



Nº 3. ENERO DE 2024

CARIÁTIDE

ARTE, CULTURA Y HUMANIDADES



FRANKENSTEIN Y GREGORIO SAMSA

THE LEFTOVERS

BAKA SHIKINAMI

BESSIE SMITH

DISTOPÍAS Y UTOPIÁS

PRIMERAS UNIVERSIDADES

UCRONÍA

CREACIÓN LITERARIA

FOTOGRAFÍA

RESEÑAS

ENTREVISTA: JUAN LUIS PIQUERAS

CONTENIDOS



ARTÍCULOS

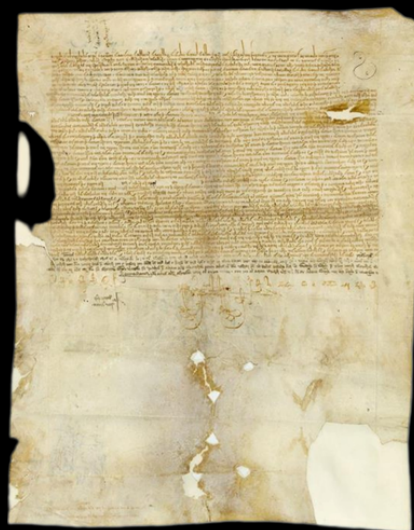
De Gregorio Samsa y Frankenstein a la salvación artística de la alteridad animal - Carmen Gutiérrez-Jordano. 08



Aproximación a los conceptos de “ucronía”, “u(/dis)topía” e “historia alternativa” desde los media studies - David Lea. 17

The Leftovers: El trauma de lo fantástico. Una aproximación a The Leftovers desde el elemento fantástico, su capacidad subversiva y sus géneros colindantes - Roger González Mercader. 29

Baka Shikinami. El ethos discursivo de Asuka en “Rebuild of Evangelion” - Melanie Ruybal. 37



Studium Generale: Primeras universidades hispánicas - José M^a Guerrero Montes. 49

ENTREVISTA

Juan Luis Piqueras: “Hemos hecho casi de todo: eso es lo que ofrecemos y no vamos a parar”. 55



RESEÑAS

Una mirada femenina (y feminista) al Sitges Film Festival 2023 - Cristina Molina Crespo. 66

A little touch of Agatha - Marcos R. Cañas Pelayo. 73

UCRONÍA

La Paz de los Reyes II - Marcos R. Cañas Pelayo. 82



PÁGINAS NEGRAS: PRODUCCIÓN LITERARIA

Poesía: *Encuentro* - Alfonso Larrea. 101

Relato: La criatura strikes again III - Irene Juárez. 102

Relato: El día que dejamos de jugar - Patricia Crespo Ruiz-Cabello. 104

Microcuento: Quién hablará de nosotras - Verónica Esquinas. 115

PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Fotografía: *New Jazz a bajas temperaturas* - José Luis Andrés (@espíritu_photographia). 118



GINECEO

Bessie Smith: Blues y afrofeminismo - María Gago Durán. 124



ENSAYO Y OPINIÓN

Calvino y el digitalismo - Antonio Costa Gómez. 137



THE LEFTOVERS:
EL TRAUMA DE LO FANTÁSTICO.

UNA APROXIMACIÓN A
THE LEFTOVERS DESDE EL ELEMENTO
FANTÁSTICO, SU CAPACIDAD
SUBVERSIVA Y SUS
GÉNEROS COLINDANTES.

Roger Gonzàlez Mercader.
Universidad Pompeu Fabra (Tecnocampus Mataró).

Resumen

La serie *The Leftovers* sirve de ejemplo para profundizar sobre el debate de lo fantástico, tanto en sus características, como en sus componentes genéricos, así como por su capacidad para ser un vehículo crítico sobre el nuestro tiempo. El presente artículo intenta desgranar las posibles influencias genéricas de la serie, así como analizar el componente fantástico de la misma y su capacidad para dialogar de forma directa (y estremecedora) con nuestro más inmediato (y traumático) presente.

