artículo es uno de los primeros –por lo menos en lengua española– en estudiar la serie a partir de sus elementos intertextuales, los géneros artísticos a los que se incorpora y la temática de corte pesimista y apocalíptica, producida por la explosión de la planta nuclear del pueblo de Winden.

METODOLOGÍA

De acuerdo con lo anterior, el estudio y análisis de la serie de televisión alemana *Dark* se produce, en el presente artículo, desde su ubicación en la tradición literaria y cinematográfica, como parte de los géneros artísticos que aún no pertenecen del todo al canon debido a la atención privilegiada que se le rinde al género drama y a las representaciones miméticas de la realidad. Así, propongo un análisis de contenido narrativo y un análisis semiótico enfocado desde la intertextualidad para estudiar la temática, incluyendo el pesimismo a través de las referencias filosóficas y literarias, y de acuerdo con el modelo de estudio propuesto por Gérard Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989), a propósito del concepto mencionado, que en *Dark* se hace tangible en el empleo diverso de las citas textuales, las alusiones y los epígrafes de sus capítulos.

MARCO CONTEXTUAL

La serie alemana *Dark* es una obra de veintiséis capítulos dividida en tres temporadas; la primera se estrenó a finales de 2017; la segunda, en junio de 2019; la tercera, en junio de

³ Aunque la academia española ha intentado delimitar su objeto de estudio a las series ibéricas, la importancia de las series anglosajonas ha excedido su *corpus*, como ocurre con el resto de los países europeos y los del continente americano.

2020. Mantiene una relación explícita con la literatura de ciencia ficción, el género fantástico y el terror.⁴

Desde luego, no basta afirmar que la obra tiene relación con los géneros mencionados solamente porque las referencias intertextuales en los epígrafes de algunos capítulos y las citas textuales que se incorporan a los diálogos sugieren que se trata de una obra dirigida a un público adulto o joven, pero con referencias culturales basadas en estudios humanísticos –pero también se dirige a un público adolescente, como queda de manifiesto en la campaña de marketing emprendida por Netflix–; se trata, antes que nada, de los procedimientos narrativos que enmarcan el relato, así como del empleo de diversas figuras retóricas y poéticas –como la paradoja, fundamental en el eje narrativo de *Dark*– que contribuyen a las operaciones semióticas de la obra.

En Winden, un pueblo alemán imaginario que vive de los empleos que otorga su planta nuclear, cada treinta y tres años ocurre una serie de acontecimientos que la mayoría se niega a aceptar. La historia comienza en 2019, con la desaparición misteriosa de Mikkel, un niño de once años. Treinta y tres años antes, el padre de Mikkel, Ulrich Nielsen, había perdido a su hermano menor en condiciones similares: todas las luces y los aparatos electrónicos fallan; los pájaros mueren al caer, aturcidos, al suelo; hay ruidos estruendosos y metálicos expelidos de las cuevas que se encuentran debajo de la planta nuclear... Todo está construido para producir un efecto de extrañamiento en los espectadores y crear una tensión narrativa que va del presente al pasado y al futuro: la segunda temporada tiene un arco narrativo que se expande a 2052 y 1920; la tercera llega hasta 1887 y 1888.

En su viaje en el tiempo, Mikkel llegará al año 1986 y, ante su intento fallido de volver, será adoptado por la enfermera que lo atiende, se casará y tendrá un hijo: Jonas Kahnwald, uno de los protagonistas de la serie. De este modo, el niño Mikkel será el hombre Michael que, de lejos, tendrá noticias de su nacimiento.

⁴ Este último género es el que menos se desarrolla en toda la serie, pero refleja ciertos destellos, como la desaparición y el asesinato de niños y adolescentes varones que son utilizados para que los personajes Noah y Helge hagan experimentos y obtengan sustancias corporales para viajar en el tiempo antes de que la tecnología pueda ofrecerles más opciones. La desaparición, la tortura y la aniquilación son precedidos por una serie de ruidos metálicos que sugieren la apertura de los pasajes de las cuevas que permiten los viajes en el tiempo. Sobre el concepto de miedo –que el teórico de lo fantástico David Roas emplea como sinónimo de terror, horror, inquietud, etc.– en el cine y literatura, la recurrencia a la aparición de monstruos y fenómenos inexplicables e imposibles tiene un propósito: “encarnar simbólicamente nuestros terrores más universales, sintetizados en el arquetípico miedo a lo que escapa a nuestro conocimiento” (Roas, 2011, p. 83). En Winden, el secuestro y el asesinato de niños y adolescentes refleja uno de los mayores temores sociales, porque la niñez y la adolescencia son consideradas lo más valioso de nuestra especie (sin mencionar los temores ancestrales de las familias humanas ante la posible pérdida de sus hijos). Para una asociación entre el miedo en todas sus dimensiones y su relación con el ensayo canónico de H. P. Lovecraft *El horror en la literatura* y el estudio “Lo siniestro” de Sigmund Freud, cfr. Roas, 2011, pp. 81-107.

La historia de Mikkel no es la única ni la más importante: las acciones también se concentran en Jonas, que sufre el suicidio de su padre Michael unos meses antes de la desaparición de Mikkel; al conocer las razones del suicidio, viajará al pasado para intentar cambiar el presente.

Los personajes de *Dark* pertenecen a cuatro o cinco familias de Winden que están relacionadas por el odio, el deseo y el silencio. La trama de la primera temporada también se enfoca en Helge Doppler, cómplice de las desapariciones y asesinatos de niños, y en Ulrich, quien también viaja al pasado para evitar la desaparición de su hijo. En la segunda temporada, las acciones se detienen en otros personajes que aparentemente no tenían una función protagónica pero que sorpresivamente adquieren relevancia, como Claudia Tiedemann, directora de la planta nuclear en 1986, que desaparece y se convierte en una viajera del tiempo.

