

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Máster Comunicación Audiovisual en la Era Digital 2015 – 2016

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

Estudio de la presencia de iconología cristiana en la serie *True Detective*

MODALIDAD I: INVESTIGACIÓN ACADÉMICA

Presentado por

Váleri Codesido Linares

cristh02@ucm.es

Director

Jesús González Requena

Madrid, septiembre de 2016

Resumen

En 2014, *True Detective* batía records de audiencia en Estados Unidos y se convertía rápidamente en un éxito internacional de público y crítica. Un aspecto notable, si no sorprendente, de esta serie de éxito estriba en la presencia en su interior de abundantes referencias al universo iconográfico cristiano. Durante su emisión, la iconografía de la serie suscitaba gran interés en las redes y pronto aparecían numerosos foros en los que se discutía su significado; pero los estudios existentes hasta la actualidad se han centrado en otras referencias culturales: las relativas a la filosofía nietzscheana o a la literatura gótica, sin duda también ellas presentes pero no de manera más relevante y que, sobre todo, solo pueden ser correctamente analizadas en su relación dialéctica con aquellas.

Este es el motivo por el que el presente trabajo se centra en la catalogación de las referencias iconológicas al cristianismo y en el posterior análisis de su funcionamiento textual.

El resultado de nuestra investigación ha permitido no solo catalogar un alto número de referencias iconológicas relativas tanto al universo simbólico cristiano en general como a la figura concreta de Jesucristo, sino también establecer que esas referencias desempeñan una función determinante en la construcción de la figura del héroe y en las resonancias mitológicas de su trayecto narrativo.

Palabras clave

True Detective, iconología, cristianismo, mito, análisis textual.

Abstract

In 2014, “True Detective” obtained an immediate audience ovation in United States, and quickly after it became an international success also. One notorious aspect, even surprising, of this successful fiction show comes from the inner presence of abundant references of the Christian iconological universe which have not been paid attention properly in the academic field. The iconography on the show created hype on social media and diverse web pages were dedicated to debate its meaning. Still, other existing investigations up until today have focused on different cultural references relating the philosophy of Nietzsche or gothic literature. No doubt, both topics are also present in the series but not in a more relevant manner. Therefore, they can only be correctly analyzed by relating them to the Christian iconological references addressed in this work.

Which is the reason this investigation is based on cataloging Christian references and analyzing their textual function.

The results of this investigation have allowed not just cataloging a considerate amount of iconological references from both the Christian symbolic universe and the figure of Jesus Christ, but also to demonstrate that these references perform an essential role in the construction of the hero character and the mythological resonance of his narrative journey.

Keywords

True Detective, iconology, Christianity, myth, textual analysis.

Agradecimientos

A mi familia, amigos y al profesor Jesús González Requena por guiarme en este trabajo.

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN.....	7
2.	MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL	8
2.1.	ICONOLOGÍA.....	8
2.2.	ANTROPOLOGÍA	10
2.2.1.	El mito.....	10
2.3.	LA TEORÍA DEL TEXTO	12
3.	OBJETIVOS E HIPÓTESIS	12
3.1.	OBJETIVOS.....	12
3.2.	HIPÓTESIS	13
4.	METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.....	13
4.1.	UNIVERSO Y MUESTRA.....	13
4.2.	METODOLOGÍA	14
5.	INTRODUCCIÓN A <i>TRUE DETECTIVE</i> (2014)	14
6.	CATALOGACIÓN.....	15
6.1.	TÍTULOS DE CRÉDITO	15
6.2.	EPISODIO I.....	18
6.3.	EPISODIO II.....	28
6.4.	EPISODIO III.....	29
6.5.	EPISODIO IV	31
6.6.	EPISODIO V.....	31
6.7.	EPISODIO VI.....	32
6.8.	EPISODIO VII.....	35
6.9.	EPISODIO VIII.....	35
7.	MITO	42
7.1.	INICIO DE LA NARRACIÓN: LUGAR DEL CRIMEN.....	44
7.2.	FUNCIONES PARALELAS DE LA CRUZ EN EL TEXTO	45

7.3.	ASCENSIÓN: SÍMBOLO NARRATIVO.....	46
8.	ANÁLISIS TEXTUAL	49
8.1.	PRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES.....	52
8.2.	REFERENCIAS CRISTOLÓGICAS EN EL EPISODIO I.....	54
8.3.	ECOS DE LA CRUZ EN EL TEXTO.....	57
8.4.	PUESTA EN CUESTIÓN DE LA IGLESIA	58
8.5.	ECLOSIÓN CRISTOLÓGICA.....	59
8.6.	CUADRO DE ANÁLISIS	60
9.	CONCLUSIÓN.....	62
10.	BIBLIOGRAFÍA	64

1. INTRODUCCIÓN

Las producciones de ficción seriada, habituales en los contenidos de la televisión tradicional, se han convertido en uno de los modos de entretenimiento predilectos para los internautas que pueden ahora acceder a ellas desde distintas fuentes online y se suman, de esta forma, a las audiencias de televisión estandarizada.

Durante la emisión de *True Detective* (2014), internet se llenó de páginas que descifraban los símbolos de la trama de esta serie y se abrieron debates en las redes sociales sobre distintas interpretaciones de los mismos. No obstante, pese al interés de las audiencias por su iconografía, y la función argumental de ésta, no se ha realizado todavía un análisis exhaustivo de la iconología cristiana presente en el texto.

En esta investigación se encontrarán cada uno de los símbolos cristológicos que aparecen en la serie en un catálogo de referencias visuales. Para realizar el catálogo, se han examinado los títulos de crédito y los ocho capítulos de la primera temporada por secuencias con el apoyo del programa digital de análisis textual *Encuadres*. Cada una de las referencias halladas fue catalogada por duración, tipo -iconológica, escritural, musical o dialógica- y naturaleza -bíblica o cristológica. Se halló una concentración de referencias al inicio de la serie, en los tres primeros episodios, algunas en el sexto capítulo y abundantes en la clausura del texto (último capítulo de la temporada I).

Las alusiones a instituciones eclesiales fueron observadas pero descartadas de la clasificación por no aportar información notable en relación al análisis que se centra en las referencias cristológicas y bíblicas pero no a aquellas relativas a la labor institucional.

Tras la catalogación, se llevó a cabo el estudio de la función argumental de estas referencias cuyo resultado se encuentra en los epígrafes *Mito* y *Análisis* (apartados 7 y 8 de este documento).

Un trabajo similar a esta investigación no ha sido publicado hasta el momento. Entre las investigaciones previas sobre *True Detective*, se encuentran la de Pablo Vasallo Alcedo, de la Universidad de Sevilla, que realiza en 2014 un monográfico en la revista *Frame*: un análisis de perfil de personajes que alaba la calidad de la serie (Alcedo, 2014). Shaila García Catalán y Aarón Rodríguez Serrano, de la Universidad Jaume I, han publicado este año una interesante investigación que analiza los espacios en la serie y en particular el plano secuencia del episodio IV (Catalán & Serrano, 2016), y Finn Janning

publica en *Journal of Philosophy of Life* un sugerente trabajo titulado *True Detective: Pessimism, Buddhism or Philosophy* (Janning, 2014) en diciembre de 2014. No obstante, ninguno de estos estudios trata sobre el objeto de análisis de esta investigación: la iconología cristiana presente en la serie y su función.

2. MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL

Para determinar qué iconografía ha sido utilizada y con qué función, este trabajo emplea la metodología del análisis iconográfico e iconológico. Para llevarlo a cabo, se precisan pesquisas sobre referencias artísticas previas e inspiradoras para la reproducción iconográfica apreciada en el objeto de estudio. También han sido empleados conceptos antropológicos sobre mitología y directrices propias de la Teoría del Texto para emplazar la noción de lo simbólico en *True Detective*.

2.1. ICONOLOGÍA

La reconstrucción del ámbito ideológico en el que la obra artística ha sido gestada es propia del análisis iconológico. Este método toma en cuenta los elementos simbólicos de la obra artística no solo para adscribirla a un determinado contexto histórico sino para explorar su significado completo. El análisis iconográfico es parte de la labor iconológica pero ésta

se ocupa de las imágenes, historias y alegorías, en vez de motivos, [y] presupone, desde luego, mucho más que la familiaridad con objetos y acciones que adquirimos a través de la experiencia práctica. Presupone una familiaridad con temas o conceptos específicos, tal y como han sido transmitidos a través de las fuentes literarias, hayan sido adquiridos por la lectura intencionada o por la tradición oral. (Panofsky, 1962: 21)

Erwin Panofsky (1892-1968), no fue el primero en emplear el término iconología, pero sí el pionero en el desarrollo de la metodología y «quien aportó la más afortunada y difundida formulación de iconología» (García Arranz, 1999). Su método «no es el único pero sí el más completo a la hora de descifrar significados» (Malo, María del Carmen Gila, 2011).

En *El significado de las artes visuales*, Panofsky reconoce tres niveles de significación en las obras de arte:

1. Significación natural: lo mostrado en cuanto a forma, color, composición, etc.
2. Significación convencional: relación de los distintos elementos y la consecuente formulación de un tema o asunto.
3. Contenido: significado simbólico aportado por el autor de la obra.

Cristina García Arranz (1999), de la Universidad de Navarra, incrementa estos niveles a cuatro al distinguir el tercero como significación explícita del autor, y un cuarto nivel que concierne a la significación no explícita del mismo. Pero la iconología, «definida por primera vez por Aby Warburg (1866-1929) como una ciencia destinada a interpretar el sentido de la obra artística, fue desarrollada metodológicamente por Panofsky» (Arranz, 2000). Estudió en el Instituto Warburg, cuando éste se ubicaba aún en Hamburgo, bajo la influencia de su fundador –el mencionado Aby Warburg– y desarrolló una metodología acorde con las necesidades multidisciplinares del análisis artístico. Señala que «los signos y las estructuras del hombre son testimonios o huellas porque, o mejor en la medida que, expresan ideas separadas de los procesos de señalización y de construcción a través de los cuales se realizan» (Panofsky, 1987: 21) y por ello una metodología multidisciplinar sería requerida para el análisis completo de la obra. El autor argumenta que la significación del trabajo artístico reside en su contenido simbólico y el estudio del mismo pasa por el reconocimiento de su estructura representacional, es decir, iconológica.

Para detectar esta estructura, la relación comparativa de las imágenes se hace necesaria ya que el artista creador de la obra reproduce imágenes que, de un modo u otro, ha asimilado anteriormente ya sea en construcciones plásticas y/o acústicas, en su propia experiencia vital o, más frecuentemente, en la asociación de ambas. «There is such a thing as real visual discovery, and there is a way of testing it despite the fact we may never know ourselves what the artist himself saw at a certain moment»¹ (Panofsky, 1972: 93). Panofsky indica que «la actividad iconológica se centra en reconocer como crítico el momento de la experiencia estética» (Panofsky, 1972: 92). Es decir, el impacto de la obra

¹ Panofsky, E. (1972) “Existe el descubrimiento visual y hay formas de probarlo aunque el propio artista nunca sepa que veía en su obra en el momento de la creación.” Traducción mía.

sobre el espectador: a qué apela consciente e inconscientemente por medio de su construcción simbólica.

La catalogación, epígrafe 6 de este trabajo, responde tendencialmente al análisis iconográfico mientras que el posterior análisis realizado se acerca al método iconológico aunque desarrollado por la vía del análisis textual.

2.2. ANTROPOLOGÍA

2.2.1. El mito

El mito «cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento» (Eliade 1963: 12). El antropólogo Mircea Eliade señala que el mito es «siempre el relato de una “creación”» (Eliade 1963: 19). La relevancia del mito es fundamental ya que éste revela «no sólo cómo las cosas han llegado a la existencia, sino también dónde encontrarlas y cómo hacerlas reaparecer cuando desaparecen» (Eliade 1963: 20).

Del mismo modo que un hombre moderno se considera el resultado del curso de la historia universal, las sociedades arcaicas consideraron los tiempos en los que el mito se emplaza igualmente «míticos, y, por consiguiente, constituyen una historia sagrada, porque los personajes del drama no son humanos, sino Seres Sobrenaturales» (Eliade 1963: 19).

Pero «los griegos fueron vaciando progresivamente al *mythos* de todo valor religioso o metafísico. Opuesto tanto a *logos* como más tarde a *historia*, *mythos* terminó por significar todo “lo que no puede existir en la realidad”» (Eliade, 1963:8). Sin embargo, el antropólogo no insta al estudio del mito como fábula, invención o ficción sino como en las «sociedades arcaicas, en las que el mito designa, por el contrario, una «historia verdadera», y lo que es más, una historia de inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y significativa» (Eliade 1963: 7).

En referencia al mito cristiano, Eliade señala que, para los paleocristianos de todas las confesiones, el drama de Jesucristo es central ya que «no existe más que un solo medio de obtener la salvación: reiterar ritualmente este drama ejemplar e imitar el modelo supremo, revelado por la vida y las enseñanzas de Jesús» (Eliade 1963: 176). El rito,

medio fundamental de conectar con el mito –es decir, con el propio origen de la vida– consiste en la cristología en seguir el ejemplo de su figura principal.