Palabras clave

The Leftovers, fantástico, género fantástico, distopía, atentados 11 de septiembre.

A la hora de hablar de lo fantástico en el sí de esta tercera Edad de Oro de la ficción serializada (permítanme no utilizar la expresión “televisiva”, pues las múltiples plataformas donde se visualizan las diversas ficciones audiovisuales van más allá del televisor, de hecho también podríamos llamarla ficciones multi-pantalla) sin duda la serie norteamericana *The Leftovers* no sólo demuestra claramente que esta Edad de Oro continúa en muy buena forma, sino que deviene un ejemplo sumamente interesante para analizar la capacidad que aún tiene lo fantástico para sorprendernos, en un audiovisual contemporáneo que a menudo sólo entiende el género fantástico cargado de rimbombantes efectos especiales y excesivas digitalizaciones palomiteras.

La serie, creada por Damon Lindelof (responsable también de la serie *Perdidos*) y Tom Perrotta (basada en su novela homónima) para la prestigiosa HBO, parte de una premisa radical y sugerente: Imaginemos que, de repente, desaparece el 2% de la población mundial, sin dejar absolutamente

ningún rastro y de forma totalmente aleatoria. Casi 150 millones de personas de cualquier edad, credo, o etnia, repartidas por todo el mundo, dejan de existir en el acto. Ese es el *novum* radical de *The Leftovers* (que literalmente se podría traducir como “los sobrantes”), uno de los más potentes nunca acaecidos en la reciente historia del audiovisual. Pero la grandeza de la serie no está solo en plantear este cataclísmico acontecimiento sino en convertirlo en un simple *mcguffin*¹ para plantear temas de gran profundidad y actualidad, así como para convertirse en una serie problemática en múltiples aspectos teóricos vinculados a lo fantástico.

He utilizado anteriormente el concepto de Darko Suvin de *novum* de una forma deliberadamente problemática para empezar a observar la indefinición genérica que ofrece la serie. El *novum* es aquel elemento de base racional-científica central a partir del cual se estructura una obra de ciencia ficción: “*SF narration is a fiction in which the SF element or aspect, the novum, is hegemonic (...) it determines the whole narrative logic*” (2010, p. 75). Según Suvin (1979) el *novum* es un concepto que se sustenta en lo que el autor llama “extrañamiento cognitivo” (p. 7), un concepto vinculado a presentar cosas familiares bajo extrañas apariencias. *The Leftovers*, podría haber optado por dar una explicación racional al evento (convertirlo, pues, en un *novum*), entrando así sin ninguna duda en el género de la ciencia ficción y convertirse en un thriller trepidante de descubrimiento intentando averiguar el porqué de estas masivas desapariciones. Esa fue la opción, hace unos años, de la serie *Flashforward*, donde todos los habitantes del planeta sufrían un desmayo al unísono, con visiones futuras incluidas, y

1 Término inventado por Alfred Hitchcock para referirse a un elemento irrelevante que sirve como excusa argumental para motivar los personajes y el transcurso de la narración.

se iniciaba una investigación al respecto¹. No es el caso de *The Leftovers*, pues el thriller de acción y ciencia ficción (tan prolífico en nuestras pantallas) no es el género donde se mueve la serie. La serie deja claro, tras una elipsis de 3 años (y tras una primera secuencia estremecedora) que nadie, ni siquiera una comisión de científicos mundiales, ha encontrado una explicación racional a los terribles acontecimientos. ¿Qué sucedió? Esa no es la pregunta que se plantea, sino una mucho más interesante: ¿Y ahora qué?

Así, con esa aparentemente simple decisión de los guionistas de convertir “la ascensión” (nombre que da la serie al momento de las desapariciones) en un punto de partida radical pero meramente anecdótico es donde *The Leftovers* entra de lleno en el terreno del fantástico, introduciendo lo sobrenatural, “*aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable*” (Roas, 2001, p. 8) de una forma absoluta. La serie, además, se ambienta en un contexto realista (una pequeña comunidad cercana a Nueva York), reforzando así el hecho de que “*el realismo se convierte en una necesidad estructural de todo texto fantástico*” (Roas, 2001, p. 24).

