COMUNICACIÓN

JORGE MARTÍNEZ-LUCENA
ARTURO GONZÁLEZ DE LEÓN BERINI
STEFANO ABBATE (EDS.)

# CONTROL SOCIAL E IMAGINARIOS

## EN LAS TELESERIES ACTUALES

EDITORIAL UOC

14h

# Control social e imaginarios en las teleseries actuales

Jorge Martínez-Lucena
Arturo González de León Berini
Stefano Abbate (eds.)

EDITORIAL UOC

Director de la colección Manuales (Comunicación): Lluís Pastor

Diseño de la colección: Editorial UOC
Diseño de la cubierta: Natàlia Serrano

Primera edición en lengua castellana: abril 2019
Primera edición en formato digital: mayo 2019

© Jorge Martínez-Lucena, Arturo González de León Berini, Stefano Abbate (eds.), Rosa M. Alsina-Pagès, Lluís Anyó Sayol, Javier Barraycoa Martínez, Miguel Ángel Belmonte Sánchez, Irene Cambra Badii, Ángel Enrique Carretero Pasín, Elena Cebrián Guinovart, Fernando de Felipe Allué, Jorge Fernández Gonzalo, Lluís Formiga Fanals, Iván Gómez García, Ana Lanuza Avello, Marcelo López Cambronero, Feliciana Merino Escalera, Carlos Monte, Sergio Roncallo-Dow, Josep Maria Sucarrats Vilà, Manuel Torres Cubeiro, Anna Tous-Rovirosa, Enrique Uribe-Jongbloed, del texto

© Editorial UOC (Oberta UOC Publishing, SL) de esta edición, 2019
Rambla del Poblenou, 156
08018 Barcelona
http://www.editorialuoc.com

Realización editorial: Sònia Poch

ISBN: 978-84-9180-482-6

Ninguna parte de esta publicación, incluyendo el diseño general y de la cubierta, puede ser copiada, reproducida, almacenada o transmitida de ninguna forma ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación, de fotocopia o por otros métodos, sin la autorización previa por escrito de los titulares del *copyright*.

**Stefano Abbate**
Profesor colaborador en la Universidad Abat Oliba CEU —donde imparte varias asignaturas en el área de la filosofía política—, el Instituto Santo Tomás (Fundación Balmesiana) y la Universidad Católica San Antonio de Murcia. Ha sido premiado por las Academias Pontificias en el 2018. Graduado en Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales por la Universidad de Roma III, es doctor en Estudios Humanísticos y Sociales por la Universidad Abat Oliba CEU, con una tesis sobre el mesianismo moderno. Su investigación se centra en la filosofía política y moral, con especial atención a la influencia de la gnosis en los diversos ámbitos de las ciencias sociales. Entre sus publicaciones recientes están los artículos «El imperialismo internacional del dinero» (2018, en coautoría), «La restauración de lo humano y la insuficiencia pedagógica en la *Divina Comedia*» (2017) y «La destrucción de la naturaleza por parte de la gnosis. Dios, cosmos, hombre» (2017).

**Arturo González de León Berini**
Profesor colaborador en la Universidad Abat Oliba CEU, donde también ejerce como director de estudios del grado de Criminología y Seguridad, y profesor tutor en la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Actualmente imparte clases en las áreas del derecho penal, la criminología y el derecho público. Doctor en Derecho por la Universidad Abat Oliba CEU, ha disfrutado de una beca de Formación del Profesorado Universitario (FPU) como adscrito a la Universidad Pompeu Fabra. Sus principales líneas de investigación son la concreción del castigo estatal, las teorías de la pena, las consecuencias jurídicas del delito, el arbitrio judicial y el control de la discrecionalidad. Coeditor del manual *Introducción al derecho. Parte general y parte especial* (Dykinson, 2015), también es autor de una quincena de publicaciones, entre artículos de revistas y capítulos en obras colectivas. Colabora asimismo con varios medios digitales y radiofónicos.

**Jorge Martínez-Lucena**
Profesor agregado de Antropología para comunicadores en la Universidad Abat Oliba CEU. Licenciado en Filosofía por la Universidad de Barcelona y doctor en Periodismo por la Universidad CEU San Pablo. Su investigación se centra en los imaginarios sociales, las humanidades y las nuevas tecnologías, la sociedad posmoderna y digital o las teleseries anglosajonas. Entre sus publicaciones más recientes como autor están *Vampiros y zombis posmodernos. La revolución de los hijos de la muerte* (Gedisa, 2010) y *Ensayo Z. Una antropología de la carne perecedera* (Berenice,

2012). Como coeditor, ha publicado *The Wire University. Ficción y sociedad desde las esquinas* (Editorial UOC, 2016) y *Black Mirror. Porvenir y tecnología* (Editorial UOC, 2017). Además, es crítico cultural en publicaciones como *El Debate de Hoy* o *Aleteia*.

## *Autores*

**Rosa M. Alsina-Pagès**

Profesora titular en la Universidad Ramon Llull. Doctora en Telecomunicaciones por la URL, ingeniera superior en Electrónica y Telecomunicaciones por La Salle y licenciada en Humanidades por la Universitat Oberta de Catalunya. Coordina la línea de investigación en procesamiento digital de la señal en el Grupo de Investigación en Tecnologías Media (GTM) de La Salle. Cocoordina el máster universitario en Ingeniería de telecomunicación (URL). Su docencia se ha desarrollado, sobre todo, en torno al procesamiento de la señal en tiempo real y las comunicaciones en canales hostiles. Su trayectoria de investigación empezó en el campo del procesamiento de la señal de comunicaciones ionosféricas de largo alcance, y actualmente está centrada en el procesamiento de la señal acústica y el reconocimiento de sucesos. Autora de veinticuatro artículos en revistas indexadas por Thomson Reuters (JCR) y más de cincuenta contribuciones a congresos nacionales e internacionales.

**Lluís Anyó Sayol**

Profesor contratado de Comunicación Audiovisual en la Facultad de Comunicación y Relaciones Internacionales Blanquerna (Universidad Ramon Llull), donde también es director académico del máster universitario en Producción y comunicación cultural. Coordinador del grupo de investigación FAHRENHEIT, sobre el control y los límites de las representaciones mediáticas. Es doctor en Comunicación Audiovisual por la URL y licenciado en Antropología Cultural por la Universidad de Barcelona. Sus investigaciones se centran en la relación entre identidad y narrativa, con un énfasis particular en los videojuegos y las prácticas culturales. Sobre estas temáticas ha publicado, entre otros, los artículos «El jugador implicado en el cine. Adaptaciones de videojuegos a películas» (*Quaderns de Cine*, 2017) y «Suspense Mechanics in Narrative Video Games» (*International Journal of Film and Media Arts*, 2017; en coautoría), así como el libro *El jugador implicado. Videojuegos y narraciones* (Laertes, 2016).

**Javier Barraycoa Martínez**
Profesor agregado en la Universidad Abat Oliba CEU, en el Departamento de Derecho y Ciencia Política, donde imparte actualmente las materias de Sociología, Opinión pública y Psicología social. Ha colaborado con el Grupo Compostela de Estudios sobre Imaginarios Sociales (GCEIS), en el que se especializó en la simbología política. Ha publicado numerosos artículos y obras sobre las construcciones mitológicas e imaginarias en las culturas y sociedades a lo largo de la historia. Sus contribuciones a la temática de la cultura posmoderna se recogen en varias obras colectivas: *Narciso en el espejo* (Scire, 2010), *Hombre/Animal. La disolución de una frontera* (Scire, 2012), *El Gran Hermano te vigila* (Scire, 2013) y *Black Mirror. Porvenir y tecnología* (Editorial UOC, 2017). Doctor en Filosofía por la Universidad de Barcelona, también ha publicado varias monografías y un centenar de artículos sobre temas sociológicos y políticos.

**Miguel Ángel Belmonte Sánchez**
Profesor titular de Ciencia Política en la Universidad Abat Oliba CEU. Licenciado en Filosofía y Ciencias de la Educación por la Universidad de Barcelona y doctor por la Universidad Internacional de Catalunya. Su línea de investigación principal es la articulación entre conocimiento y acción, buscando las aplicaciones a ámbitos antropológico-filosóficos y al pensamiento político, así como las conexiones con perspectivas literarias o educativas. Entre sus publicaciones destacan el artículo «Terror and Resilience: One Day in the Life of Aleksandr Solzhenitsyn» (*Multidisciplinary Journal of School Education*, 2018) y dos contribuciones a obras colectivas: «El terrorismo en España y su influencia en el comportamiento electoral» (2010) y «La búsqueda fracasada de un modelo antropológico en *1984*» (2013). Coeditor del ensayo *El Gran Hermano te vigila* (Scire, 2013), ha publicado sobre Aristóteles, San Agustín o Santo Tomás de Aquino, y es miembro del grupo de investigación PROSOPON.

**Irene Cambra Badii**
Docente de la cátedra I de Psicología, Ética y Derechos Humanos y de Práctica profesional y de investigación (Cine y subjetividad: el método clínico analítico de lectura de películas y series televisivas), ambas de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires. Doctora en Psicología y becaria posdoctoral CONICET. Su investigación se centra en la relación entre la bioética y el cine y las teleseries, en los campos de la psicología y la educación; y, como subcampos, la ética psicológica y de la investigación, los estudios psicojurídicos y los estudios interdisciplinarios sobre estética del cine. Coautora de *House y la cuestión de la verdad. Bioética y psicoanálisis* (Letra Viva, 2017).

**Ángel Enrique Carretero Pasín**
Profesor titular de Filosofía (IES Rosalía de Castro) y profesor invitado de Sociología (Instituto de Criminología, Universidad de Santiago de Compostela). Licenciado en Filosofía y doctor en Sociología (USC), e investigador posdoctoral en la Universidad de París-Sorbona. Coordinador del equipo editorial de la Red Iberoamericana de Investigación en Imaginarios y Representaciones. Autor de los libros *Michel Maffesoli* (Baía, 2004), *Pouvoir et imaginaires sociaux* (L'Harmattan, 2006), *Los universos simbólicos de la cultura contemporánea* (Hergué, 2010), *El orden social en la posmodernidad* (Erasmus, 2010), *Creatividad* (CIS, 2016; en coautoría), *El imaginario social del «mal»* (EAE, 2017) y *La religión esférica* (La Caja Books, 2018), así como de un centenar de publicaciones, entre artículos en revistas académicas y colaboraciones en obras colectivas. Ha impartido cursos y conferencias, en el ámbito nacional e internacional, sobre diversas cuestiones de teoría sociológica, sociología de la cultura y sociología de la posmodernidad.

**Elena Cebrián Guinovart**
Profesora adjunta de Teoría de la comunicación y de la información en la Universidad CEU San Pablo. Licenciada en Periodismo por la Universidad Complutense de Madrid, doctora en Comunicación por la Universidad CEU San Pablo y máster en Humanidades por la Universidad Francisco de Vitoria. La mayor parte de su investigación se centra en los efectos sociales y políticos de los medios de comunicación, atendiendo especialmente a los fenómenos del *politainment* y de los imaginarios resultantes de la política en red. En la actualidad ha comenzado a trabajar en la construcción mediática sobre la maternidad y la familia. Ha publicado varios artículos y capítulos de libros sobre campañas electorales y redes sociales, y también es miembro del Comité Académico de la Asociación de Comunicación Política.

**Fernando de Felipe Allué**
Profesor titular en la Universidad Ramon Llull, donde dirige el máster en Ficción en cine y televisión, e investigador principal del Grupo FAHRENHEIT, sobre el control y los límites de las representaciones mediáticas. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona. Autor de *Joel y Ethan Coen. El cine siamés* (Glénat, 1999) o *Barton Fink* (Paidós, 1999), es coautor de *Adaptación* (Trípodos, 2008), *Ficciones colaterales* (Editorial UOC, 2011), *El sueño de la visión produce cronoendoscopias* (Laertes, 2014) o *Cómo construir un buen guion audiovisual* (Editorial UOC, 2016). Ha participado asimismo en *Imágenes para la sospecha* (Glénat, 2001), *Realidad virtual* (Devir, 2004), *El paraíso de Prometeo* (IVAM, 2006), *La caja lista* (Laertes, 2007), *Neoculto* (Calamar, 2012), *Mad Men* (Errata Naturae, 2015), *The Horror! The Horror!* (Rema y Vive Editorial, 2015), *The Wire University. Ficción y sociedad desde las esquinas* (Editorial UOC, 2016) y *Black Mirror. Porvenir y tecnología* (Editorial UOC, 2017).

Además, ha sido historietista (*El hombre que ríe* o *Museum*) y guionista (*Darkness*, *Palabras encadenadas* o *Motel Spaghetti*).

**Jorge Fernández Gonzalo**

Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense de Madrid y en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid. Autor de cinco poemarios, por los que ha ganado varios premios, como el Joaquín Benito de Lucas y el Hiperión de Poesía Joven. También ha publicado nueve ensayos, entre los cuales destacan *Filosofía zombi* (2011; finalista del 39.º Premio Anagrama de Ensayo), *Pornograffiti. Cuerpo y disidencia* (Libros de Ítaca, 2014), *Homo Public* (Junta de Castilla y León, 2015; Premio Fray Luis de León 2014), *Pixelar a Platón* (Micromegas, 2015) e *Iconomaquia. Imágenes de guerra* (Páginas de Espuma, 2017; VIII Premio Málaga de Ensayo, 2016).

**Lluís Formiga Fanals**

Ingeniero de innovación y desarrollo (I+D) en Verbio Technologies, empresa especializada en tecnologías cognitivas mediante la voz. Anteriormente fue investigador posdoctoral y profesor asociado en el Centro de Investigación de Tecnologías y Aplicaciones del Lenguaje y el Habla (TALP), vinculado a la Universidad Politécnica de Catalunya. Completó los estudios de doctorado en Ingeniería Técnica y Superior en la Facultad de Ingeniería y Arquitectura La Salle (Universidad Ramon Llull). Se especializó en el campo de la optimización perceptiva de sistemas TTS (síntesis de habla) mediante algoritmos genéticos interactivos activos (AIGA). Posteriormente, ya en el TALP, trabajó en la traducción automática adaptativa, en el marco del proyecto Faust (*http://www.faust-fp7.eu*).

**Iván Gómez García**

Profesor de Comunicación Audiovisual en la Universidad Ramon Llull, donde coordina el máster en Ficción en cine y televisión. Miembro del Grupo FAHRENHEIT, sobre el control y los límites de las representaciones mediáticas. Doctor en Teoría de la Literatura por la Universidad Autónoma de Barcelona. Licenciado en Derecho (ESADE), Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (UAB) y Comunicación Audiovisual (URL). Es coautor de los ensayos *Adaptación* (Trípodos, 2008), *Ficciones colaterales* (Editorial UOC, 2011) y *El sueño de la visión produce cronoendoscopias* (Laertes, 2014). Ha dedicado diversos artículos, en obras colectivas y revistas académicas, a la ficción serial norteamericana, el cine fantástico español y las autoficciones audiovisuales, entre otros temas. Los artículos han aparecido en revistas como *Brumal*, *Pasavento*, *Studies in Hispanic Cinemas* o *Fotocinema*. Colabora regularmente con la publicación *Serielizados*. Es abogado y analista de temas relacionados con los estudios de ciencia, tecnología y sociedad.

**Ana Lanuza Avello**

Profesora adjunta en la Universidad CEU San Pablo. Acreditada por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación en el 2019. Doctora en Comunicación Audiovisual por dicha universidad, donde ha impartido las asignaturas de Estructura del sector de la comunicación y la publicidad, Narrativa audiovisual y Taller de guion para cine y televisión, entre otras. Máster en Filosofía por la Universidad Francisco de Vitoria y licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid. Ha participado en distintos concursos relacionados con la crítica cinematográfica y en varios medios de comunicación, y ha sido jurado en festivales internacionales de cine, como el Jameson CineFest Film Festival (Hungría) o el Festival de Cine de San Sebastián. Entre sus publicaciones destaca la monografía *El hombre intranquilo. Mujer y maternidad en el cine clásico americano* (Encuentro, 2011).

**Marcelo López Cambronero**

Profesor agregado en el Instituto de Filosofía Edith Stein (campus de la Academia Internacional de Filosofía en España), sito en Granada. En los últimos años su trabajo intelectual se ha orientado hacia el análisis y la comprensión de los problemas del mundo contemporáneo, desde una perspectiva filosófica de la sociedad especialmente centrada en la incidencia de la tecnología en nuestra vida cotidiana. En esta línea, su última publicación se titula *La edad virtual. Vivir, amar y trabajar en un mundo acelerado* (Encuentro, 2019). Conferenciante habitual y escritor, desea comprender y ayudar a entender los cambios que se han producido en nuestra manera de relacionarnos con los demás y con la realidad, así como sus consecuencias en la educación, la política, la economía y la cultura.

**Feliciana Merino Escalera**

Profesora en el Instituto de Filosofía Edith Stein. Doctora en Filosofía del Derecho, Moral y Política, es una conocida especialista en Edith Stein y habitual conferenciante sobre su figura. Ha sido profesora invitada en la Universidad Johannes Gutenberg de Maguncia (Alemania). Dirige el Centro Maryam de Estudios de la Mujer y colabora con el portal *Aleteia* en temas relacionados con el feminismo. Entre sus últimas publicaciones destacan los artículos «Widening the horizon of reason» (2018) y «Edith Stein and human rights. The role of the people for human dignity» (2016); el ensayo *Cultura y género. La diferenciación sexual y las teorías de roles* (Comares, 2014), y, como coautora, los libros *Francisco, el papa manso* (Planeta, 2013) y *Mayo del 68. Cuéntame cómo te ha ido* (Encuentro, 2018). Ahora centra su investigación en temas relacionados con el feminismo y con las teorías identitarias del género en el mundo contemporáneo.

**Carlos «Montecarlo» Monte**

Doctor en Comunicación y máster en Ficción en cine y televisión (Universidad Ramon Llull), y licenciado en Bellas Artes y Diseño (Universidad de Barcelona). Miembro del Grupo FAHRENHEIT, sobre el control y los límites de las representaciones mediáticas. Responsable de contenidos en Efímero Films, consultor especializado en *transmedia* y en *storytelling* para empresas y profesor asociado en la Facultad de Comunicación y Relaciones Internacionales Blanquerna (URL) y en la cátedra de Televisión y Nuevos Medios de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de Cuba. Es asesor internacional de proyectos *new media*. Se inició en el mundo del cómic, la realización de vídeo y la narración digital interactiva. Ha escrito más de una docena de largometrajes y ha tutorizado múltiples proyectos de ficción y documentales. Ha participado en cortometrajes y series de animación 3D, encargándose del guion, el *storyboard* y la dirección. Autor de varios libros, colabora en publicaciones especializadas en *storytelling*, *brand content*, cine e innovación.

**Sergio Roncallo-Dow**

Profesor asociado en la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Sabana. Doctor en Filosofía por la Pontificia Universidad Javeriana. Editor de la revista *Palabra Clave* y autor de numerosos artículos sobre teorías de la comunicación y filosofía de la tecnología. En los últimos años su trabajo se ha centrado en el pensamiento de Marshall McLuhan y en un abordaje metateórico de la comunicación, pensado desde la ecología de los medios. Actualmente adelanta una investigación sobre la nostalgia y las formas que esta asume en las ecologías mediáticas digitales. Además, es coautor del libro *Volver a los clásicos. Teorías de la comunicación y cultura pop* (Universidad de La Sabana, 2016) y, más recientemente, de *Estudiar las audiencias. Tradiciones y perspectivas* (EUNSA, 2018).

**Josep Maria Sucarrats Vilà**

Profesor de técnicas de expresión y comunicación en la Universidad de Vic y la Universitat Oberta de Catalunya. Ha dado clases de lengua avanzada y comunicación en la Universidad Abat Oliba CEU y de gestión cultural en la Universidad Internacional de Catalunya. Miembro del Consejo Consultivo de la Sección de Política Lingüística de la Generalitat de Catalunya; director de enseñanza secundaria; profesor de lengua, literatura y filosofía, y editor externo. Ejerce como redactor y crítico cinematográfico en *Aleteia*. Licenciado en Filología Catalana por la Universidad de Barcelona y en Derecho por la Universidad Pompeu Fabra, obtuvo el diploma de estudios avanzados en Literatura Universal por la UAO CEU. Ha repartido su tiempo profesional en tareas educativas, culturales, periodísticas y editoriales. Sus especialidades son las disciplinas humanísticas y su diálogo con la cultura posmoderna. En el 2017 recibió el Premio Verdaguer de Investigación.

**Manuel Torres Cubeiro**

Profesor de secundaria en el IES Eusebio de la Guardia (La Coruña). Licenciado en Filosofía, Antropología y Sociología. Máster en Antropología por la Universidad de Washington Occidental (EE. UU.) y doctor en Sociología por la Universidad de Santiago de Compostela. Investigador interesado en los imaginarios sociales, la teoría de los sistemas sociales complejos, la sociología de las dolencias mentales y las producciones audiovisuales como constructoras de la realidad social. Autor, entre otros, de *Niklas Luhmann* (Baía, 2008), «Imaginarios sociales de la enfermedad mental» (*Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 2012) y «The complexity of non-sense making: a proposal of complex medical sociology of mental disorders» (*Sociología y Tecnociencia*, 2018). Su web personal es *www.torrescubeiro.weebly.com*.

**Anna Tous-Rovirosa**

Profesora agregada del Departamento de Periodismo y de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona y doctora por la misma universidad. Es editora del libro *La política en las series de televisión* (Editorial UOC, 2015) y autora de *La era del drama en televisión. Perdidos,* CSI*: Las Vegas, El ala oeste de la Casa Blanca, Mujeres desesperadas y House* (Editorial UOC, 2010) y de *Mites en sèrie. Els temes clau de la televisió* (Trípodos, 2013). Ganadora del II Premio del Consejo del Audiovisual de Cataluña (2008). Ha sido profesora visitante en la Universidad Ruhr de Bochum (Alemania) y la Universidad Federal de Bahía (Brasil). Sus investigaciones sobre narrativa audiovisual y ficción televisiva se han publicado en revistas científicas nacionales e internacionales.

**Enrique Uribe-Jongbloed**

Docente investigador en la Facultad de Comunicación Social - Periodismo de la Universidad Externado de Colombia. Realizador de Cine y Televisión por la Universidad Nacional de Colombia, máster en Estudios de patrimonio por la Universidad Técnica de Brandeburgo en Cottbus-Senftenberg (Alemania) y doctor en Estudios de Medios por la Universidad de Aberystwyth (Gales). Actualmente su investigación se centra en la nostalgia mediática y el análisis del impacto de la Ley de filmación de Colombia en la industria audiovisual nacional. Sus publicaciones recientes incluyen los artículos «Colombia y el dilema clásico del apoyo cinematográfico» (*Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, 2018; en coautoría) y «The adaptation of Don Camillo through the cultural transduction framework» (*Adaptation*, 2019; en coautoría).

# Índice

**Introducción. Más allá del «Shut Up and Dance»** ..... 19
Jorge Martínez-Lucena, Stefano Abbate, Arturo González de León Berini
Bibliografía ..... 25

**PARTE I. Hermenéutica** ..... 27

**Capítulo I. Métodos de control social en las sociedades de control** ..... 29
Stefano Abbate
1. Prolegómenos sobre el control social ..... 30
2. Deconstrucción simbólica para el desarraigo ..... 33
3. La perpetuación del control ..... 38
Bibliografía ..... 40

**Capítulo II. El derecho como instrumento de control social: teoría y praxis** ..... 41
Arturo González de León Berini
1. Derecho frente a control social ..... 41
2. Derecho del control social ..... 43
3. Derecho(s) al control social ..... 45
4. ¿Control social al derecho? ..... 48
Bibliografía ..... 50

**Capítulo III. Efectividad del imaginario en el formato de las estrategias del control social** ..... 53
Ángel Enrique Carretero Pasín
1. Acerca de cómo conceptualizar el control social ..... 53
2. A propósito del imaginario social ..... 57
3. CS e IS(es) más allá de la sociedad del trabajo ..... 61
Bibliografía ..... 69

**Capítulo IV. Las teleseries como tecnologías del yo consciente** ..... 71
Jorge Martínez-Lucena
1. La teleserie: una tecnología del yo ..... 73
2. La tecnología del yo consciente ..... 75
3. Estrategias para la conciencia imaginaria y real ..... 77
4. El peligro e instrumentos para combatirlo ..... 80
Bibliografía ..... 82

**PARTE II. Metaficción** ..... 83

**Capítulo V. *Manhunt: Unabomber*: el vademécum del terrorista y su doble** ..... 85
Miguel Ángel Belmonte Sánchez
Bibliografía ..... 95

**Capítulo VI. *Black Mirror*: sistemas de control social en el mundo contemporáneo** ..... 97
Marcelo López Cambronero
1. El sueño de controlar al hombre ..... 97
2. Predecir y provocar el comportamiento humano ..... 98
3. Ideología, deseo y control social ..... 101
4. Control social mediante el *big data* ..... 104

5. Conclusión ..... 106
Bibliografía ..... 107

**Capítulo VII. *Altered Carbon*: apuntes sobre la inmortalidad en la era de la obsolescencia programada** ..... 109
Iván Gómez García, Fernando de Felipe Allué, Lluís Anyó Sayol, Carlos «Montecarlo» Monte (Grupo FAHRENHEIT)

1. Seremos como ángeles: la inmortalidad como límite ..... 109
2. Cartografiando la distopía ..... 114
3. Hacia la metástasis intertextual ..... 116

Bibliografía ..... 119

**Capítulo VIII. *Westworld* y el mercado de la (auto)conciencia** ..... 121
Rosa M. Alsina-Pagès, Lluís Formiga Fanals

1. William (o *Man in Black*) ..... 123
2. Maeve ..... 125
3. Dolores ..... 126
4. Bernard ..... 127
5. Robert Ford ..... 128
6. Charlotte Hale ..... 129
7. Conclusiones ..... 130

Bibliografía ..... 132

**Capítulo IX. *Mr. Robot*: *hacktivismo* y utopías en las sociedades de control** ..... 133
Irene Cambra Badii

1. Un antihéroe en un mundo hostil ..... 133
2. El héroe *hacktivista* y la revolución posmoderna ..... 137

Bibliografía ..... 142

**Capítulo X. *The Handmaid's Tale*: entre el *vintage* y la paradoja teocrática** ..... 143
Elena Cebrián Guinovart
1. Aire *vintage* para preguntar sobre el presente ..... 144
2. La paradoja teocrática ..... 151
Bibliografía ..... 154

**Capítulo XI. *The Leftovers*: *No More Tears* o sobre la disolución del *nosotros*** ..... 155
Sergio Roncallo-Dow, Enrique Uribe-Jongbloed
1. Una reflexión final ..... 163
Bibliografía ..... 166

**Capítulo XII. *Sense8*: *sensopolítica* y control social por medio de las emociones** ..... 167
Jorge Fernández Gonzalo
Bibliografía ..... 176

**PARTE III. Imaginarios** ..... 177

**Capítulo XIII. El psicópata en las teleseries actuales: atracción y control** ..... 179
Javier Barraycoa Martínez
1. Autocontrol, controlador y controlado ..... 179
2. Lo imaginario, lo ficcional y la mímesis ..... 181
3. El control social mediante el dominio simbólico de la normalidad y la patología ..... 183
4. Psicópatas y sociópatas: realidades y tópicos ..... 184
5. Conclusión: hacia una taxonomía ..... 186
Bibliografía ..... 189

**Capítulo XIV. Imaginarios sociales del detective y el psicópata en *Sherlock*, *Hannibal* y *True Detective*** .... 191
Manuel Torres Cubeiro

1. Imaginando la sociedad ..... 192
2. *Sherlock* (2×03) ..... 193
3. *Hannibal* (3×07) ..... 195
4. *True Detective* (1×08) ..... 197

Bibliografía ..... 201

**Capítulo XV. Juego de roles: el género en disputa** ..... 203
Feliciana Merino Escalera

1. Introducción: roles sociales ..... 203
2. El inicio de la transformación: *Mad Men* y *The Marvelous Mrs. Maisel* ..... 206
3. La ingenuidad del modelo igualitarista en *Game of Thrones* ..... 209
4. *The Good Wife* y la performatividad de un género en disputa ..... 210

Bibliografía ..... 213

**Capítulo XVI. La creación de una nueva conciencia familiar** ..... 215
Ana Lanuza Avello

1. Familia, ficción audiovisual e ideología de género ..... 215
2. Disolución de la familia tradicional ..... 217
3. Horizontalización de modelos familiares e ideología de género ..... 221

Bibliografía ..... 224

**Capítulo XVII. El porno como liberación**..... 227
Josep Maria Sucarrats Vilà
1. Andy Warhol, *El origen del mundo* y el *core* ..... 227
2. De *Sesame Street* a Pornhub ..... 229
3. The Buggles, las *deep fakes* y el CrossFit ..... 231
4. *Bukkake*, *squirting*, y el *dildo* como *gadget*..... 234
5. El porno y el fin del mundo..... 236
Bibliografía..... 238

**Capítulo XVIII. *The Good Fight*: Trump en el banquillo**... 239
Anna Tous-Rovirosa
1. Un procedimental con carácter..... 243
2. Trump contra el ciudadano ..... 246
3. Conclusiones ..... 247
Bibliografía..... 249

# Introducción.
# Más allá del «Shut Up and Dance»[1]

Jorge Martínez-Lucena, Stefano Abbate, Arturo González de León Berini

*Al mismo tiempo que los imperios políticos se resquebrajan, el imperio comunicacional avanza y se perfila como la primera realización imperial verdaderamente universal. El conocimiento vulgar y el culto parecen haberse puesto de acuerdo cuando menos en ello, lo que reina es la comunicación.*

G. Balandier. *El poder en escenas*

*Una de las cosas que hace la televisión es ayudarnos a negar que estamos solos. Frente a las imágenes televisadas, podemos tener el facsímil de una relación sin el esfuerzo de una relación verdadera. Es una anestesia de la forma. Lo interesante es por qué estamos tan desesperados por este sedante contra la soledad. No hace falta pensarlo mucho para darse cuenta de que nuestro terror a las relaciones y la soledad […] tiene que ver con la angustia de la muerte, el reconocimiento de que voy a morir, y a morir totalmente solo, y el resto del mundo va a seguir alegremente sin mí. […] Tengo la profunda sospecha de que gran parte del propósito de la narrativa consiste en agravar esa sensación de encierro y soledad y muerte, para inducir a la gente a afrontarla, puesto que cualquier posible salvación humana requiere que antes nos enfrentemos a lo que nos resulta espantoso, a lo que queremos negar.*

*Conversaciones con David Foster Wallace*

1. Título del tercer episodio de la tercera temporada de *Black Mirror* (2011- ); en España se tradujo como «Cállate y baila».