Joseph Campbell (1904-1987) estudió el mito a partir del análisis comparativo de sus manifestaciones en diversas culturas y religiones a lo largo de la historia. Buena parte del análisis antropológico realizado en esta investigación tiene por referente las teorías de Campbell desarrolladas en la obra *El poder del mito* (1988). En ella se resumen gran parte de sus investigaciones que, a su vez, sirvieron de inspiración al cineasta y productor George Lucas para la creación de la saga *La guerra de las galaxias* (1977). Esta producción cinematográfica continúa atrayendo masivamente a las audiencias a las salas de cine en la actualidad y supone, como fenómeno, un ejemplo cinematográfico del efectivo poder del mito y su vigente interés sociológico, cultural, e incluso económico.

El filólogo y académico Luis Alberto de Cuenca ha observado el paralelismo entre los libros artúricos y “la combinación entre lo religioso y lo caballeresco” que el mitólogo americano había estudiado en profundidad para certificar que *La Guerra de las galaxias* «se adecuaba perfectamente al pensamiento de Joseph Campbell» (de Cuenca, 2016). De nuevo en la producción cinematográfica, y en referencia particular al cine a partir de la década de los 70, Agustín Sánchez Vidal (2011) ha reflexionado sobre las teorías de Campbell para «establecer una serie de constantes narrativas» aplicadas a las estructuras de los guiones de largometrajes como el ya citado *La guerra de las galaxias* o *Matrix* (1999) e *Indiana Jones* (1981) entre otros.

Un eco místico resuena siempre en las constantes narrativas mencionadas porque el simbolismo relacionado con la religión y/o su origen cosmológico es intrínseco a la creación mítica. Consecuentemente, «vivir los mitos implica una experiencia verdaderamente religiosa, puesto que se distingue de la experiencia ordinaria, de la experiencia cotidiana» (Eliade, 1963: 25).

De la novela policiaca, seminal y análoga a *True Detective*, encontramos que

por una parte, se asiste a la lucha ejemplar entre el Bien y el Mal, entre el Héroe (=el detective) y el criminal (encarnación moderna del demonio). Por otra parte, por un proceso inconsciente de proyección y de identificación, el lector participa del misterio y del drama, tiene la sensación de participar personalmente en una acción paradigmática, es decir, peligrosa y heroica. (Eliade, 1963:193)

En esta cita de Eliade hallamos lo que, tras el análisis de este trabajo, supone la base estructural y mítica de nuestro objeto de estudio: la representación simbólica, y ontológica, de la lucha entre el Bien y el Mal.

2.3. LA TEORÍA DEL TEXTO

La teoría del texto es empleada hoy como método de análisis por numerosos analistas del lenguaje audiovisual. Ha sido desarrollada por Jesús González Requena y se sustenta en tres campos: el psicoanálisis, la antropología y la semiótica. La Teoría del Texto ha contribuido notablemente a la fundamentación de este trabajo.

El análisis textual toma en cuenta que el texto es un espacio simbólico y el «ámbito de la experiencia del lenguaje en la que el sujeto se conforma» (Requena, 1996). En él, los mitos «nos han permitido manejar, construir vías simbólicas para conducir esa pulsión irracional que nos habita» (Requena, 2005). Simultáneamente, la creación de un texto nace en una cultura, de una subjetividad configurada en un contexto cultural determinado. Ulteriormente, «la verdad que da sentido a un sistema de representación sólo puede localizarse en la experiencia subjetiva de los espectadores que de él participan» (Requena, 2012: 21). A su vez, tomar en cuenta la experiencia subjetiva del espectador distingue a la Teoría del Texto de aquellos análisis textuales de base semiótica «incapaces de aproximarse a la experiencia subjetiva generada por los films que analizan» (Requena, 2012: 21).

3. OBJETIVOS E HIPÓTESIS

3.1. OBJETIVOS

Este trabajo pretende identificar y catalogar de manera sistemática las referencias a la iconología cristiana presentes en la serie *True Detective* para, a continuación, proceder al análisis de su función en la misma. Esta investigación se centra en la localización de referencias cristianas contenidas en el texto, en particular, aquellas relacionadas con el mito cristológico.

Los objetivos de la investigación son:

- Analizar el texto y detectar referencias cristológicas de índole icónica, escriturales o dialógicas.
- Catalogar dichas referencias por índole, duración y orden cronológico en el texto.
- Demostrar la naturaleza bíblica y/o cristológica de dichas referencias por medio de otras referencias cómo obras de arte vinculadas al cristianismo o textos de la Biblia.
- Analizar iconológicamente dichas referencias para determinar su función argumental en el texto.

3.2. HIPÓTESIS

La principal pregunta de esta investigación versa sobre si en la serie *True Detective* existe una presencia relevante de referencias a la mitología cristiana y a su universo mitológico. De obtener una respuesta afirmativa, la siguiente cuestión sería cómo operan estas referencias y qué tipo de estructuras mítico-simbólicas conforman en lo referente a la creación plástica del texto audiovisual, aunque también son contemplados el campo sonoro y en la elaboración dialógica ya que cada uno de estos aspectos conforman la creación argumental del mismo.

Nos basamos en las siguientes hipótesis:

Hipótesis 1: Existe una alta presencia de referencias de índole cristiana en la serie *True Detective* (2014)

Hipótesis 2: Este conjunto de presencias desempeña un papel fundamental en la producción de sentido de *True Detective* (2014).

4. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

4.1. UNIVERSO Y MUESTRA

Se analizaron los ocho episodios de aproximadamente 60 minutos de duración de la primera temporada de la serie *True Detective* (Pizzolatto N. y Fukunaga, C. J, 2014) y los títulos de crédito iniciales, invariables para cada uno de los capítulos.

Objeto de estudio	Dimensiones analizadas	Herramienta
<i>Títulos de crédito</i>		
Ep. 1: <i>The Long Bright Dark</i>	- Composición visual	Programa digital
Ep. 2: <i>Seeing Things</i>	- Campo sonoro	<i>Encuadres</i> , que
Ep. 3: <i>The Locked Room</i>	- Diálogo	permite el análisis
Ep. 4: <i>Who Goes There</i>	- Referencias escriturales	plano a plano, la
Ep. 5: <i>The Secret Fate of All Life</i>	contenidas en la imagen	catalogación de
Ep. 6: <i>Haunted Houses</i>		secuencias y el
Ep. 7: <i>After You've Gone</i>		análisis dialógico
Ep. 8: <i>Form and Void</i>		

4.2. METODOLOGÍA

Este trabajo identifica y cataloga de manera sistemática las referencias al cristianismo presentes en la serie *True Detective* (2014) para, a continuación, proceder al análisis de su funcionamiento textual a dos niveles:

- Análisis iconográfico:

Se realizó un examen sistemático de la serie para aislar las referencias al cristianismo. Se catalogaron cronológicamente por campos visual y sonoro, y según su naturaleza: bíblica o cristológica. Como soporte tecnológico y analítico se empleó la herramienta digital *Encuadres*.

- Análisis iconológico (y textual):

Se procedió al análisis de estas referencias en la serie en su conjunto. Se tomaron referentes de la historia del arte y la creación antropológica del mito en la estructura narrativa del texto.

5. INTRODUCCIÓN A *TRUE DETECTIVE* (2014)

Escrita por Nic Pizzolatto y dirigida por Cary Fukunaga, *True Detective* fue galardonada con cinco prestigiosos premios Emmy en 2014. Obtiene también el BAFTA a la mejor serie internacional y engrosa la lista de producciones seriadas de ficción del canal de pago HBO que suponen un punto de inflexión en la fusión entre el cine y la

televisión en materia de libertad creativa, autoría y calidad. Otras producciones del canal que equiparan esta apreciación podrían ser *Los Soprano* (1999-2007) o *The Wire* (2002-2008), aunque ambas cuentan con varias temporadas de unos trece episodios cada una. En cambio, *True Detective* se asemeja aún más a la propuesta cinematográfica por su corta extensión: una temporada con una trama cerrada de ocho capítulos y, en principio, sin posibilidad de continuación. Aunque una segunda temporada de *True Detective* sería producida en 2015, el argumento, los personajes e, incluso, el contexto de la narración, fueron del todo independientes de los de la primera temporada que constituye el objeto de esta investigación.

La primera entrega de *True Detective* no sólo logró el beneplácito de la crítica de forma inmediata, sino que supuso un hito para la cadena en materia de audiencias pese a que HBO «no busca una audiencia comparable a las de las networks tradicionales, por lo que la obra de estos artífices no tiene que estar caracterizada por un gran éxito comercial, pero sí por el reconocimiento crítico» (Virino, 2011). *True Detective*, temporada I, ha sido concebido como un producto de alta calidad, sumamente cuidado, y destinado a un público selectivo que aprecia propuestas novedosas y arriesgadas de relevante interés cultural. «El pensamiento más profundo cabe en *True Detective* junto a los tópicos de la *buddy movie* o del *serial killer*. Y lo hace porque el espectador al que se dirige es apelado como una inteligencia en proceso» (Salmón, 2014) que cuestiona el mundo que habita.

Nacido en Luisiana, enclave de la trama, al guionista de la serie Nic Pizzolatto «desde muy joven le sacaba de quicio el fervor religioso que impregnaba cada rincón de su ciudad natal » (Rose, 2014). Este aspecto es, posiblemente, propulsor de la destacada presencia de llamativas referencias iconográficas a la religión cristiana halladas en la serie.

6. CATALOGACIÓN

6.1. TÍTULOS DE CRÉDITO

Las imágenes de introducción al relato están atravesadas por el signo cristológico de la cruz en significativas ocasiones.

Títulos de crédito

00:00:26:47

00:00:28:65



Ref. Icónica

Cat.: cristológica

Símbolo: cruz

La primera referencia cristológica es la cruz en una fachada junto a la puerta de entrada de una iglesia. Superpuesta se aprecia una llave del paso del agua que forma otra cruz de dimensiones antitéticas con respecto a la imagen que encierra.

Títulos de crédito

00:00:32:03

00:00:35:45



Ref. Icónica

Cat.: cristológica

Símbolo: cruz

La cruz es ahora mostrada potencialmente como un arma, encendida al rojo vivo y, por superposición de imágenes, parece haber atravesado al personaje para emerger de su parte abdominal sin posibilidad de resistencia.

Títulos de crédito

00:00:54:05

00:00:56:55



Ref. Icónica

Cat.: cristológica

Símbolo: cruz, llama

La cúpula de una iglesia corona la cabeza de Rust Cohle, personaje protagónico de la trama. A lo largo de los títulos de crédito, su rostro es intuido en varias imágenes pero mostrado sólo de manera parcial.

Títulos de crédito

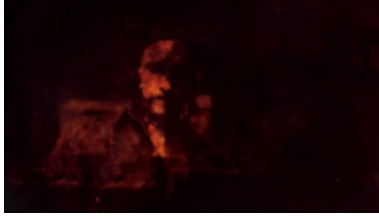
00:01:10:65

00:01:12:64

Ref. Icónica

Cat.: cristológica

Símbolo: llama



La imagen de Rust Cohle inundada por las llamas.

Títulos de crédito

00:01:12:69

00:01:13:70

Ref. Icónica

Cat.: cristológica

Símbolo: cruz



Un personaje no reconocible en el imaginario de la serie ostenta una cruz emplazada en el cabello. Resulta enorme e inquietante por sus dimensiones y su suspensión.

Títulos de crédito

00:01:21:41

00:01:23:22

Ref. Icónica

Cat.: bíblica

Pasaje: *Jesús camina sobre las aguas*, Mateo 14:22-33



Luisiana, estado costero y de numerosos lagos, es el paraje en el que se desarrolla la trama. En la imagen vemos una figura que nunca se reproduce en el relato: un hombre sobre el agua. En la alegoría cristológica a la que los créditos hacen parcialmente referencia por medio de las cruces y el fuego, nos remitimos al pasaje *Jesús camina sobre las aguas*.²

Títulos de crédito

00:01:23:28

00:01:25:38

Ref. Icónica

Cat.: cristológica

Símbolo: llama

²“Y a la cuarta vigilia de la noche vino él hacia ellos, caminando sobre el mar. Los discípulos, viéndole caminar sobre el mar, se turbaron y decían: «Es un fantasma», y de miedo se pusieron a gritar. Pero al instante les habló Jesús diciendo: «¡Ánimo!, que soy yo: no temáis». Pedro le respondió: «Señor, si eres tú, mándame ir donde ti sobre las aguas.» Mateo 14:25-28, Biblia de Jerusalén, Ubieta, J. A. (1994)



En esa imagen, una vez más, el rostro del protagonista aparece envuelto en llamas. La reiteración de las cruces y el fuego inscriben los títulos de crédito en el entramado simbólico de la narración con insistencia.

Títulos de crédito

00:01:26:05

00:01:30:06

Ref. Icónica

Cat.: cristológica

Símbolo: cruz, llama



Los símbolos cruz y fuego se unen al final de los créditos justo antes de la clausura de los mismos –estos elementos simbólicos se fusionan y se transforman para dar paso al título de la serie.



