

True Detective: la reformulación del detective televisivo y el fracaso social

True Detective: The Reformulation of the Television Detective and Social Failure

Luis Veres Cortés

Universidad de Valencia

La forma más antigua de control social ha sido desde siempre el miedo. Como dice Enrique Gil Calvo, “el miedo es el mensaje”, al señalar que es el miedo un método de sujeción social y de control de los ciudadanos (2003). A lo largo de la historia los miedos han suscitado diversas ficciones audiovisuales estrechamente relacionadas con la prefiguración de grandes momentos de crisis. Si, como señaló Kracauer en los años cuarenta (1985), y más recientemente Franciscutti (2004), la ficción supone el afloramiento de determinados miedos y tendencias de pensamiento que subyacen en las sociedades, los momentos más destacados de las crisis permiten la plasmación del miedo en el terreno de la ficción. Este trabajo trata de reflexionar sobre la significación de la serie de televisión True Detective en el contexto de creación de ficción televisiva tras el 11S de Estados Unidos y el escenario de la crisis global. Para ello se centra en el análisis de la pareja de detectives que protagonizan la serie y en su

The oldest form of social control has always been fear. As Enrique Gil Calvo says, “fear is the message”, meaning that fear is a method of social restraint and control of citizens (2003). Throughout history fears have inspired various audiovisual fictions closely related to the foreshadowing of great moments of crisis. As Kracauer noted in the forties (1985), and Franciscutti more recently (2004), fiction involves the flourishing of certain fears and patterns of thought that lie hidden in society, and the most notable moments of crises give shape to fear in the realm of fiction. This paper reflects on the significance of the television series True Detective in the context of creating television fiction after the 9/11 attacks in the United States and in the setting of the global crisis. To this end it is focused on the analysis of the pair of detectives who are the protagonists of the series and their characterization based on the nihilism and pessimism that emerge within a

caracterización a partir del nihilismo y pesimismo que desprenden en medio de un universo de desolación y desastre que reflejan los miedos y temores de la sociedad actual global.

Palabras clave: True Detective, series televisión, detective, ficción televisiva, cine negro.

world of desolation and disaster reflecting the fears and worries of the current global society.

Key words: True Detective, television series, detective, television fiction, film noir.

CINE, TELEVISIÓN Y MIEDO

La forma más antigua de control social ha sido desde siempre el miedo. Como dice Enrique Gil Calvo, “el miedo es el mensaje”, al señalar que es el miedo un método de sujeción social y de control de los ciudadanos (2003). A lo largo de la historia los miedos han suscitado diversas ficciones audiovisuales estrechamente relacionadas con la prefiguración de grandes momentos de crisis. Si, como señaló Kracauer en los años cuarenta (2008), y más recientemente Franciscutti (2004), la ficción supone el afloramiento de determinados miedos y tendencias de pensamiento que subyacen en las sociedades, los momentos más destacados de las crisis permiten la plasmación del miedo en el terreno de la ficción. Así, la República de Weimar fue el escenario de los presagios de la ascensión del nazismo, temores que se manifestaron en *El gabinete del doctor Caligari* (1920), de Robert Wiene, o *Nosferatu* (1922), de Murnau. En el escenario posterior al bombardeo atómico de Hiroshima y Nagasaki, surgieron monstruos enloquecidos del cine B japonés que coinciden con el pánico que suscitaba el desarrollo tecnológico y armamentista. Del mismo modo, la mayoría de los western y el cine de espías se desarrollan tras la muerte de Roosevelt y tras la victoria aliada y coinciden con el temor a una expansión del comunismo por Europa. A partir de 1933, bajo el mandato de Edward C. Hoover, se desarrolló un tipo de película que recogía de forma evidente los efectos de la Depresión: la película de gánsteres que sacaban a la luz algunos problemas de la sociedad norteamericana, como *Hampa dorada* (1930), de Mervin LeRoy, con Edward G. Robinson; *El enemigo público* (1931), de William Wellman, con James Cagney; o *Soy fugitivo* (1932), de Mervin Le Roy, con Paul Muni.

Y, a partir de 1973, se produce un crecimiento repentino de los precios del petróleo. La riqueza estadounidense pasa a cifras de 1969, y la crisis se incrementa en el resto del mundo. Tiene lugar la guerra de Vietnam y el caso Watergate. Los tres pilares del poderío norteamericano se tambalean: la política, lo militar y lo económico. Los resultados serán las películas de catástrofes con realizaciones ejemplares a la manera de *La aventura del Poseidón* (1972), de Ronald Neame, o

El coloso en llamas (1974), de John Guillermin e Irwin Allen. A ellos se unían las muestras de la crisis, un escenario formado por barrios en decadencia, edificios en ruinas y bandas de delincuentes capaces de poner en jaque al Estado, situación que se vería reflejada en películas como *The French Connection* (1972), de William Friedkin, o *Asalto a la comisaría del distrito 13* (1976), de John Carpenter (Navarro, 2009: 13-15). Estas ficciones prescriben unos modelos de relato, un modelo de vida y una concepción política de la vida cotidiana. En estas series los representantes del orden presentan una omnipresencia simpática y se da por sentado que represiones, delaciones y allanamientos de morada se hacen siempre en defensa del ciudadano. En cambio no hay mención de noticias de excesos policíacos o de la violencia policial, a pesar de que Starsky y Hucht, Kojak o Baretta utilizaran la violencia como moneda de curso corriente y como única forma de hacer prevalecer el orden (Ramonet, 2000: 105-121).