MARCO TEÓRICO

En México y el resto de los países del mundo, *Dark* forma parte del catálogo de la plataforma Netflix. Su presencia como refinada obra de culto (con múltiples referencias literarias y filosóficas), así como su campaña publicitaria (apoyada en las reproducciones permanentes de las imágenes de los actores y las actrices jóvenes) en las redes sociales (Twitter y Facebook, principalmente) y el canal YouTube, crearon una gran audiencia en muchos países de Europa y América. Aunque Netflix nunca ha dado a conocer las cifras de su audiencia o el raiting de sus programas –pero se sabe, por ejemplo, que *Stranger Things*, serie creada y escrita por los hermanos Duffer, es una de las obras con mayor número de espectadores en todo el mundo–, la temática pesimista, el lenguaje cinematográfico creado por la dirección fotográfica de Baran Bo Odar y la omnipresencia de la joven pareja protagónica integrada por los personajes Martha Nielsen y Jonas Kahnwald, base de la campaña mediática de Netflix en la que la presencia de los personajes adultos queda relegada, pone de manifiesto la presencia de la serie, sobre todo en 2020, año de su última temporada, y que desató una serie de comentarios favorables y no tan favorables en las redes sociales y en revistas culturales como *La Tempestad* (Cabral, 2020).

La campaña de marketing alrededor de la obra de Baran Bo Odar –quien también se dedicó a promocionar la serie, como queda de manifiesto en las fotografías del rodaje que subió a su cuenta personal de Twitter e Instagram– responde a las estrategias actuales de colocación de un producto televisivo, incluyendo los *trailers* en YouTube, el soundtrack o banda sonora de Ben Frost y las *playlists* extraoficiales en Spotify, lo que confirma la forma en que la televisión tradicional ha sido relegada –con una empresa como HBO, perteneciente

a Warner, que sigue proyectando un capítulo semanal de sus series de estreno, pero que ha creado el sistema HBO GO— por los servicios de *streaming*: plataformas de televisión como Netflix, canales de videos y servicio *on demand* como YouTube y plataformas de música como Spotify.

Más allá de los aspectos externos a los temas desarrollados en *Dark*, o sea, sus elementos *extraficcionales*, el objetivo principal del presente artículo es estudiar la obra mencionada en su relación con los llamados géneros marginales de la literatura, el cine y la televisión: fantástico, terror y ciencia ficción: *Dark* combina los tres géneros para ofrecer una visión sombría y pesimista del mundo, en el contexto de los desastres nucleares—con su representación apocalíptica y distópica— y una constante narrativa: los viajes en el tiempo le impiden a Jonas, uno de los protagonistas, cambiar las acciones que llevan a la muerte a la mayoría de los habitantes de Winden. A través del análisis de la serie y el énfasis puesto en las citas textuales que hacen los personajes a través de los diálogos, los epígrafes que abren los capítulos y las alusiones verbales, escritas o visuales—como el plano en que de manera discreta aparece la primera de forros de la tragedia *Ariadne*—, los escritores Baran Bo Odar y Jantjie Friese crean un tejido narrativo que, en primer y segundo grados,⁵ sobresale no únicamente como una obra de la televisión de *streaming*, sino como una obra artística que basa su lenguaje estético no en una narración lineal, sino heteróclita—llevada al vértigo en la última temporada—, en la noción del eterno retorno nietzscheano y en las alusiones y citas textuales que exceden el formato televisivo para sugerir al espectador que consulte o por lo menos busque las obras reales (*La máquina del tiempo* de Herbert George Wells) o imaginarias (*Un viaje a través del tiempo* de H. G. Tannhaus), produciendo así un tejido intertextual y transmediático.⁶

Estas referencias (citas textuales explícitas o alusiones que, de manera sutil, son colocadas estratégicamente como guiños para que los espectadores busquen fuera de la narración los elementos que en la obra poseen un sentido parcial o incompleto) serán estudiadas a partir del concepto de transtextualidad de Gérard Genette en *Palimpsestos* (1989b, p. 10),

⁵ La estructura narrativa en segundo grado es analizada por Gérard Genette en *Discurso del relato* dentro de su obra central *Figuras*. En aquella obra, el teórico francés señala el carácter metadieético de algunas obras, es decir, la obra metaficcional que contiene un relato dentro de otro (Genette, 1989a, pp. 284-289). En *Dark*, esto ocurre con la obra *Ariadne* de Milne, con la obra imaginaria *Un viaje a través del tiempo* y con el manuscrito que cuenta la verdad de Winden, sugiere el tiempo circular a través del viaje en el tiempo y establece la genealogía definitiva de las cuatro familias principales de Winden. Por otra parte, el concepto de segundo grado también es interpretado y abordado por Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, a propósito de las referencias intertextuales en las que una primera obra (hipotexto) es proyectada en una segunda obra (hipertexto) (Genette, 1989b, pp. 10-12).

⁶ Así, de acuerdo con la nota anterior, *Un viaje a través del tiempo* de Tannhaus es una obra metadieética y *La máquina del tiempo* de Wells es un intertexto y un hipotexto en el que Friese y Bo Odar se basaron para crear al científico H. G. Tannhaus, su libro y su artefacto para viajar en el tiempo.

pero que la crítica anterior y posterior identifica con el nombre de intertextualidad, término más usual en el campo de la crítica literaria. En ese estudio, el teórico francés identifica la intertextualidad como una forma de transtextualidad y la define como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva entre un texto en otro” (Genette, 1989b, p. 10).

Para diferenciar un texto nuevo que, de manera parcial o total, está basado en otro que lo precedió, Genette estudia el concepto de *hipertextualidad*, un tipo de transtextualidad que permite establecer las relaciones entre un texto con otro: “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*)” (Genette, 1989b, p. 14). De acuerdo con lo anterior, la terminología empleada excede su acercamiento textual –enfocado sobre todo en relaciones intertextuales entre dos o más obras literarias– para producir diversos análisis de otras obras extraliterarias, como las del cine, la televisión, el cómic, etc.⁷ En todo caso, las categorías *hipotexto* e *hipertexto* funcionan para ubicar dos obras que se relacionan mediante diversos procedimientos artísticos que incluyen la cita textual, la alusión, el plagio –las formas de la intertextualidad según Genette (1989b, p. 10)– pero que también contemplan la parodia y el pastiche. En cuanto a *Dark*, el análisis intertextual se limitará a la presencia de la cita textual (“con comillas, con o sin referencia precisa” [Genette, 1989b, p. 10]) y la alusión, definida por el autor de *Palimpsestos* como “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (Genette, 1989b, p. 10).