Una pregunta se presenta constantemente en el trabajo del investigador social: ¿cómo puede ser que se mantenga una cierta cohesión grupal en un mundo sin justicia? Pues la simbología de lo jurídico siempre ha sido, por decirlo de algún modo, el «cemento» de la comunidad política (Elster, 1989). Pero la era actual es —en cambio— paradójica: por un lado, vivimos una «sacralización» de los derechos humanos; por el otro, los olvidados de los olvidados se multiplican, mientras la casta funesta de los *homines sacri* se extiende ubicua sobre la faz de la Tierra, más allá y más acá de nuestras fronteras.

Los sistemas democráticos occidentales son hoy lo más avanzado en la historia de la humanidad, leemos una y otra vez. Sin embargo, uno duda de lo que esta afirmación quiera decir. ¿Cuando hablamos de «democracia» estamos refiriéndonos al respeto universal de los derechos humanos dentro de un país en concreto? ¿O bien esa palabra «mágica» ya ha sufrido una mutación semántica: pasa a identificarse solo con el bienestar de algunos —¿estamos seguros de que son la mayoría...?— y, por lo tanto, también lleva aparejada un alto grado de refinamiento en lo concerniente a los mecanismos de control social?

Tendemos a vivir aceptando inconscientemente que «estamos bien»: respiramos sumidos en un discurso de positividad obligatorio (Han, 2012) y la felicidad individual es el nuevo imperativo moral (Béjar, 2018), una suerte de *neosalvación* narcisista en función de la cual se ponen todos los sacrificios, miedos y malestares, e incluso las culpabilidades o frustraciones. Pese a ello, si atendemos a nuestro entorno, empiezan a aparecer datos que cuestionan tal imaginario. La realidad —lejos de ceder al mantra imperante— se muestra con crudeza. Una somera mirada a las estadísticas de suicidio, depresión y consumo de drogas zanja el dogma de la felicidad a cualquier precio.

La imposibilidad de decir públicamente que no estamos *tan* bien como se nos cuenta impide la reacción vital a un *statu quo* donde los mecanismos del control social tienen un papel fundamental. En efecto, son dichas «tecnologías del yo» (Foucault, 1988) las que permiten que la descomposición de la vida personal y colectiva no estalle ahora con toda su violencia y angustia. Esa misma violencia y angustia se hacen presentes como experiencia que necesita un ocultamiento constante, igual que también requieren su velo las estrategias de dominio que las alimentan y las mantienen. Nadie está dispuesto a vivir enfrentándose —sin filtro— al vacío posmoderno. Para hacerlo con éxito, se necesita poner distancia con la realidad, mediante productos que el control social ofrece a raudales.

Sin embargo, este proceso parece ser una «ficción» inexpugnable que imposibilita su desvelamiento completo; y así, mientras promete una felicidad *low cost*, aumenta exponencialmente la capacidad de disolución y vaciamiento. El advenimiento de las «sociedades de control» (Deleuze, 1990) es —tal vez— la más dura de las tiranías: disfrazada de positividad y de optimismo comercial, consigue perpetuar su autocelebración en un carnaval imperecedero, invitando a su festín orgiástico a toda persona «libre». Pero cuando nos reconocemos inmersos en el espectáculo de la «felicidad» a toda costa, y tomamos conciencia de ello, aparecen entonces los muertos por las aceras, víctimas accidentales de la gran alegría posmoderna —tal y como sucedía en las bacanales romanas.

Dado que toda sociedad necesita una autorrepresentación simbólica (o sea, un saber-decirse-quiénes-somos) que le permita entenderse, y generar así un cierto sustrato cultural común, resulta de gran importancia saber cómo se desarrolla hoy este mecanismo. Creemos que dicha función significativa de la vida

—que otorga comprensión y aceptación a la posmodernidad— se refleja de un modo muy particular en las series televisivas, cuya fruición masiva en prácticamente todo el mundo occidental es ya un hecho consolidado. En las pantallas individualizadas, y a menudo en las manos mismas del usuario, se recibe una síntesis encapsulada del *Zeitgeist*[2] posmoderno, con matices propios en cada producto.

Por eso, en este libro hemos querido desentrañar algunos mecanismos del control social que revelan las series —y hemos querido hacerlo mediante las series—, ofreciendo al lector una guía interpretativa de nuestra sociedad, a la luz de ejemplos encontrados en nuestras ficciones televisivas. Para tal fin hemos considerado oportuno situar de entrada al lector con unos capítulos iniciales de carácter teórico, que aporten los marcos hermenéuticos necesarios para poder comprender —en toda su profundidad— el verdadero alcance de la problemática que nos ocupa.

Así, esta primera parte de la obra pretende abarcar el fenómeno del control social en las teleseries bajo distintos prismas interpretativos. Nos aproximaremos, de este modo, a elaboraciones intelectuales sobre realidades que son ya cotidianas en nuestra existencia: los mecanismos semiconscientes de la participación «libre» en el control social (Abbate); el doblegarse del derecho a la lógica opuesta —esto es, antijurídica— de las estrategias de dominio colectivo (González de León); la centralidad de los imaginarios simbólicos actuales respecto de la eficacia del control social (Carretero), y la autoconstrucción o autotransformación del yo por medio de las teleseries (Martínez-Lucena).

2. La expresión alemana (originaria del filósofo Johann Gottfried von Herder, en su intento por traducir el concepto latino *Genius Saeculi* usado por Christian Adolph Klotz) significa literalmente 'espíritu del tiempo'.

Esperamos que los cuatro capítulos introductorios ayuden al lector a contextualizar el resto del libro, a fin de poder trascender el *Divertirse hasta morir* (Postman, 1985) —si queremos decirlo en lenguaje más académico—, el «The Show Must Go On» (Queen, 1991) —expresado en un registro pop— o el «Shut Up and Dance» (*Black Mirror*, 3×03) —si nos plegamos a la *neolengua* televisiva— en el que puede convertirse el consumo acrítico de las teleseries actuales. Y con el mismo ánimo se articulan las siguientes contribuciones a esta obra colectiva, distribuidas —con cierto sentido de continuidad discursiva— en dos piezas separadas, pero que, no obstante, se ensamblan en un puzle voluntariamente inacabado, que completará el prosumidor que será todo lector.

En la segunda parte ofrecemos ocho posibles comentarios académicos de algunas teleseries populares, distópicas y actuales. Belmonte nos adentra en el universo de Ted Kaczynski y su *alter ego* (*Manhunt: Unabomber*), López Cambronero nos pone frente al «espejo negro» del dominio colectivo (*Black Mirror*), el Grupo FAHRENHEIT aborda las aspiraciones de inmortalidad hoy en día (*Altered Carbon*), Alsina y Formiga reflexionan sobre un mundo con androides (*Westworld*), Cambra evalúa una posible forma de resistencia en las sociedades de control (*Mr. Robot*), Cebrián cuestiona el imaginario hegemónico del relativismo (*The Handmaid's Tale*), Roncallo-Dow y Uribe-Jongbloed hablan sobre una pérdida de sentido del *nosotros* (*The Leftovers*) y Fernández Gonzalo trata las emociones en clave política desde la perspectiva de género (*Sense8*).

Finalmente, la tercera parte del libro aborda —críticamente— los imaginarios presentes en la multimillonaria industria de la serialidad televisiva. En este caso, las seis contribuciones ilustran, mediante la referencia a diversas producciones, la existencia de nuevos imaginarios sociales en nuestra cultura del entretenimien-

to: Barraycoa nos ayuda a entender por qué resulta tan atractiva la figura del psicópata, cada vez más frecuente en lo audiovisual; Torres compara la simbología asociada a personajes antagónicos en tres teleseries policíacas de moda; Merino trata el carácter performativo del «vocabulario» que coloniza la creciente disputa entre los géneros; Lanuza nos advierte sobre la creación de una nueva conciencia familiar, por medio de la ficción española e internacional; Sucarrats desentraña los perversos efectos (metafísicos y antropológicos) del porno hipervisible, y Tous-Rovirosa nos acerca al retrato de la realidad política de los últimos años en nuestra ficción televisiva (especialmente en *The Good Fight*).

# Bibliografía

**Balandier, G.** (1980). *El poder en escenas*. Barcelona: Paidós, 1994.

**Béjar, H.** (2018). *Felicidad. La salvación moderna*. Madrid: Tecnos.

**Burn, S. J.** (ed.) (2012). *Conversaciones con David Foster Wallace*. Málaga: Pálido Fuego.

**Deleuze, G.** (1990). «Post-scriptum sobre las sociedades de control». *Polis* (vol. 5, n.º 13, 2006, págs. 1-7). [Fecha de consulta: 8 de enero de 2019].
<http://polis.revues.org/5509>

**Elster, J.** (1989). *The cement of society*. Nueva York: Cambridge University Press.

**Foucault, M.** (1988). «Technologies of the Self». En: L. H. Martin [et al.] (eds.). *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault* (págs. 16-49). Londres: Tavistock.

**Han, B.-C.** (2012). *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder, 2013.

**Postman, N.** (1985). *Divertirse hasta morir*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1991.

# Parte I

# Hermenéutica

Capítulo I

# Métodos de control social en las sociedades de control

Stefano Abbate

Resulta curioso observar que cuando Nerón empezó las purgas entre sus allegados a partir del 62 d. C., indicó la *laetitia* como elemento paradigmático de la nueva forma de gobierno: espectáculos circenses y juegos se oponían al rigor de la escuela estoica y a la incipiente difusión del cristianismo en Roma. Por eso, en algunas inscripciones de Pompeya, a los estoicos se les llamaba «atormentados» (*aerumnosi*), y a los cristianos «despiadados» (*saevi*). Traemos a colación este episodio histórico para hacer notar cómo el poder político puede servirse de métodos que aparentemente promueven la libertad y la diversión —en un sentido pascaliano— para ocultar su faceta autoritaria y disciplinaria. De algún modo, Nerón enseña que es perfectamente compatible el ejercicio del poder despótico mientras se invita a la población a distraerse del control que está ejerciéndose sobre ella.

La problemática del asunto consiste en mantener al sujeto en la convicción de que las acciones que realiza cumplen perfectamente el criterio de libertad a la vez que se percibe dueño de sus actos. Ahora habría que añadir que el sujeto posmoderno necesita también la percepción de que su dependencia del resto de los miembros no coaccionados es prácticamente mínima. Entonces, un criterio de libertad y convivencia así establecido no es muy distante de lo que se llama comúnmente, con distintas acepciones, liberalismo o democracia liberal. La posibilidad de hacer compatibles el máximo número de libertades se ha confi-

gurado como el ideal de la sociedad democrática, en la cual las fricciones de la vida comunitaria se disuelven en la infinitud de posibilidades que el individuo puede experimentar. Pero ¿de qué modo la libertad democrática puede significar coacción?; y, sobre todo, ¿qué tiene que ver el poder político con la regulación de las libertades?

## 1. Prolegómenos sobre el control social

No podríamos responder a las preguntas planteadas sin tratar de entender el proceso que se ha llevado a cabo en la construcción de la sociedad política moderna. Que el ejercicio del poder conlleve una cuota ineludible de control de la libertad de los que deben obedecer es un asunto más que obvio. Si entendemos el poder como imposición de la voluntad sobre otro, no sorprende que se exija al que tiene que obedecer una cierta renuncia a su libertad para adecuarse al régimen normativo del detentador del poder. Si esto parece más que zanjado, otra cosa es lo que se plantea en la modernidad. Aquí el asunto de la construcción política emerge con toda su urgencia: el problema no es la limitación de la libertad, sino su misma existencia. Por esta razón, el ejercicio de un control social por parte del poder sobre las libertades ha sido siempre una prerrogativa que parecía residir en la misma facultad de gobernar, como si una cosa no pudiese ir sin la otra. Pero lo que plantea la modernidad política, a partir del nominalismo, luego en la Reforma y de un modo más acabado en Hobbes, es la problemática antropológica de una libertad torcida que es radicalmente incompatible con la vida en comunidad. El poder ya no se configura como ejercicio de imposición de una

voluntad sobre otra, sino como el mecanismo propedéutico de la vida misma, en cuanto pretende hacer posible la vida donde la libertad la niega desde la raíz. Lo aquí descrito es la creación del estado moderno, que reconfigura el espacio político y el ejercicio del poder.

Aunque ahora no toque extendernos en exceso sobre un proceso que ha durado varios siglos, podemos apuntar la gran novedad de dicha creación, es decir, la pretensión del control de los cuerpos y de las mentes por parte del estado moderno (López Atanes, 2013, pág. 15). Han (2018, pág. 36) describe este poder como continuidad del poder en el individuo, como si fuera una suplantación de su alma. Si el control de los cuerpos ha sido posible gracias a las diversas estructuras disciplinarias, cuya mayor precursora fue la guillotina en sus distintas aplicaciones, el control de las mentes ha sido siempre el gran proyecto del estado moderno, que por limitaciones de la técnica fue prácticamente imposible de llevar a cabo.

El problema de la irreductibilidad de la libertad ya tuvo históricamente su hito con la Revolución Francesa, y terminó en una espiral de centralismo político de corte napoleónico; en el ámbito filosófico, alcanzó su zenit en Kant, simpatizante de dicha revolución. Con el filósofo de Königsberg se produce un verdadero «milagro»: emerge un orden ético-jurídico igualitario, que a la vez permite el máximo de libertad con la garantía de que no se produzcan abusos de poder del gobernante. Lo denominamos «milagro» porque el surgimiento de esta nueva estructura republicana se apoya sobre una cierta mitología, como la insociable sociabilidad, el hombre como madera torcida, lo particular contrapuesto a lo trascendental; en una palabra, el mismo problema de la libertad que antes apuntábamos. Lo que viene a realizar la estructura ético-jurídica de corte republicano es que el ejercicio de la libertad se concreta en *poder*

*hacer* cualquier cosa siempre y cuando no sea incompatible, *de iure*, con que bajo las mismas condiciones de mi libertad otra persona pueda hacer lo mismo. De este modo, el poder asume dos facetas: como condición de garantía de mi libertad considerada *a priori* de modo trascendental y —a la vez— como la posibilidad de regular todas las libertades existentes. Así, el poder es lo que hace compatibles al mismo tiempo el máximo número de libertades mientras les otorga *sustancialidad*, pues lo particular no es fuente de eticidad ni decisión (en sentido kantiano).

Pero esto no sería suficiente para explicar la resolución del problema de la libertad: haría falta que, en cada particular, la adhesión del querer con respecto a lo que debe quererse no presentara fisura alguna. De tal modo que pudiera atribuirse a un solo momento ético la ficticia división entre libertad y obediencia que el poder trata de regular. Pero si puede regularse la libertad de alguien mediante el control del cuerpo (de allí, la biopolítica), otra cosa es regular la intención por la cual esa persona hace lo que hace. La coacción no mueve —y, si lo hace, siempre es accidentalmente— el juicio ético del particular. Todavía es ineficaz para que la acción se produzca *desde él* (Han, 2017, pág. 14). ¿Cómo el poder puede producir una obediencia que sea libertad, de modo que aquel que obedezca no solamente se perciba libre, sino que realmente lo sea pues ha superado su particularidad insignificante y egoísta?

Haría falta que este mismo particular quisiera desvelarse y que gozosamente —Kant diría que incluso con entusiasmo— introyectase el imperativo categórico, de manera tal que no lo quiera (pues si no, ello seguiría siendo particular) y que a la vez se cumpla en él perfectamente, sin distancia, como si lo quisiera de verdad. Sería la plena coincidencia entre el deber hacer y el poder hacer, la consumada disposición del poder frente a lo particular, en el sentido de que puede disponer plenamente de él, porque

sería un mero apéndice de este, capaz de retroalimentarse del mismo poder que recibe y actúa a la vez. Así, finalmente, libertad y sometimiento coincidirían (Han, 2017, pág. 15).

El proceso de introyección del poder, es decir, la asunción acrítica de los dictámenes del poder como si fueran propios, es clave para entender la repetición incesante de patrones culturales y simbólicos que encuentran adeptos espontáneos y gregarios en la sociedad posmoderna. El individuo se mantiene así en un estado decisional *pre-reflexivo*, sin capacidad de revertir la situación, pues el control social «actúa sobre el entorno de la acción o sobre los preliminares de la acción» (Han, 2017, pág. 14), es decir, por los medios simbólicos del sujeto.

Mediante esta voluntariedad ficticia, «sin hacer ningún ejercicio de poder, el soberano toma sitio en el alma del otro» (Han, 2017, pág. 14). De este modo, la manifestación del poder en la sociedad posmoderna es la realización de un «poder superior», pues «el súbdito quiere expresamente, por sí mismo, lo que quiere el soberano […] como si [la voluntad] fuera la suya propia, o incluso la anticipa» (Han, 2017, págs. 12-13). Es lo que Foucault (1985, pág. 166) llamaba «regulación espontánea»: como ya había intuido, permite que «el orden social se autoengendre, se perpetúe, se autocontrole a través de sus propios agentes», al mismo tiempo que presenta un «aparente repliegue del poder».

## 2. Deconstrucción simbólica para el desarraigo

Vencer las resistencias del sujeto hasta que «el poder se disuelva en el consentimiento» (Han, 2018, pág. 21) requiere una serie de pasos previos, que deben barrer ciertos impedi-

mentos identitarios. Si el «desarraigo deviene un destino universal» (Heidegger, 2006, pág. 53), es porque la objetivación de la técnica con respecto a la mercancía «hombre» se ha hecho patente hasta en lo más constitutivo de su mundo simbólico, a saber, la religión, el trabajo y la cultura. Como señala Bell (1994, pág. 43), «la pérdida de significados en estos campos origina un conjunto de incomprensiones que la gente no puede soportar, y acucian, con carácter de urgencia, a la búsqueda de nuevos significados». La falta de significación de la vida hasta en su más honda intimidad es lo que permite la condición de disposición para el poder. Según Martínez Marzoa (2008, pág. 40), el «poder será, pues, aquel modo de presencia de las cosas consistente en que se dispone de ellas». El estar dispuestos a la introyección de los dictámenes del poder, con el objeto de la «constitución del consenso» (Foucault, 1985, pág. 166) de la sociedad de control, requiere —además— una desconfianza relacional que está en la base de la política moderna. De hecho, el desarraigo se apoya en una concepción del derecho y el estado que «disuelve sin retorno toda comunidad» (Martínez Marzoa, 2008, pág. 64). Asistimos a una atomización de la vida social, en la cual la hipercompetitividad de los sujetos (¡nunca mejor dicho!) impide una salida del circuito utilitarista que implica toda relación humana.

En la medida en que el desarraigo se instala como condición propia de la posmodernidad, no existe el sosiego de una amistad no cosificada, sino solamente la intermediación de un poder mediante una estructura simbólica que es imposible que reconozca aquel que vive osmóticamente dentro de ella. El dominio de la técnica, una vez extendido a todos los ámbitos de la vida, aplica su lógica de una forma despiadada. Si todo es perfectamente sustituible e intercambiable, no hay ámbito que pueda reclamar para sí una suspensión de la nueva forma del

ser. Así lo observamos en aquellos ámbitos anteriormente mencionados. En lo sagrado nacen nuevas formas de idolatría de carácter supersticioso o apotropaico: las apuestas y las loterías son flamantes formas de providencia ofrecida por el estado. Las largas colas en los días señalados de los sorteos nacionales se parecen a las peregrinaciones de antaño para arrancar la gracia a algún santo de devoción privada. La *paraliturgia* de los sorteos, retransmitida por los medios de comunicación, cierra como culmen el momento sagrado, en el cual el poseedor del décimo de la lotería (y también el que no) ha estado lo más cerca posible de su liberación. Pero el carácter de lo sagrado lo reconocemos más intensamente en aquella sumisión espontánea, entre el temor y la fascinación, que produce un «poder con el que nadie puede medirse» (Martínez Marzoa, 2008, pág. 44). Nos referimos a aquel Moloch que puede regular todas las libertades, que puede abarcarlo todo porque da valor a todo, que mide y calcula todo sin serlo a su vez. Este nuevo dios al cual rendir culto ya no es el Estado (son lejanos los tiempos del dios mortal de Hobbes), sino aquella mercancía que puede dar valor a lo que ya no tiene ningún valor: la mercancía-dinero. No es casualidad que la sociedad posmoderna coincida con la etapa más acabada del capitalismo, el neoliberalismo; según Gallino (2011, pág. 27), una verdadera «teoría del todo», que, a la vez que lo fagocita todo, le otorga valor a todo.

Volviendo a la destrucción del mundo simbólico como elemento de control, nos hemos referido antes al trabajo. La percepción del desarraigo posmoderno encuentra su confirmación en el proceso de desposesión del trabajo en el sistema de producción neoliberal. La transformación del trabajo en los últimos dos siglos se ha encaminado hacia la sustituibilidad del trabajador y su flexibilidad. Si en un tiempo una gran masa de asalariados

se amontonaban como jornaleros fuera de las fábricas, hoy las largas colas de proletarios se apuntan a los centros de empleo y en un futuro muy próximo se alistarán para recibir el subsidio estatal, dado que no hay más trabajo para ellos. Por un lado, tenemos a los que ya están fuera del circuito laboral, pues sus competencias son obsoletas para el mercado, y cuyo futuro será la asistencia estatal para mantener niveles mínimos de consumo; para los que todavía encuentran cabida en el sistema de producción, las cosas tampoco van mejor. La creciente sustitución de las tareas humanas por máquinas y robots obliga al trabajador a competir no solamente contra sus pares, sino también contra la inteligencia artificial. Cada vez más, asistimos a una presión creciente para que el trabajo humano se estandarice y se convierta en replicable, como si fuera una hoja de cálculo de *input* y *output*. Los procesos de calidad, los incentivos por objetivos o la metodología DAFO (del inglés SWOT: *strengths, weaknesses, opportunities, threats*) tienen como su objetivo último contribuir a aquel proceso de desvelamiento que antes hemos apuntado. No solo la persona está sometida a la «omnipresente exigencia de transparencia» (Han, 2013, pág. 11), sino que también su trabajo debe poder mostrarse integralmente por medio de una plena categorización y pormenorización de las tareas que se llevan a cabo. Se entiende fácilmente que un trabajo de este cariz ya no es posesión del trabajador tal como podía serlo el oficio de un artesano o un agricultor, que conocía el *arte* de su trabajo, sino que contribuye a su desposesión y, sobre todo, a su control. El nuevo sistema de trabajo permite que toda tarea del trabajador sea perfectamente evaluable y mensurable.

Hay otro fenómeno que acompaña a la desposesión y contribuye al control social mediante el trabajo. Nos referimos a la autoexplotación del trabajador en el sistema neoliberal. La intro-

yección de los paradigmas del sistema político-económico del neoliberalismo llega al extremo de que el trabajador se considera un «empresario de sí mismo» (Foucault, 1985, pág. 271; Han, 2018, pág. 13), sujeto de rendimiento incapaz de vivir fuera del circuito de producción hasta en su tiempo libre. La oprimente competitividad y la mejora continua del trabajador le empujan constantemente a aumentar su rendimiento para encontrar sentido a su día a día, y alejar el hacha de la sustituibilidad de su cabeza. Innovación, formación continua, liderazgo o *coaching* son algunas de las palabras que acompañan a este nuevo paradigma. Explotado hasta romper sus fibras más íntimas, el trabajador se entrega hasta el agotamiento al sistema productivo: el *burn-out* y la depresión aniquilan las últimas posibles resistencias de aquel a su autoexplotación (Han, 2013, pág. 19; Han, 2018, pág. 49). La culpabilidad y la frustración se apoderan del medio simbólico más inmediato de la relación con el mundo exterior, y que, tal vez, más incide en la autorrepresentación personal. El trabajador se encuentra sumiso a una deuda impagable con un sistema productivo insaciable e incumplible.

El último recurso simbólico que es suplantado es el cultural. La pérdida de los significados que proporcionaban los macrorelatos de la modernidad, cuya capacidad narrativa permitía una intelección mediada de la realidad, ha generado aquella pérdida de significado que apuntábamos antes con las palabras de Bell. La capacidad cognitiva de la realidad se produce ahora por micro-relatos: «una sucesión constante de modas cognitivas estereotipadas […] que llevan a afirmar una cosa y al cabo de poco la contraria» (Barraycoa, 2018). La desorientación que produce la pérdida de referentes culturales capaces de otorgar sentido a la existencia personal causa un profundo malestar en los integrantes de una sociedad.

Voegelin (2000, pág. 124) utiliza la categoría de «desorden» o «crisis del espíritu» para describir esa situación, y diagnostica finalmente un «trastorno en la psique de los miembros de la sociedad». La imposibilidad de arraigo cultural e identificación con el mundo simbólico procedente de las élites encargadas de ofrecer significados e intermediaciones cognitivas a la sociedad causa una desilusión insoportable en los gobernados. El desencanto de ver al poder como mero ejercicio de violencia simbólica y lucha de intereses instrumentales conlleva un «espíritu de rebelión en contra del injusto, cruel y materialista estado de las cosas» (Voegelin, 1997, pág. 230). La violencia que puede desatarse está a la orden del día. El dinero que anteriormente hemos visto como regulador de la libertad y proveedor de valor es usado por la clase dominante «para protegerse contra la creciente violencia que se dirige contra ellos» (Lasch, 1996, pág. 46).

## 3. La perpetuación del control

Un sistema de control social ejercido por el poder de este modo debe contar con mecanismos de retroalimentación, pues el estado «no puede ya permitirse, ni económica ni socialmente, el lujo de ejercer un poder omnipresente, puntilloso y costoso. Está obligado a economizar su propio ejercicio del poder» (Foucault, 1985, pág. 165). En este apartado solamente apuntaremos dos maneras de realizar la perpetuación del control. En primer lugar, el uso del lenguaje y de la información. Se necesita rebajar el nivel de comprensión de los gobernados mediante el uso distorsionado de las palabras. La limitación semántica es, de hecho, limitación comprensiva. En este ámbi-

to, la inmediatez de la tecnología comunicativa moderna impide, con su frenesí del *overload* comunicativo, la posibilidad de alcanzar la atención necesaria para comprender mínimamente la realidad. El lenguaje se convierte en hechizos que se arrojan contra los que no cumplen los nuevos estándares culturales y finalmente acaban empleándose para alejar toda posibilidad de cuestionar las síntesis simbólicas inducidas por las máquinas comunicativas. A la vez que pierden su significado originario, las palabras de la *neolengua* se hacen escurridizas, confortables, repetitivas y anestésicas. Al mismo tiempo, el control social se nutre de asunciones más o menos patentes de tabúes cognitivos, es decir, «la censura voluntaria […] [o sea, la eliminación social] de los instrumentos de la crítica» (Voegelin, 1968, pág. 218); esta marginación cognitiva similar a una *damnatio memoriae* alcanza a la historia, a la filosofía, a la moral y, por último, también a los descubrimientos científicos que no encajan con el nuevo paradigma cultural.

En segundo lugar, la perpetuidad del control social se ve garantizada por la tecnología, que permite la recopilación de una cantidad infinita de datos sobre los usuarios mediante el llamado *big data*. La lógica de dicho acopio es la transparencia (Han, 2018, pág. 88) y su fin último es la previsibilidad. Tal como hemos venido afirmando, la distancia entre el poder económico y el poder político se va acortando para terminar siendo una sola cosa: el estado vigilante y el mercado acaban por fusionarse (Han, 2018, pág. 98).

# Bibliografía

**Barraycoa, J.** (2018). *El control social en la sociedad posmoderna*. Documento inédito. Grupo de investigación «Origen, formas y degeneración del poder político».