La presencia de esta violencia cotidiana facilitaba la aceptación de lo imposible y de una ley que superaba a la ley escrita pero que aseguraba, en el terreno de la ficción, el orden exigido a causa de la existencia de un peligroso enemigo concretado en forma de delincuente corriente, traficante de drogas o atracador de joyerías y bancos. La construcción del enemigo tradicionalmente ha facilitado la aceptación de normas sociales (Durkeim, 1993), lo cual constituye la función social del mito. De hecho hay una larga construcción de enemigos míticos en la historia del siglo XX, que es una prolongación de los viejos miedos, desde el Diablo, Lucifer o Satán (Delumeau, 2002: 21-49). Ante la catástrofe del lanzamiento de la bomba atómica de Hiroshima, al igual que tras el 11-S de Nueva York y Washington o el 11-M en Madrid, los estados, y la población también, exigieron la necesidad de un enemigo mítico que impusiera orden en el desconocimiento del caos de ese momento o como señaló Royo May:

América había arrojado la bomba atómica sobre Hiroshima y Nagasaki, reduciendo ambas ciudades a un montón de escombros en cuestión de un par de horas. Cosas como éstas llevaron comprensiblemente a muchas personas responsables a preguntarse si el término *diablo* no debía volver a nuestro vocabulario, no refiriéndose a una persona sino a un mito de gran vigencia (May, 1992: 250).

Como señala Umberto Eco, el enemigo proporciona seguridad y cohesión en los Estados que llevan a cabo su confección (Eco, 2012: 14-15; Veres, 2014b) y facilita la fabricación del consentimiento de los gobernados hacia los gobernantes en el seno social, ya que hay alguien responsable de los hechos, de la responsabilidad propia y ajena, y un culpable siempre es necesario ante la situación de calamidad colectiva (Gil Calvo, 2003: 156-157).

EL MIEDO Y LAS SERIES DE TELEVISIÓN: *TRUE DETECTIVE*

Estas circunstancias han condicionado notablemente el desarrollo del género negro y de las series de televisión detectivescas, las cuales aportaron su parte en el surgimiento de este escenario crítico (Veres, 2014c). Con la crisis de la

última década, iniciada en 2009 con la caída de Lehman Brothers, la ficción detectivesca ha introducido en su trama el reflejo de los nuevos miedos que atenazan ese universo inseguro en que se ha convertido el mundo. Al mismo tiempo, esta ficción ha presentado la crítica hacia esas peligrosas realidades que son motivo de los nuevos temores: los fanatismos religiosos, la superstición, el ascenso de las órdenes evangelistas en Estados Unidos, el desarrollo de sextas, la soledad de los espacios abandonados, el peligro del Alzheimer, el desarrollo de la locura en las grandes ciudades, la pederastia, la pedofilia, etc., una nueva realidad revelada por los medios de comunicación y percibida de modo distinto, en definitiva, miedos que ocultan un universo de crisis económica, política y social, en el que es necesario recuperar a un héroe, un héroe distinto al presentado hasta el momento, que muestra una necesidad perentoria en el universo de la crisis, forjada a partir de los cambios suscitados por el 11 de septiembre de 2001 y que dan lugar a un profundo nihilismo, al cuestionarse la hegemonía norteamericana y surgir un horizonte de inseguridades perceptibles (Barber, 2004: 19):

¿Qué ha cambiado? No sólo la extensión sino la intensidad de un conflicto que ha pasado a ser ubicuo. La línea de frente pasa ahora por dentro de los individuos, de los pueblos, de los fieles. Fractura la tradición, rompe las alianzas. Hace inanes las costumbres y hábitos más arraigados. En las guerras de antaño se enfrentaban unos campos relativamente homogéneos (etnias, naciones, los bloques de la guerra fría); hoy la fuerza del nihilismo proviene de la división y la disolución. Las primeras víctimas de sus guerras de religión son sus correligionarios. ¡Pobres civiles argelinos y afganos! Los ejércitos musulmanes se enfrentan a ejércitos musulmanes y los estadistas árabes caen bajo las balas árabes. En otras latitudes, un similar baile de etiquetas mezcla alegremente las antiguas divisiones, que se muestran más farsantes, más hipócritas que nunca: Cuba vive en el narcomarxismo, Rusia masacra a la población chechena en nombre del antiislamismo mientras vende armas y materias fisionables a las potencias islamistas. Allí donde reina, el nihilismo transforma en campo de batalla todo lo que toca con la varita mágica de su terrorismo verbal y práctico (Glucksmann, 2002: 35).