⁷ De manera paralela, los estudios de la comunicación fueron incorporando algunos conceptos clave que no hay que confundir con la propuesta de Genette, pero que hay que tomar en cuenta. Tales son los casos del concepto de *hipertexto* estudiado por Carlos Scolari (Scolari, 2008, pp. 214-224) y el concepto de *transmedia* estudiado por Henry Jenkins (Jenkins, 2008). En el primer caso, se trata de un término que analiza el fenómeno de las relaciones entre los vínculos o *links* que, en la navegación a través de internet, llevan de una página web a otra; en el segundo caso, *transmedia* remite a la transición de una obra que se encuentra dentro de un soporte (obra literaria impresa, cómic, video, etc.) a otra que se encuentra dentro de otro soporte, como ocurre con la saga *Star Wars* –que inició en el cine pero que se extendió a cortos animados y, recientemente, a la serie de televisión *The Mandalorian* (2019 a la fecha), proyectada por la compañía Disney Plus– o la de *Matrix*, obra que excede la trilogía cinematográfica para expandirse a cortos animados con historias periféricas y al género cómic. Sobre este último caso, cfr. Jenkins, 2008, pp. 99-135.

ANÁLISIS: *DARK* Y LA HISTORIA DEL TIEMPO

*Según es fama, Dios Padre no es anterior a Dios Hijo.
Creado el Hijo, el Padre le preguntó:
–¿Sabes cómo hice para crearte?
Contestó el Hijo:
–Imitándome.*

JOHANNES CAMBRENCIS,
*Animadversiones*⁸

El primer capítulo de la primera temporada de *Dark* abre con un epígrafe: “*Der Unterschied zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ist nur eine Illusion, wenn auch eine hartnäckige*”, cuya traducción al español –en los subtítulos del capítulo– es: “La distinción entre pasado, presente y futuro es sólo una ilusión obstinadamente persistente”. Esta cita textual inaugural, recuperada de las colecciones de *quotes* que abundan en internet sobre Albert Einstein y cuya teoría sobre la relatividad del tiempo ha tenido sus representaciones ficcionales en la novela, el cine y los cómics, funciona como un referente intertextual en el que la física cuántica se relaciona con la ciencia ficción y la literatura fantástica mediante los viajes en el tiempo.⁹ Así, la cita anterior, tomada de un científico cuya presencia en los medios de comunicación y la cultura de masas fue frecuente, se relaciona inmediatamente con otra cita, que puede ubicarse de modo intradieгético porque la enuncia el personaje H. G. Tannhaus al tiempo que se proyecta una toma aérea de los bosques de Winden y el sol cayendo en el horizonte, la imagen de un búnker con armas y el primer plano de varias fotografías de los

⁸ Este minicuento es tomado de la antología de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares *Cuentos breves y extraordinarios* (1997, p. 111). López Parada (1999, p. 73) afirma que se trata de un texto imaginario escrito por los antologistas. El título del texto, de gran intencionalidad irónica, es “Dos coeternos”.

⁹ La tradición de la ciencia ficción ha excedido los límites impuestos por la literatura para incorporarse como género cinematográfico (aunque menor desde la perspectiva más tradicionalista) desde los filmes de Georges Méliès, pasando por *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang hasta *La máquina del tiempo* en una primera versión dirigida en 1960 por George Pal y una segunda de 2002 dirigida por el nieto del autor de la novela, Simon Wells. En la versión más reciente, el protagonista intenta recuperar la vida de su pareja a partir de sus viajes al pasado. Al fracasar en múltiples ocasiones, decide ir al futuro, lo que establece una relación más directa con la obra literaria original, ya que es ahí cuando se narra el sometimiento de los humanos sobrevivientes ante una nueva raza salvaje. Un cambio importante: en la novela de Wells, la raza humana se ha transformado en un inofensivo e inocente pueblo de piel rosada, pero lo importante aquí es subrayar que, a través de la ciencia ficción, el filme de Simon Wells y la serie *Dark* comparten el mismo tema: los viajes en el tiempo como un intento de anular o revertir el pasado, tema muy explotado, a su vez, en algunos números especiales de las historietas de superhéroes que también han sido adaptadas al cine, como *Days of future past* o *Flashpoint*.

integrantes de las familias de ese pueblo alemán imaginario que tendrán una gran importancia en el desarrollo de la historia: “Confiamos en que el tiempo se mueve de forma lineal. Que avanza siempre y de modo constante hacia el infinito. Pero la distinción entre pasado, presente y futuro no es más que una ilusión. El ayer, el hoy y el mañana no son consecutivos, están conectados en un círculo que no tiene fin. Todo está conectado”. La toma aérea de Winden y las fotografías de los habitantes del pueblo corresponde a tres momentos representativos: niñez, adultez y vejez; no todas las series de fotos están ordenadas cronológicamente. Conforme avancen las temporadas, se sabrá que el refugio está ocupado en el futuro, en el año 2052, después del desastre nuclear de 2020. Esa relación también puede notarse fuera de la historia: el paralelismo en el sentido de ambas citas textuales permite establecer una analogía entre Einstein y Tannhaus: este último no sólo es un científico creador de dos máquinas del tiempo –en dos mundos paralelos–, también es un presentador de televisión: su programa divulga la teoría de Schrödinger, la teoría de la relatividad de Einstein y los viajes en el tiempo.

Por otro lado, uno de los símbolos fundamentales del relato es la triqueta, que sugiere la relación indisoluble de varios momentos de 2019, 1986 y 1953. Si se analiza su estructura, se observa que los espacios asignados a los años pueden rotar y por lo tanto no hay orden cronológico ni una línea de tiempo precisa. *Dark* pudo haber comenzado en 1986 o 1953, pero inicia en 2019 porque la triqueta podría expandirse a 2052 y 1920... En 2019 se origina el desastre nuclear que dará lugar a la catástrofe en 2020 y en la que, en el salto temporal al futuro, treinta y tres años después, Winden y el mundo entero se encuentran en una fase postapocalíptica.