La producción de HBO es, paradójicamente, tan profundamente “fantástica” que se hace difícil catalogarla junto a géneros afines. Intentemos encontrar las posibles relaciones genéricas de la serie a partir de la catalogación francesa de *fantastique*, que sería el paraguas genérico-madre del que emanan otros géneros como el terror, la ciencia ficción y la fantasía (o *fantasy* en su más popular acepción anglosajona) y que, como apuntan teóricos como Carlos Losilla, es la catalogación de más éxito en la crítica española (1993, p.

35)¹. *The Leftovers* no es ciencia ficción, pues descarta categóricamente cualquier explicación racional, premisa básica del género. Tampoco es *fantasy*, entendida como narración maravillosa, un tipo de historias en las cuales “*no se produce ruptura alguna de los esquemas de la realidad*” (Roas, 2001, p. 10), ya que, como hemos dicho, la serie mantiene un marco de referencia enteramente realista. Y tampoco puede sumarse al llamado “*realismo mágico o maravilloso*” el cual “*plantea la coexistencia no problemática de lo real y sobrenatural*” (Roas, 2001, p. 12) pues el llamado “gran desvanecimiento” genera un radical y traumático conflicto. ¿Hablamos, pues, de terror? Entendido, como apunta Roas, como “inquietud” (p. 30) (más que como miedo), ésta es una emoción básica en la serie, tanto para el espectador como para los personajes de la ficción, pero dentro de las pautas audiovisuales el Terror es una de los géneros que ha adquirido más tópicos formales y temáticos, convirtiéndose en uno de los más codificados del audiovisual: desde la figura arquetípica del monstruo hasta el plano subjetivo/amenazante, pasando por la estética gótica, o la importancia de la música para crear tensión; toda una puesta en escena al servicio de “lo transgresor y lo oculto” (Losilla, 1993, p. 52 a 55), múltiples elementos que no están presentes en la serie. Así pues, aunque no sería del todo erróneo considerar *The Leftovers* como “terror”, sí es cierto que es una catalogación frágil y que puede dar lugar a equívocos.

Por otro lado, la serie no sólo incluye el elemento fantástico en el terrible acontecimiento desencadenante, sino que perpetúa un halo fantástico (una sugerencia de lo sobrenatural) a través de un guion enigmático,

1 A pesar de ser la catalogación genérica más consensuada, el propio Losilla es más partidario de la crítica anglosajona, la cual tiende a rechazar la inclusión del terror dentro del *fantastique*, cuestionando éste como excesivamente totalizador y recordando que no todo el terror contiene elementos fantásticos (léase sobrenaturales). El autor aboga, pues, por “*la necesidad de arrancar el cine de terror de los dominios del fantastique y otorgarle un estatuto privado, único*” (1993, p. 42).

1 La serie fue un fracaso que se saldó en su anulación tras la primera temporada quizá, precisamente, en ser un producto más de thriller de ciencia ficción y no optar por la potencia sugerente que ofrece *The Leftovers*.
The Leftovers: el trauma de lo fantástico. PP. 29-36.

que plantea más preguntas que respuestas (aunque sin caer en los laberínticos callejones sin salida de *Perdidos*¹, potenciando así el efecto fantástico tan todoroviano de la incertidumbre y la vacilación; las visiones y dobles personalidades de Kevin, la locura de su padre (un veterano Scott Glenn), los aparentes poderes de Wayne (Peterson Joseph), jefe de una secta con mujeres embarazadas cuyos niños son llamados “los elegidos”, etc. Preguntas (sin respuesta) que mantendrán la tensión (fantástica) en esta primera temporada.

¿Qué es, pues, *The Leftovers*? ¿Drama intimista fantástico? ¿Pseudo-distopía cercana? ¿Post-apocalipsis de la emotividad? Quizá en su indefinición contenga múltiples elementos de diversos géneros.