Pero tras esta intensificación del simulacro, es cierto que el mundo ha alcanzado, en algunas cuestiones y en algunos horizontes, niveles de satisfacción como pocas épocas de la humanidad han poseído y, sin embargo, el mundo occidental se halla ante la sensación de perderlo todo en cualquier momento. Es la llegada de la sociedad de riesgo global, como la ha caracterizado Ulrich Beck (2002), un universo en el que aparece el espectro del paro, de la devaluación del trabajo (Beck, 2007: 9-11), de la subjetividad y el relativismo, de la inseguridad política, social y económica, un mundo de individuos encerrados en sí mismos en grandes ciudades o en condados recónditos (Beck, 2003: 15-20), un mundo en el que parece que los grandes remedios y las fórmulas utilizadas hasta ahora carecen de validez. Ese es el mundo moderno, un horizonte de expectativas inciertas en el que Dios ha abandonado a sus hijos a la ingravidez del destino terrestre sin protección y donde éstos poseen conciencia de ese abandono:

Asimismo el *deus otiosus* que abandona el mundo a su suerte después de crearlo, trasunto del padre humano que abandona a sus vástagos, queda fortalecido en su versión moderna: ese Dios indolente que jubila al insigne hado para entregar a sus criaturas en brazos del azar. Si el tosco teísmo promovía esa deidad intervencionista que no deja de inmiscuirse en los asuntos humanos con favoritismos milagrosos, el más refinado deísmo piensa que Dios es sólo una suerte de relojero celeste que cierra por vacaciones tras poner en marcha la máquina del mundo (Catalán, 2015: 15-16).

Y ese mundo de inseguridades se une a un terreno donde todo resulta resbaladizo e inseguro. Y todo es consecuencia de una época que ha sucedido a la modernidad, en la que la idea de futuro se diluye en la conciencia de los humanos o al menos queda en medio de la incertidumbre:

Entramos así en un terreno oscuro, donde las seguridades se pierden, los conceptos se hacen resbaladizos y las salidas a la luz apenas se vislumbran. Cada estudioso toma su camino y se inicia tímidamente en el de los otros tratando de sentar las bases de su propio descubrimiento y trazar puentes para la comprensión de los demás. Llegamos así a la unanimidad del rechazo, a la negación del camino dejado atrás, pero no conseguimos ponernos de acuerdo en el futuro, que para algunos no existe puesto que todo es ya presente (Picó, 1988: 14).

La sensación de peligro y de inquietud en un mundo perverso se escenificó en los ochenta con la serie *Twain Peaks* y el asesinato inexplicable de Laura Palmer; en el siglo XXI, se perfiló en familias de mafiosos como *Los Soprano*, cuyos componentes podrían ser nuestros vecinos (Veres, 2013); en mundos de corrupción institucional como el presentado en *The Whire* (Veres, 2014a), o el horizonte postmoderno del tráfico de las nuevas drogas de síntesis en un contexto carente de cualquier expectativa ética como el mostrado en *Breaking Bad*. Y ese horizonte desolador que recurre a la presencia del miedo en el seno social de pequeñas ciudades del sur de Estados Unidos se vuelve a presentar en la exitosa y valiosa serie de televisión *True Detective* (2014).

Puesto que en la serie la respuesta a los males humanos se basa en la idea de que el mundo no tiene solución, *True Detective* apela a ese mundo sorteado por el fuego del mal, por el hedor de la violencia y la superstición, por el fanatismo religioso y el exceso de ambición, a partir del cual el pregenérico muestra imágenes de cuerpos híbridos, atravesados por las llamas, donde las escenas del pasado en la trama se dibujan como pesadillas del tormento prometido, por el cual los protagonistas de la ficción deben conducirse sin remedio. Este recurso se ha repetido como un signo de marca característico de la serie en su segunda entrega, incluso se ha prolongado, en exceso para algunos críticos, aunque es cierto que apunta a ese perfeccionismo plástico que busca la ambientación de cada episodio sin romper con la verosimilitud (Heritage, 2015). Y esa ambientación se inserta en un mundo en que sorprende el elemento sobrenatural. Desde el Rey Amarillo, hasta las sectas religiosas, que provienen de una tradición ancestral y maléfica, a personajes que habitan una pararealidad alejada del tiempo de la intriga y del mundo real. Un universo de devastación asola las imágenes del sur de Estados Unidos, a veces recordando el mundo del Faulkner de

novelas como *La Mansión* o *En la ciudad*, de Erskine Cadwell, de *La ruta del tabaco*, a veces recordando los paisajes calcinados presididos por la desolación del misterio, de lo monstruoso que permanece en algunas novelas Cormac McCarthy, como *La carretera* o *Meridiano de sangre*. Los ambientes de soledad y de un paisaje deshabitado se esparcen por la narración como un signo más de misterio con ecos olvidados de *La matanza de Texas* (1974), de Tobe Hooper, y sus psicópatas. Y estas presencias intertextuales, inexplicablemente no señaladas en el único libro dedicado a la serie, se unen a la influencia de David Lynch y esa mirada perversa, también presente en el cine de Samuel Fuller, perversión que se posa sobre la creación de ambientes y personajes en películas como *Terciopelo azul*, *El hombre elefante* o la famosa serie de televisión *Twin Peaks*, y que son el detonante inmediato de la inquietud que suscita la narración.