6.2. EPISODIO I

Episodio I

00:05:47:30

00:10:53:50

Ref. Icónica

Cat.: bíblica

Pasaje: *La caída*³, Génesis 3

³ “Oyeron luego el ruido de los pasos de Yahvé Dios que se paseaba por el jardín, al aire de la brisa; y el hombre y su mujer se ocultaron de la vista de Yahvé Dios por entre los árboles del jardín. Yahvé Dios llamó al hombre, y le dijo: «¿Dónde estás?» Y él respondió: «Te oí andar por el jardín, y tuve miedo, porque estoy desnudo: por eso me escondí». Él replicó: «¿Quién te ha hecho ver que estabas desnudo? ¿Has comido acaso del árbol del que yo te prohibí comer?» Y el hombre respondió: «La mujer que me diste por compañera me dió del árbol, y comí». Dijo pues Yahveh Dios a la mujer: «¿Por qué lo has hecho?» Y contestó la mujer: «La serpiente me sedujo, y comí». Entonces Yahvé Dios dijo a la «Por haber hecho esto, [serpiente: maldita serás entre todas las bestias y entre todos los animales del campo; sobre tu vientre caminarás, y polvo comerás todos los días de tu vida. Enemistad pondré entre ti y la mujer, y entre su linaje y tu linaje: él te pisará la cabeza, mientras acechas tú su calcañar». A la mujer dijo: «Tantas hare tus fatigas cuantos sean tus embarazos: con dolor parirás a tus hijos; hacia tu marido irá tu apetencia y él te dominará. Al hombre le dijo: «Por haber escuchado la voz de tu mujer, y comido del árbol del que yo te había prohibido comer, maldito sea el suelo por tu causa: con fatiga sacarás de él el alimento todos los días de tu vida. Espinos y abrojos te producirá, y comerás la hierba del campo. Con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas al suelo, pues de él fuiste tomado; porque eres polvo y al polvo tornarás.



Uno de los primeros pasajes del Antiguo Testamento, relata la desobediencia de Adán y Eva y su consecuente expulsión del Paraíso. Aunque narrativamente esta secuencia de la serie *True Detective* dista del relato bíblico, ya que en ella tiene lugar el descubrimiento del cadáver de una mujer asesinada, compositivamente las referencias son significativas como mostramos en el siguiente análisis.

La escena se recrea en tres elementos fundamentales: un árbol poderoso –el único del escenario- una mujer desnuda, arrodillada –penitente- y junto a ella un hombre, en este caso vestido, que observa el contexto en el que ella ha quedado inscrita y, con ello, de adentra en el mismo.

Ref. Pictórica	Episodio I
<i>La tentación de Adán y Eva</i>	00:05:57:71
Miguel Ángel. 1509-1510	00:10:11:02
Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano	

El hombre llamó a su mujer «Eva» por ser madre de todos los vivientes. 21 Y Yahveh Dios hizo al hombre y a su mujer túnicas de piel, y los vistió. Y dijo Yahveh Dios: ¡He aquí que el hombre ha venido a ser como uno de nosotros, en cuanto a conocer el bien y el mal! Ahora, pues, cuidado no alargue su mano, y tome también del árbol de la vida, y comiendo de él viva para siempre». Génesis 3:8-22, Biblia de Jerusalén, Ubieta, J. A. (1994)



Hallamos similitudes compositivas entre la creación pictórica y la fílmica en la figura masculina erguida, la femenina arrodillada y la respectiva unión situacional con el árbol.

Analizamos la escena en términos plásticos y temáticos. En ambas hay un árbol poderosísimo en el centro de la escena. El fresco de Miguel Ángel resulta intensamente emotivo. La escena de la serpiente enroscada en el árbol se encuentra justo a la mitad de la bóveda de la capilla Sixtina. En el centro narrativo estaría el pecado y en el centro compositivo está el árbol del pecado -el árbol del saber, del Bien y del Mal. En otro fresco de la capilla Sixtina, por Miguel Ángel (1510), encontramos un retrato de Eva en similar postura y con semejantes cabellos en textura y color. Corresponde a *La creación de Eva*.

La célebre plasmación de Miguel Ángel configura en buena parte nuestro imaginario de las formas sobre estos pasajes bíblicos.

Ref. Pictórica

Episodio I

La creación de Eva

00:05:22:09

Miguel Ángel. 1509-1510

00:10:21:25

Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano



La quinta escena del mural de la capilla Sixtina es *La creación de Eva*. El gesto de Eva está dirigido a la representación de Dios en el fresco, y en la serie se dirige al

árbol: el símbolo del conocimiento y pérdida de la inocencia⁴ en el relato bíblico. En ambos relatos, compositivamente, el árbol es central allí dónde el Mal ha tenido lugar. La semejanza late también en relación con la serpiente -Dora Lane arrodillada recuerda más a la propia serpiente enroscada en *La tentación de Adán y Eva de Miguel Ángel*. La latencia de un mal paulatino es equivalente en ambos escenarios, lo mismo que la ambivalencia de lo femenino.

La comparativa muestra las similitudes iconológicas y estéticas del personaje de Dora Lange con la Eva de Miguel Ángel en una de las referencias pictóricas más relevantes del Renacimiento. En la capilla Sixtina, la Eva del pecado original es algo distinta a la del nacimiento, pero ésta guarda similitud en el color del cabello a Dora Lange. En el fotograma, pese a tratarse de un cuerpo inerte, el viento insufla vida en el cabello del personaje y a la vez en el cañaveral del fondo, lo que dota a la imagen de dinamismo y con ello también de vida.

Del mismo modo, no encontramos semejanzas sólo con la recreación pictórica del Vaticano. Otras grandes obras guardan, de la misma manera, interesantes similitudes como en los ejemplos que señalamos a continuación.

Ref. Pictórica	Episodio I
<i>Adán y Eva</i>	00:08:41:08
Vecellio Tiziano. 1550	00:08:52:08
Museo del Prado, Madrid	

⁴ «Te oí andar por el jardín, y tuve miedo, porque estoy desnudo: por eso me escondí». Él replicó: «¿Quién te ha hecho ver que estabas desnudo? ¿Has comido acaso del árbol del que yo te prohibí comer?» Génesis 3:10-11, Biblia de Jerusalén, Ubieta, J. A. (1994)



Nos centramos para estos fotogramas en la obra de Miguel Ángel, pero es también llamativa la pintura de Tiziano que mantiene la relación conectora del árbol primordialmente con la figura femenina, y también de la masculina en un vector de mirada dirigido hacia ella. Continúan, en ambas recreaciones, las tonalidades apagadas de verde verdes y azulados con algún matiz cálido de rojizos o encarnados.

En el fotograma, la grandiosidad de las figuras humanas de la pintura de Tiziano ha sido sustituida por el múltiple tronco del árbol. Sin embargo, buena parte de la composición icónico-estética se conserva en ambas imágenes en una suerte de variabilidad en la comprensión del universo pero manteniendo, en lo compositivo, ciertos temas constantes.

Ref. Pictórica

La caída del hombre

Isaac Von Oosten. 1613-1661

Episodio I

00:05:57:71

00:10:11:02



Isaac Von Oosten, de la corriente barroca flamenca, representa *La caída del hombre* con un árbol de similar magnitud al enmarcado en la escena de la serie *True Detective* en tonalidades prácticamente idénticas y, de nuevo, plasma la unión entre Eva y el árbol mientras que Adán contempla a Eva.

Episodio I

00:09:47:93

00:09:51:47

Ref. Icónica

Cat.: cristológica

Símbolo: cruz



La cruz preside la cama del protagonista Rust Cohle. Unos instantes antes del minuto diez del primer episodio, se produce una importante y silente introducción al símbolo.

Episodio I

00:15:07:27

00:18:47:08

Ref. Icónica

Cat.: cristológica

Símbolo: cruz



Justo antes de que Cohle pronuncie sus palabras “medito el momento en el jardín” aparece la primera cruz en plano, que es realmente un poste eléctrico, y se repite en más de cincuenta ocasiones a lo largo de la escena mientras Cohle habla, en esos mismos minutos, sobre “contemplar la propia crucifixión”.⁵

Aunque figuran en ambos lados de la carretera, las cruces son más pronunciadas en el plano en el que figura Cohle.

Episodio I

00:33:28:16

00:33:35:70



Ref. Icónica

Cat.: cristológica

Símbolo: cruz, iglesia

Encontramos un plano de situación de la iglesia en la que se encuentran los protagonistas en el ecuador del primer episodio. La cruz en la fachada evidencia la cristiandad del recinto.

Episodio I

00:33:35:74

00:33:47:86



Ref. Icónica

Cat.: cristológica

Símbolo: cruz, iglesia

Cohle observa la cruz del altar desde el portal de la iglesia. El diálogo no tiene que ver con ella y sin embargo, el protagonista se disculpa y lentamente se dirige hacia el símbolo cristológico ubicado al fondo del recinto.

⁵ Pizzolato, N. y Fukunaga, C. J. (2014) *The Long Bright Dark*. Traducción mía.



Episodio I

00:33:48:45

00:33:57:11

Ref. Icónica

Cat.: cristológica

Símbolo: cruz, iglesia



Ambos detectives conversan con el predicador sobre incidentes que puedan estar relacionados con el crimen de Dora Lange, pero Cohle ha quedado abstraído ante la presencia de la cruz.

Episodio I

00:34:00:79

00:34:06:28

Ref. Icónica

Cat.: cristológica

Símbolo: cruz, iglesia



La cruz llama la atención de Cohle y lo moviliza hasta ella en actitud reflexiva.

Episodio I

00:34:17:40

00:34:20:91

Ref. Icónica

Cat.: cristológica

Símbolo: cruz, iglesia



No hay una justificación dialógica de por qué Cohle se ha aproximado a la cruz, pero es la posición situacional en la que permanece.

Episodio I

Ref. Icónica

00:35:06:52

Cat.: cristológica

00:35:11:00

Símbolo: cruz, iglesia



Mientras dialogan, vemos el plano en el que la aparece el símbolo cristológico cada vez más próximo.

Episodio I

Ref. Icónica

00:53:20:53

Cat.: cristológica

00:53:32:05

Símbolo: cruz



Una vez Cohle ha pasado por delante del umbral de la puerta se aprecia la cruz como cabecero de cama de los Fontenot.



Episodio I

Ref. Icónica

00:53:34:16

Cat.: cristológica

00:53:39:82

Símbolo: cruz



Cohle queda enmarcado entre la cruz con rosario en la pared lado derecho y la cruz enmarcada con fondo oscuro en la pared a la izquierda. Parece haber encontrado la posición apropiada para él. Escucha la conversación de Marty con los Fonenot desde allí.



6.3.EPISODIO II

Episodio II

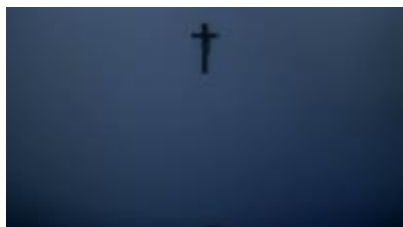
00:08:43:55

00:08:52:41

Ref. Icónica

Cat.: cristológica

Símbolo: cruz



Durante un tiempo equivalente, la cruz, y luego Cohle, están a foco de forma alternativa. Un vector tensional queda trazado entre la cruz y la cabeza del detective protagonista.



Episodio II

00:54:53:04

00:55:00:49

Ref. Escritural e icónica

Cat.: cristológica

Símbolo: cruz



Marty entra primero y se enmarca junto a la cruz de la puerta de entrada.

Episodio II
00:55:04:53
00:55:13:39

Ref. Icónica
Cat.: cristológica
Símbolo: cruz



Cohle queda enmarcado entre dos cruces. Hemos visto a Marty junto a la cruz de la puerta, pero el fuerte vínculo de Cohle con el símbolo queda patente en su doble versión justo en este fotograma.

Episodio II
00:56:15:60
00:56:26:61

Ref. Escritural e icónica
Cat.: cristológica
Símbolo: cruz



La cruz incorpórea tallada en la puerta llama poderosamente la atención en el plano.

6.4. EPISODIO III

Episodio III
00:02:32:53
00:02:37:16

Ref. Icónica
Cat.: cristológica
Símbolo: cruz



Es la imagen, la cruz se dibuja en un blanco sucio sobre la lona azul de la carpa. Sus dimensiones son lo suficientemente significativas como para poder apreciarla desde largas distancias.

Episodio III

00:02:54:56

00:09:37:31



Ref. Icónica

Cat.: cristológica

Símbolo: cruz

El movimiento de la cámara es ascendente. Muestra la carpa en completa soledad en una llanura verde y algo salvaje.

Episodio III

00:43:31:54

00:43:38:05



Ref. Icónica

Cat.: cristológica

Símbolo: cruz

La cruz es descubierta poco a poco con el movimiento de la cámara y el ladeo de la cabeza de Cohle. En cuanto aparece su presencia es notable en el plano pese a la atenuada profundidad de campo.

Ref. Pictórica, escritural

El buen pastor

Benhard Plockhorst, S. XIX

Episodio III

00:51:02:72

00:51:13:93



Las obras de Plockhorst han sido muy populares en las reproducciones cristianas de instituciones religiosas en Estados Unidos.

6.5.EPISODIO IV

No hay referencias.

6.6.EPISODIO V

Episodio V

00:27:11:36

00:28:14:65

Ref. Icónica

Cat.: cristológica

Símbolo: cruz



Audrey lleva dos cruces por pendientes y otras dos más encadenadas en su collar que emula un rosario. Cuando habla, los pendientes se mueven y captan la luz de la escena al brillar con intensidad.