The Leftovers es drama intimista, pues a pesar del efecto global focaliza las terribles consecuencias en un pequeño pueblo del estado de Nueva York y en sus traumatizados personajes. Éste es otro gran acierto de la serie, el de prescindir de una mirada global, a pesar de que el evento es terráqueo, para centrarse en una pequeña comunidad, ubicación más que suficiente para retratar complejos traumas morales y espirituales de la clase media. Encontramos aquí elementos muy propios de la novela romántica decimonónica, incorporando profundas indagaciones en el “yo” y personajes torturados, relacionando el fantástico con el drama romántico “*si bien el género fantástico nace con la novela gótica, será en el romanticismo cuando alcance su madurez*” (Roas, 2001: 22) Contrasta esta mirada intimista con corralidades multiétnicas al estilo de series como *Sense8*, basada en la conexión extrasensorial de diversas personas repartidas por el mundo. *The Leftovers*, sin moverse de un pequeño pueblo, consigue más representatividad emocional y personajes complejos que la serie de los Wachowski².

La serie, pues, se centra especialmente en la familia de Kevin (Justin Theroux), un policía de la comunidad, y su pareja Laurie (Amy Brenneman) con dos hijos de una antigua pareja, los cuales, bajo una aparente felicidad *middle-class*, dejarán entrever inestabilidades y secretos que estallarán de forma radical con las desapariciones masivas. La tristeza y el dolor de Laurie y sus quehaceres en la nueva secta a la que pertenece, el vacío existencial de la adolescente hija Jill (Margaret Qualley) que representará, en general, la pérdida del sentido que viven los jóvenes, o el derrumbe de Kevin, que intentará mantener su cordura a la par que las constantes vitales de una comunidad terminal, serán algunos de los ejes dramáticos centrales. Fuera de este núcleo familiar, personajes como Meg (Liv Tyler) que ingresará en la misma secta de Laurie, o Nora (Carrie Coon) que ha perdido a su marido y sus dos hijos pequeños, nos mostrarán también la profunda cicatriz que tan masiva pérdida ha representado para los seres humanos. Éste último personaje, además, con brutales tendencias pseudo-suicidas y frases tan profundas como:

“Quiero creer que todo puede volver a ser como era. Quiero creer que no me rodean las ruinas abandonadas de una civilización muerta. Quiero creer que todavía es posible acercarse a alguien. Pero es más fácil no hacerlo”.

(Episodio 10, primera temporada).

1 Parece, pues, que Damon Lindelof intentan no caer en los excesos de guion que le atraparon en la serie que creó junto a J.J. Abrahms.

2 Ambas series pueden servir, en general, de ejemplo contrastado entre lo familiar y lo cercano (propio del terror) y lo general y social (propio de la ciencia ficción) aunque, evidentemente, hay múltiples excepciones en ambos.

Así pues, se establece una metafórica relación entre el espacio vacío que dejan los millones de desaparecidos y el vacío existencial de una humanidad en crisis, que ya está presente antes del evento catastrófico; un vacío inherente a la postmodernidad occidental, “*caracterizado por un malestar difuso que lo invade todo, un sentimiento de vacío interior y de la absurdidad de la vida, una incapacidad para sentir las cosas y los seres*” (Lipotevsky, 2002, p. 76), y, como apuntábamos, unas raíces románticas en un drama serializado de la modernidad; “*el movimiento romántico es la auténtica raíz del pensamiento trágico moderno*” (Argullol, 2008, p. 54).

The Leftovers, pues, representa un caso paradigmático del uso del fantástico como “*un género profundamente subversivo*” (Roas, 2001, p. 28) capaz de dejar aflorar los conflictos ocultos de nuestra sociedad, “*lo que no se dice y lo que no se ve de la cultura*” (Jackson, 2002: 35), convirtiéndose en una especie de espejo distorsionado de la realidad capaz de la más demolidora de las críticas. Una de las escenas más ejemplificantes de este vacío puede detectarse en el episodio 9, en el que se nos desvela qué hacían los personajes en el momento del desvanecimiento. Especialmente impactante es lo que le sucede a Laurie, quien, embarazada, pierde al hijo que está esperando. Es representativo el hecho de que, ante su terrible pérdida, se opte por aguantar el primer plano en su desconcertante mirada al ecógrafo, sin mostrar en ningún momento el terrible contraplano del ecógrafo sin feto que todos esperamos. Aquí el vacío no sólo es temático, sino formal. De hecho, el vacío que han dejado todos los desvanecidos es, de alguna forma, el más terrible fuera de campo.