True Detective recrea un mundo sórdido y oscuro en la Luisiana de los años 90 en el que la maldad pura y descarnada tiene presencia real y corpórea en un asesino en serie de chicos menores de edad. Los encargados de cazar a este monstruo serán el excéntrico Rust Cohle y el rudo Marty Hart, que, obligados a trabajar juntos, tendrán que sumergirse en las facetas más amargas y terribles de un país que resulta no estar tan civilizado como podría parecer, que está lleno de supersticiones y de todo tipo de prácticas bárbaras por parte de aquellos que ostentan el poder y que no tienen ningún tipo de escrúpulos en avasallar a todos aquellos que se interpongan en su camino. Rust y Cohle se convertirán en esa fina línea que separa la civilización de la completa insensatez de lo inhumano, aunque en este mundo tan terrible ni tan siquiera esa frontera se salva de ser infectada por toda la maldad existente (Vasallo, 2014: 151).

Anthony Vidler señalaba que “la impresión de inquietud era un sentimiento difícil de definir. Ni terror absoluto ni ligera ansiedad, la inquietud parece más fácil de definir en términos de lo que no es, que en ningún sentido esencial de lo que le es propio” (Rodley, 1998: 9). Y esa inquietud en *True Detective* viene definida por el cruce de géneros y de códigos. El género detectivesco se fusiona con el género fantástico, incluso con el género de terror, con el cine de acción en el impresionante asalto al cártel de camellos, y esa fusión da lugar a una arquitectura perfecta en la que la realización conjuga magistralmente guión, música, interpretación y ambientes, para generar una historia cuajada de principio a fin y que se apoya en ese sentimiento de extrañeza e inquietud que despierta la serie. Esos atributos de lo inquietante coinciden con lo que Freud denominó “el campo de lo que es pavoroso” (Freud, 1992: 55), un sentimiento difícil de imaginar y que recuerda los cuadros de Francis Bacon llenos de angustia, espacios maléficos a donde va encaminada una cuidada ambientación basada en el esmero de la búsqueda de exteriores, como ha señalado uno de sus productores, Alex DiGerlando (Vieira, 2015). El paisaje de ese modo responde plenamente a ese sentimiento de desolación existencial que la trama pretende transmitir al espectador. Una visión pesimista de la realidad en la que ya no se sostienen las grandes soluciones y ya nadie cree en la posibilidad de redención como consecuencia de un declive moral, político y social a partir del 11-S en Estados Unidos, declive que la ficción televisiva se ha visto obligada a reflejar:

La inesperada vulnerabilidad a todos los niveles del país más poderoso del mundo ha desembocado en la proliferación de reescrituras marcadas por el pesimismo cuando no directamente nihilistas. Esta evolución oscura de la ficción catódica en EE UU se observaba ya en propuestas como *Deadwood* (David Milch, 2004-2006), western que embrutece el aura mítica del género que acuñó al identidad nacional o *The Wire* (David Simon, 2003-2008), desencantado mosaico que denuncia el fracaso absoluto de la política estadounidense en todas las esferas (desde la ley antidroga hasta la educación) y que revela, tal y como subrayó Mario Vargas Llosa en su artículo *Los dioses diferentes*, que es el sistema mismo en el que aparece condenado sin remedio, pese a que algunos de quienes trabajan en él sean agentes de buena entraña. Creaciones posteriores, como *Boardwalk Empire* (Terence Winter, 2010-2014), refuerzan esta visión desmitificadora y establecen sin ambages la vinculación directa de la clase política con el mundo del hampa (Albero, 2015: 21).

RUSTIN COHLE Y MARTIN HART: LOS PROTAGONISTAS EN BUSCA DE UNA VERDAD IMPOSIBLE

En consecuencia, se trata de un universo desesperanzado en el que sobresale una angustia con referentes cinematográficos concretos, como *El resplandor*, de Stanley Kubrick, y una oscuridad criminal similar a la presente en la barbarie de *El coleccionista de amantes*, de Gary Fleder, y en *El silencio de los corderos*, de Jonathan Demme. Pero de ahí a comparar *True Detective* con el western moderno, como asegura el guionista, Nic Pizzolato, creo que hay una notable diferencia: “*True Detective* es como un western, lo que tenemos aquí son los ancestros espirituales del tipo de hombres que crearon la frontera, sólo que ahora deambulan por una frontera desgastada.” (Pizzolato *et al.*, 2014: 18). Es cierto que aparecen “los arquetípicos de la masculinidad posteriores a la II Guerra Mundial” (Pizzolato *et al.*, 2014: 18) y que algunos pasajes recuerdan al enfrentamiento del protagonista de algunos western en películas como *Solo ante el peligro*, pero ¿en qué ficción desde 1950 no aparecen? Todo el cine negro y el cine detectivesco están determinados por el estereotipo del tipo duro que no cree en la sociedad, desde Chandler hasta Chase, estereotipo con el que rompió el detective postmoderno, pero que no ha dejado de estar presente en el arquetipo heroico contemporáneo.