Debido a su estructura narrativa y sus numerosos personajes que conviven desde el siglo XIX hasta el siglo XXI, *Dark* obligaría al espectador a crear un árbol genealógico y revisar hasta dónde llegan las vidas de los integrantes de las cuatro familias principales de la historia. Además, las referencias intertextuales no sólo apuntan a obras literarias con las que la serie establece un diálogo, también hay citas textuales y alusiones claras a la obra de los físicos cuánticos. Estas referencias, provenientes del campo literario y del campo científico, se cruzan para producir personajes de la ciencia ficción, como el viejo inventor H. G. Tannhaus, cuyas siglas remiten al autor de *La máquina del tiempo* Herbert George Wells. De manera semejante a esta novela, la serie anuncia el desastre por venir: los personajes que descubren que el tiempo es inseparable del espacio intentan anular el tránsito de algunos personajes siniestros que cruzan de una época a otra por medio de una extraña máquina del tiempo; sin embargo, paradójicamente, al tratar de evitar que los sucesos se cumplan, terminan ocasionándolos irremediablemente: Ulrich, el padre de Mikkell, viaja al pasado para impedir la desaparición del hijo, pero se confunde en el laberinto subterráneo y llega a 1953,

cuando el supuesto secuestrador es un niño. Dos viajeros más intentan anular los hechos: por un lado, aparece un extraño cuya identidad se revela como Jonas, quien ya es adulto, y Claudia, la ex directora de la planta nuclear que ha pasado varias décadas saltando de una época a otra; ambos le piden al joven inventor Tannhaus (en 1953) que ejecute el diseño que ellos le llevan y que requiere ciertas cantidades de cesio, robado de los desechos nucleares, y ciertas cantidades de litio, provenientes de la tecnología de los teléfonos Smart del siglo XXI. El joven Jonas de 2019 también buscará a Mikkel para detener las consecuencias de su viaje al pasado, pero fracasa al igual que su doble del futuro y Ulrich Nielsen. Además, en la segunda temporada, Jonas viaja al momento exacto en que su padre se suicidará, pero descubre que, para evitar el desastre nuclear, no debe impedir el suicidio, sino propiciarlo, por lo que acepta que el padre muera para que las acciones, en el futuro, realmente puedan cambiar.

Algunos de los elementos temáticos que conforman la trama, como el laberinto de las cuevas, la obra de teatro *Ariadne* sobre el personaje mitológico que la protagonista Martha interpreta en una obra de teatro escolar, las bifurcaciones físicas y metafóricas del pasado, presente y futuro y la posibilidad de transformar el pasado, remiten a la obra de Jorge Luis Borges, sobre todo a algunos de sus cuentos fundamentales, como “La casa de Asterión” y “La otra muerte” de *El Aleph*, y a sus ensayos “Nueva refutación del tiempo” de *Otras inquietaciones* y “El tiempo circular” de *Historia de la eternidad*.¹⁰

Aunque la presente investigación toma la obra de Jorge Luis Borges como un referente para analizar algunos *leit motifs* de *Dark*, es importante establecer un diálogo más concreto con un intertexto (hipotexto) que de manera explícita se presenta en la serie alemana: me refiero al relato mitológico de Ariadna, Teseo y el Minotauro. En la serie, los escritores de *Dark* adaptaron el relato clásico a dos formas y géneros diferentes: el libro *Ariadne. Ein Bühnenstück*, cuya primera de forros de color amarillo se compone de una ilustración en blanco y negro de una escultura en mármol que sugiere a Ariadna y en la parte superior el título mencionado, sin el nombre del supuesto autor, es la base textual que sirve para la puesta en escena. La relación intertextual sugiere una puesta en abismo como procedimiento narrativo en la que Martha remite a Ariadna, el personaje de la mitología griega que, después de ayudar a Teseo para que éste entre y salga del laberinto, es abandonada por el héroe ateniense en una playa.

Martha debe interpretar a Ariadna en el contexto de la desaparición de su hermano Mikkel. En una de sus primeras apariciones, dentro de la primera temporada, se encuentra en su recámara, sin responder a las llamadas de su novio Bartosz. Detrás de ella, en uno de

¹⁰ Sobre la presencia de Borges en la serie, Nicolás Cabral afirma: “Borges es la figura tutelar del relato, pero *Dark* carece de la elegancia de sus soluciones” (Cabral, 2020).

los muros, hay un cartel que alude a la obra con el título *Ariadne* en grandes letras mayúsculas de color negro. Durante la puesta en escena, en el sexto capítulo de la primera temporada, titulado “*Sic mundus creatus est*”, Martha interpreta a Ariadne en público. Antes de su soliloquio, un personaje de la obra (de la puesta en abismo) interpretado por Kilian Obendorf, compañero de estudios de Martha, personaje de la historia central que sólo adquiere cierta relevancia en la tercera temporada—aunque no se trata de él propiamente, sino de su doble en un universo paralelo donde Jonas no existe y él es novio de Martha—, advierte que Ariadne no es tan pasiva o sumisa como todos creen: “Ya han escuchado a la hija de Minos. Creen que la conocen. Y piensan: «¿No es buena y hermosa?» Se han dejado encantar por ella. Por sus palabras. Por su hermosa mirada. Pero créanme: todos, sean hijos de un rey o no, tienen un pie en las sombras y otro en la luz”. Esta referencia es una supuesta cita textual de la obra teatral, pero en la historia central adquiere un sentido más profundo porque anuncia el fin de la pasividad de Martha para crear un contrapeso del otro protagonista, Jonas, cuando sean ancianos y formen sus grupos de viajeros antagonistas.¹¹

Por su parte, al entregar el hilo a Teseo (interpretado por otro actor sin importancia en la trama porque sólo sería una representación ficcional de Teseo y una sustitución provisional de Jonas, quien ya entró al laberinto), Ariadne dice: “Toma esto. Te guiará. Tienes que ir hasta hallar el centro. Allá te espera en las sombras. Mitad hombre, mitad bestia. Debes ser rápido. Apunta directo al corazón”. “—¿Pero no es tu hermano?” —pregunta Teseo. “—Es lo mismo para mí —afirma ella—. Ahora este hilo nos une. Prométeme que no vas a cortarlo”. Además del trasfondo de tema mitológico y los paralelismos mencionados entre la historia de Friese y Bo Odar y el mito de Ariadna y Teseo —en el momento en que Martha-Ariadne le entrega al héroe ateniense el hilo rojo con el que éste entrará y saldrá del laberinto, después de haber matado al Minotauro, garantizando el contrato propuesto por Ariadne para casarse con Teseo como pago por haberlo ayudado, Jonas descubre una cuerda de color rojo en la cueva que lo llevará directamente a la década de los ochenta para encontrar a Mikkel e intentar traerlo de regreso al año 2019—, Martha termina su parlamento de este modo:

¹¹ El relato mitológico de Ariadna, no conservado en sus adaptaciones trágicas por los tres grandes dramaturgos clásicos Esquilo, Sófocles y Eurípides ni por otros menos célebres, tiene una gran cantidad de variaciones y reactualizaciones en la historia de la literatura occidental. El carácter pragmático de este personaje femenino, de cierta condición pasiva, que es traicionada por Teseo y salvada por Dionisio, quien la convierte en su esposa y una de sus sacerdotisas, cobra relevancia en otros momentos, como ocurre con la obra *Ariadne, or Business First* de A. A. Milne (Milne, 1926). Una versión más estudiada es, indudablemente, la de Borges en el cuento “La casa de Asterión”, si bien el punto de vista del relato corresponde al Minotauro y Ariadna vuelve a ocupar una posición secundaria. Este cuento será analizado más adelante.

Sólo la oscuridad me rodea. Sombras acechando eternamente. No he comido en días. Mis ojos se tornan negros. El final se acerca. Así como él descendió al laberinto, ahora yo descendo al mío. Ahora estoy frente a ustedes. No como hija del rey. No como esposa del hombre. No como la hermana de su hermano. Un cabo suelto en el tiempo. Todos morimos por igual. No importa en qué casa nacemos. O cómo nos vestimos. Vivamos poco o mucho Yo sola formo mis lazos. Haya ofrecido mi ayuda o la haya negado. Todos enfrentamos el mismo destino. Los que están en el cielo nos olvidaron. No nos juzgan. En la muerte, estoy sola. Y mi único juez soy yo.

Después, rompe en llanto, en un caso de paralelismo de dos niveles (el metaficcional de la obra de teatro y el de ella, personaje ficcional para los espectadores de la serie) cuyo sentido adquiere forma en la metáfora del laberinto. Jonas entra a las cuevas del bosque, situadas debajo de la planta nuclear, para hacer su segundo viaje en el tiempo. La estructura del lugar sugiere un laberinto con múltiples pasajes y dos puertas que remiten a dos momentos del pasado: 1953 y 1986. Jonas entra al laberinto del tiempo mientras Martha mantiene, en ésta y la segunda temporada, una postura pasiva. En la última temporada, su otro yo, proveniente del universo paralelo, tomará la iniciativa de las acciones, revelándose así una mayor cercanía psicológica con el personaje cretense.

Las referencias a la historia trágica de Ariadna no pertenecen únicamente a estas escenas. Tienen su representación duplicada en el universo paralelo de la tercera temporada. En este universo complementario del primero, Jonas no existe y Martha es novia de Kilian. Jonas ha escapado de la explosión nuclear debido a que la viajera Martha Nielsen ha llegado en el momento exacto de la catástrofe para salvarlo. Es una viajera del tiempo reclutada por su doble anciana, Eva. Después de dejarlo en el año 2019, Martha desaparece para cumplir otra misión. Mientras, Jonas, que había presenciado el asesinato de la Martha de su mundo, conoce a la Martha del otro universo, pero no es exactamente la misma que lo salvó, sino una doble más joven por unos cuantos meses, antes de que se convirtiera en una viajera del tiempo. Cuando va a buscarla a la escuela, ella se distrae y deja en la banca su libro *Ariadne. Ein Bühnenstück*. Aquí también representa el mismo papel y se encuentra ensayando al lado de Kilian. En este universo alterno, Martha recita su monólogo días antes del estreno de la obra, en un ensayo, como había sucedido en el primer universo (capítulo cinco de la primera temporada). El escenario ya no consiste en un contraste de luces amarillas y fondo negro, aquí se trata de un fondo rojizo que da la apariencia de las paredes irregulares de una cueva proyectada hacia el fondo; el parlamento ensayado puede ser una variación del anterior o un fragmento anterior al recitado por la Martha del primer mundo:

Fue entonces cuando supe que nada cambia. Que todo permanece inalterable. La rueda gira, vuelta tras vuelta. Un destino ligado al siguiente. Un hilo, rojo como la sangre, que entrelaza nuestros actos. Uno no puede desatar sus nudos, pero pueden cortarse. Él cortó los nuestros, con una hoja afilada. Y aun así, hay algo que no puede cortarse. Un lazo invisible. Algunas noches, tira de él. Despierto sobresaltada, sabiendo que nada deja de ser. Que todo permanece.

Aunque las tres últimas frases también son pronunciadas por Martha en el quinto capítulo de la primera temporada (la Martha del primer universo), ahí el monólogo estaba incompleto, fue más breve. Ahora, las nuevas referencias son una especie de guiño que refleja un costado oscuro no revelado del todo anteriormente. También son un refuerzo de la idea principal: el eterno retorno, que se confirma no sólo por los viajes en el tiempo, sino ahora, también, por los viajes entre dos o más mundos paralelos.

La investigación llevada a cabo sobre ese curioso libro integrado por una sola obra teatral, sin nombre del autor en la primera de forros, en lengua alemana, sin que exista un hipotexto de la época clásica en Grecia que lo precediera, y tomando en cuenta que las versiones existentes de la historia se remontan sobre todo al género narrativo pero no al dramático –a excepción de la pieza mencionada de Milne y a una ópera escrita por Hugo Von Hofmannsthal, *Ariadna en Naxos*–, sugieren la inexistencia de ese libro y su presencia estrictamente imaginaria y ficcional. Desde los primeros cuentos de Borges, a finales de los años treinta y principios de los cuarenta, se produjo un entrecruzamiento entre la realidad y la ficción en el que el procedimiento principal del escritor argentino consistió en ofrecer elementos ensayísticos en sus cuentos y elementos narrativos en sus ensayos. Una práctica común consistió en relatar un suceso fantástico en primera persona, colocándose él mismo como un personaje que le da verosimilitud a la experiencia sobrenatural. Este recurso literario produjo la noción de “expresión de la irrealidad” (Barrenechea, 1957) que confundió a sus lectores sobre la veracidad de sus relatos. Todo lo anterior también aparece sugerido en la serie alemana *Dark* a través de ese volumen imaginario, pero también hay otros indicios de la presencia de la obra de Borges, como el motivo del laberinto, que permite establecer una relación temática en la que el autor sudamericano le da una significación distinta al relato tradicional del laberinto de Creta: ofrece una versión contraria a la representación habitual del otro, del monstruo híbrido. “La casa de Asterión” narra una versión alternativa de Asterión, el minotauro encerrado en el laberinto, contada desde el punto de vista del monstruo, tal como en *Dark* el monólogo de Martha cuando interpreta a Ariadna sugiere la importancia de su punto de vista y su lugar central sugerido en el título de la obra. Asterión, el minotauro que ha heredado el nombre de su abuelo, el padre de Minos, describe su soledad dentro de los muros del laberinto. Se ve a sí mismo como un redentor que pone fin