**Bell, D.** (1976). *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza, 1994.

**Foucault, M.** (1985). *Saber y verdad*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.

**Gallino, L.** (2011). *Finanzcapitalismo*. Turín: Einaudi.

**Han, B.-C.** (2012). *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder, 2013.

**Han, B.-C.** (2014). *Psicopolítica*. Barcelona: Herder, 2018.

**Han, B.-C.** (2017). *Sobre el poder*. Barcelona: Herder.

**Heidegger, M.** (1947). *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Alianza, 2006.

**Lasch, C.** (1994). *La rebelión de las élites y la traición a la democracia*. Barcelona: Paidós, 1996.

**López Atanes, F. J.** (2013). «Estudio introductorio: El carácter del Estado europeo moderno». En: M. Oakeshott. *Lecciones de historia del pensamiento político* (págs. 9-24). Madrid: Unión Editorial.

**Martínez Marzoa, F.** (2008). *El concepto de lo civil*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

**Voegelin, E.** (1952). *Nueva ciencia de la política*. Madrid: Rialp, 1968.

**Voegelin, E.** (1956). *Order and History* (vol. III). Columbia: University of Missouri Press, 2000.

**Voegelin, E.** (1997). *History of political ideas* (vol. I). Columbia: University of Missouri Press.

Capítulo II

# El derecho como instrumento de control social: teoría y praxis

Arturo González de León Berini

## 1. Derecho frente a control social

En una aproximación inicial, los términos *derecho* y *control social* son distintos, incluso conceptualmente antagónicos, por cuanto no guardan relación esencial entre sí. Por un lado, la tradición clásica define el *ius* como «alguna cosa debida a alguien» (Cortés Pacheco; González de León Berini, 2015, pág. 24), en sentido estricto; o el orden justo dentro de la comunidad política, *lato sensu* considerado (Hervada, 2011, págs. 39-42). De otra parte, se entiende por *control social* un conjunto de procesos e interacciones por los que al sujeto se le presentan «ciertos contenidos simbólicos que encierran, implícita o explícitamente, recomendaciones para la acción» (Melossi, 1992, pág. 200).

De este modo, parece que la perspectiva filosófica nos ayuda a comprender la naturaleza de la autonomía entre ambas realidades: el derecho es el «objeto de la justicia» (ST, II-II, q. 57, a. 1). En un plano individual, todos aquellos actos virtuosos que reflejan una «constante y perpetua voluntad de dar a cada uno lo suyo» (ST, II-II, q. 58, a. 1); a escala de la polis, un orden obligatorio en las relaciones humanas, por el cual estas se orientan al bien común. Luego el control social poco tiene que ver: son estrategias comunicativas —personales y grupales— que tratan de reconducir la pluralidad de sujetos e intereses presentes en lo colectivo a una cierta unidad.

Así, derecho y control social atañen a categorías ontológicas y a campos semánticos diferentes, como lo demuestra su encaje en disciplinas separadas: las ciencias jurídicas y la sociología, respectivamente. Entonces, Bergalli (1996, págs. 1-5) señala los enormes contrastes teóricos, metodológicos e históricos entre tales esferas; en concreto, respecto del sistema penal, habla de su «nula pertinencia» (Bergalli, 1998, pág. 30). No obstante, en los orígenes modernos del control social hay una pretensión que lo vincula al marco explicativo del orden justo: la búsqueda de la unidad como forma propia de la polis. «E pluribus unum», según el lema fundacional americano.

Quizá por eso, a lo largo del siglo XX ha sido muy habitual conectar ambas realidades, resaltando —desde cada ámbito del estudio— las relaciones existentes. No en vano, la concepción moderna del derecho ha ido acercando esos dos mundos separados, hasta el punto de entenderse lo jurídico como una herramienta al servicio del dominio colectivo. En palabras de Pound (1942, pág. 20), el entramado regulatorio es una «instancia primordial del control social», como aparato especializado y administrado burocráticamente. Incluso autores críticos con el positivismo no han logrado sustraerse a dicha lógica, y lo aceptan como función adicional (Fuller, 1975, pág. 89).

Sin embargo —todo error es una verdad parcial, pero aislada (Chesterton, 1909, pág. 51)—, hay cierto sentido análogo en el que los conceptos guardan relación. Cuando el derecho se concreta en normas que proponen modelos para orientar las conductas humanas en la polis (Pérez del Valle, 2016, págs. 33 y 198), procura fomentar determinadas acciones y rechazar otras, por su correspondencia o no con el bien común. Asumido y transfigurado ese punto de partida, el funcionalismo (Luhmann, 1984 y 1993; Jakobs, 1997) vacía de contenido la referencia al

fin exterior: el caos regulatorio se convierte entonces en mero instrumento al servicio de las consignas accidentales del poder.

Desde los inicios teóricos del concepto, se ha distinguido entre control social formal e informal, según el nivel de institucionalización —en general, por su carácter estatal— de las estrategias comunicativas dirigidas a mantener el sistema de valores. En tal perspectiva, lo jurídico queda reducido a la dimensión de agencia paradigmática de dominio colectivo altamente especializado, lejos del significado original. Ahora voy a explicar tres tipologías de mecanismos con los que puede apreciarse la relación entre derecho y control social. Aunque cada uno es característico de un periodo histórico, todos ellos acabarán integrándose para ofrecer la actual imagen poliédrica.

## 2. Derecho del control social

En un primer momento de esta simbiosis —lo que, en la tradición clásica, resulta contra natura—, la pretensión del estado moderno fue instrumentalizar lo jurídico por medio de un exponencial auge del aparato burocrático, a fin de pacificar la vida colectiva. Así, en un mundo escindido y plural, el desiderátum de seguridad es el vector que canaliza la necesidad de dirigir a los hombres calculadamente hacia la ilusoria unidad política (Calvo García, 1989, págs. 89-91). Ya desmantelado por completo el orden de la cristiandad medieval, el poder secularizado advierte que su habilidad de mantenerse y expandirse pasa por generar nuevas formas de dominación que llenen el vacío.

Lo anterior parte de una premisa —antropológica— propia de la cosmovisión moderna: por fin la razón absoluta logra-

ría apaciguar las disensiones internas, tanto a escala individual como colectiva. En dicho contexto, el estado trata de monopolizar todas las instancias con potencial para moldear y vigilar la conducta humana en comunidad: familia, religión, enseñanza, costumbres… Por supuesto también el derecho, convertido en estilete primordial del control formal coercitivo, en manos del Leviatán y sus tentáculos funcionariales. Según Kelsen (1941), una mera «técnica social específica» orientada a alcanzar cierta cohesión mediante la amenaza de la fuerza.

Aquí es donde debemos encuadrar lo que Lemert (1967, pág. 21) llamaba mecanismos de dominación «pasivos», basados en prohibir y censurar los comportamientos que pongan en peligro el orden instituido. En tal sentido, el estado moderno aún puede considerarse como el verdadero autor (diseña y ejecuta) de las estrategias de control social reactivo. El derecho, ahora instrumento de un poder que busca perpetuarse, teje un entramado de reglas y órganos dirigidos a garantizar la unidad política por medio de la sumisión al *statu quo*. Al respecto, hay dos ámbitos que resultan paradigmáticos: neutralizar al infractor o modificar las conductas desviadas.

Por lo general, el ordenamiento jurídico articula tres posibles respuestas, cuyas fronteras en ocasiones se difuminan, frente a quienes incumplen preceptos obligatorios. Por un lado, el castigo de los sujetos culpables que violan normas básicas —para el bien común— se concreta en penas proporcionales. La sanción moderna por antonomasia es la prisión, antiguamente solo lugar de detención cautelar, pero que tras la Ilustración liberal emerge como una herramienta arquetípica de control social (Melossi; Pavarini, 1977). Es a lo que Foucault (1988, pág. 18) llama «tecnologías del poder»: buscan someter o reprimir el cuerpo, y se caracterizan por una objetivación de la persona.

Hay también otras formas pasivas de dominación colectiva mediante el sistema punitivo, mejor adaptadas al contexto actual. Pese a la indestructible hegemonía de la cárcel, en los últimos años proliferan dispositivos de geolocalización con los que fiscalizar el cumplimiento de nuevas privaciones de derechos (por ejemplo, la localización permanente o las prohibiciones de aproximarse a la víctima). Todos estos mecanismos, que nacen para ser alternativas al encierro, llevan al perverso —¿acaso deliberado?— *net-widening effect*[1] (Cohen, 1985, págs. 43-44). Y en la misma línea se enmarca hoy el mensaje simbólico de sentar en el banquillo a una persona jurídica.

Dije arriba que el estado regula tres modos de neutralizar al infractor. Además de las penas, el sistema reacciona frente al inimputable (menor, loco, intoxicado…) con medidas de seguridad dirigidas a prevenir peligros o corregir —si aún es posible— al desviado. Finalmente, el poder institucionalizado posee otra forma muy efectiva de control social, merced a su ubicuidad y penetración en la vida diaria: las sanciones administrativas, sobre todo la multa; a ello se unen herramientas electrónicas que fiscalizan la observancia de la colosal normativa. Y así, algunos autores definen la tendencia creciente con el neologismo «burorrepresión» (Oliver Olmo, 2013).

## 3. Derecho(s) al control social

Toca ahora referirnos a las estrategias de dominación propias de la democracia, como sistema político-cultural con un alcance

1. Esto es, la expansión de la red punitiva del estado.

global. Son los llamados mecanismos «activos» (Lemert, 1967, pág. 21), que operan promoviendo el acuerdo de la mayoría en torno a los valores básicos del *statu quo*, sin rivalizar con las formas anteriores. El ejemplo más claro de tal armonía es la prisión, prototipo moderno del control social dual: cuerpo y alma se someten, a la vez, bajo el techo de las «instituciones totales» (Goffman, 1961). La cárcel se volvió una máquina de ingeniería colectiva, para crear «individuos que aprendieran a gobernarse a sí mismos» (Dumm, 1987, pág. 6).

Así pues, en las democracias el lenguaje de la coerción pasa a un segundo plano, y se extienden las prácticas de subjetivación del poder. Sobre ello nos advierte precisamente Tocqueville (1980, pág. 236 y sigs.) cuando habla de dominio difuso y suave, al hallarse internalizado por todos los ciudadanos. El estado retiene el monopolio de la fuerza exterior, pero le añade herramientas comunicativas, por las que «el individuo se hace responsable [de sí] y se autoimpone los imperativos de una ética social basada en los ideales modernos» (Calvo García, 1989, pág. 115). El objetivo es lograr que el «espíritu» colectivo resuene en una identidad personal ya moldeada al efecto.

En dicho proceso, que Foucault caracteriza con la expansión de las «tecnologías del yo», lo jurídico también tiene un rol crucial, mas ahora no de forma heterónoma. En cambio, el derecho asume la función de producir significados comunes, que se ofrecen al público por medio de mensajes positivos para ser introyectados y reelaborados por los ciudadanos. Según Mills (1963, págs. 423-452), la conducta humana se controla orientándola hacia el «repertorio de motivos» disponible en el «vocabulario» de la polis. Por eso, el paradigma de dominio social democrático es la libertad de expresión: rompe las barreras del disenso, y crea un universo colectivo de discurso.

La ansiada cohesión grupal es fruto de la hegemonía cultural, en torno a un conjunto de instrucciones categóricas y convicciones íntimas generadas por un sistema descentralizado. Así, la opinión pública se modula de forma difusa, haciendo partícipes a los individuos en crear los mecanismos para la autosumisión. Lo sustancial es que cualquier sujeto reaccione igual ante los símbolos que cimentan la vida en común, pues estos tienen «raíces profundas en el bagaje emocional» (Melossi, 1992, pág. 200). El derecho se torna, en tal contexto, una herramienta de ingeniería colectiva al servicio de un poder borroso —quizás incluso la más eficaz (Pound, 1922, pág. 99).

En síntesis, las democracias modernas se fundan en «los postulados de la interiorización y autoprescripción de los imperativos del sistema» (Calvo García, 1989, pág. 161) por parte del hombre hipersocializado. En palabras de Parsons (1937, pág. 388), la estructura normativa se introyecta, «para formar un elemento constitutivo de la propia personalidad individual». Lo jurídico determina el vocabulario legalmente seleccionado como guía futura de conducta; un lenguaje que está «esperando ser utilizado» (Melossi, 1992, pág. 206). Sanciones y recompensas —control pasivo y activo— se integran a fin de suministrar motivos estandarizados de obrar que sean acordes al orden instaurado.

Son muchos los ejemplos de modelos positivos del «poder pastoral» (Foucault, 1981) democrático; traigo a colación tres destacadas ofertas públicas de significados comunes. Primero: los programas de tratamiento en prisión, requisito para disfrutar beneficios penitenciarios, esculpen el alma del reo a imagen y semejanza de los valores grupales. Segundo: la *neolengua* omnipresente de la ideología de género, con su léxico y gramática que se cuelan en leyes educativas —en aras de perpetuar la hegemonía simbólica desde la infancia. Y tercero: la flamante cultura del *com-*

*pliance* penal difunde el autodominio normativo, como tecnología de un «yo» impropio (la persona jurídica).

## 4. ¿Control social al derecho?

Advierte Melossi (1990) que las democracias posmodernas institucionalizan un «Estado del control social», mecanismo retórico al servicio de la estructuración colectiva de significados, que se retroalimentan con el *feedback* fluido de la opinión pública. Se trata de un sistema descentralizado para la producción simbólica del discurso, cuyo poder radica en formar conductas afines. Los círculos estrechos de la familia o las pequeñas comunidades se homogeneizan en el mismo horizonte de pensamiento (Mills, 1956, pág. 309 y sigs.). En este proceso las redes virtuales asumen hoy un rol básico, que antes copaban los medios de comunicación de masas.

La cultura democrática es lo que da lugar al «control social *propiamente dicho*» (Melossi, 1992, pág. 239): un juego de fabricación de imaginarios en el que nadie tiene la última palabra, y así todos nos identificamos con esa restringida esfera de significados colectivos. Entonces, al final no hay nada que se resista a la fuerza centrípeta del «vocabulario» hegemónico, incluso aquello que por naturaleza es ajeno a tal reduccionismo. El escenario posmoderno pasa factura al derecho: aunque en los inicios trató de monopolizar los mecanismos de dominio (Pound, 1942, pág. 26), ahora lo jurídico claudica —en su rol de instrumento al servicio del sistema.

Ocurre, pues, que el entramado regulatorio se somete a la lógica del control democrático, en la que cualquier pieza es un «molde autodeformante que cambia […] a cada instante, como

un tamiz cuya malla varía en cada punto» (Deleuze, 1990). En consecuencia, el derecho asume la nueva condición de sujeto pasivo, engranaje legitimador de una dinámica que le sobrepasa: deja de ser «lo justo», para convertirse en lo socialmente promovido por el discurso hegemónico. Así, intenta aprovecharse el poder normativo y educador de las leyes para una búsqueda permanente de cierta unidad grupal, sucedáneo posmoderno de la indispensable concordia política.

Hay numerosos ejemplos, en España, que evidencian las actuales estrategias jurídicas de dominación colectiva, sobre todo en lo penal; me centro aquí en tres casos flagrantes. Primero: la asimetría en las consecuencias por delitos en el entorno familiar; por idénticos hechos de «violencia de género», el hombre recibe una mayor sanción que la mujer, y ello se considera un límite justificado al derecho fundamental a la igualdad. Segundo: las medidas de seguridad *pos-penitenciarias* —tras la excarcelación del reo— calman la creciente ansiedad de la opinión pública, obsesionada por un control inalcanzable en las sociedades del riesgo (Garland, 2001).

Y, en tercer lugar, resultan muy significativos los recientes sucesos en torno a las infracciones sexuales. A raíz del conocido como «caso de la manada», los imaginarios colectivos que hoy son hegemónicos en nuestro país han mostrado su poder cohesionador, determinando inclusive la «agenda» jurídica. Poco después de una sentencia en la que se cuestionó la versión de la víctima con un voto particular, las redes virtuales canalizaron una doble indignación: contra la permisividad del sistema —se cree «suave» la condena a ocho años en prisión— y el «machismo» del magistrado disidente. La reacción del gobierno ha sido clara: solo cabe adaptar la ley al discurso social.

# Bibliografía

**Aquino, T. de** (1274). *Suma de teología. Tomo III: Parte II-II (a)*. Madrid: BAC, 1990.

**Bergalli, R.** (1996). *Control social punitivo*. Barcelona: Bosch.

**Bergalli, R.** (1998). «¿De cuál derecho y de qué control social se habla?». En: R. Bergalli (ed.). *Contradicciones entre derecho y control social* (págs. 17-33). Barcelona: Bosch.

**Calvo García, M.** (1989). *La teoría de las pasiones y el dominio del hombre*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

**Chesterton, G. K.** (1909). *Orthodoxy*. Londres: John Lane.

**Cohen, S.** (1985). *Visions of social control*. Cambridge: Polity Press.

**Cortés Pacheco, C.; González de León Berini, A.** (eds.) (2015). *Introducción al derecho. Parte general y parte especial*. Madrid: Dykinson.

**Deleuze, G.** (1990). «Post-scriptum sobre las sociedades de control». *Polis* (vol. 5, n.º 13, 2006, págs. 1-7). [Fecha de consulta: 11 de enero de 2019].
<http://polis.revues.org/5509>

**Dumm, T. L.** (1987). *Democracy and punishment*. Madison: University of Wisconsin Press.

**Foucault, M.** (1981). «"*Omnes et singulatim*": vers une critique de la raison politique». En: M. Foucault (1994). *Dits et Écrits* (tomo IV, págs. 134-161). París: Gallimard.

**Foucault, M.** (1988). «Technologies of the Self». En: L. H. Martin [et al.] (eds.). *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault* (págs. 16-49). Londres: Tavistock.

**Fuller, L. L.** (1975). «Law as an Instrument of Social Control and Law as a Facilitation of Human Interaction». *Brigham Young University Law Review* (n.º 1, págs. 89-96).

**Garland, D.** (2001). *The culture of control*. Chicago: University of Chicago Press.

**Goffman, E.** (1961). «On the characteristics of total institutions». En: E. Goffman. *Asylums* (págs. 1-124). Garden City: Anchor.

**Hervada, J.** (2002). *¿Qué es el derecho?* (3.ª ed.). Pamplona: EUNSA, 2011.

**Jakobs, G.** (1997). *Norm, Person, Gesellschaft*. Berlín: Duncker & Humblot.

**Kelsen, H.** (1941). «The law as a specific social technique». *University of Chicago Law Review* (vol. 9, n.º 1, págs. 75-97).

**Lemert, E.** (1967). *Human deviance, social problems, and social control*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.

**Luhmann, N.** (1984). *Soziale Systeme*. Fráncfort: Suhrkamp.

**Luhmann, N.** (1993). *Das Recht der Gesellschaft*. Fráncfort: Suhrkamp.

**Melossi, D.** (1990). *El estado del control social*. México D. F.: Siglo XXI, 1992.

**Melossi, D.; Pavarini, M.** (1977). *Carcere e fabbrica*. Bolonia: Il Mulino.

**Mills, C. W.** (1956). *The power elite*. Nueva York: Oxford University Press.

**Mills, C. W.** (1963). *Power, politics and people*. Nueva York: Oxford University Press.

**Oliver Olmo, P.** (ed.) (2013). *Burorrepresión. Sanción administrativa y control social*. Albacete: Bomarzo.

**Parsons, T.** (1937). *The structure of social action*. Nueva York: McGraw-Hill.

**Pérez del Valle, C.** (2016). *Lecciones de derecho penal. Parte general*. Madrid: Dykinson.

**Pound, R.** (1922). *An Introduction to the Philosophy of Law*. New Haven: Yale University Press.

**Pound, R.** (1942). *Social control through law*. New Haven: Yale University Press.

**Tocqueville, A. de** (1835). *La democracia en América* (vol. 1). Madrid: Alianza, 1980.

Capítulo III

# Efectividad del imaginario en el formato de las estrategias del control social

Ángel Enrique Carretero Pasín

## 1. Acerca de cómo conceptualizar el control social

De entrada, advirtamos que, en la óptica en la que en lo sucesivo nos moveremos, la apelación al control social —en adelante, CS— disfraza un trasunto equivalente, a saber: el del poder. Vale decir que la semántica de ambos vocablos es indisoluble. Poder entendido, siguiendo una acepción clásica, como facultad ejercida por una voluntad rectora en aras de subordinar algunas otras voluntades a la suya. Establecido ese axioma metapolítico, el poder, en su univocidad con el CS, se inscribiría en el juego de fuerzas dirimido en la asimetría de toda interacción societal y, por lo tanto, sería un ingrediente consustancial a toda trama colectiva. Diríamos más: todo modelo social solicita el CS, en la medida en que con este utillaje se sella su consenso y cohesión internos. No olvidemos que, como ha puesto de relieve la indagación sociológica con un pie en la antropología, toda estructuración social habría diseñado un andamiaje inmaterial encauzado hacia el exorcismo del fantasma de un desorden permanentemente cernido sobre su entorno inmediato (Balandier, 1996, págs. 17-39). En este afán habrían recurrido tanto a instancias de orden simbólico —concretadas en un manejo del plano representacional en el cual están insertos sus integran-

tes— como, a la par, de orden estructural —responsabilidad de aparatos institucionales con un legitimado peso coercitivo.

Con independencia de una concreta coyuntura espacio-temporal, en toda sociedad subyace una sempiterna constante estructural de fondo, encargada de contrarrestar las trayectorias centrífugas, las tendentes al alejamiento del *dictum* de las prerrogativas morales nucleares, aleatoriamente despertadas en un restringido perímetro de sus miembros. El CS deviene un obstinado ejercicio neutralizador de una ola de disenso que amenaza con salirse de los linderos delimitados por el marco de valores instituido. Disenso del cual se sabe a ciencia cierta y *a priori* que, en abundantes ocasiones, su travestida función no es otra que, paradójicamente, la de una reafirmación del orden social por la vía de un sinuoso rodeo. Por tanto, el CS se efectúa activando unas fórmulas culturales encaminadas al bloqueo de una disidencia no metabolizable en términos sistémicos, cuando menos en un puntual acontecer histórico. Tales fórmulas serán las aliadas con las que contará el orden en su esfuerzo de doblegamiento del desorden. Una dinámica entablada en la conflictual e irresoluble tensión dialéctica entre orden y desorden, entre «lo instituido» y «lo instituyente», albergada en el latido de toda sociedad (Bergua, 2007, págs. 165-197).

En cualquier modalidad social regida por una u otra forma de gobierno, la finalidad del CS será el aseguramiento de una unidad sin fisuras del cuerpo colectivo. De ahí que la puesta en cuestionamiento del CS en sí misma peque de ingenua. El CS no sería más que el recurso táctico por medio del cual las sociedades logran configurarse como un todo con una entidad unitaria y, a la larga, con un cuño identitario. Otro asunto distinto, aunque obviamente estrechado con el anterior, sería el de la objetivación acerca de cómo, en virtud de qué criterios y bajo qué compromi-

sos una determinada instancia gobernante puede apropiarse de las atribuciones ligadas al poder e intimadas con el CS. Temática que invocaría la controversia teórico-política relativa a en qué términos es protagonizado el poder imbricado en el CS. Por lo tanto, a lo largo del decurso histórico, el CS, en el trasfondo de similitud con el poder, habría garantizado la perduración de la entidad de las sociedades políticas. La exploración del ligamen comunitario fraguado en las sociedades primitivas es suficientemente aleccionadora. En ellas se nos desvela machaconamente la eficacia del ritual por mor de dar una persistente prevalencia al interés del todo sobre el de las partes, a la identidad sobre la diferencia. Por eso, las creencias o prácticas discordantes de los patrones de referencia normativos serán motivo de repulsa e intransigencia, además de fuente de severa penalización. Tampoco sobraría retrotraernos a las reprimendas jurídico-políticas consiguientes a un desacato a la religión civil en el Imperio Romano o, con posterioridad, a la dispersión de condenas bajo acusación de brujería durante buena parte de la edad media, cuando no a la evocación al permanente ambiente de recelo en este periodo hacia el menor atisbo de heterodoxia o herejía.

Con todo, hay un trascendental punto de inflexión en la singladura del CS a raíz del advenimiento de la modernidad. Qué duda cabe que ahí sí se precipitará el tránsito de un nexo comunitario orgánicamente vinculante, amparado por la autoridad de una tradición aposentada sobre un sistema de creencias religioso, a un anudamiento contractual sostenido, sin más, por una interdependencia sistémico-funcional articulada sobre la potestad trasladada al estado (Durkheim, 1993, pág. 247 y sigs.). El auge de esta institución, hasta esa fecha mero árbitro en las disputas entre grupos hegemónicos, la coloca como vértice sobre el que pivotará el grueso de la dinámica colectiva, consiguiendo identificarse y,

finalmente, superponerse por entero sobre lo social (Elias, 1993, págs. 229-253). Este *Leviatán* emanado en el concierto de la época moderna no solo reproducirá el uso del poder con el propósito de CS de etapas históricas precedentes, sino que lo agudizará bajo una traducción formalmente reglamentada, exasperando, a modo de réplica, una contraofensiva autoafirmadora de las libertades y derechos del individuo. Con la consagración del estado se empujará un exhaustivo programa de gestión inclusiva abarcadora de los recovecos más íntimos de lo social. Para su cumplimiento se pondrá en marcha un dispositivo biopolítico que, basado en una cartografía geométricamente racionalizada, se desentenderá de la ambigua cualidad inherente al acontecer social (Agamben, 1998, pág. 160 y sigs.). Para ello contará con la complicidad de un ensamblado elenco de instituciones que, bajo la legitimación prestada por discursos avalados por una vitola de cientificidad, se encargarán de normalizar la subjetividad a lo largo de su periplo biográfico, en aras de una integración social sinónima de una adaptación al sistema laboral (Foucault, 1991, pág. 163 y sigs.).

Sin embargo, a partir de la década de los ochenta se producirá un viraje en el perfil de las estrategias de CS en las sociedades occidentales. El marchamo del papel funcional asignado a las instituciones encaramadas en la modernidad irá desprendiéndose de una impronta disciplinante. En gran medida, debido a la forzosa imposibilidad sistémico-estructural de una universal, o si cabe generalizada, absorción de la población en el organigrama laboral, lo que obstaculizará la ecuación igualadora de integración normativa e inclusión laboral. Este obligado giro circunstancial ocasiona que familia y escuela, instituciones al alimón encargadas tradicionalmente de la reproducción de la fuerza de trabajo originaria de sectores sociales populares (Althusser, 1977, págs. 69-125), se vean ahora, incluso a veces a regañadientes, incentivadas a transfor-

marse en instituciones *pedagógicas*, dulcificando más de la cuenta el cariz de sus preceptos socializadores. Por su parte, aquellas otras instituciones al servicio de la resolución de las impredecibles fallas delatadas en esta conformación, tanto penitenciarias como manicomiales, pasan a estar gobernadas, del mismo modo, por el espíritu de la *pedagogía*, emblandeciendo la lógica de su funcionamiento.

Pero la desaparición del semblante disciplinante incrustado en las instituciones no entraña que el ejercicio de CS se hubiera vuelto más pusilánime. En sociedades dominadas por un incontrolado desempleo, la ingente masa poblacional sin un manifiesto acomodo en la estructura laboral necesita, empero, seguir siendo socialmente integrada. Esta necesidad difícilmente ignorable provocará una perseverante lucha del estado destinada a doblegar, o al menos ahuyentar, el fetiche de aquello que pudiera sonar a ademán de exclusión. En esta modulación histórica, el énfasis en el CS, irreemplazable requisito formal amparador de unidad, cohesión y consenso colectivo, favorece la elevación del estado a la condición de omnipresente pontífice al cual se transfiere la vigilancia, la seguridad y, en definitiva, la paz social. Un CS estatal que, procurando optimizar su eficacia, aprovechará al máximo el desorbitado desarrollo de las tecnologías de la información, focalizando su desempeño sobre ese ámbito. Esto originará la emergencia por doquier de uno de los auténticos signos definitorios de nuestro tiempo: las bases de datos.

## 2. A propósito del imaginario social

En las últimas décadas ha proliferado una ingente literatura centrada en torno a la relevancia teórico-metodológica del imaginario

social —en adelante, IS. Evidentemente, no es esta la coyuntura idónea para su sondeo. Pero sí resulta pertinente dejar apuntado que dicha noción no ha gozado hasta la fecha de una definición unánimemente compartida. De la que se ha visto afectada la inconsistencia en el variopinto caudal de investigaciones que la habrían adoptado como punto de referencia cardinal. No ha habido, pues, demasiado acuerdo en la órbita de su empleo. En tal noción han llegado a converger tradiciones de pensamiento que, aunque próximas, no son del todo similares. El indudable riesgo es una deriva de su uso en la arbitrariedad o, peor todavía, en un cliché de fácil manejo vacío de sustancia conceptual. A pesar de ello, puede afirmarse que la noción sí estaría señalando, en efecto, la revalorización de la eficacia sociológica de una dimensión *ideacional* —por el momento cataloguémosla genéricamente así— inscrita en el sustrato de la experiencia social. Este propósito se conjuga, además, con el atractivo de refundar un saber sociológico de acento pospositivista con resonancias en la investigación empírica (Tacussel, 2000, págs. 117-132).