Episodio V

00:29:17:22

00:30:28:71

Ref. Icónica

Cat.: cristológica

Símbolo: cruz



Audrey es amenazada por su padre. Lleva los mismos pendientes que en la escena previa y los llevará en la siguiente aparición y hasta el último episodio cuando ya han pasado sus años de adolescencia.

6.7. EPISODIO VI

Episodio VI

00:08:22:59

00:08:35:28



Ref. Icónica

Cat.: cristológica

Símbolo: cruz

El plano nos acerca a Cohle y a la cruz simultáneamente.



El protagonista y el símbolo son enmarcados en la misma imagen en varias escenas en las que Cohle reflexiona en la tranquilidad de su apartamento.



Episodio VI

00:37:20:14

00:41:20:86

Ref. Icónica

Cat.: cristológica

Símbolo: cruz



La cruz de Tuttle ocupa un espacio relevante del plano ya que los vectores trazados por los marcos de la ventana dirigen la mirada hacia ella. Es, además, el único elemento fosforescente en una imagen dominada por el blanco y el marrón oscuro.

Episodio VI

00:37:33:81

00:37:40:71



Ref. Icónica

Cat.: cristológica

Símbolo: cruz

En el fondo, seis cruces conforman la puerta de doble hoja frente a la que se ha sentado Cohle.

Episodio VI

00:37:40:78

00:38:00:05



Ref. Icónica

Cat.: cristológica

Símbolo: cruz

Tuttle se posiciona junto a la cruz que preside su despacho.

Episodio VI

00:38:06:76

00:39:07:55



Ref. Icónica

Cat.: cristológica

Símbolo: cruz

Sobre la mesa de Tuttle, en la esquina inferior derecha, se aprecia una cruz de cristal.

Episodio VI

00:40:45:92

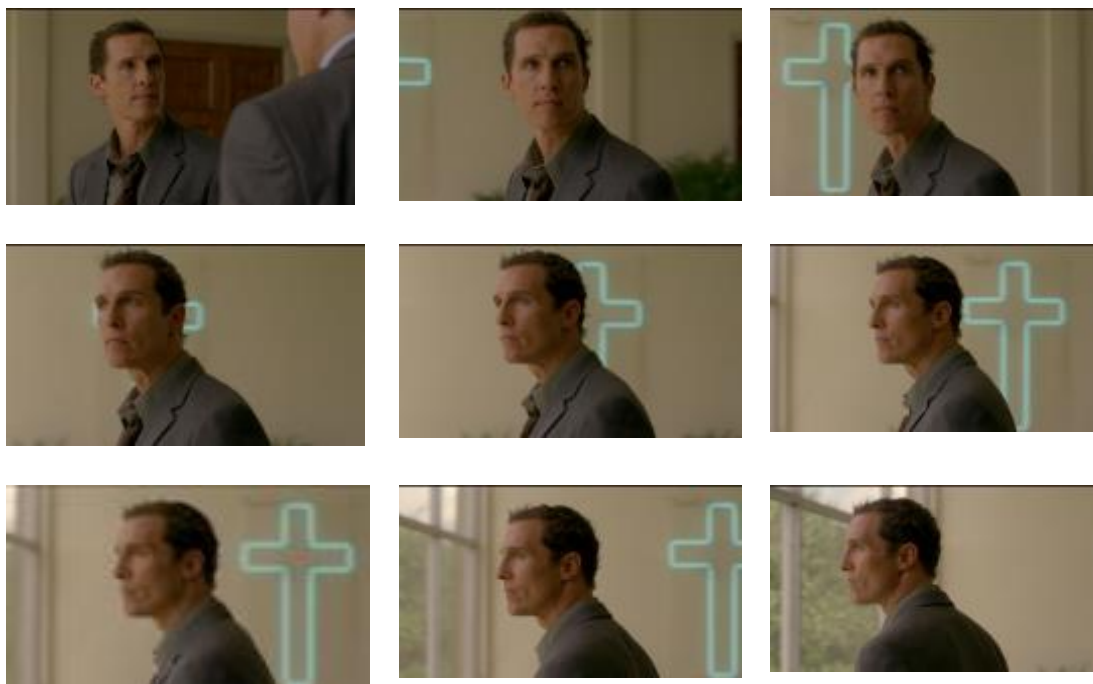
00:40:47:40

Ref. Icónica

Cat.: cristológica

Símbolo: cruz

Cohle cruza por delante del símbolo de neón, en dirección contraria hacia la salida hacia la que trata de dirigirle Tuttle.



No abandonar el despacho cómo el reverendo le indica sino, contrariamente, invadir el espacio de éste presidido por su cruz representa un acto de desafío.

Episodio VI

00:40:57:25

00:41:01:31

Ref. Icónica

Cat.: cristológica

Símbolo: cruz



En este plano se aprecian de nuevo las cruces.

Episodio VI
00:41:33:29
00:41:39:93

Ref. Icónica
Cat.: cristológica
Símbolo: cruz



La puerta y sus cruces componen el último plano de la secuencia.

6.8. EPISODIO VII

No hay referencias.

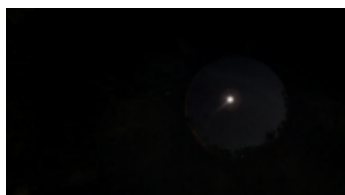
6.9. EPISODIO VIII

Episodio VIII
00:39:51:46
00:40:00:52

Ref. Icónica
Cat.: cristológica
Símbolo: estrella de Belén



Se trata del disparo de la antorcha de luz a la llegada de la policía. En cambio, la composición emula aquella de la estrella que guía a los reyes de Oriente hacia el lugar del nacimiento de Cristo en Mateo 2:9-10⁶.



Ref. Pictórica
Cristo muerto

Episodio VIII
00:39:52:16

⁶ «Ellos, después de oír al rey, se pusieron en camino y he aquí que la estrella que habían visto en el Oriente iba delante de ellos hasta que llegó y se detuvo encima del lugar donde estaba el niño. 10 Al verla estrella se llenaron de inmensa alegría.» Mateo 2: 9-10, Biblia de Jerusalén, Ubieta, J.A (1994).

Horacio Marino Rodríguez y
Rafael Mesa, 1894

00:39:54:93

Fotograbado sobre dibujo de F.A. Cano.



Ref. Escultórica

Cabeza del Cristo muerto. Pedro Roldán, 1670 – 1682, Convento del Espíritu Santo.



Dos ejemplos del rostro de Cristo fallecido al término del Vía Crucis. Tras el sacrificio, Jesús yace inerte aunque será posteriormente resucitado. Cofle no ha muerto pero ha sufrido una herida letal que lo induce a un estado de coma. Como el mito cristológico, tras el Vía Crucis y, aunque aparentemente sí, tampoco ha fallecido.

La iconografía hace referencia a la fragmentación del cuerpo para focalizarse en el rostro y su expresión. Esta fragmentación es recreada explícitamente y de forma notable tanto en el fotograma del minuto 39:54 como en la escultura de la *cabeza del Cristo muerto* de Roldán. Ambas imágenes expresan no solo el alivio en la finalización del calvario pero también el semblante sosegado de quien, el mito nos permite anticipar, habrá de ser resucitado.

Ref. Escultórica

Episodio VIII

Llanto sobre el Cristo muerto

00:40:01:11

Alejo de la Vahía, 1515.

00:40:12:60

Museo Diocesano y Catedralicio,
Valladolid



Ref. Pictórica
Lamentación sobre el Cristo muerto
Francesco Bassano, 1580.
Colección privada



Ref. Pictórica
Lamentación sobre el Cristo muerto
José de Ribera, 1620
National Gallery, Londres



Ref. Pictórica

Lamentación sobre el Cristo muerto

Anton Van Dyck, 1620

National Gallery, Londres

La estructura compositiva del *Llanto* o la *Lamentación sobre el Cristo muerto* es ciertamente similar al fotograma del minuto cuarenta en el último episodio. Marty ha tomado la posición de San Juan al sostener la parte superior del cuerpo de Cohle y a la vez dirige una súplica al cielo tal y cómo habitualmente se encuentra a la Virgen en la recreación de esta imagen.

En la referencia escultórica de Alejo de Vahía podemos observar un juego cromático similar al de fotograma en dorados y azulados-grisáceos.

En las referencias pictóricas de Ribera y de Bassano la similitud en el juego de luces y sombras con el fotograma del texto es destacable. Una única fuente de luz tenue y centrada ilumina la escena de las tres imágenes. En ambas, el fondo se funde con la penumbra y los tonos rojizos salpican puntualmente la composición cromática en los tres casos. *La Piedad* es, además, un tema habitual de José de Ribera (Samaniego, 2003). En el retrato, la Virgen alza una plegaria mientras María Magdalena besa los pies de Cristo y San Juan Evangelista sostiene el cuerpo. En el fotograma, Marty realiza las tres acciones simultáneamente: alza una plegaria, mantiene el contacto con el cuerpo al depositar la mano sobre la herida –como María Magdalena hace sobre los pies- y, a la vez, sostiene el cuerpo.

En el cuadro de Van Dyck, la figura de Jesús descansa sobre un paño blanco. En la secuencia, el blanco envuelve la parte superior del cuerpo de Cohle en forma de camisa, y el azul de la túnica de María realiza un juego cromático con el tono de la camisa de Marty. A la vez, el rojo del manto de San Juan se equipara con el de la sangre de Cohle en el fotograma.

Ref. Pictórica

La última cena

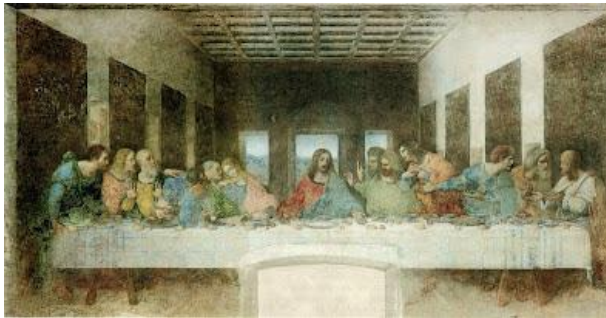
Leonardo Da Vinci, 1494-1498

Santa María delle Grazie, Milán

Episodio VIII

00:43:11:83

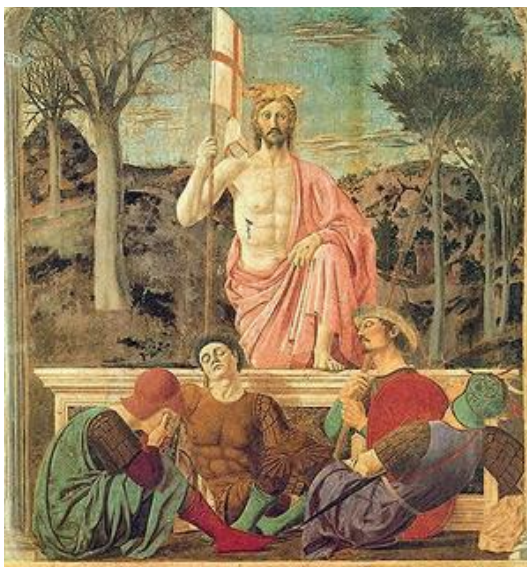
00:43:29:25



La resurrección de Cristo

Piero della Francesca, 1480

Museo Cívico de Sansepolcro, Italia



El en plano del hospital, la composición del fondo se asemeja a la de la última cena de Da Vinci en los tres planos rectangulares: el central es más grande y enmarca la figura de cristo, a los lados otros dos como en la pared del hospital. También aquí azules y marrones son colores dominantes en ambas escenas.

En el cuadro de Piero della Francesca, Jesucristo sostiene la bandera de la Resurrección. Los elementos de la composición difieren de los del fotograma –un espacio abierto y otro cerrado, naturaleza frente a elementos inertes / electrónicos. Sin embargo, la disposición compositiva y cromática se asemeja, por ejemplo, en la línea horizontal trazada a la altura de la cabeza o la disposición de los objetos dónde los árboles figuran en lugar de las pantallas, pero el fondo mantiene los mismos tonos azules / marrones en conjunto. En la obra plástica, en primer plano, los soldados duermen. Un obstáculo separa la figura cristológica de los soldados. Igualmente, en el fotograma, una barrera al pie de la cama separa a Rust Cohle del primer plano.

El cuadro reivindica iconográficamente la resurrección del mito que aún muestra signos de fatiga en la palidez de la piel, las llagas aún frescas y la expresión severa y a la vez exhausta. Similar emoción comunica esta imagen del texto audiovisual en la Cohle yace en la cama recién ha despertado del estado coma.

Ref. Pictórica

Lamentación sobre el Cristo muerto

Andrea Mantegna, 1480

National Gallery, Londres

Episodio VIII

00:43:29:28

00:43:42:37



La composición plástica de este primer plano se asemeja a la *Lamentación sobre el Cristo muerto* de Mantegna que «emplea la perspectiva más bien para crear un escenario sobre el que las figuras parecen estar y moverse como seres sólidos y tangibles. Las distribuye como un diestro director de escena, para que reflejen la significación del momento y el curso de un episodio» (Gombrich, 1950: 259). Ciertos matices difieren: hinchazón del ojo izquierdo, cabeza centrada, etc. pero el eco de una imagen en la otra es patente.