a la existencia abrumadora de quienes entran a su cárcel, dentro del plan de castigo del rey Minos sobre Atenas: “Cada nueve años entran a la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal” (Borges, 1999, p. 80). La narración en primera persona sólo es interrumpida al final, cuando el punto de vista cambia de Asterión a Teseo –sin que Ariadna intervenga y cuya función parece, únicamente, la de una narrataria pasiva–: “–¿Lo crearás, Ariadna? –dijo Teseo–. El minotauro apenas se defendió” (Borges, 1999, p. 81).

Otro cuento de Borges, “La otra muerte”, narra la historia de Pedro Damián, cuyo fallecimiento por enfermedad pulmonar en la vejez es anulado cuando, de un modo fantástico que sólo el narrador-personaje Borges puede percibir, cambia el pasado y muere heroicamente en el campo de batalla del que años atrás había huido. En la ficción fantástica, esos saltos temporales sí pueden alcanzarse para cambiar el destino. En la tercera temporada de *Dark*, Tannhaus, después de haber perdido a su familia en un accidente, diseña una máquina del tiempo –un artefacto muy diferente al que Jonas adulto y Claudia Tiedemann le habían encargado– para viajar al pasado, lo que devendrá en un accidente que creará, desde su realidad, dos mundos paralelos. Así, la frase pronunciada por Tannhaus en la primera temporada, “No sólo el pasado influye en el futuro. También el futuro influye en el pasado”, puede ser comprendida como una variación de “La otra muerte”.

De acuerdo con la poética de Borges y el concepto de “expresión de la irrealidad” desarrollado por Barrenechea, los ensayos del escritor argentino forman parte de su ficción especulativa: “Nueva refutación del tiempo” es una disertación desde la filosofía idealista de George Berkeley, quizá el filósofo menor favorito del autor de *El Aleph*, y puede ser leída como una variante ensayística de sus cuentos. Justamente, los argumentos poco ortodoxos de Borges se apoyan, además de en Berkeley y Schopenhauer (citado en varias ocasiones para hacer un contraste con el primero), en narraciones propias y ajenas. En el primer caso, Borges se cita a sí mismo en la reproducción íntegra de una fantasía juvenil de 1928; se trata del relato “Sentirse en muerte” de *El idioma de los argentinos*. El autor imagina o fantasea con una época anterior, en las orillas de Buenos Aires, antes de la llegada de la modernidad a la capital. Esa autorreferencia le sirve para reflexionar sobre el tiempo y aterrizar su exposición en el célebre relato de Chuang Tzu traducido por Herbert Allen Giles en 1889 (o atribuido a éste). Según Borges, Chuang Tzu, “hará unos veinticuatro siglos, soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre” (Borges, 1992, p. 242). La confusión del personaje forma parte de la invención de la realidad, según Berkeley, citado por el escritor argentino:

Chuang Tzu soñó que era una mariposa y durante aquel sueño no era Chuang Tzu, era una mariposa. ¿Cómo, abolidos el espacio y el yo, vincularemos esos instantes a los del despertar y a

la época feudal de la historia china? Ello no quiere decir que nunca sabremos, siquiera de manera aproximativa, la fecha de aquel sueño; quiere decir que la fijación cronológica de un suceso, de cualquier suceso del orbe, es ajena a él, y exterior (Borges, 1992, p. 242).¹²

Dark propone una lectura metafísica de la identidad a través del paso de los años, de la transmisión de las enfermedades físicas y psicológicas (como la neurosis y la locura) y de la imposibilidad de anular el pasado. Paradójicamente, nadie puede evitar que se cumpla el destino: Mikkel viajará al pasado, a los años ochenta, época en la que sus padres son adolescentes, y se quedará a vivir no *abí*, sino *entonces*. Claudia, Jonas adolescente, Jonas adulto, Ulrich y Mikkel no pueden evitar su destino: “–Tuve un *déjà vu* –dice Martha–: como si todo esto ya hubiera pasado”, [como] “un mensaje del más allá”. Estas palabras, pronunciadas en el primer capítulo de la primera temporada –el primer capítulo de la tercera temporada se llama “*déjà vu*”–, se relacionan con el relato de Chuang Tzu que Ines Kahnwald, madre adoptiva de Mikkel Nielsen –quien después se llamará Michael Kahnwald–, le cuenta a éste para explicarle las contradicciones de los sueños, ya que el niño teme estar en un sueño del que no consigue despertar: “¿Has oído hablar de la paradoja del Maestro Zhuang? Soñé que era una mariposa. Ahora me he despertado y ya no sé si soy una persona que soñó que era una mariposa o si soy una mariposa que sueña que es una persona”.

La imposibilidad de cambiar el destino de los seres humanos lleva a algunos personajes a pensar en una estructura circular del tiempo. Todos los males se repiten y se repetirán, lo que se sugiere en el epígrafe de Shakespeare del octavo capítulo de la primera temporada: “El infierno está vacío y los demonios están aquí”. El pesar del ser humano, para Borges, consiste en vivir; sólo la muerte dará alivio al hastío y el agotamiento permanentes. Esta percepción nihilista de la existencia, en diálogo intertextual con la obra filosófica de Schopenhauer, tiene su *fictionalización* en los objetivos del personaje Adam, el anciano antagonista de Jonas que en realidad es su otro yo, con una diferencia de edad de sesenta y seis años. Adam intenta destruir ambos mundos para que el mal no siga avanzando de manera circular y toda la existencia enferma y psicótica de Winden desaparezca para siempre. La estructura circular del tiempo sugiere que todo volverá a ocurrir, entonces el ser humano está atrapado de manera definitiva en el tiempo-espacio, condenado a repetir los mismos actos y padecer los mismos problemas y dolores. Desde luego, las referencias de “El tiempo circular”, el ensayo de Borges, se remontan a la época clásica, en especial a Platón, y aterrizan en Nietzsche –en

¹² Esta versión posee un discurso más apegado al lenguaje filosófico; existe otra versión mucho más cercana a la ficción, la que Borges y Bioy le atribuyen a Herbert Allen Giles: “Chuang Tzu soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre” (Borges y Bioy Casares, 1997, p. 25).

la serie, aparecen en forma de alusiones intertextuales con la frase latina *SIC MUNDUS CREATUS EST* y el laberinto debajo de la planta nuclear–.