True Detective presenta a una pareja de detectives y un sorprendente crimen, con espectacular puesta en escena incluida, que facilitan el desarrollo de diversos episodios dominados por el asombro narrativo y que suscitan cierto desosiego existencial al recuperar una metafísica olvidada, normalmente ausente en el discurso televisivo y en buena parte de la narrativa de ficción. Rustin Cohle y Martin Hart significan una nueva vuelta de tuerca en el terreno de la diferenciación detectivesca, personajes que poseen su propia intrahistoria y que habitan en complejas existencias en las que los problemas personales y laborales conviven en una difícil amalgama de vidas. Desde Holmes y Watson, las parejas se han sucedido con especial éxito en la televisión: *Starsky y Hutch*, *Las calles de San Francisco*, *Hart y Hart*, *Corrupción en Miami*, o *Bones* han dado lugar a parejas di-

símiles de personajes pintorescos, muy diferentes, que destacan su singularidad mediante la diferencia con el otro. Al igual que Holmes y Watson, la perspicacia de Rust supera la de Martín, la profundidad de sus razonamientos, sus lecturas de Nietzsche y Heidegger y su conciencia existencial lo alejan de su compañero, un policía que fundamenta su vida en sus líos fuera del matrimonio y en conciliar de mala manera alcohol, familia y amantes. Si Watson era un perfecto imbécil, Martín es un tipo superficial, más acorde con el ochenta por ciento de la sociedad. Se trata de personajes con los que se busca reflejar la realidad según lo que Northrop Frye llamaría la tradición del prototipo “irónico”, que es marginado, antiheroico y perdedor, y el prototipo “trágico”, cuya empresa está abocada al fracaso (Colmeneiro, 1994: 65; Frye, 1971: 40-47).

Ambos personajes articulan el desarrollo de la trama a través de sus entrevistas con los detectives de Asuntos Internos y mediante los diálogos que ellos siguen en el tiempo recordado de la investigación o como ha señalado Reviriego:

La serie, y ahí descansa una de las virtudes de su lógico desenlace, siempre trató de implicarnos en los sistemas nerviosos y emocionales de Cohle y Hart —que se pronuncian casi como *cold* (frío) y *heart* (corazón)—, de definirlos no tanto a través de sus impagables conversaciones como de los paisajes en los que se disuelven, tal y como anticipa el concepto de doble exposición fotográfica de los títulos de crédito. Una serie que, a partir de una trama tan inmediata como legendaria, tan terrenal como metafísica, explora el significado de la integridad humana, el agotamiento y la destrucción a los que conduce la persecución de fantasmas (Reviriego, 2014: 75).

Son dos seres desesperanzados, similares pero diferentes, pues el nihilismo de Rustin es más profundo y es palpable durante todo el interrogatorio. Al ser preguntado sobre lo que sucedió entre Rust y la novia que lo acompaña durante algunos meses, Martín Hart, con su escepticismo característico, les responde: “Lo que siempre pasa entre hombres y mujeres, la realidad”. Rustin es un ser castigado por la vida: su separación matrimonial y la muerte de su hija marcan su escepticismo y su descreencia, muy acorde con el paradigma postmoderno, en un mundo en el que no hay redención, no queda esperanza en ningún futuro. Como diría Baudrillard: “el futuro ya está aquí”.

Salí de aquella experiencia con un mayor respeto por la santidad de la vida humana. Yo no quiero estar en la historia. ¿por qué voy a vivir? Joder, yo ya no quiero saber nada para siempre (Wellmer, 1988: 104)

Y mientras se observan las imágenes de felicitaciones y agradecimientos tras la aparente resolución del crimen, el pesimismo se impone: “En este mundo nada se resuelve.” Los dos detectives no forman parte de un modelo social. Son dos hombres corrientes que acumulan defectos, pero su actitud ante la insistencia en su búsqueda de la verdad los conduce a convertirse. La actitud de Rustin viene determinada por el fracaso personal y por la conciencia de lo irremediable que supone vivir en este mundo. Una postura que lo conduce al nihilismo y a cierto

carácter excéntrico que se manifiesta en su apariencia. No se sabe si está cuerdo o está loco en ocasiones, a causa de los excesos con los somníferos y el alcohol. Y esa excentricidad se presenta en sus delirios filosóficos acerca del eterno retorno de Nietzsche y acerca del conocimiento de la naturaleza humana. Su discurso tiene algo de predicador en medio de la nada que lo rodea y mucho de desesperanza. Y a la vez el personaje recupera algo del tópico de la hagiografía mesiánica, un héroe, un líder sujeto a contradicciones en el ejercicio de su misión en el que se muestra “al dolor íntimo del héroe y no tanto al de la comunidad” (Balló y Pérez, 2014: 60-61). Por ello, Rust, tras el descubrimiento del primer cadáver señala: “Esto va a volver a pasar o ya ha pasado”. Nietzsche se repite en boca de Rustin cuando hace callar a Ledoux, el traficante de drogas: “Oye Nietzsche, cállate la puta boca”. Y también se trasluce en los soliloquios de Rustin frente a los dos detectives que le interrogan:

¿Por qué debería vivir yo dentro de la historia. Joder no quiero saber nada más, nunca más. Este es un mundo en el que nada llega a término. Alguien me dijo una vez: el tiempo es un círculo plano. Todo lo que hemos hecho o haremos, lo vamos a hacer una y otra vez... y otra vez... y otra vez... Y ese niño y esa niña van a volver a estar secuestrados en esa habitación de nuevo... y de nuevo... y de nuevo... Eternamente.

La filosofía de Nietzsche en boca de Rust es combinada con brotes de humor más presentes en Martin que en Rust: “Vamos a hacer del coche un espacio silencioso”, dice en el primer episodio, o “El mundo necesita malos. Y mantener a los otros malos alejados”, como si no quedase espacio en el mundo para la bondad. Al llegar a la carpa donde se celebra una ceremonia religiosa a cargo de un predicador, Rust susurra: “¿Imaginas cuánto suma el coeficiente intelectual de todos estos?” También esa filosofía se combina con las escenas más mundanas de los amoríos del propio Martín o la sensacional escena de la infidelidad de Rustin y la esposa de su compañero. El mismo Martín justificará sus infidelidades y juergas nocturnas con notable egoísmo y complacencia ante las preguntas de los detectives: “Hay que descomprimirse. Es por la familia, por los hijos”.

Rust presenta los rasgos habituales del personaje iluminado por la luz divina o por una fuerza superior. Mantiene la mirada extraviada, mira al vacío como si poseyera la capacidad de ver y vislumbrar aquello que los demás no ven, ni siquiera su compañero Martin. Su aspecto, en la segunda parte de la serie, compuesto por cabellera larga, delgadez extrema y una presencia casi mágica en fotografías de sucesos anteriores relacionados con diversos asesinatos, lo hacen asemejarse a un redentor, incluso guarda cierto parecido físico con la imagen del Jesucristo icónico del cristianismo. Pero su naturaleza es diferente, y dicha lectura puede parecer aberrante. Rust reproduce los rasgos del iluminado decimonónico que surgió con el movimiento romántico: ese ser que era capaz mediante el genio personal y una subjetividad singular de percibir detalles de la realidad que el resto de los mortales eran incapaces de captar. Rust se identifica con ese genio romántico que habla a modo de oráculo, de manera similar a la reivindicación de Lord Byron, en *Las tinieblas*, uno de los mejores poemas del siglo XIX, en medio de un mundo calci-

nado, presidido por el fuego infernal, un mundo muy similar al de *True Detective* (Byron, 1997: 50-52). Se trata del mundo en que el sujeto ya se siente demasiado pequeño para luchar contra el mundo y solo le queda la subjetividad, ese poder de los genios para interpretar un universo que no encuentra justificación en medio de los ambientes mortuorios y la certeza de que un día morimos rodeados de ruinas en espera de un resurgir indeterminado a la manera del *Adonais* de Shelley (1954: 62 y 71).

El mundo es, en *True Detective*, un infierno similar al de las tinieblas de Byron, y en ese mundo solamente la luz de la subjetividad, a mitad de camino entre la realidad y la ficción, entre la vigilia y el sueño de alguien que tiene numerosas dificultades para dormir, arroja algo de verdad en un universo confeccionado por mentiras. Se trata de una reproducción del héroe con ecos del romanticismo clásico en el que primó la irracionalidad ante la crisis del racionalismo ilustrado, una irracionalidad que se sobrepondría con la filosofía de Nietzsche, de Heidegger, de Jaspers, de Schopenhauer y Kierkegaard en el paso del siglo XIX al XX con la crisis del positivismo y la fe en la razón. Rustin, con mucho cinismo, bebe de esas fuentes y de esa crisis existencial que lo conduce al extremismo analítico e irónico con que salpica sus comentarios y su visión de la realidad.