También es especialmente relevante la incursión de lo religioso en la serie, estableciendo así unos tenues límites entre lo fantástico (sobrenatural inexplicable) y lo maravilloso (explicado a través de la religión), acentuando que este vacío de la civilización occidental también es (y, quizá, sobretodo es) un vacío espiritual. Así pues, las irracionales desapariciones darán lugar a la proliferación de múltiples sectas y creencias pseudo-religiosas, vanos intentos para adaptarse y entender un hecho que supone una crisis espiritual sin precedentes. Los sugerentes créditos de la serie, cual Capilla Sixtina, acompañados por la profunda y melancólica música del joven compositor Max Richter, dejan entrever muy claramente la lectura religiosa y cuasi mística de la serie. Personajes como Matt (Christopher Eccleston), un clérigo que intenta mantener la fe cristiana en éste entorno de caos espiritual, subrayará también la importancia de la religiosidad en la serie, una espiritualidad evangélica muy presente en la ficción norteamericana: “*Norteamérica es una nación con el alma de una iglesia evangélica, propensa a anunciar finales trágicos y flamantes comienzos*” (Sontag, 2004, p. 208). Aunque aquí el nuevo comienzo no es flamante, sino apabullantemente doloroso.

The Leftovers es también, de alguna forma, distopía cercana y post-apocalipsis, pues estamos ante un mundo aparentemente igual pero totalmente diferente al que conocemos tras tres años de un evento que ha exterminado más gente que cualquier guerra o acto humano. Así pues, la serie se acerca a dos temáticas consideradas sub-géneros de la ciencia ficción¹: la utopía, la distopía y el post-apocalipsis, mostrando no sólo el sufrimiento emocional individual sino también la difícil reestructuración social colectiva en un mundo traumatizado. Según Suvin la distopía sería “*The construction of a particular*

1 Basándome aquí en las definiciones de Darko Suvin, quien incluyó la utopía y la distopía dentro de los parámetros de la ciencia ficción: “*Strictly and precisely speaking, utopia is not a genre but sociopolitical subgenre of science fiction*” (1979, p. 61). *The Leftovers: el trauma de lo fantástico*. PP. 29-36.

community where sociopolitical institutions, norms and relationships between people are organized according to a radically less perfect principle¹ than in the author's community" (2010, p. 384).

La serie muestra una comunidad que trata con dificultad de recomponerse emocional, moral y racionalmente de un evento brutal, creando, en el fondo, una nueva sociedad postdesvanecimiento. Es cierto, pero difícilmente podemos encuadrar la serie en una distopía, pues, por un lado, prescindimos del enfoque racional propio de la ciencia ficción, y, por el otro, el evento es demasiado reciente para dar lugar a una nueva sociedad. Además, tampoco son las estructuras socioeconómicas, las relaciones de poder, o el binomio libertad individual vs. felicidad colectiva, todas ellas temáticas propias del género distópico², el eje principal de *The Leftovers*.

También se aleja del post-apocalipsis, pues, a pesar de que este género muestra la reconstrucción de nuevas sociedades después de una potente catástrofe exterminadora (una especie de distopía "in progress"), no encontramos la estética típica, basada en la obsolescencia, la violencia como modo de socialización primario y el mostrar un "el mañana colmado de ruinas" (Francescutti, 2004, p. 251). La serie, insistimos, se inscribe en un realismo contextual vinculado totalmente a nuestro presente.