El abuso en el empleo de esta noción no invalida que, a partir de la revalorización arriba señalada, pueda ser efectivamente destilado un factor común a la pluralidad de versiones en torno a ella. Esto nos conduciría a la interrogante fundamental sobre la cual gravita el eje de nuestra tematización: ¿qué puede interesarnos, en una gramática específicamente sociológica, del IS? Pues, por encima de otra faceta suya, la relativa a su decisiva contribución al modo de estructuración de la inteligibilidad, bien sea de la totalidad de lo social o de algunas de sus circunscripciones específicas (Castoriadis, 1994, págs. 64-77); o, en términos parecidos, «su incidencia en el presente como forma de configurar, de modos y a niveles diversos, lo social como realidad para los hombres y mujeres concretos» (Pintos, 1995, pág. 112). En esta

tesitura, de esta noción atrae su facultad para dar una forma categorizada a un mundo social *per se* y antes de esta potestad atribuida al IS caótico e indeterminado, potencialmente abierto al albergue de un sinfín de interpretaciones en ocasiones hasta bien distantes. Resulta difícil de silenciar el parentesco de la perspectiva introducida por el IS con las corrientes contemporáneas de pensamiento abanderadas de un realce en la comprensión e interpretación del significado de las realidades sociales para los actores en ellas implicados, tales como la fenomenología o la hermenéutica. Al fin y al cabo, el dominio donde efectivamente se delata la quintaesencia del IS es aquel implicado en una significación de la experiencia comúnmente asumida. Su locus no es, ni por consiguiente pudiera ahí entreverse su más genuina fertilidad, el de las macroestructuras infraestructurales de orden económico, político o jurídico. Lo que no quiere decir que no pudiera ser rastreado su signo en ellas. Empero, la visualización de su intervención se hace más palpable conforme a concreciones de la experiencia entramadas en lo cotidiano (Maffesoli, 1993, págs. 149-185).

Por eso, en rigor habría que hablar de imaginario(s) social(es) —en adelante, IS(es)—, incidiendo en su registro plural. No olvidemos que el célebre «politeísmo de los valores» adosado a la modernidad multiplicó y diseminó por doquier una, en otra hora, nuclear y homogénea oferta de sentido trabada en el mundo social (Beriain, 2000, págs. 105-154). Esto favoreció un fraccionamiento, en un puzle armado por una variedad de piezas de complejo encaje, de toda centralidad simbólica con aspiraciones a un alojamiento en el epicentro regulador y vertebrador de lo social. El consiguiente despliegue histórico de la modernidad no hizo más que radicalizar este proceso, arrastrándolo prácticamente hasta el paroxismo. La eclosión de un mosaico compuesto de

una poliédrica constelación de microrrelatos diferenciales, fenómeno consecuente a la fragmentación de la monolítica unidad de sentido de antaño, fuerza a repensar el estatuto operativo de los IS(es) en términos de particularidad, diversidad y hasta mestizaje. Para lo que aquí nos ocupa, induce la admisión de que un unitario IS, de que un macrorrelato único, consagrado a una legitimación íntegra del todo social con vocación de absoluto se torna *de facto* inverosímil. El estado, institución responsable de velar por el CS, se vería abonado al fracaso si quiere perseverar en una maniobra ideológica de esta índole. Acaso más certero sería percatarse de que las estrategias legitimadoras de CS en nuestro presente adoptan una fisonomía distinta. Que se ven favorecidas y cinceladas por la facultad conferida a la mediación de la imagen en un universo de significación al albur de lo mediático. Que el nudo entre imagen e IS resulta, a este efecto, capital, revelándosenos, debido a este anudamiento, la fuerza encerrada en la imagen para estructurar un horizonte de inteligibilidad de la mayor parte de realidades sociales, incluyendo el CS (Ledrut, 1987, págs. 42-45).

A sabiendas de lo expuesto, a lo largo de la historia el IS ha desempeñado, y continúa haciéndolo, un papel estelar en el manejo del CS. De suyo esta practicidad es claramente ostensible en el espectro de sociedades tradicionales. En ellas las fórmulas legitimadoras forjadas en pro de una conservación de la integridad e identidad del cuerpo colectivo habrían echado mano de un registro matricial propiamente *ideacional*, representacional o *irreal*, que, bajo una figuración como leyenda, mito o religión, habrían edificado la inteligibilidad significativa del mundo circundante. Esta practicidad es ostensible, asimismo, en la etapa de apogeo de la modernidad. Por ejemplo, podría ser visualizada con facilidad en la llamada a un ritualizado acervo simbólico-imaginario implicado en la directriz cívico-moral despertada por el estado-

nación. En este concierto epocal, el registro arriba indicado no solo no se habría agotado, sino que se habría exacerbado, si bien mutando su idiosincrasia en un reajuste a los imperativos de un nuevo decorado histórico. Es más, a día de hoy el IS —en su vertiente más plural— no ha visto disuelta, en modo alguno, dicha practicidad, sobreviviendo en los adentros del universo mediático o digital, aunque evidentemente vacunado de una propensión globalizadora.

Es cierto que las instancias de poder comportadas por los distintos modelos sociales han instrumentalizado una conjugación de resortes gubernamentales de signo político, jurídico y administrativo en aras de un CS. Pero no es menos cierto también que, sin dudar de una efectiva eficacia suya, el grado de esta es, empero, considerablemente más reducido al del instado a partir de la apropiación y el empleo del influjo de los IS(es). El ejercicio de CS es más activo en el plano *mental* —en el que sobreactúan los IS(es)— que en el estrictamente estructural. Dicho de otro modo: el *trabajo inmaterial* de los IS(es) sobre la significación de la experiencia colectiva dirigido a apuntalar el CS aligera mucho la carga de *trabajo material* asignada, bajo la misma directriz, a los aparatos institucionales, además de resultar logísticamente menos costoso para el estado.

## 3. CS e IS(es) más allá de la sociedad del trabajo

Es ya moneda corriente, en el campo sociológico, la aseveración según la cual la producción de sentido es actualmente engendrada desde los códigos esquemáticos del universo mediático (Balandier, 1994, págs. 152-184). En sus adentros se deciden las

competencias a día de hoy principalmente conferidas a un disperso abanico de IS(es). Avanzando en su examen, será importante subrayar que, en el seno de la cultura de masas, la lógica de los IS(es) se desdobla en un vaivén bidireccional fruto de la ósmosis establecida entre el «campo imaginario» y el «campo real», vistos ambos como vasos comunicantes mutuamente retroalimentados (Morin, 1966, págs. 121-129). Por tanto, sería preciso reparar en «la dialéctica incesante de lo social a lo imaginario, que nos permite aclarar lo uno y lo otro, o quizá lo uno a través de lo otro» (Morin, 1966, pág. 105). Por una parte, los IS(es) sirven como una caja de resonancia receptora y amplificadora en la cual se proyectan e identifican unas demandas florecientes en la sinergia social. Por otra parte, en sentido inverso, los IS(es) inducen performativamente la implantación y el espoleo de un marcado tipo de prácticas sociales vectoriales. Por motivo de compromiso temático, que no otro, aquí compete focalizar el abordaje sobre la segunda dirección. En este sentido, no cabe duda de que, valga el juego de palabras, el CS mediático del IS arroja luz para una descodificación del *modus operandi* del IS de CS.

En general, la materia prima cinematográfica y televisiva reporta una incondicional fuente de inspiración para desentrañar el porqué de la vitalidad de los IS(es). Más en particular, es útil a la hora de exhibir cómo esta vitalidad encaja perfectamente en el marco escenográfico de unas particulares expresiones de CS. Interesa detenerse sobremanera en el tránsito acaecido en las últimas décadas en la fisonomía funcional del poder en el cuadro de las sociedades de la modernidad avanzada. Más en concreto, en el paso de una modalidad de CS sustentada sobre un troquelado de la subjetividad en virtud de un panoptismo institucional a otra caracterizada por la utilización de un registro básicamente informacional (Deleuze, 1995, págs. 277-286). Profundizaremos en

esta pista, sin perder de vista la concomitancia de este paso con la metamorfosis de un modelo de capitalismo industrial a otro posindustrial. Pero, sobre todo, se trata de apreciar el dibujo de ambas modalidades de CS en simetría con la singularidad de unos IS(es). Dicho de otra forma: se trata de profundizar en el contraste entre un hegemónico IS de CS prototípicamente moderno y otro, con un perfil a distancia de este, acorde a la modernidad más reciente.

Para este menester tomemos como soporte algunas ilustraciones cinematográficas en las que se habría objetivado *de facto* el primero. Las estampas del cine italiano realizado en los años cincuenta y sesenta podrían resultar, a este respecto, reveladoras. Por ejemplo, *Il posto*, film italiano dirigido por Ermanno Olmi en el año 1961, en donde se aborda la temática argumental del acceso al mundo laboral por parte de un muchacho a una edad, hoy diríamos, prematura. Es un retrato de la puerta de entrada a un ingreso de la fuerza de trabajo en el engranaje de una macroempresa afincada en el norte de Italia. Pero, por encima de todo, es una descripción poético-fenomenológica en torno a las inercias, rutinas y minucias de un día a día en el trabajo que, al compás mecánico de la burocracia, modelan la subjetividad del joven. Curiosamente, de ese mismo año es *Accattone*, de Pier Paolo Pasolini, retrato panorámico de la heroica réplica de las clases populares a la normalización por el trabajo. En *Accattone* pulsa una apología cuasi metafísica de la astucia del *lumpemproletariado*, de quienes, sabedores de que su única posesión son las cadenas que los oprimen, deciden desembarazarse de ellas y afrontar hasta límites sacrificiales los riesgos de tamaña opción vital. En una línea semejante, *Rocco e i suoi fratelli*, dirigida por Luchino Visconti en el año 1960, describe las peripecias en el itinerario biográfico de una familia de agricultores procedente del sur de

Italia emigrada a la urbe atraída por el señuelo de una expectativa de mejora de sus condiciones de vida. En este paisaje sociológico, sus miembros se encontrarán irremediablemente abocados a una disyuntiva: la adecuación a un *normalizador* curso de transformación en fuerza de trabajo productiva del floreciente capitalismo industrial tras la Segunda Guerra Mundial o el afincamiento en los umbrales de un *lumpemproletariado* obligado a recurrir a la delincuencia como praxis a mano de subsistencia.

El film *Surcos*, dirigido por José Antonio Nieves Conde en el año 1951, no deja de ser una versión a la española de una análoga problemática. Si cabe agrandada, a mayores, por vestigios de las carencias materiales heredadas de la posguerra civil habida en nuestro país. Un fresco sociológico en donde se encaran las consecuencias de una sujeción de la subjetividad de los sectores populares del momento a las constricciones de la disciplina laboral. Una sujeción a la que se acogen como única alternativa a su alcance, dentro de las legalmente contempladas, para sortear una caída en el agujero de la más extrema marginalidad. Una disciplina que hará exclamar a la protagonista que representa Ingrid Bergman en el film *Europa'51*, dirigido por Roberto Rossellini —mujer burguesa que emprende un sendero ascético de renuncia a sus códigos de clase y de toma de conciencia de la *verdad proletaria*—, ante la contemplación de una multitud de obreros a su entrada, en una madrugada como otra cualquiera, en el recinto espacio-temporal de la fábrica: «Me pareció ver a unos condenados». Una disciplina de la cual se ve, asimismo, víctima la (a su modo) heroína del film dirigido por Alain Tanner en 1971 *La salamandre*, personaje encarnado por Bulle Ogier. Condenada ella también, prácticamente a perpetuidad, a un hastío laboral solo equiparable al absurdo que ridiculizara Charles Chaplin en las emblemáticas escenas inaugurales de *Modern Times*, que, ajustan-

do las piezas de una cadena de montaje, se veía al cabo ridículamente sobrepasado y engullido por su funcionamiento mecánico. Solo que ahora el designio de esta mujer será sentirse afligida a causa del tormento que supone su atadura a la fría automatización reinante en una organización industrial taylorista dedicada a la fabricación de salchichas suizas.

En efecto, todas estas referencias fílmicas ponen al descubierto, sin cortapisas, los ademanes de un IS de CS canónico durante una gran parte del itinerario de la modernidad. Se trata de aquel en donde la pretensión por cristalizar una consistente unidad del cuerpo colectivo pasaba, necesariamente, por el logro de una entera pertenencia e inclusión laboral de sus copartícipes, respaldada en pautas coercitivas rotuladas por la disciplina. No siendo el encadenamiento de etapas biográficamente anteriores que ellos debieran atravesar, bajo la tutoría trazada desde unas restantes instituciones, otra cosa que un preludio preparatorio a la fijación disciplinaria.

Con frecuencia habitual el género filosófico-literario de ciencia ficción clásico ha ido un paso más adelantado que la realidad social instituida y, en ocasiones, el saber consagrado a la tarea de descifrarla. Un film que contrasta, tanto en el ámbito formal como conceptual, con los arriba examinados es *Fahrenheit 451*, dirigido en 1966 por François Truffaut sobre la base de la novela de Ray Bradbury. En él se apuntaban, en un tono de acento futurista, indicios claramente premonitorios del surgimiento de una distopía social de rostro sumamente mórbido, además de anunciarse una mutación de las fórmulas operativas al encargo de un CS. En *Fahrenheit 451* se encuentra ya el genoma de un IS de CS de sucesión y reemplazo al de la disciplina moderna. *Grosso modo* muestra el paisaje de una sociedad venidera dominada por un despliegue de dispositivos de vigilancia estatales que, en manos

de brigadas policiales especializadas, reprimen, hasta cuasi el delirio, el más mínimo guiño a un asomo de la otredad. Un tipo de sociedad enfilado hacia una lucha por desproveer a sus miembros de un nexo vinculante enraizado en el pasado, en la tradición, que los convierte en una constelación de patéticas mónadas individuales encerradas en la artificialidad de sí mismas. Es el retrato de unas relaciones sociales profundamente monótonas, rivalizadas y desangeladas; de un fenomenológico «mundo de la vida» mediado por la oferta audiovisual, y de una resolución de los desperfectos sistémicos no deseados en manos de expertos técnicamente cualificados. Una cotidianidad sobre la que campea la sombra de la denuncia de todos contra todos —en especial sobre el vecino más allegado—, en la que la omnipresencia de la mirada del estado sobrevuela la vulnerable mirada de todos, en la que el mínimo movimiento individual —al estar plenamente registrado así como objetivamente cuantificado— entraña un paso en falso y en la que, finalmente, solo una clandestina supervivencia del acervo filosófico-literario posibilita la habitación de un oasis no solo de libertad sino de vida.

El diseño temático de *Fahrenheit 451* pronostica la irrupción de un IS de CS penetrante en productos audiovisuales ulteriores. Avanzada la década de los ochenta, el material cinematográfico y televisivo, especialmente el encuadrado en el espectro de la ciencia ficción, comenzará a volcar con machacona insistencia su foco de atención sobre el contenido temático del CS. Algunos años después, a los efectos derivados de la recepción mediática de este tipo de consumo se añadirán aquellos otros derivados de la inclinación a un creciente consumo de series televisivas con una narrativa sazonada de una pincelada futurista. Abundantemente, el impacto del primer consumo se verá superado por el del segundo. No solamente en la afectación portada en el grado de sus cuotas de

seguimiento, sino, lo que es más importante, en la huella estampada sobre las orientaciones en la significación de la cotidianidad. El reiterado denominador común encriptado en el mensaje de estos productos será un inquietante desocultamiento de un mundo distópico, en el cual, bajo una carga alegórica, se deja traslucir un IS de CS con nacientes rasgos. Un IS que —*in mente* de unos heroicos personajes— rozará más de una vez el umbral de una paranoia clínica. Desglosemos someramente algunas pistas aproximativas a unos trazos diferenciales a menudo entrecruzados:

**a)** Una puesta de relieve de una globalizada vigilancia atribuida al estado gestionada por un ciego haz de redes informáticas. De lo que resultará la presentación de un CS ejercido sobre el individuo por obra de un anónimo engranaje tecno-cibernético en donde se contiene una pormenorizada información suya. En tales redes tendría cabida un impersonal y detallado registro de datos concerniente a la totalidad de la vida social. La administración del cual, por lo demás, sería encomendada en exclusiva a una cohorte de ingenieros especializados.

**b)** Una mostración de una hipertrofia en las estrategias inclusivas del estado enfocada a una absoluta neutralización de las diferencias. Bien sea mediante la erradicación de ellas o su etiquetaje como sinónimo de desviación, disidencia o perversión. A la par de una sociedad guiada por un totalitario programa seriado de pautas socializadoras clónicas o zombis conducentes a un CS por alisado y uniformización de la población. Una siniestra ojeada acerca de aquello que podría estar realmente enmascarado tras el simulacro de batalla emprendido contra todo gesto de exclusión social.

**c)** Un inquietante fenómeno de delegación del CS estatal a título de autorresponsabilidad individualizada. A consecuen-

cia de lo cual se explicita una atmósfera social viciada por una radical inseguridad que, alimentada de un recelo hobbesiano de todos contra todos, prohibirá la exención de colaborar en una delegación de esta índole. Esto se traducirá en la gestación de un clima colectivo impregnado por una latente sospecha —si cabe maquillada de larvada indiferencia— hacia el otro que, a la postre, lesionará en profundidad el lazo comunitario.

# Bibliografía

**Agamben, G.** (1995). *Homo sacer*. Valencia: Pre-Textos, 1998.

**Althusser, L.** (1977). *Posiciones*. Barcelona: Anagrama.

**Balandier, G.** (1980). *El poder en escenas*. Barcelona: Paidós, 1994.

**Balandier, G.** (1988). *El desorden*. Barcelona: Gedisa, 1996.

**Bergua, J. Á.** (2007). *Lo social instituyente*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

**Beriain, J.** (2000). *La lucha de los dioses en la modernidad*. Barcelona: Anthropos.

**Castoriadis, C.** (1986). *Los dominios del hombre*. Barcelona: Tusquets, 1994.

**Deleuze, G.** (1995). *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos.

**Durkheim, É.** (1893). *La división del trabajo social*. Barcelona: Akal, 1993.

**Elias, N.** (1939). *El proceso de la civilización*. Buenos Aires: FCE, 1993.

**Foucault, M.** (1975). *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1991.

**Ledrut, R.** (1987). «Société réelle et société imaginaire». *Cahiers Internationaux de Sociologie* (n.º 82, págs. 41-52).

**Maffesoli, M.** (1993). *El conocimiento ordinario*. México D. F.: FCE.

**Morin, E.** (1962). *El espíritu del tiempo*. Madrid: Taurus, 1966.

**Pintos, J. L.** (1995). «Orden social e imaginarios sociales (una propuesta de investigación)». *Papers* (n.º 45, págs. 101-127).

**Tacussel, P.** (2000). «La sociologie interprétative. Un tournant postempiriste dans les sciences humaines en France». En: J. M. Bethelot (ed.). *La sociologie française contemporaine* (págs. 117-132). París: PUF.

Capítulo IV

# Las teleseries como tecnologías del yo consciente

Jorge Martínez-Lucena

*El tipo de libertad más importante involucra atención, consciencia, disciplina, esfuerzo, y ser capaces de preocuparse realmente por las demás personas y sacrificarse por ellas, una y otra vez, realizando miles de pequeños y nada sexys actos, día tras día. Esa es la verdadera libertad.*

D. F. Wallace. *Esto es agua*

*Si no me equivoco, si todos estamos tarados hasta cierto punto, y en el siglo XXI la condición humana ha dejado atrás el terror muy real a que te devore un mamut gigante, a que te ataquen tribus itinerantes de neandertales, a morirte de hambre o de frío, para convertirlo en un estado actual de ansiedad, imaginario pero igual de intenso, relacionado con los plazos de entrega profesionales, con la duración de la batería del iPhone y con el hecho de encajar o no en la sociedad, tenemos que hallar el método de cambiar nuestras putas prioridades. Y rapidito, porque la esperanza de vida ya es lo bastante corta.*

J. Rhodes. *Fugas*

El tiempo libre es una de las grandes panaceas de nuestro imaginario. Solo allí se puede ser auténticamente uno mismo, pensamos. Solo allí las imposiciones y alienaciones dejan de gobernar nuestras acciones y podemos entregarnos a lo que realmente nos importa. Por eso, cada uno de nosotros tiene su serie

preferida. Por eso, muchos de nosotros esperamos con dilección el momento del día —los menos afortunados, de la semana— en el que podremos entregarnos al relax, al tranquilo visionado de nuestra ficción favorita. Además, con las nuevas plataformas televisivas, nadie nos puede imponer ni siquiera un horario determinado para ejercer nuestro derecho al entretenimiento: escogemos nosotros.

El ocio es, teóricamente, una cierta negación del negocio, el lugar donde retomamos la conciencia de la razón de la existencia, donde la dinámica de la mercancía cedería su espacio al acontecimiento de la gratuidad, donde la propia vida podría volver a ser reconocida como don y disfrutar de sí misma. El ejercicio de las humanidades clásicas sería un perfecto ejemplo de esto. La filosofía, la poesía, el arte en general, nos introducen en la familiaridad con un mundo en el que no todo puede comprarse y venderse.

Así, el tiempo de *otium* podría entenderse como un lenitivo del régimen de explotación cada vez más ubicuo en nuestra globalización neoliberal. Sin embargo, no está tan claro que la serialidad televisiva sea tan inútil como la *Divina Comedia* de Dante. Es verdad que se ha hablado de una edad de oro de la televisión que se inauguraría prácticamente con el siglo, con un clásico como *The Sopranos* (1999-2007). También es verdad que se ha dicho que *The Wire* (2002-2008) sería la gran novela americana de nuestro tiempo, pero ni todas las narraciones televisivas tienen la ambición de la obra cumbre de David Simon, ni todos los creadores de teleseries siguen su lema a la hora de escribir los guiones: «Fuck the average reader» (Hornby, 2007).

A causa de todo esto, creo que merece la pena preguntarse en este capítulo hasta qué punto podemos estar tranquilos mientras vemos nuestra serie preferida. ¿Es realmente un momento que

se sustrae al flujo incansable del dinero o bien, mediante estos poderosos artilugios televisivos, también estamos siendo hackeados, usados como pilas humanas de *Matrix* (1999)? «Recuerda, lo único que te ofrezco es la verdad»,[1] le dice Morfeo a Neo justo antes de darle la pastilla roja que le abrirá los ojos. «¿Qué verdad?», se pregunta Neo. Y Morfeo contesta: «Que eres un esclavo, Neo. Igual que los demás, naciste en cautiverio, en una prisión que no puedes ni oler ni saborear ni tocar. Una prisión para tu mente».[2]

Por eso, sin ningún ánimo de apocalipsis, con este capítulo queremos contribuir al debate sobre el verdadero papel de las teleseries en nuestra cultura. ¿Pueden llegar a ser en algún sentido educativas —lo cual daría explicación de este libro en una editorial académica— o son simplemente un entretenimiento más en la era del *show business*?

## 1. La teleserie: una tecnología del yo

Una teleserie es un artefacto. Lo que queremos averiguar es para qué sirve. ¿Es un eslabón más en la cadena del «divertirse hasta morir» (Postman, 1985); o bien, leído o usado en un cierto modo, puede convertirse en instrumento de nuestra supuesta humanización? Sea una u otra cosa, sus características parecen encajar plenamente en lo que Foucault (2008, pág. 48) llama «tecnologías del yo», aquellas que «permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de ope-

1. «Remember: all I'm offering is the truth. Nothing more.»
2. «That you are a slave, Neo. Like everyone else you were born into bondage. Into a prison that you cannot taste or see or touch. A prison for your mind.»

raciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad».

Las tecnologías del yo siempre han estado presentes en todas las civilizaciones. Los tatuajes, las inserciones, las novelas, el rosario, la oración, la marihuana, la viagra, el ansiolítico, el antidepresivo, el hipnótico, el zumba, el yoga, el pilates, la vaginoplastia, el bótox, etc., son ejemplo de ello. Sin embargo, en nuestra sociedad digital, la pantalla, en su libérrima multiplicación, se ha convertido en una de las interfaces privilegiadas para esculpir la propia alma o el propio cuerpo. Por medio del espejo negro —siguiendo la metáfora pesimista de Brooker en *Black Mirror* (2011- )—, uno puede recibir impactos tan dispares como un tutorial de formación de su empresa, una clase de *spinning*, una partida de Candy Crush, un documental sobre la crisis económica, una escena porno, el mensaje de un amigo, las fotos de sus hijos o un anuncio con propuestas de viaje y hotel para futuras vacaciones.

De este modo, mediante una simple consulta en nuestro *smartphone* u ordenador portátil, uno abre la puerta a un universo de infinitas propuestas de transformación de uno mismo, más o menos conscientes, que nos van a permitir «perfeccionarnos» (o normalizarnos) de acuerdo con determinados ideales de perfección más o menos libremente elegidos y más o menos inspeccionados racionalmente.

Las teleseries, que es lo que aquí nos ocupa, constituirían también un nutrido vademécum para la transformación de uno mismo. Serían artefactos o tecnologías del yo tremendamente efectivos por diversas razones, aunque, más allá de la gran calidad de las producciones y de la gran cantidad de temporadas, episodios y horas de serialidad que entraña cada una de ellas —unas cincuenta

horas *Breaking Bad* (2008-2013), por ejemplo; compárese con una película—, valdría la pena citar dos: en primer lugar, uno puede escoger entre una infinidad de propuestas a las que entregarse —basta con echar un vistazo a la carta de Netflix, HBO o Prime Video para constatarlo—, y el supermercado o las «catedrales del consumo» (Ritzer, 1999) siempre generan en el consumidor la sensación de libertad, la cual es fundamental para ejercerse la dominación en la sociedad del rendimiento (Han, 2010); en segundo lugar, cuando elegimos la teleserie no solemos hacerlo siguiendo criterios conscientes de mejoramiento de uno mismo, sino, según una estrategia de compensación, buscando desconectar y fugarnos del mundo y de la vida reales, tan cargados de arideces.

Este segundo motivo de efectividad nos lleva a una pregunta ulterior, acerca de los criterios seguidos a la hora de esculpirnos —tecnología del yo mediante. Dicho de otro modo, más allá de que las teleseries sean tecnologías del yo, cuando nos las aplicamos, ¿somos conscientes de que lo son? Esto es, cuando estamos sumidos en el consumo audiovisual, ¿somos conscientes de estar modificándonos o vivimos suspendidos en la ilusión de la soberanía de nuestro yo sobre el supuestamente inofensivo mundo imaginario? Y una última pregunta surge inmediatamente de esta: ¿somos conscientes de la imagen de perfección que subyace en cada uno de los mitos que son las teleseries que consumimos, según la cual estamos tácitamente transigiendo en transformarnos?

## 2. La tecnología del yo consciente

Toda tecnología del yo va ligada a un determinado ideal acerca de lo que debería ser nuestro cuerpo o nuestra alma. En sus

instrucciones de uso presupone una idea muy clara sobre lo que satisface plenamente al hombre, haciéndolo digno, santo, virtuoso, normal o simplemente equilibrado. En el caso de las teleseries nos encontramos ante un artefacto que dice mucho más que una bicicleta de *spinning* o una crema antiarrugas. Se trata de un mito, algo que encierra en sí mismo una detallada concepción del mundo. Por ello, al visionar como espectadores una serie, elegimos convivir y comprometernos con su protagonista y ver el mundo con los ojos de su creador, tal y como se ha advertido, durante una ingente cantidad de horas. En suma, viendo teleseries nos exponemos, lo sepamos o no, a una tecnología del yo de un enorme poder performativo.

Es ahí donde la narración que es toda ficción televisiva interactúa claramente con nuestro yo narrativo de consumidores o espectadores, con lo que somos nosotros como historia. Es verdad, como dice MacIntyre (1981), que no somos más que coautores de nosotros mismos. Sin embargo, también nosotros participamos en la construcción de lo que somos. No es igual estudiar Psicología que Periodismo, tampoco ir a una universidad que a otra; no es lo mismo leer las obras completas de Dostoievski que *A Song of Ice and Fire*, de George R. R. Martin, o no es igual ver tres temporadas de *Borgen* (2010-2013) que siete de *True Blood* (2008-2014): cada una de nuestras elecciones tiene implicaciones sobre lo que seremos en un futuro, nos invitará a ver el mundo de un determinado modo, y con ello, a tomar ulteriores decisiones.

En otras palabras, tomando prestada la metáfora propia de la «ecología de los medios» (Scolari, 2015): nosotros, eligiendo las teleseries que vemos, estamos, en cierto modo, eligiendo un ecosistema en el que evolucionar. Esto es así porque, en la medida en que cada una de estas ficciones es un micromito, es una atractiva y emotiva cristalización de imaginarios sociales, que valora,

nos demos cuenta o no, diferentes aspectos de nuestro mundo (Carretero, 2006). Algo que se hace especialmente preocupante cuando reparamos en el modo de verificarse hoy el poder en el mundo por medio del aparato mediático globalizado (Balandier, 1980), del que las teleseries serían un buen mascarón de proa.

Por todo esto, viendo el régimen de inconciencia en el que suele producirse el consumo de las teleseries, podemos señalar una característica, de entre las rastreables en las mencionadas tecnologías del yo audiovisuales, ya que fomenta en sus usuarios una mayor experiencia de humanización, ya que facilita la conciencia del medio en el que nos desenvolvemos y nos ayuda a tener claridad no solo sobre la propuesta axiológica de tal o cual serie, sino también sobre nuestro mundo compartido y sus acuciantes miserias.

## 3. Estrategias para la conciencia imaginaria y real

Pero ¿en qué se concreta esta misteriosa característica de las teleseries que permitiría o favorecería la generación de conciencia en el espectador? Más que una sola, podríamos decir, se trata de un haz de características referidas tanto a su contenido material, esto es, imaginario, como a su forma, tanto retórica y estética, como de su consumo. Así, telegráficamente y sin ánimo de ser exhaustivo en un texto propedéutico, enumeraré algunas de las que podríamos llamar estrategias orientadas al incremento del fenómeno de la conciencia en las ficciones audiovisuales.