DE LOS PROTAGONISTAS A UN EXTRAÑO CRIMEN

Un extraño crimen da lugar a que exista un extraño criminal. Y *True Detective* muestra una serie de asesinatos cercados por una simbología ritual que postula la existencia de un asesino en serie. Una chica en cuclillas, con las manos atadas con espinos, la piel amoratada y la cabeza coronada por una cornamenta de ciervo plantea la existencia de un cuadro en que se fusiona el misterio y el sacrificio religioso. Como señala Cirlot, la simbología del ciervo hace referencia, mediante la inversión de sus cuernos, a las raíces del árbol de la vida. También es símbolo de la renovación, y también símbolo del bien por oposición a la serpiente como símbolo del mal, al pertenecer a la tierra y al mundo subterráneo. Es la antítesis del demoníaco macho cabrío y, en algunas culturas, era el mensajero de los dioses (Cirlot, 1994: 130-131). La sucesión de cruentos crímenes con niños y jovencitas da lugar, en medio de un paisaje desolado, con ecos de los relatos de Lovecraft y con mucha influencia de la conciencia de la crisis del huracán Katrina, a que todo lo que rodea el crimen tenga un carácter fantasmal, lo cual puede dar la sensación de que los dos detectives son como muertos vivientes que habitan el infierno de la desesperación vital. Rimbaud escribió que “para escribir había que conocer el infierno” y una paráfrasis de la frase surge en la serie: “para contar la verdad hay que conocer el infierno”.

La religión, así pues, juega un papel importante en el desarrollo de la trama. Un sentimiento distanciado respecto al universo religioso subyace a lo largo de todo el relato al considerar ese mundo como responsable de la fe ciega y del integrista que conduce a los asesinatos de la serie. De este modo, en una escena se pregunta:

-¿Y si la gente no creyera?

-Sería una bacanal de asesinatos.

-Sería lo mismo.

La religión anula, de este modo, el pensamiento crítico, aunque es definido como una luz al final del túnel, la misma luz que Rust observa en los momentos finales, tras la resolución de los crímenes: “En ocasiones creía que estaba pecando y en otras me estaba metiendo en la verdad entera del universo”, dirá Rustin. La religión, a su vez, cumple su papel de ornato indicial. Rust y Martín van encontrando simbología religiosa: desde los castillos de ramas hasta los cuernos de ciervo o las espirales dibujadas en la pared que suscitan los orígenes del misterio, incluso cuando una de las pinturas de un ser con cuernos es encontrada en las paredes de una iglesia en ruinas. Pero la conclusión de la serie es que, finalmente, todo el misterio se resuelve a tiros. Todos los culpables quedan muertos en un mundo en el que no hay espacio para la redención y en el que para solucionar los problemas contra el enemigo son necesarios los Rustin y los Martín, hombres que persiguen la verdad, pero que mienten para sostener sus versiones del crimen y para zanjar la lucha contra el mal en un mundo que se ha quedado sin soluciones mágicas y en el que nada encuentra remedio.

Esa visión de la realidad, coincidente con muchas de las posturas ante el mundo contemporáneo, se ha forjado en una serie difícil de repetir, en la que ambientación, temas, trama e interpretación se han fusionado en un armazón que manifiesta una arquitectura de gran valía que ha convertido a *True Detective* en una de las series más admiradas de los últimos años, un producto que parece lejos de mejorarse, incluso dentro de la factoría HBO. De ahí que haya sido difícil repetir con el mismo molde una obra de ficción similar y de ahí que la segunda entrega de la serie haya resultado cuestionada por la crítica televisiva en Estados Unidos (Collins, 2015) y en el Reino Unido (Lowry, 2015), lo cual pone de manifiesto que la estandarización televisiva y el mundo del arte son dos caminos perfectamente delimitados dentro de la diferencia.

Luis Veres nació en Valencia en 1968. Es doctor en Filología Hispánica. Ha sido profesor invitado en universidades de Perú, Chile, Polonia, Austria, Bélgica, Francia, Italia, Holanda, Rumania, Reino Unido, Noruega y Portugal. En la actualidad es profesor en el Departamento de Teoría de los Lenguajes de la Universidad de Valencia. Es autor de las novelas *El hombre que tuvo una ciudad*, *El cielo de cemento* y *La casa del fin del mundo*, así como de los ensayos *La narrativa del indio en la revista 'Amauta'* (2001),

Periodismo y literatura de vanguardia en América Latina (2003), *Literatura e imaginarios sociales* (2003), *Estrategias de la desinformación* (2004), *La retórica del terror* (2006), *Los reyes y el laberinto. Sobre Borges, Lugones y otros ensayos* (2007), *Entre la Cruz y la Media Luna* (2007), *El sentido de la metaficción: de Woody Allen a Roberto Bolaño* (2015), *Cine documental y criminalización* (2015) y *Comunicación y terrorismo* (en prensa). En la actualidad está realizando un libro sobre las Brigadas Rojas y el cine italiano. Ha gana-

do el premio de novela Vicente Blasco Ibáñez (1999) y el Juan Gil-Albert de ensayo (2002). Es miembro del comité científico de las revistas *Ammis. Revue de civilisation et cultura*, de la

Université d'Aix en Provence, *Anales del Universidad de Craiova* y *Revista Literatura, Teoría, Historia y Crítica*, de la Universidad Nacional de Colombia.