Ref. Pictórica

Victoria sobre el sepulcro

Bernhard Plockhorst

(1825-1907)

Episodio VIII

00:46:56:55

00:53:08:51



La noche, el manto blanco sobre ambos hombros pero el lado derecho del torso descubierto, los tonos azulados y la fuente de luz cenital son elementos comunes a la obra de Plockhorst y la plasmación del personaje protagonista en la secuencia final del último episodio.



La resurrección de Cristo

El Greco

(1597-1604)

Museo del Prado

La obra del Greco precede a la Plockhorst y muestra similitudes compositivas con ésta, como la bandera en la mano izquierda y gesto de llamada con la derecha.

7. MITO

El mito se inscribe en el corazón de toda cultura. Su función es la reconciliación del ser humano con el universo amenazante en el que habita. El mito referencia aquellas experiencias de conflicto inherentes al desarrollo de todo ser humano y ofrece un prototipo para afrontarlas. «Por el mismo hecho de relatar el mito las gestas de los seres sobrenaturales y la manifestación de sus poderes sagrados, se convierte en el modelo ejemplar de todas las actividades humanas significativas» (Eliade, 1963:13). Los mitos son representaciones de lo divino en conjunción con lo humano. Sus personajes tienen capacidades que exceden las ordinarias limitaciones mortales y por ello alientan a la superación de las mismas.

En la cultura occidental, la figura de Jesucristo supone el mito primordial: el sacrificio del héroe en beneficio de un bien superior (la humanidad). La simbología cristológica resulta altamente reconocible a la vez que visualmente poderosa y, cómo mensaje, apela de manera instantánea. Joseph Campbell cita a Freud para decir que los mitos «son sueños públicos; los sueños son mitos privados» (1972: 28). Hasta tal punto habita el mito tanto el subconsciente colectivo como el individual, y operara, de este modo, en cada comunidad y cultura. «A pesar que los personajes de los mitos son en general Dioses y Seres Sobrenaturales, y los de los cuentos héroes o animales maravillosos, todos estos

personajes tienen en común esto: no pertenecen al mundo cotidiano» (Eliade, 1963: 17). Por ello, es fundamental tener en cuenta que «como hechos, los mitos no son verdaderos» (Campbell, 1972: 26) y toman diversidad de formas en las distintas civilizaciones a lo largo de la historia para ejercer una función fundadora, cultural y cohesiva.

Como hemos señalado en el marco teórico, la tradición cristiana y la contemplación de las convenciones para reproducir las composiciones simbólicas inherentes a la misma, y la acción de salvaguardar y conservar las obras adscritas a esta religión de forma efectiva, han servido para instaurar el mito cristológico en primer término en la cultura occidental desde la Edad Media. En dicha cultura, la cruz es la representación principal de este mito ya que «durante muchos siglos se utilizó este símbolo para significar lo que nosotros llamamos “totalidad” o “lo absoluto”, y también la coexistencia paradójica en la divinidad de principios polares y antagónicos» (Eliade & Kitagawa, 1965: 133). Por estos principios “polares y antagónicos” nos referimos a la cruz como representación del triunfo del Bien sobre el Mal.

Desde el inicio del texto analizado, el detective protagonista buscará un reencuentro simbólico con el mito cristológico para ser liberado de un agónico sentimiento de culpa que arrastra a lo largo del relato. La cruz toma un lugar de privilegio en el cabecero de cama del detective -por otra parte vacío como el resto de su departamento- y preside así su austero hogar. Pero la cruz no es el único símbolo que toma el texto para vincular al personaje principal con la figura cristológica. Desde los títulos de crédito de *True Detective* (2014), diferentes imágenes asocian el rostro de Rust Cohle con los elementos fuego y llama. Martínez Fernández en su publicación *Los mitos: manipuladores ideológicos* indica que «La época que precede inmediatamente al fin estará regida por el anticristo, pero Cristo purificará al mundo por medio del fuego» (Martínez Fernández, 1996: 54). Encontramos referencias a la vinculación entre Jesucristo y estos mismos elementos en la Biblia:

“Yo os bautizo en agua para conversión; pero aquel que viene detrás mí es más fuerte que yo, y no soy digno de llevarle las sandalias. Él os bautizará en Espíritu Santo y fuego. En su mano tiene el biello y va a limpiar su era: recogerá su trigo en el granero, pero la paja la quemará con fuego que no se apaga.”
(Mateo 3:11, Ubieta, 1994)

El fuego eterno -“que no se apaga”- es también señal de la presencia cristológica en un contexto en el que se referencia el mito cristiano. Aunque la serie está marcada

primordialmente por un conflicto entre la cruz, símbolo vinculado en el texto a la figura de Cohle, y la espiral -que supone el signo identificativo del Rey Amarillo, el criminal responsable de los delitos que investigan. Es decir, el texto se estructura sobre la representación simbólica y mítica de la lucha entre el Bien y el Mal.

7.1. INICIO DE LA NARRACIÓN: LUGAR DEL CRIMEN

En el minuto 00:05:21 del primer episodio, los protagonistas llegan al lugar del crimen. En la escena, resulta particularmente llamativa la postura adoradora del personaje femenino hacia el árbol (figura 1):

Cuando un *árbol* se convierte en un objeto de culto, ya no es un árbol lo que es venerado, sino una *hierofanía*, es decir, una manifestación de lo sagrado. Cada acto religioso, por el simple hecho de ser *religioso*, posee un significado que, en última instancia, es “simbólico”, puesto que se refiere a seres o valores sobrenaturales. (Eliade & Kitagawa, 1965: 126)

Solo por la composición visual de la escena del crimen y la postura del cuerpo de la víctima queda indicada la dimensión sacra del árbol. Así, éste deja de ser un árbol, e igual que ocurre en el pasaje bíblico del Génesis (3:8-22) *La Caída*, pasa a convertirse una *hierofanía*.



Figura 1

La composición de la escena ha sido estructurada sobre elementos comunes al pasaje del Génesis, en la que «la existencia del bien y del mal está sobreentendida en la figura del árbol del cual el hombre no debe alimentarse» (Miranda, 2009). Esta escena funciona en el texto como el espacio donde ha tenido lugar el Mal -el crimen.

La expulsión del Paraíso es «la representación y simbolización de la naturaleza humana, la cual paradójicamente posee, como núcleo esencial, la pérdida del espacio original» (Cunningham, 1989). El campo es el lugar donde la naturaleza reina. De este modo, opera, como espacio simbólico, en opuesto al templo o la iglesia ya que en ellos la naturaleza terrena es extinta y una extensión al espacio celestial es aducido porque, desde los inicios, «el templo –lugar sagrado por excelencia- tenía un prototipo celeste» (Eliade, 1951: 16). El campo -la naturaleza salvaje- y la iglesia se establecen cómo símbolos opuestos. En el texto, la simbología de la escena del lugar del crimen se urde en la

naturaleza y toma a su vez elementos del pasaje bíblico que nos referencia al relato del descubrimiento humano de la distinción entre el Bien y el Mal.

La narración se inicia con la presentación de los protagonistas y el descubrimiento del crimen de manera simultánea. De esta forma, el relato comienza cuando deben hacer frente a lo que en el texto acontece; es decir: la muerte brutal.

Sabemos que

El «reconocimiento de la mortalidad y la necesidad de trascenderlo es el primer gran impulso hacia la mitología. En cada uno de los sistemas mitológicos que a lo largo de la historia y de la prehistoria han sido propagados por varias zonas y rincones y de la tierra estas dos comprensiones son fundamentales –la inevitabilidad de la muerte individual y la permanencia del orden social- se han combinado simbólicamente y, han constituido la fuerza nuclear estructurada de los ritos y por tanto, de la sociedad». (Campbell, 1972: 40)

Las palabras de Campbell señalan la relación entre la asimilación de la mortalidad propia y la necesidad antropológica del mito. *True Detective* expone la muerte brutal como punto de partida narrativo. La exploración de la violencia y la muerte constituye gran parte de la trayectoria de los protagonistas por lo que el descubrimiento del lugar del crimen inaugura el relato y ofrece una búsqueda en la que el espectador se reconoce inmediatamente. La aceptación de la muerte y la comprensión de la violencia son actos para los que el mito es requerido y el texto se asienta en un código mitológico donde los símbolos ejercen una función primordial. «Para los primitivos, los símbolos son siempre religiosos porque apuntan a algo real o a la estructura del mundo» (Eliade & Kitagawa, 1965: 130). Además, el texto analizado, ambientado en la ferviente Luisiana, alude a la religión cristiana posteriormente de forma directa.

7.2. FUNCIONES PARALELAS DE LA CRUZ EN EL TEXTO

El símbolo de la cruz excede el contexto religioso cristiano. Prueba de ello es que Audrey, la hija adolescente del personaje coprotagonista Marty Hart y figura rebelde ante la convención que la rodea -particularmente representada en la figura de su padre-, no se desprende del símbolo en ninguna de las escenas de su pubertad.

Nunca se insistirá demasiado en que la búsqueda de estructuras simbólicas no es una tarea de reducción, sino de integración. No comparamos o contrastamos dos expresiones de un símbolo para reducirlas a una sola, ya existente, sino a fin de descubrir el proceso mediante el cual una estructura puede asumir enriquecidos significados (Eliade & Kitagawa, 1965: 128)

En *True Detective*, el símbolo cristológico asume múltiples significados en la pluralidad de sus representaciones, y en esta diversidad se entabla un diálogo simbólico constante en tanto la cruz es manifestada.

7.3.ASCENSIÓN: SÍMBOLO NARRATIVO

Las similitudes de Cohle con la figura cristológica no se encuentran exclusivamente en la conformación plástica de algunos fotogramas con elementos referenciales a este mito y que late con particular fuerza al culminar del último episodio. El símil es recreado también en la conformación interna del personaje. Tras el minuto 00:40:00 del octavo episodio, el protagonista realiza un *viaje* interior que el propio Cohle describirá en detalle a Marty en la última secuencia del texto. La aproximación de Cohle a la muerte, y la superación de la misma, podría ser referida como una “resurrección”. Tanto el detective protagonista como Jesucristo no solo resucitan sino que tras el calvario –el de Cohle ha tenido lugar a lo largo de los ocho episodios y reside en su drama familiar y diversas adicciones que minan el personaje y lo marginalizan- encuentran una *muerte* sacrificial y tortuosa que les conduce a un estado no-muerto-ni-vivo del que regresan realizados en una superación absoluta de toda experiencia lacerante anterior. Si tomamos los pasajes de la Biblia como alegorías, la ascensión de Cristo a los cielos es figurativa:

Se cree que Jesús, resucitado de entre los muertos, ascendió físicamente al cielo (Lucas 24: 51), seguido poco tiempo después por su madre, que ascendió mientras dormía (una creencia de los primeros cristianos confirmada como dogma de la Iglesia Católica Romana en fecha del 1 de noviembre de 1950). Dicen también las Escrituras que unos nueve siglos antes el profeta Elías fue llevado al cielo en un carro de fuego en medio de un torbellino (Libro Segundo de los Reyes, 2:11). Ahora bien, aun ascendiendo a la velocidad de la luz, algo imposible para un cuerpo físico, esos tres viajeros celestiales todavía no habrían salido de esta galaxia. (Campbell, 1986: 38-39)

Invariablemente, la creación mítica, lejos de requerir una interpretación literal, insta a la decodificación del símbolo. Campbell sostiene que “el viaje” que realiza el mito cristológico no es hacia el exterior, sino un viaje *interior*:

Es obvio que para dotarlas de valor (y sostengo que la idea original debe haber sido algo de naturaleza similar) es necesario interpretarlas no en el sentido de que esos cuerpos fueron al espacio exterior, sino al espacio interior. En otras palabras, esos viajes metafóricos hablan implícitamente de la posibilidad de un retorno de la mente en espíritu, mientras aún está encarnado, a un pleno conocimiento de la fuente trascendental de la cual brota el misterio que hace que la vida concreta aparezca dentro de este marco de tiempo y retorno a aquella en la que el tiempo se disuelve. Es una antiquísima historia mitológica, la del Alfa y el Omega. (Campbell, 1986: 38-39)

Por ello tanto la figura cristológica primordial, Jesús, y Rust Cohle se inscriben en la misma estructura simbólica: tras el martirio y el sacrificio mortal ambos realizan, no un ascenso celestial sino, una introspección profunda hasta el inconsciente. En palabras de Campbell el “retorno a aquella [vida] en la que el tiempo se disuelve”. Conceptos tan elásticos precisan de una construcción figurativa. Por ello, «quizá la función más importante del simbolismo religioso -importante sobre todo por el papel que desempeñará en especulaciones filosóficas posteriores- es su capacidad de expresar situaciones paradójicas, o determinadas estructuras de realidades últimas, de otro modo teatralmente inexpresables.» (Eliade & Kitagawa, 1965: 132). En la cultura occidental, dicho simbolismo religioso se estructura fundamentalmente sobre la cristología.