Muy en consonancia con el contenido del volumen en el que se encuadra este capítulo, podríamos decir que entre estos

multiplicadores de conciencia contamos con determinados géneros como la ciencia ficción o las distopías. Estos resultan especialmente pertinentes para entablar un discurso crítico sobre el mundo presente. Cuando uno veía en *Blade Runner* (1982) un mundo de estética tecnodecadente y leía que aquello era el 2019, sabía enseguida que había que estar atento para entender lo que iba a contársenos sobre los peligros del futuro; un claro modo de aprender sobre nuestros errores hoy.

Lo mismo, en cierto modo, nos sucede ahora cuando asistimos a interesantes teleseries como *The Walking Dead* (2010- ), *Black Mirror* (2011- ), *Westworld* (2016- ), *The Handmaid's Tale* (2017- ) o *Altered Carbon* (2018- ). En cada una de ellas no solo resulta fácil identificar la propuesta ideal que se nos hace —aunque sea en el negativo de la fotografía—, sino que, además, por medio de las distintas peripecias de los personajes se nos induce a una cierta conciencia de quiénes somos, así como de lo que estamos descuidando, con el peligro de dejar de ser quienes somos.

Otro de los dispositivos ideales para provocar conciencia se llama metaficción. Es una batería de recursos estilísticos orientados a que el telespectador tome conciencia de la condición de artificio del producto audiovisual que está consumiendo: se le expulsa, de uno u otro modo, de un visionado pasivo y se le invita a una activación de la propia conciencia, que se verá conminada a la comparación entre el mundo propio y la ficción, por ejemplo.

Son muchas las teleseries que, de uno u otro modo, favorecen esta reflexión en el espectador. Las estrategias son múltiples. Un clásico al respecto es la teatral ruptura de la cuarta pared. Cuando, en *House of Cards* (2013-2018), Frank Underwood (Kevin Spacey) se dirige directamente a cámara e interpela al público con sus desafiantes monólogos, además de generarnos empatía con un

personaje a todas luces psicopático, está llamándonos la atención sobre el valor moral de lo que estamos viendo.

Otro buen ejemplo de esto lo encontramos en *Trust* (2018- ), el relato —basado en hechos reales— del secuestro de John Paul Getty III (Harris Dickinson), nieto del multimillonario petrolero J. Paul Getty (Donald Sutherland). En el último episodio, Fletcher Chace (Brendan Fraser), el jefe de seguridad del magnate, que ha ido dirigiéndose a cámara en algunos episodios, saliéndose del flujo de la ficción para comentar lo que iba sucediendo, se sale completamente de la trama y empieza a especular con respecto a qué sucedió con todos y cada uno de los personajes tras el desenlace, incitándonos incluso a consultar la Wikipedia para averiguarlo.

Otro camino metaficticio recurrente podemos encontrarlo en el llamado narcisismo televisivo, que consistiría en la habilidad de contar historias por medio de la pantalla que versan sobre cómo se generan estas historias en la pantalla, algo que resulta sumamente fácil en los tiempos que corren. Este volverse del espejo negro sobre sí mismo lo encontramos, cómo no, en *Black Mirror*, que hace bandera de ello en el título. Las distopías en general serían extremadamente proclives a este tipo de artificios, que le sugieren al espectador, con la mera presencia de pantallas en la trama audiovisual, la posibilidad de rastrear paralelismos entre tiempo y narración, entre lo relatado y lo vivido, entre la ficción, la imaginación y la vida cotidiana.

Lo mismo sucede con las ficciones que versan sobre la elaboración de contenidos televisivos, como las dos de Aaron Sorkin —*Studio 60 on the Sunset Strip* (2006-2007) y *The Newsroom* (2012-2014)—, o la más reciente *The Deuce* (2017- ), donde se nos cuenta el nacimiento del porno en los setenta neoyorquinos. En esta última, Candy (Maggie Gyllenhaal), una prostituta reconvertida

en directora cinematográfica, hace de figura «chamánica» que nos da acceso a una nueva visión, a un nuevo mundo, a esa sociedad porno que ha criticado Han en *La sociedad de la transparencia*.

Las posibilidades para identificar este narcisismo de la pantalla autoconsciente son ingentes. A veces incluso se combinan con otro de los recursos preferidos del neobarroco posmoderno, como es la ironía. Un ejemplo especialmente privilegiado de esto lo encontramos en un híbrido a caballo entre la distopía, el terror y el drama periodístico, como es la miniserie británica *Dead Set* (2008), del mismo Charlie Brooker. En ella se pone como tema nuestra cultura del *reality* por medio de una delirante invasión zombi de Londres —que solo encuentra momentánea resistencia en el plató de *Gran Hermano*. La crítica social que se desencadena es abrumadora (Martínez-Lucena; Barraycoa, 2017). Como guinda incluso nos encontramos con un cameo de la presentadora Davina McCall —presentadora real de *Big Brother* en el Reino Unido—, que se interpreta a sí misma en la ficción y muere degollada en el plató, convirtiéndose en una metaficción encarnada.

## 4. El peligro e instrumentos para combatirlo

Todas estas tecnologías del yo consciente, sin embargo, pueden ser asimiladas por el sistema y devenir meras tecnologías del yo que no nos dan acceso a conciencia útil alguna. Como aprendimos con Debord (1967) y reaprendimos tanto en el film *Network, un mundo implacable* (1976) como en *Black Mirror*, en episodios como «Fifteen Million Merits» (1×02), el espectáculo es capaz de devorarlo todo, incluso las críticas, convirtiéndolas también en mercancías dispuestas para ser consumidas. Igual que la

arenga antisistema de Bing Madsen (Daniel Kaluuya) en el *reality Hot Shot* del citado episodio se convierte en un nuevo programa de televisión a la carta, nuestras tecnologías del yo consciente pueden ser reconvertidas en tecnologías del yo narcisista.

Como nos recordaba David Foster Wallace, en su fantástico ensayo «*E Unibus Pluram*» (1990), incluso mecanismos genéticamente subversivos como la metaficción o la ironía pueden ser asimilados a una atractiva mercancía, en la medida en que son capaces de hacernos sentir inteligentes como lectores-espectadores-consumidores, plegándonos así a nuestra complacida pasividad de *couch-potato* digitalizado, también vulgarmente llamado *prosumidor*.

Tal y como metarreflexiona Charlie Brooker en «The National Anthem» (1×01), el episodio piloto de *Black Mirror*, el creador de la teleserie es como el artista-terrorista del capítulo: intenta elaborar su obra de arte con el fin de denunciar los modos de funcionamiento privados y públicos en la sociedad de la transparencia; y, sin embargo, es muy probable que no cambie nada.

Pese a todo, y atendiendo a la propia experiencia, estoy convencido de la utilidad de ahondar en las teleseries que hemos considerado aquí tecnologías del yo consciente, y especialmente cuando lo hacemos en buena compañía y comprobamos que ese diálogo nos cambia, esto es, nos lleva a realizar ciertas acciones concretas, disidentes y constructivas. Este libro es una de ellas.

# Bibliografía

**Balandier, G.** (1980). *El poder en escenas*. Barcelona: Paidós, 1994.

**Carretero, Á. E.** (2006). «La persistencia del mito y de lo imaginario en la cultura contemporánea». *Política y Sociedad* (vol. 43, n.º 2, págs. 107-126).

**Debord, G.** (1967). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos, 2000.

**Foucault, M.** (2008). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.

**Han, B.-C.** (2010). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder, 2012.

**Han, B.-C.** (2012). *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder, 2013.

**Hornby, N.** (2007). «An Interview with David Simon». *The Believer*. [Fecha de consulta: 17 de enero de 2019]. <https://believermag.com/an-interview-with-david-simon>

**MacIntyre, A.** (1981). *Tras la virtud*. Barcelona: Crítica, 1987.

**Martínez-Lucena, J.; Barraycoa, J.** (2017). «El zombi mediático: transparencia de lo humano en *Dead Set*». En: VV. AA. *Mundos Z* (págs. 128-148). Madrid: Catarata.

**Postman, N.** (1985). *Divertirse hasta morir*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1991.

**Rhodes, J.** (2017). *Fugas*. Barcelona: Blackie Books.

**Ritzer, G.** (1999). *El encanto de un mundo desencantado*. Barcelona: Ariel, 2000.

**Scolari, C. A.** (ed.) (2015). *Ecología de los medios*. Barcelona: Gedisa.

**Wallace, D. F.** (1990). «*E Unibus Pluram*». En: *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer* (págs. 33-100). Barcelona: Mondadori, 2008.

**Wallace, D. F.** (2005). *Esto es agua*. Barcelona: Literatura Random House, 2014.

# Parte II

# Metaficción

# Capítulo V
# *Manhunt: Unabomber*: el vademécum del terrorista y su doble

Miguel Ángel Belmonte Sánchez

El terrorismo es un fenómeno emblemático del mundo contemporáneo. No se trata de algo restringido a unas pocas áreas geográficas del mundo, sino que por su misma naturaleza tiende a hacer sentir su influencia en todas partes. En la difícil combinación entre libertad y seguridad, el terrorismo desempeña un papel relevante en la gestión de las modificaciones que afectan al modo en el que aspiramos a una y otra. Por ejemplo, una vigilancia ejercida *desde arriba*, del estado sobre los individuos, puede reclamar su intensificación bajo el clima generado por acciones terroristas y con el beneplácito de los propios vigilados. Pero también, en las relaciones *horizontales* entre individuos en un mismo plano social, puede ese mismo clima intensificar la vigilancia de unos sobre otros, la sospecha continua, el control minucioso de todo movimiento suspicaz, de toda palabra, de todo gesto, de todo lo que salga del patrón de la normalidad estandarizada: «Si nuestra sociedad no tuviera ningún problema social, tendrían que inventar problemas con objeto de proporcionarse una excusa para organizar un alboroto» (Kaczynski, 1995, párr. 22).[1]

En el modo en el que el estado moderno aparenta contrarrestar el terrorismo, se da la paradoja de que los medios que

1. Las citas de *La sociedad industrial y su futuro* («manifiesto Unabomber») remiten al número de párrafo del escrito original, aunque se haya empleado el texto indicado en las referencias bibliográficas.

utiliza resultan ser, a menudo, una multiplicación a gran escala de aquello que pretende combatir. Resultan intercambiables la *guerra contra el terror* y *el terror mediante la guerra*. La ventaja del estado moderno es que cuenta con una capacidad de destrucción muy superior a la de aquello que él mismo cataloga como terrorismo. En abril de 1996 los medios atribuyeron a la capacidad tecnológica de Rusia la muerte del líder checheno Dudáyev: dos misiles al lugar donde hablaba por teléfono móvil. Unos días antes había sido detenido Ted Kaczynski, quizás el terrorista del último siglo de mayor «singularidad [y] absoluto nihilismo» (Townshend, 2008, pág. 64). Durante casi veinte años el FBI había fracasado en la búsqueda de quien se ocultaba bajo la rúbrica «FC, Freedom Club». Los investigadores habían bautizado al terrorista como UNABOM porque en su *modus operandi* predominaban escenarios y víctimas vinculados a universidades y compañías aéreas.

Pocos años después, los atentados del 11 de septiembre del 2001 elevarían el ámbito de la navegación aérea a la primera división de la paranoia antiterrorista. Aunque tal ocasión pareció evidenciar una supuesta vulnerabilidad del estado moderno, también uno de los cuatro aviones secuestrados aparentemente no alcanzó su objetivo, probablemente por el recurso a medios militares extraordinariamente rápidos y sofisticados. Tanto Rusia como Estados Unidos han construido gran parte de sus mecanismos oficiales de control sobre la base de un amplio apoyo de la opinión pública, extremadamente sensibilizada respecto a la amenaza terrorista. El triángulo entre opinión pública, terrorismo y política ha sido especialmente relevante en casos como el de España (Belmonte, 2010).

Kaczynski había sido un joven de una inteligencia prodigiosa, becario en Harvard, donde participó como voluntario en un

oscuro experimento dirigido por prestigiosos psicólogos acerca de técnicas de manipulación mental. En cierto modo, el mismo que acabó siendo condenado por atacar universidades había sido *víctima* de la propia política de selección y promoción de la excelencia intelectual de la universidad por antonomasia, Harvard. El sistema detecta al genio, lo aísla, lo promociona, le premia y lo convierte en conejillo de Indias. Tras unos fallidos inicios en el mundo académico, Kaczynski reconduce sus fracasos hacia una crítica demoledora de la sociedad industrial. Como *profeta*, nadie le toma demasiado en serio: «Podemos hacer todo lo que queramos en tanto que sea trivial. Pero en todas las cuestiones importantes el sistema tiende a incrementar las regulaciones sobre nuestro comportamiento» (Kaczynski, 1995, párr. 72). Su denuncia del control social al que la tecnología somete al individuo resulta tan profética como inaudible, pero la misma sociedad que él critica le ofrece un flanco para que su voz sea escuchada: la acción violenta. Kaczynski deviene así una especie de puente liberador que ofrece al individuo oprimido por la tecnocracia una salida. Al comienzo del segundo capítulo de la teleserie *Manhunt: Unabomber* (2017), la voz del terrorista interpretado por Paul Bettany susurra lo siguiente:

> «Os decís que estáis al mando. Que os obedecen: vuestra tecnología, vuestras máquinas. Pero ¿qué haríais sin el coche, sin el teléfono? ¿Y si todos los aviones se parasen? Hace diez años los ordenadores eran juguetitos caros. Hoy en día, la civilización tal como la conocemos se vendría abajo sin ellos. Vivís aterrorizados ante la posibilidad de un apagón, de que no arranque el coche, de que el teléfono no suene. Y construís vuestras vidas, toda vuestra sociedad, de forma que eso no suceda. Todo gira en torno a sus necesidades, no a las vuestras. Si vibran, os sobresaltáis. Si suenan,

contestáis. Así que, preguntaos: ¿quién está al mando en realidad?, ¿vosotros o ellas?» (1×02).[2]

El terrorista se convierte en algo así como el *sacerdote* pontífice cuyos sacrificios rituales van a realizarse con la meticulosidad y el cálculo de un experto extremadamente capaz de desorientar a los racionalistas métodos de los investigadores. La cabaña en la que preparaba los artefactos explosivos hacía de *sanctasanctórum* donde solo él entraba; solo él producía artesanalmente las bombas que después enviaba por correo postal de modo calculado para no dejar ningún rastro.

Esta triple caracterización de Kaczynski respecto al control social como su *resultado*, como su *denunciante* y como su *alterador* es análoga, por lo tanto, a las nociones de víctima, profeta y sacerdote que caracterizan el fenómeno del *chivo expiatorio* tal como ha sido desarrollado por autores tan sutiles en el análisis de la violencia social como René Girard (2002, pág. 65): «el chivo expiatorio ya no aparece como un receptáculo pasivo de las fuerzas del mal, sino como un manipulador omnipotente cuya mitología propiamente dicha nos obliga a postular el espejismo sancionado por la unanimidad social». Cuando Kaczynski fuerza al sistema a publicar su escrito sobre la sociedad industrial y su futuro, que enseguida pasó a ser conocido como «manifiesto Unabomber», parece capaz de mover a miles de personas a reorientar su pen-

2. «You tell yourself that you're the ones in control. They obey you, your technology, your machines. But what would you do without your car, your telephone? What if all the airplanes just stopped? Ten years ago computers were expensive toys. Today, civilization as we know would fall apart without them. You live in terror of a blackout, a computer crash, a car that won't start, a phone that doesn't ring. So you construct your lives, your whole society so that won't happen. Everything revolves about their needs, not yours. They buzz, you jump. They beep, you answer. So ask yourself: who's really in control? You or them?»

samiento e incluso a darle la razón. Además, el mismo acto de presentación pública de su pensamiento va ligado a la suspensión de la *plaga* terrorista que solo él controla: «el chivo expiatorio aparece como *causa* única de la plaga, […] esta plaga se convierte literalmente en *algo suyo*, de lo que dispone a su capricho para castigar o para recompensar, según se le disguste o se le complazca» (Girard, 2002, pág. 66).

En las obras del antropólogo francés, coetáneas de la *producción* de Unabomber, el chivo expiatorio va conectado con el *doble monstruoso*: «no hay monstruo que no tienda a desdoblarse, no hay doble que no esconda una monstruosidad secreta. Hay que conceder la precedencia al doble, sin que ello suponga, no obstante, eliminar al monstruo; en el desdoblamiento del monstruo aflora la auténtica estructura de la experiencia» (Girard, 2005, pág. 166). Cada chivo expiatorio tiene su reflejo en un sujeto que, aparentemente, está en el polo opuesto a él mismo, pero que, en realidad, va asemejándose paulatinamente a él hasta resultar intercambiables.

Es en esta dialéctica del doble monstruoso donde radica la fuerza del planteamiento de la teleserie *Manhunt: Unabomber*: la relación entre el terrorista Ted Kaczynski y el agente Jim Fitzgerald (Sam Worthington) es claramente una relación de doble monstruoso girardiano. Al genio incorruptible del FBI, que oculta una profunda dificultad para las relaciones sociales estandarizadas, lo encontramos al comienzo del primer capítulo imitando el *modus vivendi* del Kaczynski rousseauniano anterior a su detención. Jim, al que los otros agentes del FBI —tan mediocres como exitosos— acuden en busca de ayuda para que Kaczynski se declare culpable, es en realidad el perfecto cazador cazado. A lo largo de su dedicación obsesiva a la investigación, llegó a identificarse tanto con el terrorista que por el camino fue

dejando un rastro de víctimas (un divorcio de una esposa que se vuelve invisible para él, unos hijos olvidados de noche en un cine de las afueras, una compañera de trabajo despedida por saltarse un protocolo de confidencialidad, etc.).

Las entrevistas en la cárcel —pura ficción, pero indispensables en el relato de la teleserie— entre Ted y Jim también reflejan la estructura del cazador cazado. En una de tales entrevistas parece que Jim tiene acorralado a Ted, pero todo responde a una estrategia del terrorista para comprobar la debilidad de las evidencias forenses en su contra. El doble monstruoso implica una mutua suplantación. En la preparación de su defensa, Kaczynski se dedica a estudiar la personalidad y el trabajo de Jim: «Verás, me estoy familiarizando mucho con tu trabajo. Es el fruto de una gran imaginación. Lo que de verdad me encanta de ti es que casi todos infravaloran el lenguaje, pero tú no. Tú lo viste de otro modo. Es el primer paso hacia la libertad» (1×02).[3] Estas palabras las podría haber dicho el propio Jim refiriéndose a Ted, cuyo lenguaje se extiende hasta el extremo de emplear bombas para que sus mensajes sean leídos: «A fin de presentar nuestro mensaje ante el público con alguna oportunidad de causar una impresión duradera, tuvimos que matar gente» (Kaczynski, 1995, párr. 96). También el terrorismo de Kaczynski era fruto, entre otras cosas, de una gran imaginación. La vanidad de Jim le hace reconocer ante Ted que solo sus descubrimientos lingüísticos fundaban la orden judicial de registrar su cabaña. Y a partir de ahí todo el proceso podía venirse abajo. Al final, solo la amenaza de forzarle a un tratamiento farma-

3. «I am becoming very well-acquainted with your work. It is the product of great imagination. What I really appreciate about you is that most people take language for granted, but not you. You saw it differently and that is the first step toward becoming free.»

cológico-psiquiátrico bajo supervisión oficial hace que Kaczynski se declare culpable, con la consiguiente cadena perpetua.

La larga e intensa investigación, las entrevistas en la cárcel y el desarrollo del juicio llevan a Jim a una especie de catarsis, por la cual la única liberación posible será seguir el camino intelectual y moral del terrorista. Los fenómenos del chivo expiatorio y del doble monstruoso van asociados a la necesidad del más débil de construir su deseo por imitación del deseo del otro. En *Manhunt: Unabomber* el débil es claramente el agente Fitzgerald:

> «—Estás aquí porque atraparme es lo único importante que has conseguido.
> —Si quedas libre, perderás todo respeto.
> —¿Hablas de mí o de ti? Porque tú eres el que lleva toda la vida buscando respeto desesperadamente, intentando demostrar que eres más listo que los que te rodean. Y, por un instante, lo fuiste. Fuiste el que atrapó a Unabomber […]. Lo que más pena me da de ti, James, es que puedes irte a vivir al bosque, abandonar a tu mujer y a tus hijos y estudiar el manifiesto al dedillo, pero eso no significará ningún cambio para nadie. Y lo mejor que llegarás a ser es una pobre imitación de mí» (1×03).[4]

4. «—You're here because catching me is the only meaningful thing you've ever accomplished. And now I'm gonna walk, you can feel it slipping away.
—If you walk, you will lose all respect.
—Are you talking about me or you? Because, see, it's you that spent your whole life desperate for respect, desperate to prove that you're smarter than the people around you, and for a brief moment you were. You were the guy that caught the Unabomber […]. You know, the thing I find most sad about you, James, is that you can run off and live in the woods, abandoning your wife and kids, study the manifesto down to the letter, but it will not make one jot of difference to anyone, and the best that you will ever be is a feeble imitation of me.»

El terrorista, antiguo alumno desamparado en Harvard, víctima en manos de un psicólogo cruel, adopta ahora el papel de maestro ante un policía que desempeña el papel de nuevo desamparado. «Incluso en el caso de que haya favorecido la imitación, el modelo está sorprendido de la concurrencia de que es objeto. Piensa que el discípulo le ha traicionado […]. El discípulo, a su vez, se cree condenado y humillado» (Girard, 2005, pág. 153).

Jim reconoce la verdad incontestable presente en la denuncia de Kaczynski de que la moderna sociedad tecnológica ha elevado los medios a la categoría de fines y nos ha colocado a los seres personales en el nivel de instrumentos dóciles y obedientes al servicio de la tecnología impersonal. La imagen del coche parado en mitad de una calle desierta, ante un semáforo en rojo, deviene un recurso metafórico en el relato que permite adivinar al espectador hasta qué punto la personalidad de Jim ha quedado definitivamente anegada por la de Ted. De la misma manera que Kaczynski opta por la soledad perpetua de la celda de una cárcel, Jim dice no a la vía de la amistad al rechazar fríamente a Natalie (Lynn Collins), mientras esperan dentro de un coche a que se ponga el semáforo en verde en un cruce vacío.

En el imaginario colectivo de muchas sociedades contemporáneas, el paradigma de una hipertecnologizada vigilancia con la que las benéficas autoridades democráticamente constituidas nos protegen sin descanso de la amenaza terrorista adquiere la naturaleza del mito, tal como lo describe Durand: «el mito no es un fantasma gratuito subordinado a lo perceptivo y a lo racional. Es una *res* real, que tanto puede manipularse para lo mejor como para lo peor» (Carretero, 2006, pág. 124). Para lo mejor, como cuando vemos a una fiscal general tan célebre como Janet Reno (Jane Lynch) revisar a horas intempestivas pilas inacabables de archivos sobre los casos más difíciles, especialmente vinculados al terrorismo, la violencia

y el asesinato político: Waco, Oklahoma, World Trade Center… y, entre todos ellos, UNABOM. Por otro lado, para lo peor, como cuando la lucha antiterrorista se organiza según los mismos patrones que los propios terroristas, al buscar principalmente el impacto mediático: «El terrorismo doméstico hace que despeje mi agenda, sobre todo si hay prensa de por medio» (1×04),[5] confiesa la propia fiscal general. Y el hermano de Ted, David Kaczynski (Mark Duplass), recuerda a su mujer —la primera en relacionar el manifiesto con Ted por el contenido ideológico— que el FBI dispara por la espalda a personas que meramente aparentan unas maneras discordantes con la normalidad estandarizada:

> «—En toda familia hay un bicho raro. Conozco a Ted. Siempre ha sido bueno: él era mi héroe.
> —Bueno, si tienes razón y es inocente, entonces no tiene de qué preocuparse.
> —Eso no es verdad. Ted tiene una vida muy poco convencional. Es paranoico. Tiene un rifle de caza. Piensa en la gente de Ruby Ridge: ellos también eran inocentes. Y un francotirador del FBI les disparó por la espalda» (1×04).[6]

La absolutización de lo tecnológico representa una nueva era del control social. Una era en la que los medios, desconectados de los fines, se convierten en la razón de ser de nuestro existir

5. «Well, domestic terror has a way of clearing the decks, doesn't it? Especially when the media is involved.»
6. «—Every family has its oddball. I know Ted. He was always good. He was my hero.
—Well, if you're right and he's innocent, then he's got nothing to worry about.
—Well, that's not true. Ted lives a very unconventional lifestyle. He is paranoid. He has that hunting rifle. I mean, those people on Ruby Ridge they were innocent too. And an FBI sniper shot them in the back.»

personal. Se trata de una nueva absolutización de la *poiesis*: no es culpa del capitalismo ni del socialismo, es culpa de la tecnología (Kaczynski, 1995, párr. 119).

# Bibliografía

**Belmonte, M. Á.** (2010). «Terroryzm w Hiszpanii i jego wplyw na postawę elektoratu». En: VV. AA. *Terroryzm — dawniej i dziś* (págs. 87-104). Lublin: KUL.

**Carretero, Á. E.** (2006). «La persistencia del mito y de lo imaginario en la cultura contemporánea». *Política y Sociedad* (vol. 43, n.º 2, págs. 107-126).

**Girard, R.** (1972). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 2005.

**Girard, R.** (1982). *El chivo expiatorio*. Barcelona: Anagrama, 2002.

**Kaczynski, T.** (1995). *La sociedad industrial y su futuro*. [Fecha de consulta: 1 de diciembre de 2018]. <https://sindominio.net/ecotopia/textos/unabomber.html>

**Townshend, C.** (2002). *Terrorismo. Una breve introducción*. Madrid: Alianza, 2008.

Capítulo VI

# *Black Mirror*: sistemas de control social en el mundo contemporáneo

Marcelo López Cambronero

*Un estado totalitario verdaderamente eficaz sería aquel en el que los jefes políticos supremos y su ejército de colaboradores controlaran una población de esclavos sin necesidad de utilizar las amenazas, al conseguir que ellos amen su servidumbre. Hacer que la amen es la tarea que los estados totalitarios actuales asignan a los ministerios de propaganda, a los directores de periódico y a los maestros de escuela.*

A. Huxley. *Brave New World* (prólogo a la 2.ª ed.)

## 1. El sueño de controlar al hombre

Los sistemas de control social han existido desde que los seres humanos comenzaron a vivir juntos, tanto en pequeñas comunidades como en polis, pueblos, ciudades o imperios. La pretensión de dirigir la conducta de los demás, de influir en su pensamiento y en su comportamiento, ha sido una constante dentro de los elementos del juego político. Para lograrlo se ha utilizado la moral imperante, los modelos de roles familiares y laborales, las ideas de patria o nación, la concepción sobre qué es y qué cabe esperar de una persona por ser hombre o mujer, los sentimientos religiosos, etc.

En cierto sentido, ser libres y, a la vez, animales sociales supone inevitablemente la aparición de reglas para la vida en común, como también la adopción de modelos de comportamiento en los que somos educados desde niños y que no solo cubren aspec-

tos como el vestido o la buena educación, sino que también nos introducen en la relación con la realidad y con los demás y en el sentido y los fines de la vida.

Nuestro tiempo presenta una serie de características novedosas que hacen más temible el control social, precisamente por hacerlo tan invisible como ubicuo, por estar a punto de alcanzar tal eficacia que no sea necesaria la convivencia —hoy habitual— con los elementos coactivos del estado. La ausencia de las fuerzas de seguridad no será en el futuro el síntoma de una liberación, sino, muy al contrario, la señal de que nos hemos vuelto tan sumisos a la voluntad de los que nos gobiernan que su presencia continua se ha vuelto innecesaria y, también, que los mecanismos que sirven para doblegar la voluntad de los disidentes son tan eficaces que nos resultan imperceptibles.

Para explicar este fenómeno, vamos a servirnos de ejemplos de una serie popular e inteligente como *Black Mirror* (2011- ). En sus capítulos se muestran una gran cantidad de posibilidades reales o cercanas que podrían utilizarse para manipular nuestros sentimientos, emociones, pensamientos o, directamente, nuestras acciones. En concreto, vamos a desarrollar tres estrategias de control social que se utilizan y sobre las que debemos estar informados: *a*) cómo predecir y dirigir nuestra conducta con la ayuda de la ciencia; *b*) el uso de la ideología para orientar nuestro deseo y, así, nuestra vida, y *c*) el control social por medio del análisis de datos masivos (*big data*).

## 2. Predecir y provocar el comportamiento humano

Podemos pensar que los seres humanos son libres y que su comportamiento es algo usualmente impredecible, o bien que

su libertad se modula según criterios de conducta aprendidos que pueden manipularse, o, por último, que todas sus acciones están determinadas por el ambiente y pueden estudiarse como una serie de reacciones a estímulos externos.

En su *Ethica, Ordine Geometrico demonstrata* (publicada tras su muerte, en 1677), Spinoza intentó fundamentar que los seres humanos se manejan en la vida obedeciendo a leyes tan rigurosas como las que regulan cualquier otro ámbito de la naturaleza. Eso significa que es posible comprender las causas de nuestros actos hasta el punto de describirlos con fórmulas tan severas y precisas como las de la física y que se expresarían, claro está, en el exacto lenguaje de las matemáticas. Si esto es así, no solo seremos capaces de comprender y describir con todo detalle el comportamiento humano, sino que podremos predecirlo y, en consecuencia, provocarlo y dirigirlo.