Quizá *The Leftovers* estaría más cercana a lo que se ha dado en llamar "distopías cercanas" o también concernismo³, un sub-género de la ciencia ficción que no busca mostrar futuras civilizaciones, sino nuestra sociedad presente (o futuros muy cercanos totalmente asimilables a nuestra realidad actual, alterados por novums socio/tecnológicos). En esta edad de oro de la serialidad, el ejemplo más evidente de este tipo de distopías sería *Black Mirror*, serie británica creada por Charlie Brooker, en la que se hace hincapié en las alteraciones personales que suponen las apariciones de nuevos avances tecnológicos en nuestras sociedades. Pero lo sobrenatural es clave en *The Leftovers*, por lo que no encaja en las necesarias tendencias racionales distópicas.

También hay que tener claro que, a pesar de las hasta ahora analizadas posibles influencias genéricas, no encontramos un producto al que podamos catalogar como pastiche postmoderno al estilo de la definición de Frederic Jameson de "la imitación de una mueca determinada (...) una parodia vacía" (2005, p. 42, 44), y en lo que Losilla dio a llamar "lo genérico"⁴, una mezcla de estilos genéricos detectables, de múltiple hibridación, de la que el director Quentin Tarantino y sus múltiples films/homenajes serían un ejemplo canónico. La serie, como hemos visto, huye de la catalogación sencilla, de esquemas básicos, fórmulas o etiquetas que la relacionan fácilmente con otros productos⁵.

Así pues, más allá de influencias genéricas o intentos definitorios, *The Leftovers* es, y diría que sobre todo es, una serie post-11-S; habla del vacío inexplicable y del odio irracional que queda tras la pérdida incomprensible.

1 La cursiva es del autor.

2 Ejemplificados en distopías clásicas como en *Nosotros* (1924), de Ievgueni Zamiatin, *Un Mundo Feliz* (1932), de Aldous Huxley o *1984* (1949), de George Orwell.

3 *Concernismo* es una manera reciente de llamar a las distopías cercanas, derivado de la palabra en inglés *concern* (preocupar). Puede encontrarse más información al respecto en <https://concernismo.wordpress.com/2014/04/25/que-es-concernismo/>

4 Concepto utilizado por el autor en sus clases de Máster en Cine contemporáneo (UPF, 2010).

5 He usado términos de género extraídos directamente de las definiciones de Rick Altman en *Los géneros cinematográficos* (Pág. 35 y siguientes).

De ese enemigo de occidente, ilocalizable, difícilmente situable en un mapa, una idea, un vacío como el que dejan los desvanecidos. Ésta, quizá, no es la serie que quieren ver los norteamericanos que contemplaron horrorizados la caída de las Torres Gemelas o los europeos que han sufrido los atentados de Madrid, Londres o París. Pero es la que necesitamos ver. Estamos ante una doble catarsis de la pérdida. Por un lado, la pérdida física: con un mundo plagado de nuevas sectas, la serie se centra especialmente en los Culpables Remanentes (secta a la que pertenece Laurie) con sus silenciosos y fumadores miembros cuyo objetivo es el de hacer recordar, por doloroso que sea, el momento de la gran pérdida. A través de ellos, *The Leftovers* reflexionará sobre el necesario debate del olvido y el recuerdo postraumático. Unos quieren seguir como si nada hubiera pasado, los otros hacen del recuerdo el único sentido de su existencia; el equilibrio es imposible en una sociedad que nunca antes había mostrado con tanta evidencia su extrema fragilidad. “*La verdadera opción del trauma histórico no es la que se da entre recordarlos y olvidarlos: los traumas que no estamos preparados para recordar nos hechizan de un modo más poderoso. Para olvidar de verdad un acontecimiento debemos hacer acopio de fuerzas para recordarlo de forma adecuada*” (Zizek, 2005, p. 22). De ahí la insistencia de los Culpables Remanentes para “dar forma” a la pérdida (creando muñecos, poniendo fotografías), volviéndola substancial para así poderla superar realmente. Aquí lo innumerable que destruye nuestra realidad es también lo informe, probablemente el Otro más monstruoso jamás concebido. Por otro lado, encontramos la catarsis de la pérdida espiritual, porque aquí es donde la serie nos hace ver la horrible verdad: que el terror y el vacío se encuentran, de hecho, en nosotros mismos. Una Nada¹ que se oculta tras la máscara postmoderna de nuestra sociedad. De hecho, la nada que queda tras las desapariciones es, de alguna forma, la imagen espectral del horror, un horror que el hombre occidental del primer mundo sólo veía en un lejano allí a través de las imágenes proyectadas por los medios, pero que el 11-S se convirtió en un radical aquí donde “*la imagen entró y rompió en pedazos nuestra realidad*” (Zizek, 2005, p. 19). *The Leftovers* es, en definitiva, una crítica oscura y mordaz del modo de vida del capitalismo occidental y del *american way of life*, encontrando, como haría Lynch², las terribles fisuras que se esconden en el aparentemente apacible y consumista modo de vida occidental: pérdida de valores, odio, prejuicios, vacío interior... el fantástico sirve solo como chispa para destapar, como Pandora, los pecados del hombre occidental.