Para que la resurrección sea posible, el mito debe ser algo más que meramente humano, por lo que no es hijo del hombre ni engendrado de él. «El héroe no llega al mundo como un mortal común» (Martínez Fernández, 1996: 121). Abandonado por su madre a los dos años de edad, el detective Rust Cohle creció en semi-soledad y la constante contemplación silente del cielo particularmente estrellado de Alaska –así nos lo recuerda el texto en su clausura durante el último diálogo de ambos protagonistas. Este dato sobre su infancia indica que el personaje se ha forjado desde los inicios de su vida en la retrospección. «El héroe o el redentor es alguien que ha aprendido a penetrar a través de la muralla protectora de los miedos interiores, que por lo general nos aparta al resto de nosotros» (Campbell, 1972: 52). La superación de los miedos interiores es

precisamente el acto con el que Cohle cierra la narración del texto. Lo pone de manifiesto al pronunciar el siguiente monólogo en el minuto 00:48:11 del octavo y último episodio⁷:

There was a moment, I know when I was under in the dark that something... whatever I'd been reduced to, you know, not even consciousness. It was a vague awareness in the dark, and I could, I could feel my definitions fading. And beneath that... darkness, there was another kind. It was... it was deeper, warm, you know, like a substance. I could feel, man, and I knew, I knew my daughter waited for me there. So clear. I could feel her. I could feel... I could feel a piece of my... my pop, too. It was like I was a part of everything that I ever loved, and we were all... the three of us, just... just fadin' out. And all I had to do was let go... and I did. I said, "Darkness, yeah, yeah." And I disappeared. But I could... I could still feel her love there, even more than before. Nothing... There was nothing but that love. Then I woke up.

El lenguaje en el que el personaje relata la experiencia de abandonar transitoriamente la vida recuerda a las palabras de Santa Teresa de Ávila:

*Vivo ya fuera de mí,
después que muero de amor,
porque vivo en el Señor,
que me quiso para sí;
cuando el corazón le di
puso en mí este letrero:
«Que muero porque no muero».*
(Santa Teresa de Ávila, 1515-1582)

Las palabras de Cohle “Nada... no había nada más que amor. Y entonces desperté” se asemejan al “Vivo ya fuera de mi después que muero de amor” si tenemos

⁷ “Hubo un momento... Sé que cuando estuve bajo la oscuridad que algo... a lo que sea que he sido reducido, ya sabes, ni siquiera consciente. Era una vaga percepción en la oscuridad, y yo podía... Podía sentir mis delineamientos desvaneciéndose. Y debajo de esa... oscuridad, había otra clase. Era... más profunda, cálida, ya sabes, como una sustancia. Podía sentir, y sabía, sabía que mi hija me esperaba ahí. Tan claro. Podía sentirla. Yo podía... Podía sentir la presencia de mi padre también. Era como si yo fuera parte de todo lo que alguna vez amé, y estábamos todos... los tres, simplemente... desvaneciéndonos. Todo lo que yo tenía que hacer era dejarme ir...y lo hice. Dije: "Oscuridad, sí,". Y desaparecí. Pero podía... aún podía sentir... su amor ahí, incluso más que antes. Nada... No había nada más que amor. Y entonces desperté”. Pizzolato, N. y Fukunaga, C. J. (2014) *Form and Void*. Traducción mía.

en cuenta que el despertar del detective no es de un sueño, sino de un coma en el que prácticamente fallece. “Vivo ya fuera de mí” implica que Santa Teresa sufre un cambio interior al conocer el *amor de Dios*, igual que sucede a Cohle. Ambos referentes manifiestan un deseo patente de traspasar la existencia carnal ya que a este *amor*, el mito cristiano nos indica que, solo se accede en estado de inconsciencia o muerte.

En *True Detective*, este concepto es introducido de forma indirecta, y por primera vez, al final del episodio III (minuto 00:55:19). En él, el Rust Cohle expresa su impresión sobre las fotografías archivadas de los cadáveres de las víctimas y aprecia que, tras fallecer, la expresión plácida supone el denominador común de todos sus rostros. En el previamente citado monólogo del último capítulo, Cohle experimenta por él mismo lo que ya había observado en aquellos rostros cinco episodios antes.

8. ANALISIS TEXTUAL

Los títulos de crédito, invariables en los ocho episodios de la primera temporada, resultan visualmente referenciales a los elementos de la trama. La composición plástica ha tomado inspiración de la fotografía de Richard Misrach (Perkins, 2014). «*True Detective has always used landscape as a metaphor for the messy inner turmoil of its characters' lives*»⁸ (Stinson, 2016) de manera que la obra del fotógrafo resultaba idónea para plasmar tales conceptos ya que

«*Misrach studied the ecological degradation of a passage of the Mississippi River between Baton Rouge and New Orleans. This is an area where a number of petro-chemical industries are based and which is sometimes referred to as Cancer Alley*»⁹ (*Revisiting the south: Richard Misrach's Cancer Alley*, 2012).

En los títulos de crédito de *True Detective*, fragmentos de los paisajes petroquímicos que ambientan la trama se mezclan con imágenes de los personajes y

⁸ *True Detective* siempre empleó el paisaje como metáfora de la gran convulsión interior de sus personajes. (Stinson, 2016) Traducción mía.

⁹ «Misrach estudió la degradación ecológica del paisaje del río Misisipi entre el Baton Rouge y Nueva Orleans. Es una zona en la que un número considerable de industrias petroquímicas se han asentado y por ello recibe el sobre nombre de “pasaje del cáncer” ». (*Revisiting the south: Richard Misrach's Cancer Alley*, 2012). Traducción mía.

elementos pertenecientes a la simbología cristiana como la cruz y el fuego. Estos símbolos -y las imágenes referidas al personaje de Cohle en su vinculación con ellos- aparecen de la manera siguiente:



Figura 2

Ya en el segundo 26 de los créditos, se muestra la primera referencia cristológica: la cruz en una fachada de iglesia junto a la puerta de entrada (figura 2). Esta imagen ha sido contenida en una llave de agua que forma otra cruz de orientación y dimensiones antitéticas con respecto al símbolo que en ella se aprecia.



Figura 3

Seis segundos más tarde, aparece una gran cruz de neón invertida y encendida al rojo vivo. El símbolo la cruz es mostrado potencialmente como un arma amenazante y atraviesa al personaje de la composición para emerger de su parte abdominal sin posibilidad de resistencia.



Figura 4

En el segundo 54 (figura 4), encontramos una diminuta cruz sobre una cúpula y a su vez sobre la cabeza de Cohle. La óptica realiza un juego de enfoque-desenfoco que será repetido en varias escenas de la serie con la cruz de su dormitorio, único elemento en la cabecera de su cama.

En el tercer fotograma analizado, la cúpula de una iglesia corona la cabeza de Rust Cohle. A lo largo de los títulos de crédito, su rostro es intuido en varias imágenes pero mostrado sólo de manera parcial y, en ellas, el fuego le rodea. Será inundado por éste en varias composiciones más hasta el final de los créditos. La simbología del fuego en la introducción del relato supone una referencia más entre aquellas de carácter cristológico, como indicaremos a continuación.



Figura 5

En el minuto 00:01:10, Cohle se presenta nuevamente atravesado por el fuego en esta composición (figura 5) y su rostro aparece inundado por las llamas.¹⁰

En los créditos, en las imágenes en las que aparece Marty el fuego es representado por un fogonazo, un disparo, mientras que en las que aparece Rust el fuego toma forma llama.



Figura 6

Dos segundos después de la imagen anterior, los créditos introducen un personaje ajeno al imaginario de la serie (figura 6). La cruz aparece inscrita en su cabello, colgante, como un pendiente desorbitado e inquietante por sus dimensiones y suspensión.

Esta cruz de neón (figura 6) es similar a la que el reverendo Tuttle ostenta en la pared de su despacho. Audrey Hart, la hija mayor de Marty, llevará en sus años adolescentes pendientes de cruces en el episodio V. Los créditos amalgaman, de esta forma, referentes de distintas secuencias en el texto.



Figura 7

En el minuto 00:01:21 se aprecia una silueta sobre el agua. Las nubes próximas dotan la imagen de una gran connotación celestial, es decir, divina. En la catalogación, esta imagen ha sido referida al pasaje Mateo 14:22-33, *Jesús camina sobre las aguas*.

En él, Jesucristo sorprende a sus discípulos al aproximarse a ellos caminado sobre el agua y ellos, sin saber con seguridad que es él, se asustan inicialmente hasta que él los

¹⁰“Yo os bautizo en agua para conversión; pero aquel que viene detrás mí es más fuerte que yo, y no soy digno de llevarle las sandalias. Él os bautizará en Espíritu Santo y fuego. En su mano tiene el bieldo y va a limpiar su era: recogerá su trigo en el granero, pero la paja la quemará con fuego que no se apaga.” Mateo. 3:11. Biblia de Jerusalén, Ubieta, J. (1994).

interpela. Desde los créditos, comienza a trazarse la afinidad entre el personaje protagonista y la figura cristológica.



Figura 8

Casi al cierre de los créditos, en el minuto 00:01:23, aparece nuevo, el rostro de Cohle en llamas.



Figura 9

Tres segundos después de la imagen anterior, los símbolos cruz y fuego se unen al final de los créditos. Sobre esta fusión se conforma el título de la serie que aparece en este momento: cuando la cruz y el fuego dan forma a las letras *True Detective* sobre el fondo negro.

Por su reiterada aparición en los créditos y el cierre de los mismos (figura 9), queda señalado que el fuego y la cruz son elementos relevantes compositivamente en el resumen visual del texto que los títulos de crédito ofrecen.

8.1. PRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES

El texto comienza, en los primeros diez minutos, con la presentación de los personajes protagonistas y del escenario del crimen sobre el que versará la trama. Ambos personajes principales son detectives: Marty (Woody Harrelson) es un convencional pero infiel padre de familia, y Cohle (Matthew McConaughey) exhibe un perfil singular y conflictivo sobre el que se sustenta gran parte del interés de la narración desde el inicio. En su primera aparición, el minuto 00:03:11 del primer episodio, Cohle no muestra el rostro –se trata de un plano desde la parte trasera del coche- pero cada elemento que le acompaña supone una manifestación de melancolía: la oscuridad de su coche y de la nocturnidad que lo rodea, los coches que pasan junto a él sin verle, las flores desplomadas apagadamente sobre el salpicadero de su automóvil, etc. En el plano siguiente, Cohle apenas puede dar los pasos que requiere llegar desde su coche hasta el portal de la casa de Marty. Por el movimiento errático de la cámara percibimos la emoción devastada del personaje. Desde su

presentación, Rust Cohle se muestra derruido anímicamente. El motivo, y la resolución potencial, de su desgracia personal se plantea como uno de los primeros interrogantes del texto.

Tras una introducción breve de los personajes protagonistas, el texto se emplaza en el lugar del crimen. El cuerpo inerte de una mujer aparece desnudo y arrodillado frente a un enorme árbol. Rust Cohle procederá a observar minuciosamente la escena como punto de partida a su análisis del crimen. Obtenemos una escena compuesta de una mujer desnuda, un hombre -derrotado, como indicamos en el párrafo anterior- y un árbol de una presencia equiparable en protagonismo a ambas figuras humanas. Lo que tratamos de mostrar en el análisis es cómo la potencia de los elementos que componen la escena – árbol / figura femenina clemente / figura masculina derrotada- toma fuerza en su composición visual por un eco iconológico en el pasaje del Génesis (3:8-22) *La Caída*, y lo demostramos por medio de sus semejanzas con obras pictóricas célebres sobre el mismo motivo bíblico.

Aunque el autor no haya profesado intenciones definidas durante la creación de la obra, la iconología observa las influencias culturales que en una creación artística se detectan más allá de la voluntad consciente de su creador:

Resulta subyugador observar a un artista luchando de este modo por conseguir el equilibrio justo, pero si le preguntáramos por qué hizo tal cosa o suprimió esta otra, no sabría contestarnos. No siguió ninguna regla fija. Intuyó lo que tenía que hacer. (Gombrich, 1992: 26)

Tomamos como referente principal para la composición plástica de la escena del crimen en *True Detective* (2014) las obras de Miguel Ángel hallada en la Capilla Sixtina *La creación de Eva* y *La caída*. En el supuesto de que ninguno de los creadores de *True Detective* jamás visitara la Capilla Sixtina o conociera estas obras del Renacimiento, las imágenes han sido reproducidas infinitamente y son parte del imaginario mitológico de la cultura occidental.

De igual modo, las similitudes del referente compositivo de la escena del crimen con el pasaje bíblico son también apreciables en otras obras como la pintura de Tiziano o Isaac Von Oosten anexas en la catalogación. Consideramos que gran parte de la fuerza de esta escena de la serie *True Detective* reside en su eco con un pasaje mítico que resuena

en el centro de la cultura occidental. Incluso, si tanto espectador como autor de ello, conscientemente, no se percataran.