En buena medida, el método del chantaje, que aparece en «Shup Up and Dance» (3×03) —y también, pero de una manera menos sofisticada, en «The National Anthem» (1×01)—, se centra en esta posibilidad, al mostrar cómo la vida de diferentes personas es orientada hacia acciones en principio para ellos impensables, por miedo a que se revelen ciertos aspectos turbios de su vida sexual. Sin embargo, ese tipo de extorsiones no dejan de estar mediadas por ciertas formas de violencia que hoy en día es posible evitar.

Es lo que le sucede al soldado Stripe Koinange en el capítulo titulado «Men Against Fire» (3×05; en español, «La ciencia de matar»). Stripe tiene la misión de exterminar a un grupo de personas que su gobierno considera inferiores —por la razón que sea: color de piel, raza, nacionalidad, religión, etc.— y que, en el episodio que nos ocupa, son protegidas por un cristiano llamado Park Heidekker (que es tratado, por su fe, como un «bicho raro»,

un friki con problemas mentales). Para aumentar la eficacia de las acciones militares, y evitar dudas o remordimientos, Strike y sus compañeros de batallón llevan un implante neuronal de realidad aumentada denominado MASS, cuya función es alterar la percepción: los hombres, mujeres y niños que tienen que asesinar (a los que se refieren como «cucarachas») aparecen a sus ojos como monstruos horribles que emiten sonidos guturales y que contaminan todo lo que tocan. Además, el dispositivo provoca que los soldados tengan sueños reconfortantes mientras duermen para incrementar sus niveles de endorfina, es decir, su sensación de felicidad.

Es verdad que hasta la fecha los esfuerzos conjuntos de antropólogos, psicólogos y moralistas no han conseguido definir las leyes del comportamiento humano, al menos con la precisión que se pretende, pero sí que existen numerosos estudios que ponen en evidencia la importancia y la repercusión de determinadas motivaciones y emociones que tienen efectos claros sobre nuestra conducta.

En este sentido, una de las corrientes principales es el conductismo, que intenta explicar nuestros actos a partir de estudios empíricos sobre las respuestas a estímulos externos, considerando que el ser humano no es más que un organismo en interacción con el ambiente. Si esto es verdad, como han defendido algunos prestigiosos psicólogos y psiquiatras entre los que destaca Skinner (1953, pág. 448), sería posible condicionar y modular el comportamiento humano mediante la aplicación de los estímulos adecuados, partiendo de la idea de que «la hipótesis de que el hombre no es libre es esencial para la aplicación del método científico» porque «el medio ambiente determina al individuo».

Así, por ejemplo, en 1898 Thorndike realizó una serie de experimentos que intentaban demostrar cómo el resultado

de las acciones contribuye de una forma decisiva a reforzarlas. Comprobó cómo un gato encerrado en una caja con un mecanismo de salida hacía distintas cosas cada vez que se le encerraba, y entre ellas el movimiento concreto que le permitía liberarse, movimiento que aparecía antes conforme se repetía el proceso. El gato, por decirlo así, aprendía a escapar (Thorndike, 1903, pág. 192).

Nosotros somos, sin lugar a dudas, animales, y con frecuencia somos afectados por condicionantes y estímulos varios, muchas veces de modo inadvertido. La publicidad, por ejemplo, se apoya en este hecho de muy distintas maneras.

En todo caso, el comportamiento humano es tan complejo que resulta complicado reconducirlo a procesos mecánicos fácilmente manipulables. Nuestra libertad se expresa de una manera poco predecible: convertimos la necesidad de alimentarnos en gastronomía, el vestido en moda o el sexo en erotismo, introduciendo una creatividad que siempre parece desbordar las previsiones de los psicólogos.

## 3. Ideología, deseo y control social

Durante siglos —realmente desde los tiempos de Sócrates y Gorgias, allá por el siglo V a. C.— la relación del hombre con la realidad ha sido objeto de una intensa discusión. El dilema consiste en averiguar si somos capaces de conocer de manera objetiva —aun teniendo que realizar esquemas, teorías e interpretaciones— o, como se ha mantenido con especial insistencia durante el siglo XX, si nuestra comprensión del entorno y del sentido y los fines de la vida es un artificio cultural. Esta última

posición es habitual en un cierto tipo de filosofía posmoderna y ha sido bien defendida, entre otros, por los sociólogos Berger y Luckmann en *The Social Construction of Reality* (1966).

Tengamos o no la capacidad de percibir la realidad de forma directa, al menos la inmediata, o dependamos más o menos intensamente de la cultura en la que hemos nacido, parece claro que al menos en cierto grado nuestro deseo es provocado y orientado por la mediación social o comunitaria. Desde Freud hasta, más recientemente, Girard, se ha insistido en que nuestro deseo tiene un fuerte componente mimético, es decir, que aprendemos cuál debe ser el objeto de nuestro deseo observando qué es lo que anhelan los demás.

Dichter revolucionó el mundo de la publicidad cuando tomó de Freud esta idea fundamental. A principios de los años cuarenta, cuando inició su carrera en los departamentos de marketing de algunas empresas norteamericanas, pudo observar los ingentes esfuerzos que hacían las grandes compañías para intentar comprender las inclinaciones de compra de sus clientes. En aquel momento se pensaba en los posibles compradores como personas perfectamente racionales que realizaban sus compras según criterios sensatos. Desde ese punto de vista la manera más adecuada de vender los productos era conocer lo que los consumidores afirmaban necesitar por medio de costosos y complejos estudios de mercado.

Dichter, que había conseguido un doctorado en Psicología en la Universidad de Viena en 1934, pensaba que en realidad los clientes no tenían ni la más remota idea de lo que necesitaban, y eran incapaces de comprender de una forma racional los motivos por los que realizaban determinadas adquisiciones. La misión de la publicidad no era informar a los potenciales compradores de que un determinado producto satisface tal o cual necesidad que

ellos ya habrían identificado, sino incitarles a desearlo, y la mejor manera de hacerlo era presentarles a alguien deseándolo para que surgiera así un deseo mimético. En otras palabras: si quieres que un hombre desee un coche, muéstrale a otro hombre de éxito deseándolo. El deseo se convierte, por lo tanto, en el principio político fundamental para la dirección de las sociedades; en palabras de Dichter (1960, pág. 48), «el material básico con el que se ha de combatir la batalla por el progreso es el deseo de los seres humanos».

Si entendemos el modelo que Dichter propuso y lo proyectamos —como hoy sucede— a escala social, descubrimos que es posible orientar las acciones y las decisiones de los seres humanos mediante estrategias de gestión del deseo, como sucede, por ejemplo, en los capítulos «15 Million Merits» (1×02) y «Nosedive» (3×01).

En el primero observamos cómo las personas viven dentro de una realidad ingrata y monótona, que pueden soportar porque son permanentemente manipuladas para relacionar su desagradable rutina con aquello que debe ser su objeto de deseo. En ese entorno de habitaciones recubiertas de pantallas en el que pasan horas y horas impulsando una bicicleta estática, la motivación de su esfuerzo es la aspiración a otra vida mejor, a la que —se supone— es posible acceder siguiendo el camino del éxito marcado por quienes organizan la sociedad. La comparación con nuestro modelo económico es más que evidente.

En «Nosedive» (en España, «Caída en picado») observamos una sociedad en la que se obtienen ventajas ligadas a la popularidad dentro de una red social parecida a las que conocemos, lo que lleva a los personajes a comportarse de la manera que se espera que sea la aceptada dentro de la ideología social predominante, que sostiene una estructura de las aspiraciones de vida

similar a la nuestra. Un modelo semejante, pero basado en las simpatías hacia el régimen, ya está utilizándose en China.

En ambos capítulos se presentan procesos de manipulación que realmente suceden en nuestras sociedades: existen determinadas instituciones de gestión del deseo que nos indican qué debemos desear, y que establecen así cuál ha de ser el fin o los fines de nuestra vida. Al mismo tiempo, se señalan los medios que son imprescindibles para lograr ese objetivo y que, aun siendo penosos, se vuelven de esta manera deseables o, al menos, cabe resignarse ante ellos. Con ello se introducen en los sujetos motivaciones internas que orientan su comportamiento en la dirección precisa que promueven las instituciones de gestión del deseo.

El dominio de este tipo de instituciones es uno de los elementos decisivos por los que hoy combate el poder político. Los partidos y los grandes magnates quieren dominar los centros de propaganda (las instituciones culturales), los medios de comunicación (incluyendo internet) y los colegios o las universidades, porque es en ellos y por medio de ellos como se crea una cultura orientada, que indica a los seres humanos qué deben desear para ser felices —los fines de la vida— y qué tienen que hacer para alcanzar el objeto de su deseo —los medios que concretan el comportamiento hasta llegar a lo cotidiano.

## 4. Control social mediante el *big data*

En el capítulo «Hated in the Nation» (3×06) se reúnen varios aspectos de nuestro presente para organizar una trama policíaca y criminal a gran escala. Mientras se habla de la extensión del odio gracias al anonimato de las redes sociales y a la falta de criterio

moral en su uso, también se presenta la capacidad del gobierno para recabar datos de todos nosotros mediante diferentes estrategias.

Lo cierto es que estamos entrando en un mundo en el que la privacidad es un privilegio al que resulta difícil acceder. Si parece que no alcanzamos el éxito esperado en la búsqueda de leyes que regulen nuestro comportamiento de forma estricta y que los mecanismos de inculcación ideológica se enfrentan a una sociedad plural en la que es inevitable la germinación de la disidencia, el uso de datos masivos parece el modelo más adecuado para el control social.

El motivo es sencillo: la acumulación de datos permite conocer las preferencias y las corrientes sociales de una manera precisa e inmediata. No se trata de estudios basados en la información subjetiva de los entrevistados —como las encuestas políticas—, sino en la recopilación de datos veraces y objetivos, de los que pueden extraerse resultados fiables.

La capacidad de los estados y las corporaciones para recabar datos ha aumentado de una manera exponencial. Las revelaciones del exespía arrepentido Edward Snowden y las investigaciones recurrentes de Wikileaks —a pesar de las dudas sobre sus fuentes (Tijeras, 2011, pág. 4 y sigs.)— han puesto en evidencia que los gobiernos de los países más avanzados tienen los medios necesarios para recopilar una ingente cantidad de información sobre cada uno de nosotros, que incluye actividades en internet, llamadas telefónicas, correos electrónicos, etc. La cantidad de información recopilada de forma aleatoria u orientada es de tal calibre que el nuevo problema consiste en distinguir qué información es útil y analizarla adecuadamente.

En «Hated in the Nation», por ejemplo, los crímenes se realizan por medio del control de millones de insectos cibernéticos que se dirigen hacia un objetivo que, a su vez, ha sido seleccio-

nado recopilando los datos asociados a la etiqueta #DeathTo en cientos de miles de tuits.

Actualmente los sistemas de acumulación de datos son capaces de localizar a células terroristas antes de que lleven a cabo sus planes, pero si atendemos a los hechos, nos damos cuenta de que la mayoría de los atentados que han tenido lugar en los últimos años habían dejado un rastro en internet que hubiera podido servir para evitarlos. Lo que sucede es que no contamos con tanta capacidad de análisis de datos como de acumulación de estos. Demasiados datos también son un problema.

## 5. Conclusión

Nuestras sociedades están sometidas a un gran control social que, posiblemente, se incrementará en los próximos años. Al mismo tiempo, la presencia de mecanismos de control —tan constante como silenciosa— no nos impide vivir con la sensación de ser cada vez más libres e independientes. Sin embargo, cabe preguntarse hasta qué punto nuestros pensamientos y acciones —también los que muestran rebeldía ante el *statu quo*— no están determinados, orientados o manipulados mediante estrategias psicológicas o de gestión del deseo.

# Bibliografía

**Berger, P. L.; Luckmann, T.** (1966). *The Social Construction of Reality*. Garden City: Doubleday.

**Dichter, E.** (1960). *The Strategy of Desire*. Nuevo Brunswick: Transaction.

**Freud, S.** (1910). *Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens*. Leipzig: Internationaler Psychoanalysticher Verlag, 1924.

**Girard, R.** (1982). *Le bouc émissaire*. París: Grasset.

**Huxley, A.** (1932). *Brave New World*. Nueva York: Harper & Row, 1946.

**Skinner, B. F.** (1953). *Science and Human Behavior*. Nueva York: Macmillan.

**Spinoza, B.** (1677). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Tecnos, 2007.

**Thorndike, E. L.** (1903). *Educational Psychology*. Nueva York: Lemcke & Buechner.

**Tijeras, R.** (2011). «Wikileaks, el periodismo tradicional y las nuevas plataformas de información». *Comunicación 21* (n.º 1, págs. 1-27).

Capítulo VII

# *Altered Carbon*: apuntes sobre la inmortalidad en la era de la obsolescencia programada

Iván Gómez García, Fernando de Felipe Allué, Lluís Anyó Sayol,

Carlos «Montecarlo» Monte (Grupo FAHRENHEIT)

*Eres una pequeña alma que sustenta un cadáver.*

Epicteto

## 1. Seremos como ángeles: la inmortalidad como límite

El que los seres humanos gastemos muchísimas horas imaginando el futuro no supone garantía alguna de que nuestras predicciones resulten siempre acertadas. Más bien al contrario. Si atendemos a las normas que rigen nuestra vida ordinaria, sabemos que quien dedica demasiadas horas al mortificante ejercicio de intentar adivinar el *qué pasará* corre el riesgo de sufrir todo tipo de ansiedades. El futuro, inexorable por definición, nos ata y condiciona con terca determinación. Cuando hablamos de arte, el problema de la precisión también aparece. Desde el mismo nacimiento del cine, no han sido pocos los autores que se lo han pasado en grande imaginando cómo será nuestro futuro y, la verdad, el grado de precisión de esas predicciones ha dejado casi siempre mucho que desear. Somos algo erráticos, repetitivos e incluso innecesariamente funestos cuando se nos ocurre pensar en qué comeremos o cómo viviremos dentro de cien o de doscientos años. No obstante, dichas predicciones son de gran

interés. Y es que nuestra tendencia a la imaginación distópica, la más recurrente cuando hablamos de futuro, nos permite reflexionar críticamente sobre nuestro —en ocasiones— insoportable presente.

En octubre del 2018 Paul Walker-Emig publicó un interesante artículo en *The Guardian* sobre el *cyberpunk*. Su argumento era bastante contundente: el movimiento lleva unos cuarenta años, más o menos, estancado en la misma visión del futuro que ya en su día plantearon pioneros del género como William Gibson y Bruce Sterling. Y citaba expresamente *Altered Carbon* (2018- ) como ejemplo de su crítica. No le faltaba razón. La serie es un producto referencial, una especie de coctelera de discursos contenidos en otras ficciones que, sin embargo, plantea interesantísimos debates.

Qué duda cabe que el de la inmortalidad es uno de los más recurrentes. La caprichosa y sorprendente realidad suele proveernos de innumerables titulares sensacionalistas del estilo «La inmortalidad (o amortalidad) a la vuelta de la esquina». La criogenización, los trasplantes rejuvenecedores, la reposición de órganos, así como las enfermedades mortales convertidas en crónicas, son solo algunos campos en donde se realizan avances a diario que parecen prometer a los más ingenuos que seremos capaces de vivir ciento cincuenta años y correr por los prados con rodillas biónicas. Estas perspectivas parecen olvidar lo más evidente: que la carne, tan malacostumbrada ella, tiende a corromperse. Y eso es algo que ningún implante puede remediar.

Tras esta ansiedad por la incorruptibilidad de lo humano, late un (burdo) intento de descarrilar la biología. Como ya advirtiera David Cronenberg en algunas de sus mejores películas, el ser humano ansía reconducir el ritmo de la evolución para convertir-

se en algo más que un simple cuerpo dirigido por una mente. En *Shivers*, *The Brood* o *Videodrome* el ser humano bioevoluciona: los virus invaden un cuerpo obsoleto y lo transforman en un ser distinto. La identidad se altera como efecto de ese proceso. El futuro, para Cronenberg, es un mundo gris, estimulante e inquietante a partes iguales. Si su apuesta por la existencia de un ser humano híbrido, cambiante y hermosamente *defectuoso* lo convierte o no en un (contra)revolucionario, es algo que ni él mismo se atreve a asegurar, como declaró en el documental *The American Nightmare*.

En *Altered Carbon* han logrado, de hecho, descarrilar la biología. El punto de partida de la serie es inquietante. Un soldado de élite, Takeshi Kovacs, es devuelto a la vida tras permanecer doscientos cincuenta años *congelado*. El motivo es algo tan prosaico y realista como la petición hecha por un hombre muy rico, Laurens Bancroft, que necesita un mercenario experimentado para solucionar su propio asesinato. Este rocambolesco punto de partida ya indica el mundo imaginado por la serie. En dicho universo, la identidad de un ser humano (su mente y todo lo que contiene, para ser más exactos) se almacena en un dispositivo digital llamado «pila» que se inserta en la nuca. Los cuerpos son simples fundas intercambiables, de muchos precios, claro, como corresponde a un mundo poscapitalista en donde las diferencias entre ricos y pobres son, literalmente, abismales. Así que uno puede vivir eternamente, mudando de funda en funda, siempre que la «pila» permanezca intacta. Si se daña, el sujeto sufre lo que llaman una «muerte real», ilustrativa manera de diferenciarla de todas esas muertes accidentales que pueden resolverse con una funda nueva.

En su día, el teórico Ray Kurzweil (2003) ya predijo que seríamos capaces de descargar nuestras mentes en un chip de silicio, y que en el 2030 la inteligencia no biológica se entremezclaría

con nuestros anquilosados cerebros. Esta muestra de idealismo tecnoutópico no es más que la versión *high tech* de aquel viejo idealismo de academia que separó cuerpo y mente, como si ambas magnitudes no estuviesen interrelacionadas (Molinuevo, 2006, pág. 19). El cuerpo podemos cultivarlo, como en *Matrix*, o imprimirlo en 3D, como puede hacerse en *Ghost in the shell* o la propia *Altered Carbon*, pero no podemos descargarlo ni virtualizarlo en un chip, porque seguimos conservando restos de nuestra vieja materialidad. Así que Kurzweil se ve obligado a pensar en la mente como en una substancia pura, incorpórea y trasplantable, cuya potencia deja en pañales a un cuerpo obsoleto y prescindible. Para Kurzweil y otros teóricos como Vinge, este hecho nos acerca a la llamada *singularidad*, un proceso de aceleración tecnológica desbordante que conducirá hacia una *superinteligencia* poshumana. Es decir, un descarrilamiento en toda regla de las normas biológicas.

Otros pensadores como Hans Moravec y Marvin Minsky han especulado sobre una posible ruptura de las reglas de la genética y la biología por el impacto de la tecnología. Estos autores, con tendencias poshumanistas más o menos acusadas, reciben muchas críticas de grupos religiosos, profesores de ética biempensante o políticos de izquierda capaces de oler la desigualdad inherente a este mundo postecnológico. Como señala Molinuevo (2006, pág. 64), «el poshumanismo no solo es una ideología *cyberpunk*, sino también posmoderna y neobarroca. Está basada en el determinismo de las tecnologías y en una estética de lo sublime como *horror delicioso*, fruto de una voluntad de poder que lleva al ser humano a su desaparición convirtiéndolo en algo inmaterial». Como suele suceder, los extremos se tocan. El propio Molinuevo (2006, pág. 64), de forma muy lúcida, advierte que, «en general, todos los *post* son

los mayores esencialistas, porque acaban concentrando todo en un metarrelato. Reducen a un estereotipo lo plural al afirmar que el signo de los nuevos tiempos es que ya se ha acabado en nombre de […] lo plural mismo». En *Altered Carbon* se han roto las normas, se ha destruido el valor del *tiempo* otorgando a los sujetos la eternidad, una reencarnación persistente. Pero este esencialismo tiene un precio. Porque descarrilar la biología conlleva reescribir o contradecir una ética que lleva siglos construyéndose sobre nuestra caduca materialidad.

Esta cuestión ética aparece en *Altered Carbon*, si bien no lo hará explícitamente hasta el capítulo 1×07, el titulado «Nora Inu» (en español, «El perro rabioso»). La serie, con su insistencia en entremezclar toda suerte de tramas y referencias distópicas, se demora en poner sobre la mesa las consecuencias éticas de la inmortalidad. En este mundo futuro han existido guerras, demasiadas, y una entidad posnacional llamada Protectorado parece controlarlo todo. Por supuesto, a lo largo y ancho del sistema planetario este Protectorado ha generado resistencias y grupos rebeldes. Así, la líder rebelde Quellcrist propone una misión suicida contra él. Su objetivo es acabar con la inmortalidad inoculando un virus informático en un punto clave de su entramado digital. Sus palabras son claras: la inmortalidad ha acabado con la obligación de vivir vidas morales rectas. La perspectiva del tiempo infinito ha suprimido la obligación de aprovechar aquello que nos ha sido dado. David Friedman (2008, pág. 254) ya se preguntaba en *Future Imperfect* qué haríamos los seres humanos con tanto tiempo libre si alcanzáramos la inmortalidad. Como argumentamos a propósito del excelente capítulo de la serie *Black Mirror* (2011- ) «San Junipero» (3×04), la inmortalidad, sea digital, física o híbrida, plantea muchos más problemas que el de la superpoblación del planeta (Felipe; Gómez, 2017).

## 2. Cartografiando la distopía

La ciudad hipertecnológica de *Altered Carbon* tiene un aspecto que nos remite a multitud de productos ya conocidos. Esa ciudad en donde los coches vuelan parece cartografiada sobre los planos virtuales de las de *Blade Runner*, *Minority Report* e incluso *The Fifth Element* (sin olvidar aquí el granito de arena aportado en su día por el *cyberpunk* nipón). En correspondencia con este aspecto, y siguiendo los pilares básicos de las distopías clásicas, la serie plantea un buen número de cuestiones geopolíticas de enorme calado.

La autoridad política y administrativa más poderosa es el Protectorado, una entidad posnacional de contornos imprecisos cuyos tentáculos llegan a todas partes. Los derechos sociales y económicos no tienen sentido en este mundo nuevo, abigarrado, sobreexplotado y superpoblado que combina a partes iguales elementos de las distopías clásicas *Un mundo feliz*, *1984* y *Fahrenheit 451* con otros tomados de *demodistopías* setenteras y del *cyberpunk* de William Gibson o Neal Stephenson. La ciudad de la serie es la consecuencia inevitable de un poscapitalismo acelerado donde todo se compra y se vende, y combina un mercado desregulado con una modernidad alternativa autoritaria que prescinde por completo de los valores de la democracia liberal (Žižek, 2018, pág. 36).

La realidad de la serie se despliega en varios niveles. La distopía, como forma artística que especula recurrentemente con futuros oclusivos y negativos, suele plantear la discusión sobre la autenticidad como un elemento central de su discurso. Si recordamos un mundo como el de *1984*, allí la tecnología digital de la duplicación todavía no ha irrumpido en el espacio social, y son los medios de comunicación los que se encargan de crear

realidades alternativas. En *Altered Carbon* los sujetos pueden vivir una realidad física en donde la muerte puede sobrevenir si la «pila» en la que se almacena su identidad se daña, pero también pueden conectarse a la matriz y sumergirse en un entorno virtual en donde las consecuencias de lo vivido pueden ser irreversibles. Los personajes de la serie se conectan a la matriz para investigar, buscar respuestas, torturar o ser torturados, tener sexo con personas u hologramas o reconstruir un pasado traumático. Siguiendo esa lógica poscapitalista, si todo puede comprarse y venderse, todo puede transitarse virtualmente. La vieja discusión sobre si uno puede o no ser un cíborg y las implicaciones éticas de semejante cuestión están ya superadas: la fluidez es la norma. Este panorama tiene sus funestas consecuencias sobre la identidad de las personas. El sujeto tiene una funda, lo que le concede un aspecto físico, pero la «pila» es intercambiable. Y eso es algo que puede llevar a situaciones tan absurdas como peligrosas a Kovacs, devuelto a la vida enfundado en el cuerpo del policía Elias Ryker.

Paradójicamente, en este mundo de reencarnaciones y trashumancia perpetua, la religión no ha desaparecido, sino que su presencia se refuerza y sus prédicas se erigen como una alternativa entre histórica y atávica a la hipertecnología y al progreso desbocado. Frente a la trascendencia y el tecnohermetismo, la religión persiste como fuente de certidumbre. Los creyentes rechazan este sistema de tiempo perpetuo por motivos religiosos. Su ética se impone a las posibilidades de la tecnología que ofrece múltiples variantes de una vida inauténtica.

La matriz y los mundos virtuales de *Altered Carbon* tienen un aspecto proteico. Es un mar de datos en el que bucear a la búsqueda de respuestas; es un lugar de lujos y diversiones sin fin; es una cámara de tortura; es lo que la máquina sea capaz de generar,

es decir, cualquier cosa que pueda imaginarse. Un ciberespacio totalizador y absoluto. Se parece —sospechosamente— a la respuesta que dio Gibson (2007, pág. 70) cuando con su máquina de escribir ideó la matriz de *Neuromancer*, descrita como «una alucinación consensual experimentada diariamente por billones de legítimos operadores […]. Una complejidad inimaginable. Líneas de luz clasificadas en el no-espacio de la mente». Allí era el *cowboy* Case quien transitaba y se perdía en el ciberespacio. En *Altered Carbon* es Kovacs. El protagonista de nuestra historia se aloja en un hotel que llaman de inteligencia artificial, The Raven, regentado por un oscuro sujeto virtual apodado Poe. Allí se aísla del exterior, de esa ciudad agresiva que combina la miseria física y la pobreza moral con los edificios de las grandes corporaciones. Todo está compartimentado en *Altered Carbon*, separado por esferas. Sloterdijk (2013) tenía razón: la globalización capitalista supone una apertura superficial. Lo realmente importante es la esfera que separa el interior del exterior, a los ricos de los pobres.

## 3. Hacia la metástasis intertextual

Así las cosas, si por algo destaca *Altered Carbon* es por su intertextualidad desbordante. Este *techno-noir cyberpunk* es una coctelera de referentes clásicos y posmodernos que a ratos se antoja genial, pero que en otros momentos suena a precipitado y no demasiado inspirado o a refrito. El control del crimen y los procedimientos policiales nos acercan a *Minority Report*; por su punto de partida y la propuesta *transhumanista* es *Neuromancer* o *Snow Crash*, la novela de Neal Stephenson; por sus referencias *noir* bien puede ser *The Big Sleep*, *D.O.A.* e incluso *Murder, My Sweet* —recordemos las

escenas de interrogatorio del film de Dmytryk, reproducidas aquí en el capítulo 1×04, «Force of Evil»—; por la presencia de mujeres fatales, una de Mike Hammer, o por su propuesta geográfica, *Blade Runner*. No falta de nada. Que un muerto como Bancroft, que sigue vivo de milagro pero no recuerda quién le disparó, te encargue una investigación para encontrar al culpable huele a *noir* clásico. Que la muerte sea uno de los temas centrales sobre los que gira la serie, nos lleva a las distopías existencialistas. La virtualización de la experiencia cotidiana remite a clásicos del género, desde *Johnny Mnemonic* hasta *Strange Days*, pasando por *eXistenZ* o *Brainstorm*. El cultivo de cuerpos lo vimos en *Matrix*. Hasta el gánster que regenta un local de peleas a muerte parece salido de *Max Headroom*. No debería sorprendernos. Todos los capítulos de la primera temporada llevan un título sacado de una película de cine negro. La creadora de la serie no oculta lo evidente, sino que lo explicita dándole un valor narrativo. Laeta Kalogridis, que tiene una amplia experiencia como guionista y productora ejecutiva en géneros muy variados, logra una adaptación tan sugerente como imperfecta. Puede que lo más logrado de la adaptación de la novela de Richard Morgan sea, precisamente, ese juego intertextual desbocado.

Las reflexiones que contiene la serie también se nos antojan sugerentes, aunque tal vez algo desmesuradas e incluso contradictorias. En ella se habla del choque entre neomaterialistas a lo Daniel Dennett —todo es computable, hasta la mente humana— y tradicionalistas que entienden la inmortalidad como algo negativo y antinatural. La filósofa Mary Warnock, por ejemplo, considera que si alguien consiguiera posponer indefinidamente la muerte, no deberíamos celebrarlo; nos recuerda que «todo el arte, toda la religión y toda la moralidad se han erigido con la fragilidad del hombre como telón de fondo. La vida es esencialmente

efímera. Pero quizás esto sea únicamente una última apelación a la retórica de la naturaleza» (Swain, 2006, pág. 203). En *Altered Carbon* la naturaleza, destruida por el progreso, puede reconstruirse digitalmente como recuerdo. En cierta manera, un autor apegado al misticismo y al neurorreduccionismo como Frank J. Tipler ya lo predijo en *La física de la inmortalidad* (1994): la eternidad es un hecho (futuro), porque eso que llamamos «yo» no es más que un «programa» ejecutado en el interior de nuestro computerizado cerebro (López-Pellisa, 2015, pág. 180). Puede que la investigación genética llegue algún día a descarrilar la propia vida humana. La única garantía de que nos comportaremos como seres morales es que estamos sometidos a la tiranía del tiempo y que venimos al mundo con fecha de caducidad. ¿Por qué habríamos de comportarnos éticamente si podemos migrar de cuerpo en cuerpo o transferirnos a un chip de silicio? Por supuesto que alguien podría llegar a plantear que el castigo para un ser inmortal también existe. Al fin y al cabo, Sísifo sigue subiendo su piedra por la montaña, Tántalo pelea eternamente por ese fruto que nunca llega, e incluso Prometeo parece tener un hígado varias veces milenario. El castigo eterno para una vida eterna se antoja una buena manera de intentar garantizar una ética en el futuro, ya que existen no pocas posibilidades de que nuestras vidas biológicas se extiendan más allá de la centuria. ¿Seremos capaces de imaginar un mundo así?