Bibliografía

Albero, E. (2015). "La muerte del idealismo". *Caimán Cuadernos de Cine*, 35 (febrero), pp. 20-22.

Balló, J.; Pérez, X. (2014). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.

Barber, B. R. (2004). *El imperio del miedo. Guerra, terrorismo y democracia*. Barcelona: Paidós.

Beck, U. (2002). *La sociedad de riesgo global*. Madrid: Siglo XXI Editores.

—. (2003). *La individualización: el individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*. Barcelona: Paidós.

—. (2007). *Un nuevo mundo feliz: la precariedad del trabajo en la era de la globalización*. Barcelona: Paidós.

Byron, L. (1997). *Poemas escogidos*. Madrid: Orbis-Fabbri.

Catalán, M. (2015). *La sombra del Supremo*. Madrid: Siruela.

Cirlot, E. (1994). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.

Collins, S. T. (2015). "What Went Wrong With 'True Detective' Season 2?" *Rolling Stone*. Disponible en: <<http://www.rollingstone.com/tv/features/what-went-wrong-with-true-detective-season-2-20150810#ixzz3nOwkdup>>. Consultado el 2 de octubre de 2015.

Delumeau, J. (2002). *El miedo en Occidente*. Madrid: Taurus.

Durkeim, E. (1993). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza.

Eco, U. (2012). *Construir al enemigo*. Barcelona: Lumen.

Francescutti, P. (2004). *La pantalla profética. Cuando las ficciones se convierten en realidad*. Madrid: Cátedra.

Freud, S. (1992). *Psicoanalisi dell'isteria e dell'angoscia*. Roma: Newton.

Frye, N. (1971). *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press.

Gil Calvo, E. (2003). *El miedo es el mensaje. Riesgo, incertidumbre y medios de comunicación*. Madrid: Alianza.

Glucksmann, A. (2002). *Dostoievski en Manhattan*. Madrid: Taurus.

Heritage, S. (2015). "True Detective's Opening Credits: a Thing of Beauty (that goes on a bit too long)". *The Guardian*. Disponible en: <<http://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2015/jun/23/true-detectives-opening-credits-a-thing-of-beauty-that-goes-on-a-bit-too-long>>. Consultado el 2 de octubre de 2015.

Kracauer, S. (2008). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.

Lowry, B. (2015). "True Detective Finale Can't Redeem Fatally Flawed Drama (SPOILERS)". *Variety Editions*. Disponible en: <<http://variety.com/2015/tv/columns/true-detective-finale-review-spoilers-1201566269/>>. Consultado el 2 de octubre de 2015.

May, R. (1992). *La necesidad del mito*. Barcelona: Paidós.

Navarro, A. J. (coord.) (2009). *El thriller USA de los 70*. San Sebastián: Donostia Kultura.

Picó, J. (comp.) (1988). "Introducción". En: *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza.

Pizzolato, N.; De los Ríos, I.; Brown, E. (2014). *True Detective. Antología de lecturas no obligatorias*. Madrid: Errata Naturae.

Ramonet, I. (2000). *La golosina visual*. Madrid: Debate.

Reviriego, C. (2014). "True Detective, de Nic Pizzolato y Cari Joji Fukunaga. El corazón de la monstruosidad". *Caimán Cuadernos de Cine*, 26 (abril), pp. 74-75.

Shelley, P. B. (1954). *Adonais y otros poemas breves*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

Rodley, C. (ed.) (1998). *David Lynch por David Lynch*. Barcelona: Alba Editorial.

Vasallo, P. (2014). "True Detective. Los horrores del inconsciente". *Frame*, 10, julio, pp. 150-153.

Veres, L. (2013). "Referentes de la novela y el cine negro en *Los Soprano*". En: Sánchez Zapatero, J.; Martín Escribà, A. (eds.). *Historia, memoria y sociedad en el género negro. Literatura, cine, televisión y cómic*. Santiago de Compostela: Andavira, pp. 651-658.

—. (2014a). "The Wire: cine negro, narratología clásica y nuevos horizontes de ex-

pectativas". En: Martín Escribà, A.; Sánchez Zapatero, J. *La (re)invención del género negro*. Santiago de Compostela: Aldavira, pp. 313-322.

—. (2014b). "Wikileaks, ciberterrorismo y sistemas de significación". En: Díaz, S. Lozano, J. (eds.). *Vigilados. Wikileaks o las nuevas fronteras de la información*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 147-171.

—. (2014c). "Género negro y series de televisión: el destierro televisivo de lo negro". *Debats*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 122 (marzo), pp. 19-28.

Vieira, P. (2015). "Production Designer Alex DiGerlando Answers Your True Detective Questions". *HBO The Official Website*. Disponible en: <<https://connect.hbo.com/discover/alex-digerlando-qa>>. Consultado el 2 de octubre de 2015.

Wellmer, A. (1988). "La dialéctica de la modernidad y postmodernidad". En: Picó, J. (ed.). *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza, pp. 103-140.