8.2. REFERENCIAS CRISTOLÓGICAS EN EL EPISODIO I

Cohle tiene dificultad para lidiar con ciertos aspectos de su vida y resulta con frecuencia agresivo. Pero, en presencia de la cruz, se vuelve seguro y centrado. En el texto, las composiciones visuales en la que el símbolo de la cruz y Cohle son conjugados en un mismo fotograma el personaje se muestra relajado. Alrededor del noveno minuto del primer episodio, al cruzar el umbral de su casa en silencio junto a Marty, Cohle deposita algunas de sus cosas en la entrada pero, sin motivo aparente, reserva la chaqueta y su cuaderno para colocarlos sobre la cama. La habitación de Cohle -minimalista y austera- recuerda la celda de un monje. El gesto mudo de Cohle, principal en esta escena, no consiste en dejar sus cosas sino evidenciar la presencia de la cruz con su silencio y sus gestos aparentemente independientes del símbolo, ya que tan sólo entra, deja pasar a Marty y se desprende de su chaqueta y cuaderno de trabajo. Paradójicamente, no hay en esta secuencia un primer plano de la cruz. La presencia del símbolo es tan poderosa para el espectador occidental que basta una imagen de Marty mirando en dirección a la pared para entender, sorprendentemente rápido, que ha asimilado la presencia de la cruz a la que Cohle rinde algún tipo de culto –por algo ocupa un lugar de importancia en un apartamento por lo demás desoladamente vacío. Tal es la fuerza discreta de esta pequeña escena que cuando Marty interroga Cohle por el rol de la cruz en su vida en otra secuencia unos minutos más tarde, el espectador ya ha retenido la relevancia del descubrimiento de Marty en la escena anterior.

La cruz en el apartamento de Cohle ha creado un interrogante en el espectador tanto como en el detective co-protagónico, y las especulaciones que genera quedan de relieve en el siguiente diálogo¹¹.

¹¹

MARTY - ¿Te puedo hacer una pregunta? Eres cristiano, ¿no?

RUST - No.

MARTY – Entonces, ¿para qué tienes una cruz en tu apartamento?

RUST – Es una forma de meditación.

MARTY - ¿Cómo es eso?

RUST – Contemplo el momento en el jardín, la idea de permitir tu propia crucifixión.

MARTY - Ask you something? You're a Christian, yeah?

RUST - No.

MARTY – Well, then what do you got the cross for in your apartment?

RUST – That's a form of meditation.

MARTY - How's that?

RUST – I contemplate the moment in the garden, the idea of allowing your own crucifixion.

MARTY – But you're not a Christian. So what do you believe? (Pero no eres cristiano. Entonces, ¿en qué crees?)

RUST – I believe that people shouldn't talk about this type of shit at work.

Cohle niega su fe, pero admite seguir algún tipo de práctica contemplativa en la que la cruz juega un papel principal. La doctrina cristiana es negada pero la cruz como icono de reflexión y contemplación mantiene, pese a todo, su vigencia.

Tras el diálogo citado, Cohle habla en los tres siguientes minutos sobre el sinsentido de la vida y la necesidad de la mente humana de autoengaño en la creencia ciega en un bien mayor, una entidad superior o la sensación de “ser alguien”. Mientras, en la composición plástica de la imagen, decenas de postes eléctricos en forma de cruces atraviesan repetidamente el plano, y el contra plano de Marty Hart e incluso figuran también en el reflejo del parabrisas del coche aunque las que aparecen en el plano de Cohle son más apreciables en tamaño. Así, la cruz no solo ha conseguido suscitar el diálogo sobre las creencias del protagonista sino que atraviesa presencialmente cada plano de la secuencia incontables veces. Opera de esta forma como un estimulador visual que implica al espectador y lo incita a reflexionar sobre su propio sistema de creencias por medio del diálogo entre los protagonistas.

Hacia la mitad del primer episodio, en el minuto 00:33:35, ambos detectives interrogan al predicador de una iglesia local sobre el símbolo de la espiral que Cohle copió en un dibujo al hallarla en la espalda de la víctima Dora Lange. La cruz del altar de la

MARTY – Pero no eres cristiano. Entonces, ¿en qué crees?

RUST – Creo que la gente no debería de hablar de esta clase de mierda en el trabajo.

Pizzolato, N. y Fukunaga, C. J. (2014) *The Long Bright Dark*. 00:14:49. Traducción mía.

iglesia en que se encuentran, desde el fondo de la capilla, cobra una presencia crecientemente notable en la secuencia hasta ser mostrada en grandes dimensiones como plano subjetivo de Cohle. Se construye un campo iconográfico de largo alcance en el relato en el que la espiral comparece como la representación simbólica del Mal frente a la Cruz que constituye la representación opuesta, la del Bien.

Posteriormente en el episodio I, minuto 00:52:50, el góspel que reproduce la banda sonora (*Sign of the Judgement*, The McIntosh County Shouters African American Congregational Singing) alude a una referencia del Nuevo Testamento (Mateo 21:18):

Sign of the judgement

The sign of the judgement (bis)

(Hail O the time draws nigh)

The sign in the fig tree

Sign in the fig tree

The sign in the fig tree (bis)

(Hail O the time draws nigh)

En el verso, el signo de la higuera (*The sign in the fig tree*) hace referencia a la parábola de la higuera¹² en la que Jesucristo, en sus enseñanzas, evoca el poder de la fe sobre las leyes de la naturaleza. A la vez, la naturaleza salvaje es retratada visualmente en el trayecto de los protagonistas a la casa de los Fontenot donde el episodio culmina. Una vez allí, vemos que el hogar de los Fontenot ha sido provisto de abundantes referencias religiosas. Tres cruces de diferentes diseños adornan la pared de las principales estancias. Son devotos sin duda, pero una escultura como las halladas en el escenario del crimen es detectada por Cohle en un cobertizo que se encuentra en el jardín de esta casa. El primer episodio supone en planteamiento de la trama y se cierra con una mezcla de símbolos cristianos y referencias satánicas –como la escultura citada– en una misma ubicación, lo que corrobora lo señalado previamente: el film se sirve del mito

¹² «Al amanecer, cuando volvía a la ciudad, sintió hambre, y viendo una higuera junto al camino, se acercó a ella, pero no encontró en ella más que hojas. Entonces le dice: ¡Que nunca jamás brote fruto de ti! Y al momento se secó la higuera. Al verlo los discípulos se maravillaron y decían: ¿Cómo al momento quedó seca la higuera? Jesús respondió: Yo os aseguro: si tenéis fe y no vaciláis, no solo haréis lo de la higuera, sino que si aún decís a este monte: *Quítate y arrójate al mar, así lo hará. Y todo cuanto pidáis con fe en la oración, lo recibiréis.*» Mateo 21:18-22 Biblia de Jerusalén, Ubieta, J. A. (1994).

crisológico no solo para trazar la representación del Bien contra Mal sino la dificultad de separar ambas representaciones. La labor de distinguir las, disgregarlas y luchar para que prevalezca la primera sobre la segunda será la empresa a llevar a cabo por el héroe de la narración.

8.3. ECOS DE LA CRUZ EN EL TEXTO

En el minuto 00:08:43 del episodio II, 00:43:30 del III y 00:08:23 del IV encontramos composiciones visuales de Cohle en la intimidad de su apartamento al despertar, hablando por teléfono o estudiando el caso respectivamente. En ellas, la minimalista composición del plano destaca la presencia del personaje junto a la cruz. De esta forma, la cruz que representa a Cohle –austera y sencilla pero altamente presente– sobresale en comparación con otras cruces en el texto de significación distinta u opuesta a la del protagonista como explicaremos en los párrafos siguientes.

En el episodio V, Audrey luce cuatro cruces como parte de sus atuendos neogóticos: dos en los pendientes y dos en el collar. La apariencia de la adolescente es tomada por Marty como una provocación potencialmente inmanejable para él. En la subcultura neo-gótica, la cruz no es un referente particularmente religioso: «el crucifijo es un signo de identidad cultural, un símbolo de la cultura que bebemos» (Hristov, Preixens-Sanabra, Ayxelà-Frigola, & Uzo, 2010). Fuera del ámbito cristiano, el símbolo crisológico es interpretado como icono de la cultura occidental y su historia. En el texto, las diferentes cruces representan distintas posturas en una sociedad sureña eminentemente cristiana. «Aquí todos son religiosos de un modo u otro» le dice Marty a Cohle¹³ en un momento dado. Las permanentes cruces de Audrey podrían ser interpretadas como un acto de rebeldía hacia la sociedad en la que ha crecido y contra un padre al que considera represor. La subcultura en la se inscribe y su imaginaria –la del neo-gótico– supone para ella una forma de afirmación de su identidad en rebelión aunque sea, simplemente, porque a su padre le disgusta. A su vez, Audrey personifica prematuramente aquello que Marty rechaza en el ámbito público pero que sus amantes le ofrecen: una sexualidad al margen de las convenciones¹⁴. En el capítulo VI, Beth, en el primer encuentro con Marty lleva colgada una pequeña cruz del cuello que se hace visible de forma sutil en el minuto

¹³ Pizzolato, N. y Fukunaga, C. J. (2014) *Haunted Houses*. 00:07:41. Traducción mía.

¹⁴ Pizzolato, N. y Fukunaga, C. J. (2014) *Haunted Houses*. 00:29:29. Traducción mía.

00:17:19. Así, las distintas cruces del texto juegan un diálogo sugestivo entre roles opuestos que opera desde el nivel plástico para enaltecer el nivel narrativo: Audrey / Beth; Cohle / Tuttle.

Cohle, como ya hemos señalado, se resguarda en el símbolo cristológico de la cruz en el ámbito privado. Tuttle también utiliza la cruz y la fuerza del mito tras ella, pero las cruces de ambos son estéticamente distintas. Sendas cruces son la representación de sus respectivos personajes y toman algunos de sus atributos característicos -incluso físicos. La cruz de Tuttle ocupa gran parte de su despacho¹⁵ y es, además, luminiscente -la primera cruz de neón que aparece en el texto a excepción de la contenida en los créditos. La de Cohle es una cruz de madera, sólida, austera y cincelada. Tuttle, en cambio, se muestra proyectado en una cruz grande y gruesa, pero vacía, y de un color llamativo e inapropiado -casi grotesco- que más que una cruz cristiana recuerda a la de una farmacia o un hospital. Tuttle es un hombre alto y corpulento. Su símbolo es igualmente grande, pero es una cruz hueca. En el minuto 00:37:00 del episodio VI, Cohle acude al despacho de Tuttle y durante la escena éste trata, sutilmente, de ejercer su dominio sobre el detective. En el subtexto, ambos personajes miden sus fuerzas y, simbólicamente, es representado por ambas cruces: la de Tuttle de neón en la pared, y la de Cohle cincelada pero múltiple en la puerta frente a la que queda sentado en el despacho. Se establece una dialéctica con el símbolo en juego. Al término de la escena, Tuttle desiste en su intento de dominar a Cohle tras infructíferos intentos durante el diálogo, y se dispone a despedirlo con palabras hipócritas. En ese momento, Cohle, en lugar de dirigirse a la salida como Tuttle le invita a hacer, lo desafía al invadir inesperadamente el espacio de su cruz de neón tras la mesa de su despacho -aunque sea, aparentemente, para contemplar más de cerca las vistas de la pared acristalada que lo encuadra.

8.4. PUESTA EN CUESTIÓN DE LA IGLESIA

La representación de la iglesia, en el personaje del reverendo Tuttle, aparece enmarcada por la corrupción. En el texto, las acciones caritativas de la iglesia esconden intereses ocultos de la élite político-económica relacionados con el abuso de poder y la criminalidad.

¹⁵ Pizzolato, N. y Fukunaga, C. J. (2014) *Haunted Houses*. 00:37:20. Traducción mía.

El predicador cristiano que aparece por primera vez al inicio del tercer episodio es retratado luego, en el episodio VI, como bienintencionado pero desgraciadamente alcohólico. El texto relata que se debe en parte a su frustración con una orden cristiana que opera como una organización criminal al abusar de mujeres y niños. En la secuencia del minuto 14, episodio VI, el predicador hace referencia a un texto del medievo que encontró en un recinto eclesial y por el que quedó escandalizado. Históricamente, la iglesia ha estado vinculada a prácticas martirizantes y sacrificiales como las llevadas a cabo durante la Inquisición –aunque ello sea posterior al texto referido en el diálogo, que data del S.XII. De igual modo, el texto alude a estas referencias históricas para crear una imagen de la iglesia ambigua y abusiva.

8.5. ECLOSIÓN CRISTOLÓGICA

En el desenlace del último episodio, Rust Cohle personificará la figura de Cristo en su configuración plástica y en el paralelismo con sus vivencias narrativas cómo veremos a continuación.

En el minuto 00:39:48 el octavo y último episodio, podemos ver la imagen de una “estrella” que surca la oscuridad del cielo nocturno. Realmente se trata de un disparo de luz efectuado por la policía para encontrar a los detectives heridos pero la composición del plano se asemeja a la estampa recreada incansablemente en casi toda reproducción del nacimiento de Cristo en el portal de Belén. La estrella de Oriente anuncia el nacimiento de la figura cristológica en el Nuevo Testamento¹⁶ y la luz suspendida en el cielo bajo el que desfallecen los protagonistas anticipa también el “renacer” de Rust Cohle, quien acaba de ser herido letalmente. La estrella bíblica cumple la función de dar a conocer el nacimiento del héroe salvador y, simultáneamente, el lugar mismo del hecho, tal y como hace a su vez el fogonazo referido.