# Bibliografía

**Felipe, F. de; Gómez, I.** (2017). «Capítulo XV. Feliz eternidad y próspero simulacro: San Junípero puede esperar». En: J. Martínez-Lucena; J. Barraycoa (eds.). *Black Mirror* (págs. 227-241). Barcelona: Editorial UOC.

**Friedman, D.** (2008). *Future Imperfect*. Nueva York: Cambridge University Press.

**Gibson, W.** (1984). *Neuromante*. Barcelona: Minotauro, 2007.

**Kurzweil, R.** (2003). *Human Body Version 2.0*. [Fecha de consulta: 17 de diciembre de 2018].
<http://www.kurzweilai.net/human-body-version-20>

**López-Pellisa, T.** (2015). *Patologías de la realidad virtual*. Madrid: FCE.

**Molinuevo, J. L.** (2006). *La vida en pantalla*. Madrid: Biblioteca Nueva.

**Sloterdijk, P.** (2005). *En el mundo interior del capital*. Madrid: Siruela, 2013.

**Swain, H.** (ed.) (2006). *Las grandes preguntas de la ciencia*. Barcelona: Crítica.

**Tipler, F. J.** (1994). *La física de la inmortalidad*. Barcelona: Crítica, 2002.

**Walker-Emig, P.** (2018). «Neon and corporate dystopias: why does cyberpunk refuses to move on». *The Guardian*. [Fecha de consulta: 17 de diciembre de 2018].
<https://www.theguardian.com/games/2018/oct/16/neon-corporate-dystopias-why-does-cyberpunk-refuse-move-on>

**Žižek, S.** (2018). *El coraje de la desesperanza*. Barcelona: Anagrama.

# Capítulo VIII
# *Westworld* y el mercado de la (auto)conciencia

Rosa M. Alsina-Pagès, Lluís Formiga Fanals

*Westworld* (2016- ) es un wéstern de ciencia ficción americano adaptado por Jonathan Nolan y Lisa Joy, producido por HBO. Está basado en una película de 1973 del mismo nombre, escrita y dirigida por Michael Crichton. La historia sucede en un lugar llamado Westworld en el 2054, que no es más que un parque temático sobre el Far West, propiedad de Delos Destinations (Vargas, 2018), desbordante de tecnología y animado por un conjunto de androides —los «anfitriones»— programados para complacer a los visitantes. El parque da servicio a clientes que pagan grandes cantidades de dinero para dar rienda suelta a sus deseos y fantasías —mayormente referidos a la diversión, la violencia y el sexo— sin temer represalias por parte de los androides, los cuales, como prevención, han sido programados para no atacar a los humanos en ningún caso.

La serie es una provocación en muchos sentidos. Los androides son muy realistas, realmente parece que hay vida humana en ellos. Esta gran similitud causa en los humanos una gran sensación de extrañeza, incluso de misterio: hecho conocido en el mundo de la robótica como «uncanny valley» (Mathur; Reichling, 2016).

La ubicación del parque presenta un simbolismo: está situado en el Oeste americano, donde el hombre blanco aniquiló en el pasado a gran cantidad de indígenas. Algo que va a cobrar nuevos significados con el desarrollo de la serie. Además, es un territorio sin ley, lleno de riesgos, al igual que plagado de serendipia. El punto fuerte de la teleserie es su narrativa, que deja abiertas preguntas clave para la humanidad, aunque en ocasiones tales cues-

tionamientos vengan de los androides: ¿qué entendemos por *vida real* («real-life» en la serie)?, ¿qué es la creación?, ¿realmente un androide puede tener conciencia?, ¿y enloquecer en situaciones traumáticas?, ¿qué quiere decir ser *humano*?

Robert Ford, uno de los fundadores del parque y su mente pensante más influyente, ofrece la posibilidad de explorarse a uno mismo mediante historias dramatizadas con los androides (Lemmey, 2018); él se concibe como un Leonardo moderno, puesto que en su mente los androides rozan la perfección, y en su fabricación la estética es muy cercana a la del hombre de Vitruvio. Sus creaciones también pueden ser leídas como una metáfora de la sustitución o evolución del humano: en Westworld, cuando un androide deja de funcionar de la forma adecuada, se sustituye por otro, se coloca en un almacén y se copia su algoritmo de funcionamiento en otro androide. Gracias a su elevado realismo, uno ve allí un almacén de humanoides no funcionales. Si la avería —o herida— no es grave, se arregla, se borra su memoria y se reinserta de nuevo en el parque, donde volverá a vivir el eterno retorno de la misma narrativa. Algo empieza a cambiar cuando un *bug* (error informático) del *firmware* (programación) introducido por Ford proporciona puntualmente a los androides la experiencia de la memoria de sus vidas pasadas, con lo que llegan incluso a tener sentimientos de venganza y liberación, como si su código algorítmico pudiera pretender comportarse como un ser humano.

Los directivos humanos de Delos, a imagen de sus líderes —Ford y Arnold—, son humanos avariciosos y ansiosos por ascender, que ven en el parque y en sus androides y clientes una posibilidad de control del mundo, mercadeando con las conciencias de los humanos. Se escuchan a sí mismos y procuran cumplir sus deseos hasta las últimas consecuencias. *Westworld* juega con los límites entre lo humano y la inteligencia artificial: equiparar la conciencia humana a un conjunto de respuestas eléctricas y motoras

—la memoria es simplemente un sensor más que actúa de modo recursivo. Cabe notar que, no por casualidad, las redes neuronales artificiales que desempeñan mejor su función son las basadas en la memoria recursiva, tales como las RNN (Williams; Rumelhart, 1986), LSTM (Hochreiter, 1997) o GRU (Cho et al., 2014).

La mejor manera de pasear por la (auto)conciencia en *Westworld* es hacerlo por la de sus personajes. Este repaso nos hará constatar que los personajes más ricos e inquietos son androides, y no los clientes humanos.

## 1. William (o *Man in Black*)

En los primeros capítulos parece que es William (Ed Harris) el único cliente que no ha entrado en Westworld buscando un androide «caliente» para disparar o para tener sexo. Trata a los androides como si fueran humanos, y solo dispara si es absolutamente necesario y en defensa propia. Esta empatía es probablemente uno de los puntos que le empujan hacia Dolores, de la que se enamora perdidamente. De hecho, cree que su relación con ella es más humana que con su prometida —que le espera fuera del parque—, incluso más real. Después de estar juntos por primera vez, William está exultante, y verbaliza que el mundo real está dentro del parque, y no fuera. Indirectamente, William nos cuenta que su vida de fuera no le satisface humanamente.

Él es de los pocos clientes que realiza un recorrido humano con lo que le sucede en Westworld, que, según afirma, no es un sitio para liberar los instintos básicos —que es como se vende el parque entre los posibles clientes—, sino un lugar idóneo para desbloquearse a uno mismo, para descubrirse, para ser más uno mismo.

Westworld cambia a William, pero no en la misma dirección que a los otros personajes. Vive con intensidad su historia con Dolores, pero esta se repite múltiples veces, y Dolores no le recuerda en las repeticiones posteriores, lo cual acaba provocando que la aborrezca. La primera vez que se reencuentran y ella no le reconoce, él se vuelve un hombre más duro: fundamentalmente se convierte en Man in Black.

A medida que William se hace mayor, parece que su humanidad se mecaniza, y se convierte en mucho menos empático y cada vez más carente de sentimientos. La vida no le sorprende y da por descontado que todo es predecible, previsible y, por consiguiente, automatizable. Tanto, que al final de la serie llega a disparar a su propia hija dentro del parque, convencido de que es un androide, porque, aunque su hija lo rescate de la miseria más profunda, esto ya no le sorprende, ya no le maravilla.

Para comprender sus acciones, su locura en forma de falta de humanidad, es importante ver el proceso de necesidad de trascendencia por el que pasa el personaje, hasta creerse un Dios. Cuando William convence a James Delos —su suegro— de comprar Westworld, le hace ver que el activo más importante no está ni en los androides ni en las narrativas, sino en la capacidad de reducir el comportamiento humano a un modelo computacional (auto)consciente. Por lo que allí empieza el proyecto oculto de William con la colaboración de Ford: modelar la conciencia humana desde los algoritmos de modo que pueda distinguirse lo sintético de lo real, con la pretensión de replicar con exactitud la mente en un cuerpo inmortal, y así pasar el test de Turing.[1]

1. En 1950 Alan Turing publicó un artículo titulado «Computer Machinery and Intelligence», donde proponía una prueba de habilidad de una máquina, para evaluar si su comportamiento inteligente era lo suficientemente similar al de los humanos.

La primera víctima de este intento prometeico es su propio suegro, pero después aplica este modelado a todo el mundo sin distinción. Todo, debido a la obsesión de William por comprender el sentido de la vida, hasta el punto de afirmar: «El mundo entero es una historia. He leído cada una de sus páginas hasta el final. Pero debo encontrar cómo acaba. Quiero saber qué significa todo esto» (1×07).

En una de las escenas finales de la serie, William le da las gracias a Dolores, porque dice que fue ella quien le permitió encontrarse a sí mismo. Aun con eso, la pregunta queda abierta: ¿qué habría sido de William si no hubiera entrado en *Westworld* y se hubiera enamorado de Dolores? ¿Sería el mismo tipo duro, frío, insensible, capaz incluso de violarla solo para satisfacer su ego? Al final, se evidencia que ha sido víctima de su propio monstruo cuando su hija, ya en versión androide, le aplica el test de *fidelidad*, el control de calidad que tienen las réplicas, y le dice: «Esto no es una simulación. Este es tu mundo, o lo que queda de él». Su respuesta, «¡Oh, mierda! ¡Lo sabía! Ya estoy dentro, ¿no?» (2×10), nos da a entender que él ha muerto y que su conciencia ha sido clonada, hecho que confirma el mantra «Los placeres violentos tienen finales violentos».

## 2. Maeve

Maeve (Thandie Newton) es una androide «buena», si es que podemos asociar moralidad a los robots. Ella es la *madame* del *saloon*, donde a menudo hay escenas de violencia armada, entre hombres, y sexual, con las prostitutas que allí trabajan. Maeve empieza a tener flashes de recuerdos, con especial énfasis en los

empleados de Delos, que retiran a los androides heridos del *saloon* después de una pelea. Es tal su obsesión con las dependencias donde curan a los androides, que llega a pedir a Hector, su compañero androide, que la mate para así poder volver a ver a los técnicos que la han reparado tantas veces. En una de estas visitas chantajea a Felix, uno de sus técnicos de cabecera; de alguna forma, el renacer de Maeve no es del todo limpio (Dickerson, 2017): no lo consigue por sus propios medios, sino que requiere de unos cuantos cambios de configuración de su código, muy bien dirigidos y pensados.

Parece que Maeve solo quiere luchar para salir del parque. Pero cuando ya lo tiene a mano —incluso está dentro del tren que la hubiera liberado—, vuelve atrás por el tormento que le causa el recuerdo de su muerte y la de su hija, sucedida en una narrativa anterior. Este es el motivo por el que le hemos dado también el calificativo de «androide rebelde». Es un personaje sumido en la lucha solitaria, solo acompañada por algunos androides y por algunos humanos, aunque con un claro liderazgo por su parte. Ella es inconformista y solidaria con sus iguales. Tiene la esperanza o la pretensión de encontrar a su hija, que cree que todavía está en el parque. Encarna un modelo de amor muy *humano*, desde el amor de madre más allá del propio bienestar, hasta el amor apasionado por su amante Hector (también androide).

## 3. Dolores

El renacimiento de Dolores (Evan Rachel Wood) no es tan rebelde como el de Maeve, pero sí muy drástico (Dickerson, 2017). Ella recuerda con claridad la muerte de su padre y la

violación por parte de Man in Black. Dolores atesora una gran cantidad de conversaciones con el personal responsable técnico y, en su momento, con Arnold. Se percibe la creciente conciencia de Dolores de una forma clara a lo largo de la serie, de la misma manera que su camino hacia la *liberación* tiene muchos puntos oscuros e inexplicables. Dolores llega a herir a Logan cuando este la lesiona, algo que en Westworld está totalmente prohibido; en este punto, la liberación de Dolores está pasando por encima de sus códigos programados, a los que debería obedecer como androide.

Dolores es un personaje clave en la rebelión de los androides, y la catalogaríamos de androide «mala», si esto fuera posible. Su despertar, su renacimiento, tiene un claro objetivo egoísta: dejar Westworld totalmente vacío, ganando a aquel que la esclaviza. Y lo consigue, sin escrúpulos, sacrificando a sus iguales y huyendo del parque.

## 4. Bernard

Bernard (Jeffrey Wright) es un personaje interesante. Se presenta, de entrada, como trabajador ejemplar de Delos, a las órdenes de Ford y ligado sentimentalmente a Theresa, la responsable de control de calidad. Nada parece fuera de lugar, hasta que se descubre que es un androide (1×08). Vive este hallazgo con decepción: percibe que ha perdido valor; él es de los pocos androides que prefieren a los humanos. Este responsable técnico de los androides es a su vez un androide inspirado en Arnold. Tal conciencia de su propio ser la consigue a la vez que se da cuenta de que ha matado a Theresa, por orden de Ford. Por ello,

este está tremendamente orgulloso de lo que ha conseguido con Bernard, y así se lo hace saber, ya que, para Ford, los sentimientos de culpa que Bernard vive por haber matado a Theresa son un éxito sin precedentes en la programación de androides. Dicho esto, pese a ser un androide con un código muy pulido, todavía se fía de la gente, tiene un punto naíf e incluso es muy egoísta en determinados momentos.

En este momento de la serie hay una pregunta que es necesario plantear: si los androides pueden sentir dolor y emoción, ¿es moralmente correcto manipularlos? Indirectamente estamos intentando trazar una línea imaginaria que divida lo humano y lo robótico, pero, en *Westworld*, esta separación no es tan sencilla, puesto que a veces parecen más humanos los androides que los clientes del parque.

## 5. Robert Ford

La mente de Ford (Anthony Hopkins) es una de las claves para comprender qué está pasando en Westword en realidad, no lo que parece que está sucediendo. El parque es su vida, su creación, e incluso mantiene partes del recinto apartadas del conocimiento de Delos. En su cruzada por mejorar la experiencia de sus clientes y aumentar el realismo del parque, Ford decide que debe permitirse a los androides consultar su memoria de vidas anteriores. Cuando realiza el cambio de código, los sucesos en el parque se precipitan. En un inicio parece que todo responde a averías de los androides, pero rápidamente la situación se escapa de las manos de los controladores del parque, tanto de los que están en el terreno como los del puesto de mando. Ford está

muy orgulloso de los avances que hacen sus criaturas, y no está dispuesto a que nada se interponga en su camino, ni siquiera el hecho de matar a humanos que estaban a su servicio.

Su pasión por el parque y sus criaturas llega a un punto en el que prefiere abandonar su cuerpo para replicar su mente en los servidores del parque, para así poder acceder como administrador a todos los androides. Él quiere convertirse en el Dios de su creación, y para poder conseguirlo, tiene que morir primero y cambiar de naturaleza.

## 6. Charlotte Hale

Charlotte Hale (Tessa Thompson) es la directora ejecutiva de Delos Destinations. Su personaje es inquietante por el parecido que muestra con la mujer de éxito de la sociedad actual. Soltera, sin hijos, sin ataduras, despiadada y desesperada por conseguir y defender su puesto en un entorno donde imperan el poder, el dinero y el placer: puro mercado. No obedece a nada que no sea a ella misma. Sus imperativos morales son «miente, engaña, seduce y mata para conseguir tu objetivo». Las personas como ella, denominadas *killers* en el mundo anglosajón, reflejan la imagen recurrente de que, para triunfar en la sociedad de hoy en día, solo cabe la psicopatía o la falta de cualquier tipo de humanidad o empatía, sea en forma de compasión o sentimientos, que tienden a ser entendidos como una debilidad.

Ella encarna a la villana del mundo de los humanos. Aun así, llama la atención cómo es la escogida para ser replicada y albergar la conciencia de Dolores, para que esta salga del parque. Sin duda, porque Charlotte es la que tiene más poder en el mundo

de los humanos. A diferencia de otros personajes —Dolores y William—, su mal no tiene un porqué, no tiene conciencia del bien ni del mal, no tiene un sentido que perseguir, un amor que salvar o una justicia que impartir. Ella solo responde a los accionistas. Suya es la frase: «Nuestro interés en este lugar está enteramente en la propiedad intelectual: el código» (1×07).

El hecho de que Dolores la reconozca como la enemiga que batir nos habla de la capacidad que tienen los *killers* de reconocerse entre sí. Sin embargo, Charlotte acaba siendo víctima de su mentalidad y se adivina que algo acontece en ella por su expresión facial, instantes antes de morir. Aquí uno se pregunta si ella es el reflejo de la ausencia de conciencia en el hombre contemporáneo, o si, por el contrario, la conciencia de evolución y progreso que hemos promovido nos reduce simplemente a la supervivencia de los mejores.

## 7. Conclusiones

«Los placeres violentos tienen finales violentos» es una famosa frase de Shakespeare que aparece múltiples veces en la serie y que sirve de premonición de lo que va a suceder. La reprogramación de los androides, el hecho de permitir que tengan memoria, los convierten en mentes pensantes y no en simples robots, cosa que lleva a la población de Westworld hacia la violencia primero, y hacia la desaparición después.

*Westworld* no es una serie de ciencia ficción distópica que sea antiandroides o antitecnología. Es una crítica feroz a la humanidad. Son los humanos los que someten a los robots a la violencia física y sexual, de forma habitual y constante. Además, el obser-

vador puede concluir que el problema no es que los androides ganen una conciencia que les acerca a la humanidad. El problema real es que los humanos han perdido la profundidad de la suya. Hasta el punto de dudar si quien tienen delante es un androide o un humano. Por eso, les parece una amenaza el florecer de las necesidades de sentimientos y de libertad de los androides. ¿Tenemos derecho a manipularlos si sienten? En la serie se ve con claridad que uno de los puntos clave de humanización es el sufrimiento: muchos de los androides se despiertan por el dolor o con el trauma de su recuerdo.

A diferencia de otras series de moda hoy, como *Altered Carbon* (2018- ) o *Black Mirror* (2011- ), hay que agradecer a Joy y Nolan la confianza que tienen en la madurez del espectador, pues no crean una conciencia del bien y el mal que tiene una respuesta simple o prefabricada, sino que simplemente abren el melón de las grandes preguntas del hombre y dejan que el espectador llegue a las respuestas a partir de su experiencia y conocimiento. Cuando se escribió la película, parecía que los androides capitaneados por Yul Brynner no eran demasiado realistas. A día de hoy muchos de nosotros ya hablamos con ordenadores, que nos contestan con cierta precisión a preguntas. Parece que, cada día más, necesitamos no solo diseñar nuestro entorno, sino también escoger —como si de un mercado se tratase— cómo queremos que sea nuestro marco de referencia intelectual. ¿Terminaremos diseñando un universo paralelo solo para que responda exactamente a lo que deseamos? ¿Serán sus habitantes también androides? De momento, a pesar de ser casi perfectos, incluso en Westworld, no podrán comportarse como un humano si no sienten algo más profundo.

# Bibliografía

**Cho, K. *et al.*** (2014). «Learning Phrase Representations using RNN Encoder-Decoder for Statistical Machine Translation». En: VV. AA. *Proceedings of the 2014 Conference on Empirical Methods in Natural Language Processing* (págs. 1724-1734). Doha: Association for Computational Linguistics.

**Dickerson, L.** (2017). «Recoding and Rebooting. Death and Rebirth Beyond Humanity in HBO's *Westworld*». En: VV. AA. *The Image of Rebirth in Literature, Media, and Society* (págs. 15-23). Greeley: University of Northern Colorado.

**Hochreiter, J. S.** (1997). «Long short-term memory». *Neural Computation* (vol. 9, n.º 8, págs. 1735-1780).

**Lemmey, H.** (2018, 9 de mayo). «Is *Westworld* an anti-human fable?». *The Guardian* (págs. 1-3).

**Mathur, M. B.; Reichling, D. B.** (2016). «Navigating a social world with robot partners: A quantitative cartography of the Uncanny Valley». *Cognition* (n.º 146, págs. 22-32).

**Turing, A.** (1950). «Computing Machinery and Intelligence». *Mind* (vol. LIX, n.º 236, págs. 433-460).

**Vargas, Y.** (2018). «Miedos colectivos: la representación en tiempos de crisis». *Intersecciones* (vol. 1, n.º 1, págs. 124-127).

**Williams, R. J.; Rumelhart, G. E.** (1986). «Learning representations by back-propagation errors». *Nature* (vol. 323, n.º 6088, págs. 533-536).

Capítulo IX

# *Mr. Robot*: *hacktivismo* y utopías en las sociedades de control

Irene Cambra Badii

## 1. Un antihéroe en un mundo hostil

La narrativa levemente distópica de *Mr. Robot* (2015- ) transcurre en un mundo oprimido por el capitalismo y la tecnología. Los ciudadanos, divididos entre ricos y pobres, son dominados por las empresas multinacionales. La ciudad de Nueva York aparece representada sórdidamente: sucia, fría y solitaria. Los tonos grises y azules de la fotografía se complementan con el personaje protagónico de la serie, Elliot Alderson, que parece tan aislado y mustio como la urbe en la que vive. Tal como sucedía en *Taxi Driver* (1976) y *Fight Club* (1999), la ciudad y el protagonista parecen incómodos consigo mismos, y resultan a su vez iguales y complementarios.

Elliot es bastante particular: se trata de un joven ingeniero de seguridad cibernética con dificultades para la interacción social y un diagnóstico de esquizofrenia paranoide. Se presenta como alguien vulnerable e inestable. Le resulta muy dificultoso vincularse con los demás y aceptar cualquier tipo de ayuda. Se trata, en definitiva, de un personaje que *sufre*: lo vemos caminar por la ciudad ocultándose y padeciendo por el simple hecho de estar en el mundo.

En un primer momento, sus marcados problemas de integración y socialización pueden hacernos pensar que se trata de un protagonista sumamente atípico para una serie norteamericana:

un antihéroe. En efecto, no es un joven extrovertido, simpático, cuyos proyectos se desenvuelven satisfactoriamente. Se trata de una persona oscura, con dificultades interpersonales, que no abriga esperanzas para el mundo, que no confía en nada ni en nadie.

Sin embargo, podemos pensar que Elliot se inscribe en una nueva tradición de protagonistas de los dramas contemporáneos (Cappello, 2017; Cascajosa, 2009), que a pesar de no ser «perfectos» funcionan como «fuerza del bien» (Shaffer; Raney, 2012, pág. 1030). Este también es el caso de Tony Soprano (*The Sopranos*, 1999-2007), Dexter Morgan (*Dexter*, 2006-2013), Gregory House (*House M. D.*, 2004-2012) y Don Draper (*Mad Men*, 2007-2015). Todos ellos presentan variantes del modelo de personaje decadente, con defectos a la vista y marcadas tendencias antisociales. No obstante, una complicidad con sus espectadores convierte a dichos antihéroes en personas aceptables para su público, aunque no necesariamente queribles. En otro extremo, Walter White (*Breaking Bad*, 2008-2013) nos muestra a un antihéroe sin el poder de la fuerza del bien: no tiene un propósito solidario o utópico, sino marcadamente egoísta, y por eso ha generado tanta fascinación como rechazo.

Elliot cumple cada uno de los puntos estratégicos del antihéroe contemporáneo para generar simpatía en el espectador (García Martínez, 2014): en primer lugar, su *victimización* (el personaje sufre continuamente, e incluso está en peligro por lo que desconoce de sí mismo, sus paranoias y las persecuciones externas); por otro lado, sus antagonistas son presentados como *más perversos* que él, en una especie de «comparatismo moral» (tanto de los personajes como del sistema capitalista en general), y, por último, la presencia de la familia y de los lazos de sangre en la narrativa desestabiliza su marco moral de antihéroe y le cuestiona qué es correcto y qué no.

Asimismo, la serie continúa con una tradición iniciada en *Dexter*, otro protagonista antisocial, al proponer un pacto curioso entre el personaje y el espectador mediante el relato de sus pensamientos con su voz en *off*. Los largos viajes que realiza en metro y sus momentos de soledad en el frío apartamento donde vive resultan momentos ideales para el despliegue de su paranoia. Elliot se siente observado y nosotros le vemos observar fijamente todo lo que ocurre a su alrededor, oculto en una capucha de su ropa deportiva, mientras desarrolla sus monólogos de pensamiento y los comparte con el espectador. Esta identificación con sus razonamientos (y sufrimientos) permite que la distancia con lo que Elliot siente, piensa y hace no sea tan abismal. La confianza que Elliot le tiene al espectador le será retribuida: lejos de considerarlo un loco maniático, seguimos sus pasos creyendo en él y esperando lo mejor para su vida.

La estructura narrativa de *flashbacks* con su voz en *off* nos permite conocer y aceptar el pasado oscuro del personaje, y entender mejor su presente ligado a las drogas. En los primeros episodios de la primera temporada de la serie, consume morfina diariamente pero no se considera un adicto, ya que calcula la cantidad exacta de droga y de una medicación que contrarreste sus efectos, que toma conjuntamente en un modo casi obsesivo. Si bien sus conductas autodestructivas podrían alejarlo de la simpatía del espectador, su monólogo constante nos acerca a su experiencia de la utilidad de las drogas para su cotidianidad, y al sufrimiento de la abstinencia cuando decide dejarlas.

Es interesante notar que, así como Elliot nos expone sus miserias descarnadamente, con una confianza cómplice, los demás personajes nos ocultan mucho más de lo que muestran. Esto es porque seguimos los pasos de nuestro narrador, y por medio de su monólogo interior conocemos a los demás personajes. Elliot

cree que conoce la totalidad de la información personal de la gente mediante el estudio pormenorizado de sus redes sociales. Se desprende aquí la representación de que es posible controlar toda la información por medio de internet.

Como es un *hacker* experto, Elliot es capaz de indagar en los aspectos más secretos de las personas; sin embargo, todos los personajes más cercanos guardan sorpresas para el protagonista (y para nosotros, como espectadores). La más importante de ellas es justamente el *plot twist* del final de la primera temporada (1×09), cuando nos anoticiamos de que su referente y *alter ego*, el Mr. Robot del título de la serie, se trata en realidad de una alucinación de su padre, muerto más de una década antes.

Esta invención permite a Elliot hablar consigo mismo y con su invención alucinada, duplicando su monólogo interior y confundiéndonos una y otra vez con su imaginación. Su padre se le aparece como alguien que lo contiene y lo hace sufrir a su vez, como alguien del cual es imposible escaparse, aunque siempre se escabulle sin dar respuestas cuando Elliot las necesita.

A su vez, el protagonista señala que la muerte de su padre, debido a una leucemia presuntamente provocada por el trabajo en una empresa contaminante, lo deja sin la única persona con la cual podía hablar. Lo verdaderamente interesante de la serie, entonces, trasciende este derrotero del protagonista y ubica el conflicto no solo con su esquizofrenia paranoide y su alucinación con Mr. Robot, sino en relación con lo social, con las empresas que dominan el mundo y con el sistema financiero en general.

En el relato de la serie confluyen entonces el camino de descubrimiento personal, de su propia historia familiar y las dimensiones de su esquizofrenia paranoide con la ideología y las fobias de la sociedad contemporánea, haciendo de esta experiencia narrativa un verdadero palimpsesto (Cappello, 2015).

## 2. El héroe *hacktivista* y la revolución posmoderna

Como hemos mencionado previamente, durante el día Elliot trabaja como ingeniero de sistemas en una empresa corporativa de seguridad informática. Realiza sus tareas de manera solitaria y aislada, y detesta todo lo que implican como sostén de los conglomerados, entre ellos E Corp, al cual denomina «Evil Corp»: la empresa del diablo. Y por las noches se dedica al *hacking ético*. A la manera de un vengador solitario, persigue a pederastas y estafadores por medio de la filtración de sus datos en las redes sociales. Sin embargo, no actúa solo: cuando encuentra una actividad moralmente incorrecta, como la pornografía infantil (1×01), da aviso a la policía de forma anónima para que ellos se encarguen de la administración de justicia.

Realiza este ciberactivismo de manera solitaria hasta que es convocado por el grupo Fsociety, junto con su alucinación de Mr. Robot, para descalabrar el sistema capitalista en sí, entendiéndolo como la fuente de los malestares de toda la sociedad. Desde el episodio piloto de la serie, Elliot es forzado por Mr. Robot (es decir, por él mismo) a tomar una decisión: seguir con su trabajo de informático durante el día, y *hacker ético* y solitario por las noches, o bien unirse a Fsociety e iniciar una revolución en conjunto con sus colegas, borrando todas las deudas económicas mediante un ataque informático nunca visto antes.