En *Dark*, todo vuelve a empezar, tal como queda de manifiesto en la repetición de las mismas escenas –que en la tercera temporada se repiten rápidamente, como un modo de sugerir que todo vuelve a iniciar sin que los personajes lo noten y sólo tengan *déjà vu*(s) ocasionales–, como una alusión al *Timeo* de Platón citado por Borges. El primer argumento de ese ensayo que Borges describe es astrológico: todo volverá a suceder: “En 1643 Thomas Browne declaró en una de las notas del primer libro de la *Religio medici*: Año de Platón – Plato’s year– es un curso de siglos después del cual todas las cosas recuperarán su estado anterior y Platón, en su escuela, de nuevo explicará esta doctrina” (Borges, 1953). La segunda doctrina, de carácter algebraico, es la más patética según Borges: la divulga Nietzsche con cierta negligencia: “un número n de objetos es incapaz de un número infinito de variaciones”. Más sostenible es la hipótesis de David Hume y del pensador y activista Louise Auguste Blanqui –también citado en “La trama celeste”, uno de los cuentos fantásticos de Adolfo Bioy Casares– que Borges cita (1953):

“No imaginemos la materia infinita, como lo hizo Epicuro; imaginémosla finita. Un número finito de partículas no es susceptible de infinitas transposiciones: en una duración eterna, todos los órdenes y colocaciones posibles ocurrirán un número infinito de veces. Este mundo, con todos sus detalles, hasta los más minúsculos, ha sido elaborado y aniquilado, y será elaborado y aniquilado: infinitamente” (*Dialogues*, VIII).

Con la exposición anterior, Borges sugiere que no existe la individualidad y que las acciones humanas son obra del mismo hombre: “Si los destinos de Edgar Allan Poe, de los vikings, de Judas Iscariote y de mi lector secretamente son el mismo destino –el único destino posible–, la historia universal es la de un solo hombre” (Borges, 1953).¹³ En *Dark*, los destinos entrelazados de los personajes parecen no tener modificaciones por más que algunos busquen cambiarlos. Ellos se encuentran a sí mismos, con otras edades, en distintas épocas, lo que remite nuevamente a Borges y a los cuentos fantásticos “El otro” y “Veinticinco de agosto, 1983”. En *Dark*, Los *doppelgänger* del futuro, los más viejos, son los más sabios: intentan detener a sus dobles jóvenes para que impidan o dejen pasar un acontecimiento y así se puedan revertir los sucesos. Nada de esto ocurre y todo se desen-

¹³ En “Nueva refutación del tiempo” concluye de un modo semejante. Los últimos fragmentos fueron tomados y citados por Jean-Luc Godard, quien hace que su máquina Alphaville los repita, y cambia el nombre Borges por el de Alphaville. De este modo, Godard no sólo propone la anulación de los individuos, sino la anulación de la propiedad intelectual, una forma de la propiedad privada.

cadena para que Jonas viaje a 2052, a una tierra distópica, luego a 1920 para conocer a su doble anciano, después vuelve a 2019 y de ahí salta a 2020 para cumplir lo que antes había pretendido evitar, en compañía de la Martha del mundo paralelo. Se propone enmendar los errores ajenos y propios, pero en realidad ambos personajes, con sus acciones, mantienen el orden circular y eterno de sus mundos, en un infierno perpetuo en el que son manipulados por sus dobles ancianos: Adam y Eva. Así, la tercera temporada expande la narración a un universo paralelo que complementa al primero: son dos mundos creados por el error de Tannhaus. El colapso produjo que su mundo se partiera en dos universos muy parecidos y en donde todo se repite. La primera y la segunda temporadas plantean los viajes en el tiempo y la imposibilidad de cambiar los hechos; la tercera se amplía a un universo paralelo que desde siempre –desde el accidente de Tannhaus– ha intervenido y alterado la vida del primer universo, el de las dos primeras temporadas. Para restituir el universo original donde se originó el error, los protagonistas (Jonas en el primer universo y Martha en el segundo) deben entrar a aquél a través de un resquicio generado en el momento en que Tannhaus activa la máquina del tiempo.

CONCLUSIONES

Los géneros menores, en especial el género fantástico y el género terror, a propósito de *Dark*, funcionan como géneros revolucionarios cuya posición marginal permite trabajar los temas con cierta libertad. En la primera temporada de *Dark*, la ambigüedad de lo que ocurre –uno de los signos característicos de la literatura fantástica–, sobre todo en el caso de Jonas Kahnwald, sugiere una especie de locura provocada por los viajes en el tiempo pero también por la “psicoesfera” nociva, producida por el ambiente hostil del pueblo de Winden, que depende del trabajo de todos los empleados de la planta nuclear y que, al explotar, siembra la enfermedad, la muerte y el fanatismo religioso de los sobrevivientes. La maldad se encuentra en la naturaleza misma, en los orígenes de la aparición del hombre en la tierra: la vegetación invade el espacio doméstico, la geometría racional de jardines, condominios, puentes y bosques. Debajo de la planta nuclear se encuentran las cuevas que permiten los saltos en el tiempo: todo ocurre y volverá a ocurrir. En la obra de Baran Bo Odar y Jantjie Friese, las historias familiares están marcadas por el egoísmo y la manipulación de los padres sobre los hijos; sólo el sacrificio individual (de Claudia y los jóvenes Martha y Jonas) permitirá la salida del círculo infernal de la triqueta que no sólo sugiere tres épocas y tres momentos concretos (pasado, presente y futuro), también indica los tres universos: el original donde Tannhaus intenta recuperar a su familia a través de la invención de su máquina del tiempo,

el de Jonas y Adam como los personajes más activos en el segundo universo y el de Martha y Eva como sus pares femeninos activos en el tercer mundo.