The Leftovers nos muestra, en definitiva, la grandeza del fantástico (entendido como género y como concepto), mostrándonos aquí de lo que verdaderamente es capaz: de ir más allá de las apariencias y profundizar en temas complejos vinculados radicalmente a nuestro presente, incorporando, además una fuerza emocional sin precedentes, creando un ponzoñoso nudo en la garganta (y en la mente) del espectador. Precisamente, su difícil catalogación genérica se debe a que nos encontramos ante una serie que utiliza el fantástico de una forma tan absolutamente desnuda, tan abrumadora, que anula cualquier intento de catalogación, ya sea en el clásico cine de terror, ya sea en el reino del *fantastique*.

Finalmente, no hay que obviar las sugerentes similitudes entre el concepto del fantástico y el concepto freudiano de trauma como “*la violenta intrusión de algo radicalmente inesperado, algo para lo que el sujeto no está en absoluto preparado y que no puede inte-*

1 En nominativo, similar a la Nada destructora de Fantasía en la obra de Michael Ende, *La historia Interminable*.

2 El ciervo que aparece en la serie (tan dulce y a la vez tan traumatado) recuerda especialmente esas metáforas surrealistas y oscuras de Lynch (episodio 9 primera temporada).

grar de ninguna manera” (Zizek, 2012, p. 302). Lo que ocurre en *The Leftovers* es, pues, un evento profundamente traumático que, al añadir el enfoque fantástico, adquiere proporciones sobrenaturales, de un profundo horror que nace, en definitiva, del puro fantástico.

Bibliografía

Abrams, J.J., Lindelof, D. (creators) (2004-2010). *Lost*.

Altman, R.(2000). *Los géneros cinematográficos*. Paidós.

Argullol, J. (2008). *El Héroe y el Único*.

Branna, B., Goyer, D. S. (creators) (2009-2010). *Flashforward*. ABC.

Brooker, C. (creator) (2011). *Blak Mirror*, Channel 4.

Francescutti, C. (2004). *La pantalla profética, cuando las ficciones se convierten en realidad*. Cátedra.

Jameson, F. (2005). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós.

Lindelof, D. Perrotta, T. (creators) (2015). *The Leftovers*. HBO.

Lipotevsky, G. (2002). *La Era del vacío*. Anagrama.

Losilla, C. (1993). *El cine de Terror, una introducción*. Paidós.

Roas, D. (2001). “La amenaza de lo fantástico”, en David Roas (ed.) *Teorías de lo fantástico*. Arco Libros.

Suvin, D.(1979). *Metamorphoses on science fiction*, Yale University Press.

Suvin, D. (2010). “Science Fiction and the novum”, “A tractate on dystopia 2001” en Darko Suvin, *Defined by a Hollow*. Peter Lang A.G. International Academic Publishers.

Telotte, J. P. (2002). *El cine de ciencia ficción*. Cambridge University Press.

Wachowski, A., Straczynski, M. (2015-). *Sense8*. Netflix, EE.UU.

Žižek, S. (2005). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Akal.

Žižek, S. (2012). *Viviendo en el final de los tiempos*. Akal.