La siguiente secuencia, al final del último episodio, tiene lugar en el hospital y la banda sonora transmite gran parte del tono cristiano de la escena al enfatizarlo con el sonido del órgano tubular. Este instrumento es propio de las celebraciones eclesiales de

¹⁶“Nacido Jesús en Belén de Judea, en tiempos del rey Herodes, unos magos que venían del Oriente se presentaron en Jerusalén, diciendo: «¿Dónde está el Rey de los judíos que ha nacido? Pues vimos su estrella en el Oriente y hemos venido a adorarlo »”. Mateo 2:1. Biblia de Jerusalén, Ubieta, J. A. (1994)

*estilo moderno*¹⁷, posterior al siglo XVII -ya que el *estilo antiguo* se ciñe a la música vocal, es decir, al canto gregoriano. Aunque en la actualidad, distintos instrumentos pueden acompañar las ceremonias eclesiales, el órgano tubular es el dispositivo musical canónico y por ello característico de la celebración cristiana. La banda sonora musical de la escena del hospital, en el minuto 00:43:00 hace uso del efecto acústico del órgano – efecto logrado en este caso por medio de un sintetizador- para colmar la escena de referencias eclesiales simbólicas/ cristológicas y trazar un paralelismo entre la construcción del personaje de Rust Cohle en ese instante –resurrección tras el estado de inconsciencia- y la figura de Jesucristo desde distintas referencias acústicas y plásticas.

Ya en la secuencia final, por fuera del hospital cuando los personajes se disponen para marchar juntos, el atuendo blanco de Cohle queda conformado como en el cuadro del Cristo resucitado de Plockhorst, con el pecho derecho desnudo y los hombros cubiertos. Las obras de Plockhorst han sido muy populares en las reproducciones cristianas de instituciones religiosas en Estados Unidos y su cuadro *El buen pastor* ha sido referenciado en la catalogación en el episodio III. Por ello, la reconstrucción de la figura cristológica en Cohle, hasta el último instante del último episodio, es evidente y referenciable a obras canónicas del ámbito cristiano.

8.6. CUADRO DE ANÁLISIS

Tras el análisis, la presencia de referencias cristianas en la serie True Detective temporada I queda reflejado en el siguiente cuadro:

Episodio	Relato	Nivel de presencia	Tipo
<i>Títulos de crédito</i>	Referencias cristológicas simbolizadas en los elementos visuales	Notable	Icónicas

¹⁷ A partir del siglo XVII, el canto de órgano se subdividió en dos grandes grupos estilísticos, que pasaron a ser observados en la práctica musical y descritos en textos teóricos: el estilo antiguo y el estilo moderno. La utilización de tales estilos no fue resultado de mera opción estética, pero sí de la observación de las prescripciones litúrgicas tridentinas, emitidas entre 1570-1905 y constantemente adaptadas a la aparición de nuevas prácticas en la música católica. (Castagna, 2000)

Ep. 1: <i>The Long Bright Dark</i>	Descubrimiento del crimen y presentación de los personajes	Notable	Icónicas, dialógicas, Banda sonora.
Ep. 2: <i>Seeing Things</i>	Exploración universo de la víctima, Dora Lange –familia y amigos- y de los protagonistas: Cohle y las drogas, amante de Marty y padres de Maggie.	Hallada	Icónicas, Dialógicas, Escriturales, Banda sonora.
Ep. 3: <i>The Locked Room</i>	Investigación congregación cristiana amigos de Cristo, cita a ciegas de Cohle, Marty y su amante se pelean, se busca a Ledoux	Hallada	Icónicas, Dialógicas, Escriturales,
Ep. 4: <i>Who Goes There</i>	Lisa delata a Marty con Maggie, Cohle se infiltra en una red tráfico de drogas	Nulas	
Ep. 5: <i>The Secret Fate of All Life</i>	Emboscada en el escondite de Ledoux, reconciliación Marty-Maggie, pelea con Audrey, descubrimiento de que el asesino sigue suelto.	Escasas	Icónicas
Ep. 6: <i>Haunted Houses</i>	Marty comete adulterio por segunda vez, Cohle va ver a Tuttle. Tiene lugar el único encuentro íntimo entre Cohle y Maggie, pelea entre Cohle y Marty.	Halladas	Icónicas, Dialógicas.
Ep. 7: <i>After You've Gone</i>	Cohle y Marty se reconcilian y revisan las pruebas del caso.	Escasas	Icónicas, Escriturales
Ep. 8: <i>Form and Void</i>	Descubrimiento del asesino y enfrentamiento con el mismo. Desenlace final.	Notable	Icónicas, Dialógicas, Banda sonora.

La presencia de referencias relativas al cristianismo toma especial fuerza en los títulos de crédito, en los tres primeros episodios y al final del relato; es decir: en la presentación de los personajes y el entorno y en el desenlace.

Durante el desarrollo de la trama, estas referencias se debilitan hasta desaparecer por completo hacia la mitad del relato en el cuarto episodio. Es decir, tanto los personajes como el escenario del crimen se nutren de importantes presencias cristológicas pero a medida que el relato avanza estas referencias se diluyen con la excepción del último capítulo. Los episodios intermedios nos ofrecen información mayoritariamente relativa a la intimidad de los personajes protagónicos: Marty se desenvuelve entre la vida familiar y las infidelidades y Cohle quebranta la ley al infiltrarse como narcotraficante con la finalidad de avanzar en su búsqueda del asesino de Dora Lange.

La simbología que encontramos en el meridiano del relato es de naturaleza satánica, no cristiana. La amenaza del Mal sobre el Bien se hace patente hasta el último episodio, en el que la simbología cristiana late de nuevo con fuerza. En el desenlace, el enfrentamiento entre el protagonista y el criminal tiene lugar y el Mal resulta, finalmente, vencido.

9. CONCLUSIÓN

Tras el análisis y la catalogación de las referencias relativas al cristianismo en la serie *True Detective* temporada I queda de relieve que éstas son notables sobre todo en el inicio y clausura del texto. Se han detectado referencias principalmente icónicas, pero también escriturales, dialógicas y sonoras. En el análisis, las referencias visuales han destacado por encima de las otras en presencia y relevancia, pero todas ellas contribuyen a la creación del universo de la serie.

Alusiones históricas del campo del arte han servido para demostrar la construcción plástica sobre la que han operado estas referencias en momentos puntuales del texto y son relevantes a la trama porque trazan la diferencia simbólica entre el Bien y el Mal ya que la lucha entre ambos es el eje narrativo de *True Detective*. El texto juega a confundir las marcas identificativas y el Mal se disfraza de organización cristiana pues justamente la

labor del héroe protagonista consiste en desenmascarar la farsa y establecer la diferenciación indisputable entre uno y otro para que la instauración del orden sea posible.

La búsqueda del modo operativo de estas referencias en el argumento del texto nos ha llevado a la construcción del mito por dos vertientes: la labor del héroe es mitológica y la figura de Jesucristo, sobre la que paulatinamente el protagonista se dibuja especialmente al final de la trama, también lo es.

Una de las referencias simbólicas relativas al cristianismo de presencia destacable en el texto es la cruz. La relación de este símbolo con el personaje protagonista aparece sutil pero persistente en el texto. Cruces de otro tipo tienen cabida también en la composición visual de la serie y, al representar otro tipo de aspectos, resultan contaminantes a la significación de la cruz del personaje principal. Este es precisamente el objetivo pretendido en el diálogo visual que se establece en el texto, y que provoca que la labor reivindicadora del héroe protagonista se vuelva aún más inminente.

Estas referencias cristianas, eminentes a la cultura occidental y el imaginario colectivo, desencadenan la comprensión y el reconocimiento inmediato en el espectador.

Existe contradicción entre el discurso verbal sobre la religión del personaje y su conducta, reforzada por las referencias iconográficas cristianas halladas en la serie y catalogadas y analizadas en este trabajo. El detective protagonista Rust Cohle niega explícitamente su fe y critica la creencia religiosa cristiana. En este sentido, deseamos dejar claro que el hablar del perfil de caballero cristiano del personaje no supone afirmar que sea un creyente cristiano en el sentido convencional.

10. BIBLIOGRAFÍA

- Alcedo, P. V. (2014). "True detective": Los horrores del inconsciente. *Frame: Revista de Cine de la Biblioteca De La Facultad De Comunicación*, (10), 150-153. Universidad de Sevilla.
- Arranz, C. (2000). *La obra artística de miguel ángel y su relación con el movimiento neoplatónico del renacimiento*. *Anuario Filosófico*, 2000 (33), 573-5. Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- Anónimo: Biblia de Jerusalén, Ed. José Ángel Ubieta, Alianza Editorial, Madrid, 1994.
- Campbell, J. (1972). *Los mitos. Su impacto en el mundo actual*. [Myths to Live by]. Editorial Kairos, Barcelona, 2014.
- Campbell, J. (1986). *Las extensiones interiores del espacio interior*. Atalanta, Girona, 2013.
- Castagna, P. (2000). Prescripciones tridentinas para la utilización del estilo antiguo y del estilo moderno en la música religiosa católica (1570-1903). *I Congreso Internacional De Musicología (Buenos Aires, Instituto Nacional De Musicología" Carlos Vega, 19-22 de octubre de 2000*.
- Catalán, S. G., & Serrano, A. R. (2016). El hogar y el héroe: Espacios y subjetividades en *True Detective* (HBO, 2014). *Miguel Hernández Communication Journal*, (7), 5-30.
- Cunningham, L. G. (1989). La referencialidad como negación del paraíso: Exilio y excentrismo en " la nave de los locos " de Cristina Peri Rossi. *Revista de Estudios Hispánicos*, 23(2), 63.
- de Cuenca, L. A. (2016). "La guerra de las galaxias", el mito heroico y los caballeros andantes (i). *Crítica*, (1005), 40-43.
- Eliade, M. (1951). *El mito del eterno retorno*. Alianza Editorial. Barcelona, 1985.
- Eliade, M. (1963). *Mito y realidad*. Panamericana Formas e Impresos. Colombia, 1994.
- Eliade, M., & Kitagawa, J. M. (1965). *Metodología de la historia de las religiones*. Espasa. Madrid, 2010.
- Elkins, J. (2009). Ten reasons why E.H. Gombrich is not connected to art history. *Human Affairs*, 19 (3), 304-310.
- García Arranz, J. J. (1999). La «interpretación iconográfica» o la reivindicación de la iconografía como método en la historia del arte. *Revista De Extremadura*, 27
- Gombrich, E. (1950). *Historia del arte*. Diana S.A. México, 1995.

- Gombrich, E. (1979). *Arte e ilusión*. Gustavo Gili, S.A. Barcelona.
- González Requena, J. (1996). El texto: Tres registros y una dimensión. *Trama y Fondo: Revista De Cultura*, (1), 1.
- González Requena, J. (2005). Dios. *Trama y Fondo: Revista De Cultura*, (19), 31-54.
- González Requena, J. (2012). *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. (3ª ed.). Castilla Ediciones, Valladolid, 2012.
- Hristov, N., Preixens-Sanabra, E., Ayselà-Frigola, C., & Uzo, U. (2010). Laicidad positiva en el nuevo orden internacional ¿contingencia o necesidad?
- Janning, F. (2014). *True Detective: Pessimism, Buddhism or Philosophy?* *Journal of Philosophy of Life*, 4(4), 121-141.
- Malo, María del Carmen Gila. (2011). Análisis iconológico de la obra Figura colgando de Juan Muñoz, basado en el método Panofsky. *El Artista: Revista De Investigaciones En Música y Artes Plásticas*, (8), 211-223.
- Martínez Fernández, P. (1996). *Los mitos, manipuladores ideológicos*. Borikén. Puerto Rico.
- Miranda, L. R. (2009). ¿Cuál fue el pecado original? traducciones e interpretaciones de gn 3, 1-24. *Circe De Clásicos y Modernos*, (13), 157-171.
- Panofsky, E. (1972). *Studies in Iconology*. Icon Editions, Oxford.
- Panofsky, E. (1987). *El significado de las artes visuales* (4ª ed.). Alianza Editorial. Madrid
- Perkins, W. (2014). *True detective*. Consultado por última vez el 28 de mayo de 2016, de <http://www.artofthetitle.com/title/true-detective/>
- Pizzolato, N. y Fukunaga, C. J. (2014) En Richard Brown, *True Detective*, Nueva York, HBO.
- Revisiting the south: Richard Misrach's cancer alley*. (2012). Consultado por última vez 08/10, 2016, de <https://www.high.org/Art/Exhibitions/Richard-Misrach-Exhibition.aspx>
- Rose, L. (2014, 12 de noviembre). Nic Pizzolatto, alma de 'thriller'. *El País*,
- Salmón, R. M. (2014). True detective. *Tiempo*, (1641), 57-57.
- Samaniego, F. (2003, 20 de febrero). El museo Thyssen-Bornemisza contrasta las imágenes de la 'piedad' de ribera. *El País*,
- Stinson, L. (2016). *How they made true Detective's opening credits so eerie*. Consultado por última vez 08/10, 2016, de <http://www.wired.com/2015/06/made-true-detectives-opening-credits-eerie/>

- Vidal, A. S. (2011). *La especie simbólica*. Universidad Pública de Navarra.
- Virino, C. C. (2011). "No es televisión, es HBO": La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO. *Zer-Revista De Estudios De Comunicación*, 11(21)
- Woodfield, R. (2008). Gombrich and Panofsky on iconology. *International Yearbook of Aesthetics*, 12, 151-164.
- Woodfield, R. (2011). Ernst Gombrich: Iconology and the 'linguistics of the image'. *Journal of Art Historiography*, Número 5, diciembre.