En este artículo, el estudio de la intertextualidad como método de análisis semiótico y el análisis de contenido narrativo centrado en los aspectos temáticos de la serie permitió analizar *Dark* como una obra artística que crea vasos comunicantes entre diversas disciplinas –incluyendo diversas obras literarias, filosóficas y científicas– y las trasciende en el contexto de la época transmediática actual, que exige nuevas búsquedas que rompan los límites de los formatos, estructuras narrativas y soportes tradicionales para hallar nuevas significaciones.

REFERENCIAS

- Barrenechea, A. M. (1957). La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges. En A. M. Barrenechea & E. S. Speratti Piñero. *La literatura fantástica en Argentina* (pp. 54-72). México: UNAM. Recuperado de: <https://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Barrenechea%20La%20literatura.pdf>
- Benassini, Ó. (mayo-junio de 2014). Maldad entre pantanos. *La Tempestad*, 16(96), 32.
- Borges, J. L. (1953). El tiempo circular. *Historia de la eternidad*. <https://pacotraver.files.wordpress.com/2011/12/eternidad1.pdf>
- Borges, J. L. (1999). La casa de Asterión. *El Aleph* (pp. 77-81). Madrid: Alianza Editorial.
- Borges, J. L. (1992). Nueva refutación del tiempo. *Ficcionario. Una antología de sus textos* (pp. 231-244). Ciudad de México: FCE.
- Borges, J. L. (2008). Sentirse en muerte. *El idioma de los argentinos* (129-133). Madrid: Alianza Editorial.
- Borges, J. L., & Bioy Casares, A. (1997). El sueño de Chuang Tzu. *Cuentos breves y extraordinarios* (p. 25). Ciudad de México: Losada.
- Cabral, N. (14 de julio de 2020). *Dark*: entretenimiento y tristeza. *La Tempestad*. <https://www.latempestad.mx/dark-entretenimiento-y-tristeza/>
- Caffarel Serra, C., Rubira García, R., & Neira Bronttis, W. (Coords.) (2019). Intersecciones televisivas. *Index Comunicación*, 9(3), Número monográfico. <https://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/issue/view/29>
- Cascajosa Virino, C. (2016). El ascenso de los ‘showrunners’: creación y prestigio crítico en la televisión contemporánea. *Index Comunicación*, 6(2), 23-40. <https://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/255/200>
- Carrión, J. *Teleshakespeare*. (2011). Madrid: Errata naturae.
- Castañeda Sabido, F. & González, P. A. (Coords.). (2018). *Reflexiones multidisciplinares sobre metodologías actuales en las ciencias sociales*. Ciudad de México: UNAM / Ediciones La Biblioteca.

- Del Campo Cañizares, E., Ivars, B., Puebla Martínez, B. (Coords.) (2016). *TV Series. Ficciones de nuestro tiempo*. *Index Comunicación*, 6(2), Número monográfico. <https://journals.sfu.ca/index-comunicacion/index.php/indexcomunicacion/issue/view/12>
- De los Ríos, I., & Hernández R. (Coords.) (2014). *True Detective. Antología de lecturas no obligatorias*. Madrid: Errata naturae.
- Genette, G. (1989a). *Figuras III*. (Carlos Manzano, trad.). Barcelona: Lumen.
- Genette, G. (1989b). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. (Celia Fernández Prieto, trad.). Madrid: Taurus.
- Hernández-Santaolalla, V., & Hermida, A. (2016). Más allá de la distopía tecnológica: videovigilancia y activismo en 'Black Mirror' y 'Mr. Robot'. *Index Comunicación*, 6(2), 53-65. <https://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/256/201>
- Jameson, F. (2019). Realismo y utopía en *The Wire*. *Los antiguos y los posmodernos. Sobre la historicidad de las formas* (pp. 263-279), (Alcira Bixio, trad.). Madrid: Akal.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia en los medios de comunicación*. (Pablo Hermida Lazcano, trad.). Barcelona: Paidós.
- López Parada, E. (1999). *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Macedo, A. (Coord.) (2019). *Alerta Spoiler: televisión y nuevas tecnologías*. Pachuca: Universidad La Salle Pachuca.
- Milne, A. A. (1926). *Ariadne, or Business First. Four Plays*. Londres: Chatto & Windus. <https://archive.org/details/fourplaysoomiln/page/86/mode/2up?q=87>
- Núñez, G. (septiembre de 2016). Un arte televisivo. *La Tempestad*, 18(114), 46-57.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones. Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Barcelona: Gedisa.
- Segarra-Saavedra, J., Hidalgo-Marí T., & Tur-Viñes, V. (2016). 'Branded webseries'. Acciones estratégicas del anunciante basadas en la ficción 'online' corporativa y el 'marketing' de contenidos. *Index Comunicación*, 6(2), 259-284. <https://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/248/212>
- SEPANCINE. Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico. <https://sepancinecongresos.wordpress.com/about/>

EPISODIOS DE LA SERIE DE TELEVISIÓN

- Secretos (Baran Bo Odar, 2017). Episodio 1, temporada 1. *Dark*, Netflix, Baran Bo Odar y Jantjie Friese.
- Verdades (Baran Bo Odar, 2017). Episodio 5, temporada 1. *Dark*, Netflix, Baran Bo Odar y Jantjie Friese.

Sic mundus creatus est (Baran Bo Odar, 2017). Episodio 6, temporada 1. *Dark*, Netflix, Baran Bo Odar y Jantjie Friese.

Cosechas lo que siembras (Baran Bo Odar, 2017). Episodio 8, temporada 1. *Dark*, Netflix, Baran Bo Odar y Jantjie Friese.

Alfa y omega (Baran Bo Odar, 2017). Episodio 10, temporada 1. *Dark*, Netflix, Baran Bo Odar y Jantjie Friese.

Déjà vu (Baran Bo Odar, 2020). Episodio 1, temporada 3. *Dark*, Netflix, Baran Bo Odar y Jantjie Friese.

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.