Fsociety es un grupo de *hackers* con un estilo similar al de Anonymous (justicieros globales que buscan desestabilizar el orden y el sistema financiero). Este grupo se manifiesta desde el año 2008 llevando a cabo acciones en la web que se enfocan a la libertad de expresión, cuestionando los derechos de autor y a diversas empresas u organizaciones. Sus miembros se pre-

sentan con una máscara de Guy Fawkes, revolucionario inglés del siglo XVII y protagonista de la película *V for Vendetta* (2005), para proteger su identidad. De hecho, este film resulta un antecedente importante para pensar *Mr. Robot* y los movimientos revolucionarios que actúan entre las sombras, para encontrar las vulnerabilidades del sistema y romper con el orden establecido. La idea de desbarrancar el sistema para poder tener una sociedad más justa permite ver a estos hackers como *hacktivistas*, es decir, activistas políticos con una dedicación principalmente tecnológica.

¿Cuál es entonces el orden preestablecido planteado en esta serie, que debe destruirse para dar paso a una sociedad más justa? La idea principal es que el mundo se define mediante lo financiero. Se trata de una sociedad posdisciplinaria en la cual los ricos, por medio del uso de la tecnología, dominan el mundo económico: «Dale a un hombre una pistola y podrá robar un banco, dale a un hombre un banco y podrá robar el mundo» (1×02). Sumado al imaginario y a las paranoias del protagonista, la serie manifiesta el mito de la posmodernidad: todo se resuelve en la técnica y en el consumo. Los ciudadanos son consumidores que se dirigen a trabajar todos los días como si fueran robots, sin otro propósito que el de cumplir un horario.

Se trata del paradigma actual de la sociedad hipermoderna, que, en términos de Lipovetsky (1983), supone un mundo caracterizado por las nuevas tecnologías, donde la imagen es un icono y domina el hiperconsumo. Es una época que se caracteriza por la caída de la ley o la regulación, como también se tiende a la masificación que empuja al anonimato y la alienación.

Asimismo, la serie plantea todos los puntos de la llamada «convicción tecnocrática» (Reboul, 1989): la creencia de que la técnica puede resolver todos los problemas, que tenemos un

control total de nuestra acción y eliminamos cualquier imprevisto, que lo real puede reducirse a lo científicamente detectable y mensurable, que las opciones técnicas se imponen por razones únicamente técnicas y no son discutibles; fundamentalmente, que la eficacia técnica es el valor supremo.

Se plantean entonces interesantes preguntas: ¿qué tanto nos define el consumo? ¿Cómo nos afecta la caída de una ley reguladora? ¿Se ha producido efectivamente esa caída de la ley, o se ha reemplazado por la convicción tecnocrática? ¿Estamos efectivamente ante un letargo ciudadano que requiere ser despertado? ¿Las empresas dominan las vidas de los seres humanos, y no al revés? ¿Es posible quebrar el sistema y hacer una revolución tecnológica frente al capitalismo financiero? ¿Es posible liberarnos de nuestros perfiles de consumo, de nuestros perfiles en las redes sociales, en definitiva, de nuestros *datos informáticos*?

Resulta interesante establecer aquí un posible diálogo entre dos filósofos: Gilles Deleuze y Byung-Chul Han. El primero señala que el dinero es lo que mejor expresa el paso de las sociedades disciplinarias a las de control. Si en las primeras las monedas siempre remitían a una determinada cantidad en el patrón oro, por el contrario, en las sociedades de control actuales (también llamadas posdisciplinarias) el dinero remite a «intercambios fluctuantes, modulaciones en las que interviene una cifra: un porcentaje de diferentes monedas tomadas como muestras» (Deleuze, 2006, pág. 3). Esto implica una transformación en el imaginario social: no se trata de acumular dinero en forma de billetes, o tener grandes herencias que se traspasarán de generación en generación; ahora más bien las personas pueden convertirse en ricas de un momento a otro. La riqueza es intangible y, entonces, las fluctuaciones financieras son vistas como intercambios más móviles, menos fijos.

Entonces, lo esencial resulta una cifra, que actúa como una contraseña para acceder a determinadas formas de organización del mundo, y no un número o una consigna como era previamente. En este sentido, resulta interesante hacer notar que la revolución propuesta por Fsociety no radica únicamente en una consigna desestabilizadora proveniente de una ideología, sino más bien en la posibilidad de encontrar una contraseña para desbarrancar el sistema financiero.

Por su parte, Han (2014, pág. 113) señala que el mundo actual se define por esta acumulación de cifras y de datos, que no son otra cosa que el *big data*. Esto se refiere no solo a la posesión económica, sino más bien al estudio del comportamiento individual y colectivo. Sin embargo,

> «las correlaciones que descubre representan lo estadísticamente probable. Así, el *big data* no tiene ningún acceso a lo único. El *big data* es totalmente ciego ante el acontecimiento. No lo estadísticamente probable, sino lo improbable, lo singular, el acontecimiento determinará la historia, el futuro humano. Así pues, el *big data* es ciego ante el futuro».

En este sentido, lo verdaderamente interesante de *Mr. Robot* es que plantee genuinamente la posibilidad de una revolución, o de la realización de una utopía de un mundo más justo, a modo de acontecimiento singular en un mundo actual donde nada de eso parece ser posible.

Durante décadas hemos escuchado que las utopías del siglo XX han finalizado, que ya no existe la esperanza de un mundo mejor, ni siquiera para los idealistas o los ecologistas. Justamente, *Mr. Robot* propone complejizar estas cuestiones, proponiendo que pueden tenerse utopías colectivas, revoluciones en el interior mismo del sistema, y con sus mismas herramientas. Esto implica

que si el régimen capitalista oprime por medio del dinero, la especulación monetaria o la rutina laboral aplastante, estos mismos elementos pueden convertirse en la fuerza de la resistencia. Así lo hace Fsociety: mediante su conocimiento tecnológico, y gracias a que los usuarios colocan en sus perfiles personales información confidencial, puede ir horadando poco a poco las reglas y buscando una forma de hacer tambalear el sistema. Pero esto exige que los sujetos se despierten de tal dominación —que, más allá de ser económica, es psíquica (Han, 2014).

Es en este punto donde se unen la historia individual del personaje, su despertar psicológico respecto de la opresión del sistema y de la posibilidad de establecer una contraofensiva con la construcción de una relación paternofilial que le ha faltado desde siempre. De alguna manera, puede gestionar la falta de autoridad del sistema, la caída de la ley y su posibilidad de derrocarlo, a partir de que sea capaz de transitar por un proceso similar en relación con su padre muerto. Sus delirios, su estilo de hablar para sí mismo, y su derrotero por el mundo de las drogas nos permiten identificarnos con sus luchas internas, sentirnos partícipes de lo que piensa y dice y sufrir sus desventuras, por lo cual es un guiño no solo estético, sino ético: todos podemos ser como él.

# Bibliografía

**Cappello, G.** (2015). *Una ficción desbordada*. Lima: Universidad de Lima.

**Cappello, G.** (2017). «El tiempo del cínico. Acerca del héroe de la ficción televisiva». *Área Abierta. Revista de Comunicación Audiovisual y Publicidad* (vol. 17, n.º 2, págs. 155-166).

**Cascajosa, C.** (2009). «La nueva edad dorada de la televisión americana». *Secuencias. Revista de Historia del Cine* (n.º 29, págs. 7-31).

**Deleuze, G.** (1990). «Post-scriptum sobre las sociedades de control». *Polis* (vol. 5, n.º 13, 2006, págs. 1-7). [Fecha de consulta: 4 de enero de 2019].
<http://polis.revues.org/5509>

**García Martínez, A. N.** (2014). «El fenómeno de la serialidad en la tercera edad de oro de la televisión». En: E. Fuster (coord.). *La figura del padre nella serialità televisiva* (págs. 19-42). Roma: EDUSC.

**Han, B.-C.** (2014). *Psicopolítica*. Barcelona: Herder.

**Lipovetsky, G.** (1983). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 2006.

**Reboul, O.** (1989). «La philosophie de l'education». En: A. Jacob (dir.). *Encyclopédie philosophique universelle. L'univers philosophique* (vol. 1). París: PUF.

**Shaffer, D. M.; Raney, A. A.** (2012). «Exploring How We Enjoy Antihero Narratives». *Journal of Communication* (vol. 62, n.º 6, págs. 1028-1046).

# Capítulo X
# *The Handmaid's Tale*: entre el *vintage* y la paradoja teocrática

Elena Cebrián Guinovart

Estados Unidos ya no es Estados Unidos, sino la República de Gilead. Al sistema democrático le ha sustituido una oligarquía que —a golpe de designio divino— afirma estar resolviendo las tres cuestiones que erosionaban la sociedad del pasado: la escasa natalidad, la contaminación y el desorden moral. Los derechos y las libertades han sido sustituidos por una estructura en la que todos los individuos están encerrados en un grupo social, que determina la función con la que deben arrimar el hombro para sostener el nuevo orden. A cada grupo se le asigna un espacio concreto que delimita su existencia y un color que le identifica.

La protagonista de la serie es una *criada*: una mujer que ha demostrado ser fértil y, por tanto, forma parte de una casta de vientres esclavos a disposición de los *comandantes*, para garantizar la reproducción en una violación ritual —la *ceremonia*—, en la que también participan las *esposas*. Los *comandantes* son la élite social, miembros del grupo fundamentalista puritano Los Hijos de Jacob, que gestó y gestionó el golpe de estado y que ahora dirige el sistema; las *esposas* son las mujeres casadas con ellos. Las mujeres que ni son fértiles ni están casadas son *marthas* —el grupo del servicio doméstico— o *tías*, que instruyen primero y después vigilan a las criadas. La seguridad depende de los *guardianes* —una especie de ejército indistinto— y los *ojos* son la policía secreta. El resto de la población aparece muy al fondo, y en la serie solo tiene valor como mano de obra que sostiene el sistema.

El rojo —que evoca la sangre del parto— es el color de las criadas y el azul el de las esposas —como símbolo de pureza. Marthas y tías visten de marrón, los comandantes y guardianes de negro, y el resto de la población —incluyendo a los disidentes— de un gris indiferenciado.

## 1. Aire *vintage* para preguntar sobre el presente

La paleta de colores que identifica cada una de las castas, unida a una realización, una fotografía, un vestuario y una escenografía muy poco comunes, dan a *The Handmaid's Tale* (2017- ) un aire *vintage*: en momentos concretos recuerda a las animadas fiestas y las elegantes mansiones del Viejo Sur en *Gone With the Wind* (1939). Este *vintage* estético es, sin embargo, falso, puesto que la serie no transcurre en el pasado, sino en un futuro muy inmediato a nuestro tiempo. Con este juego temporal es como se desafían los imaginarios sociales del espectador en el 2018: yendo y viniendo constantemente de los tiempos presente y pasado de la serie por medio de *flashbacks*, la serie compara modelos sociales y como buena distopía nos plantea preguntas sobre el momento actual. Esta desubicación temporal no es solo estética: también hay *vintage* contextual y *vintage* conceptual.

El contextual funciona a partir de un cambio insospechado. En el marco de la sociedad hipercomunicada, con flujos de comunicación digital imparables y relaciones horizontales —donde el imaginario dice que podemos sentirnos plenamente libres y a salvo de cualquier tentación totalitaria, porque estando sobreexpuestos lo estamos todos y nadie puede imponerse al resto—, el problema no han resultado ser los excesos de trans-

parencia (Han, 2012 y 2014) o una vigilancia líquida (Bauman; Lyon, 2012). El problema ha sido que las disfunciones del sistema de libertades y la abulia de los ciudadanos han posibilitado una tiranía de las de toda la vida, que funciona a partir del terror, la coerción social y el aseguramiento del poder. «Ahora estoy despierta y veo el mundo. Antes estaba dormida. Así es como dejamos que pasara» (1×03), explica la protagonista, en un *flashback* sobre el golpe de estado.

Siguiendo los términos de Deleuze (2006, pág. 2), en mitad de una sociedad del control ejercido por medio de la modulación, la serie presenta una comunidad que ha dado un paso atrás, al establecer de nuevo una sociedad disciplinaria basada en el encierro y en marcar al individuo para indicarle su posición en la masa (Deleuze, 2006, págs. 2-3). Así, en *The Handmaid's Tale*, Gilead ejerce el poder encerrando a los individuos principalmente en el ámbito doméstico, y los marca ubicándolos en las castas de carácter funcional explicadas arriba, que se hacen visibles mediante la obligatoria uniformidad.

El encierro es de carácter físico, pero también psicológico. En el plano físico, las casas son el espacio predominante en Gilead, y los comandantes son los únicos con actividad relevante fuera de ellas. Las criadas solo están autorizadas a abandonarlas para ir —en pareja y una vez al día— a la compra. Las esposas solo aparecen en su casa o en una reunión en casa de otras. Y las marthas, el servicio doméstico, no están autorizadas a salir de la casa salvo permiso expreso de un alto mando. Como una casa —aunque propiamente sea un centro de internamiento— presentan las tías el Centro Rojo, en el que se prepara a las criadas para su función. Fuera del hogar también hay encierro, puesto que los guardianes armados están en todas partes: en la calle cada pocos metros, en las tiendas, en el hospital, en los vehículos de transporte, etc. Y

en el caso de las criadas, si no es con los guardianes, su encierro continúa en compañía de las tías. A los enemigos de Gilead se les encierra, aunque sea a cielo abierto, en las Colonias, que funcionan como campos de trabajo y exterminio: «Venimos aquí, trabajamos y morimos» (2×05).

El encierro psicológico es principalmente fruto de los sistemas de vigilancia y denuncia. Los ojos —una especie de policía secreta— intervienen, perfectamente identificados, para reconducir los casos de traición a Gilead, pero habitualmente actúan infiltrados, asegurando que nadie se salga de su papel en cualquiera de los niveles sociales: Nick, el chófer de los Waterford —el comandante y la esposa a quienes la protagonista ha sido asignada como criada—, es un ojo, que por encargo de un comandante de mayor graduación les vigila. También otra criada podría ser un ojo: «No tenemos amigas, es imposible. La verdad es que nos vigilamos: ella me vigila a mí y yo a ella» (1×01). Además, está la percepción de que Gilead es la única realidad posible. «Gilead no tiene fronteras —decía Tía Lydia. Gilead está dentro de ti» (2×02), recuerda la protagonista estando escondida en la desierta redacción de *The Boston Globe*, tras su huida al final de la primera temporada.

El *vintage* conceptual se concreta en el salto atrás que *The Handmaid's Tale* plantea respecto a la familia y la identidad. En el imaginario del espectador contemporáneo a la serie, estas se definen en relación con la voluntad: ya no hay un modelo de familia aspiracional, sino que hay *familias*; y la identidad no está vinculada con la naturaleza, sino que reside en la percepción que el individuo tiene de sí mismo en cada momento.

*The Handmaid's Tale* plantea la cuestión de la familia por medio del tema central: la maternidad. La mayor parte de las tramas de la serie implican la forma en la que Gilead afronta el problema de la baja natalidad en la sociedad que ha subvertido.

Las mujeres fértiles se consideran un bien escaso y, como tal, se administran en un sistema de cesión temporal a los líderes, con el derecho/obligación de una violación ritual mensual con fines reproductivos. Que la criada se quede embarazada supone un éxito personal, pero también social, y casi todos participan de alguna manera.

Esta sexualidad y maternidad impuestas a las criadas sostienen interpretaciones de la serie como una alegoría del dominio patriarcal sobre el cuerpo de las mujeres. «*El cuento de la criada* es una serie que merece ser vista. Lleva al extremo las diversas manifestaciones de la opresión de los hombres hacia las mujeres y nos la restriega por la cara», plantea, por ejemplo, Manuel Rodríguez (2018). «Las mujeres son tratadas como ganado —llevan una marca similar en su oreja— y concebidas como una mera herramienta para que la especie del hombre —porque las mujeres que nazcan solo servirán para dar más niños y limpiar— no se extinga», afirma Lucía Ros (2018).

Es una cuestión que Margaret Atwood (2017, pág. 15) ya había resuelto, al responder —en la introducción a la edición española de la novela en la que se basa la serie— a la pregunta sobre si su obra es feminista o no:

> «Si esto quiere decir un tratado ideológico en el que todas las mujeres son ángeles y/o están victimizadas en tal medida que han perdido la capacidad de elegir moralmente, no. Si quiere decir una novela en la que las mujeres son seres humanos —con toda la variedad de personalidades y comportamientos que eso implica— y además son interesantes y lo que les ocurre es crucial para el asunto, la estructura y la trama del libro… entonces sí. En este sentido, muchos libros son "feministas"».

La cuestión de la dominación de las mujeres es, en *The Handmaid's Tale*, parte de un asunto de mayor calado: lo que se controla no es solo el cuerpo de las mujeres, lo que se controla es la familia, su estructura y sus fines.

A enfocar la estructura de la familia, ayuda el *Diccionario del español jurídico* de la Real Academia Española, que la define como «grupo de personas emparentadas entre sí que viven juntas». Cosa que en la mayor parte de la tradición jurídica occidental venía significando vínculo biológico y jurídico. El vínculo biológico se entendía como resultado de la unión sexual que determinaba la filiación, y el vínculo jurídico como resultado del sometimiento a una estructura normativa comúnmente reconocida.

Pero en *The Handmaid's Tale* las personas que viven juntas tienen más que ver con la etimología latina —*familia* deriva de *famulus*, el conjunto de los esclavos y criados de una persona (Corominas, 1987)— que con la tradición jurídica reciente. El comandante Fred Waterford considera que su familia está compuesta por su esposa, Serena Joy; la criada, Rita, la martha que sirve a la familia; Nick, el conductor, y Eden, la esposa adolescente, *econoesposa*, que a este último se le asigna como premio y con la que se casa en la ceremonia colectiva del *exhibirrezo* (2×05 y 2×07).

La falsificación de la filiación es otro de los puntos en los que *The Handmaid's Tale* desafía el imaginario social del espectador: Gilead es totalitario porque rompe el vínculo madre-hijo. Si el comandante y la esposa así lo deciden —como le ocurre a la protagonista—, la criada que ha gestado al bebé deberá dejar la casa y al niño tras el parto (2×09 y 2×12) o, en el mejor de los casos, al terminar la lactancia (1×09). La ruptura del vínculo es dramática para las criadas (1×10, 2×05, 2×10 y 2×12), porque no pueden evitarlo en el marco de la dominación a la que están sometidas. Aunque la retórica de la serie descoloca al espectador: le lleva al

pasado por medio de *flashbacks* para mostrarle cómo Moira —la mejor amiga de la protagonista— fue una madre de alquiler por razones exclusivamente económicas y cedió a su hijo sin drama alguno (2×07).

Fabrice Hadjadj (2015, pág. 18) ilumina el fracaso del modelo familiar en Gilead desde otro punto de vista:

> «Mis padres se desearon, y no me desearon directamente a mí. Ante todo lo que quisieron es "hacer el amor", como se dice con tanta torpeza, y no hacer un hijo. Y resulta que aparecí yo, un pequeño judío, como siempre fuera de programa y, por eso, nunca del todo fuera de *pogrom*, un hombrecito que, al crecer, escapó totalmente de sus anticipaciones (pero no de sus corazones)».

Serena y Fred Waterford se deseaban antes del golpe de estado de Los Hijos de Jacob que hizo posible la República. Se deseaban (1×06), pero una vez implantada la figura de la criada, ya no. Entonces la búsqueda del hijo se volvió absolutamente obsesiva: «Yo renuncié a todo por ti y por la causa. Y solo quería un bebé. Tú me has dejado sin nada» (2×11), grita Serena expresando claramente la soledad de aquellos a quienes el sistema ha dejado sin familia.

La cuestión de la identidad también es central en *The Handmaid's Tale*, en esta ocasión vinculada a la dignidad de la persona. La manifestación más evidente es la negación del nombre. Las criadas no tienen nombre propio, lo perdieron cuando las convirtieron en tales. Desde ese momento adoptan el nombre del comandante a quien han sido asignadas. El nombre de la protagonista de la serie es June, aunque para Gilead se llame Defred, porque se entiende que pertenece al comandante Fred Waterford. Las otras criadas son Dewarren, Deglen, Desteven,

Dedaniel, etc. Recuperar y compartir el nombre propio puede ser un acto de rebelión, como cuando en un descuido de los guardianes en la tienda las criadas se informan unas a otras de sus nombres propios: «Yo soy June. Y yo Janine. Yo soy Brianna. Soy Emily» (2×07).

También el nombre es un espacio para la resistencia simbólica. Después de ser capturada en la segunda temporada, la protagonista mantiene un diálogo con Tía Lydia —su guardiana instructora—, en el que se definirán los términos de la situación en función del nombre:

> «—Veo que no has comido bien, Defred.
> —June. Ese es mi nombre. […]
> —June estará encadenada en este cuarto hasta que dé a luz. Y después la ejecutarán. Defred tiene una oportunidad. Sería mejor para el bebé» (2×04).

Una estrategia en la que Tía Lydia insiste en otro momento, cuando, para doblegar a June, la lleva a ver el cadáver en el patíbulo del hombre que la acogió en su casa cuando huía: «June se escapó y colaboró con terroristas, Defred no. A Defred la secuestraron. Defred está libre de culpa, no tiene que pagar por los errores de June» (2×04).

En este punto, el juego *vintage* de saltar atrás en el tiempo para señalar las insuficiencias del tiempo presente remite a los totalitarismos del siglo XX, en los que la estructura del partido queda por encima del sujeto. Aunque la comparación es más precisa mirando a la antigüedad clásica, cuando el estado quedaba por encima de la familia y de los individuos, lo que legitimaba la esclavitud, la preeminencia de los hombres sobre las mujeres y la superioridad de unos grupos sobre otros.

## 2. La paradoja teocrática

Gilead es un totalitarismo de corte religioso: los designios divinos acompañaron el éxito del golpe de estado (1×05); la reclusión de las criadas en particular y la exclusión de las mujeres en general se presentan como voluntad de Dios (1×03, 2×03 y 2×8), y los castigos físicos o incluso la muerte son la voluntad del creador para los que desafían sus leyes (2×04, 2×08 y 2×12). Sin embargo, el peso de lo religioso es paradójico en Gilead: el poder ha instrumentalizado el rito alejándolo de su significado trascendente, como vía de resistencia.

La oración está presente en todos los momentos de la vida social, aunque de forma mecánica. Los saludos habituales son «Con su mirada» o «El Señor permita que madure», indicando una compañía de Dios tan vacía de significado que alguna criada prefiere «¡Que la fuerza te acompañe!», cuando tiene la seguridad de que nadie la escucha. Se reza con intensidad en las prácticas más crueles: antes de la ceremonia, en las *liberaciones* (ejecuciones por lapidación) o para persuadir a los condenados de que se retracten y la pena capital sea sustituida por alguna forma de mutilación.

Pero nunca la religión es una forma de esperanza o significado que amplía la realidad. En verdad lo que hay es instrumentalización política:

> «En el libro, la religión dominante se ocupa de alcanzar el control doctrinal y consigue aniquilar las denominaciones religiosas que hoy nos resultan familiares. Igual que los bolcheviques destruyeron a los mencheviques para eliminar la competencia política, y las distintas facciones de la Guardia Roja luchaban a muerte entre ellas, los católicos y los baptistas se convierten en objeto de identificación y

aniquilación. Los cuáqueros han pasado a la clandestinidad y han montado una ruta de huida a Canadá, como —según sospecho— les correspondería hacer en la realidad. […] De modo que el libro no está en contra de la religión. Está en contra del uso de la religión como fachada para la tiranía: son cosas bien distintas» (Atwood, 2017, pág. 17).

Que Gilead considere un riesgo las *religiones verdaderas* le lleva a demoler los templos cristianos (1x02) y ejecutar en el muro a sacerdotes y religiosas católicos (1×01 y 1×07). Pero sin que el poder halle la forma de evitarlo, los miembros ejercen la resistencia: «Con Dios, June» y «Ve en gracia», le dice como saludo y despedida el celador que ayuda a escapar del hospital a la protagonista (2×01 y 2×03). El intermediario que la acoge en plena huida es un musulmán que guarda en su casa el Corán y una alfombra de rezo. Y son los ministros quienes transmiten esperanza en las situaciones más extremas, como la mujer judía que ejerce de rabino en las Colonias (2×05).

Además, la fe es espacio de esperanza y sentido individuales en *The Handmaid's Tale*: la protagonista reza de forma personal en varias ocasiones y se niega a reconocer que aquello pueda ser voluntad de Dios, y otra criada afirma reconocer que Dios la tiene en la palma de su mano, que le ha salvado la vida dos veces y que debe haber una razón para todo ello (2×05 y 2×07).

Que las religiones verdaderas funcionen en la serie como fuente de bien y esperanza permite leerlas como origen de sentido estable. A la vez, con el juego *vintage* de las idas y venidas del presente al pasado, se han sembrado dudas sobre el valor relativo de las mismas cosas en distintos momentos. En la intersección de estas dos cosas es donde *The Handmaid's Tale* da su jaque mate al imaginario social vigente. Si todo es igual de

posible e igual de aceptable, lo que resulte puede ser cualquier cosa: tanto el escenario en el que no hay límites para las apetencias individuales del que Gilead pretende haber rescatado a su gente, como la tiranía sin alma en la que encierra a las personas.

# Bibliografía

**Aristóteles** (2004). *Política*. Madrid: Mestas.

**Atwood, M.** (1985). *El cuento de la criada*. Barcelona: Salamandra, 2017.

**Bauman, Z.; Lyon, D.** (2012). *Vigilancia líquida*. Barcelona: Paidós, 2013.

**Corominas, J.** (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.

**Deleuze, G.** (1990). «Post-scriptum sobre las sociedades de control». *Polis* (vol. 5, n.º 13, 2006, págs. 1-7). [Fecha de consulta: 20 de enero de 2018].
<http://polis.revues.org/5509>

**Hadjadj, F.** (2015). *¿Qué es una familia?* Granada: Nuevo Inicio.

**Han, B.-C.** (2012). *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder, 2013.

**Han, B.-C.** (2014). *Psicopolítica*. Barcelona: Herder.

**Muñoz Machado, S.** (dir.) (2016). *Diccionario del español jurídico*. Madrid: Espasa.

**Rodríguez, M.** (2018). *El cuento de la criada: patriarcado y distopía*. [Fecha de consulta: 20 de diciembre de 2018].
<https://www.camaracivica.com/analisis-politico/series/cuento-criada-patriarcado-distopia>

**Ros, L.** (2018). *El cuento de la criada, la escalofriante distopía que llegó en el momento oportuno*. [Fecha de consulta: 20 de diciembre de 2018].
<https://www.espinof.com/series-de-ficcion/the-handmaids-tale-la-escalofriante-distopia-que-llego-en-el-momento-oportuno>

# Capítulo XI
# *The Leftovers*: *No More Tears* o sobre la disolución del *nosotros*

Sergio Roncallo-Dow, Enrique Uribe-Jongbloed

*See the man around the corner waiting; can he see me?*
*I close my eyes and wait to hear the sound of someone screaming here.*

O. Osbourne. «No More Tears»

*Woke up to the sound of pouring rain*
*The wind would whisper and I'd think of you*
*And all the tears you cried, that called my name*
*And when you needed me I came through.*

S. Row. «I Remember You»

Quizás una de las series más enigmáticas de los últimos años sea *The Leftovers* (2014-2017), de HBO, basada en la novela homónima de Tom Perrotta —que también funge como creador de la serie. No solo por su tono oscuro y su aparente no linealidad, sino por el tipo de distopía que plantea y por el modo mismo en el que son puestos en funcionamiento sus personajes. Las viejas teorías de la comunicación, usualmente afincadas en la teoría hipodérmica como lugar de arranque (Roncallo-Dow; Uribe-Jongbloed; Goyeneche-Gómez, 2016), dibujaron, desde las posturas más funcionalistas, una suerte de sociedad-sistema en la que el sujeto, para encajar, debía aceptar su rol dentro del entramado social. Es decir, imaginaron una sociedad —de la que

conservamos muchos rasgos aún— donde los individuos tenían claramente delimitados sus espacios y tiempos del decir y del hacer (Rancière, 2000).

*The Leftovers*, como producto televisivo, surge, además, como recuerdo de las historias episódicas de *The Twilight Zone* (1959-1964) —titulada en España *En los límites de la realidad*, y en América Latina *La dimensión desconocida*—, particularmente en su segunda versión, de 1985. Igual que en esa serie, la gran pregunta sobre la que se cierne *The Leftovers* es «¿Qué tal qué?» —«¿Y si?»—, conocida en inglés como «What if?». Fuera de eso, la serie es reminiscente de *Twin Peaks* (1990-1991), en cuanto incluye una gran variedad de alucinaciones, delirios, sueños y metáforas en vida para los personajes. En cierto sentido, lo que se presenta como fundamental para *Twin Peaks* se aplica igual a *The Leftovers,* pues «los subtextos sobrenaturales del programa, sus personajes extraños y las secuencias de sueños interdimensionales generaron una secta de culto dedicado y cambió la televisión de manera sorprendente» (Clark, 2013, pág. 9). Incluso nuestro punto de anclaje en ambos casos es un alguacil, símbolo de la autoridad, el orden y, supuestamente, la racionalidad. Pero si *Twin Peaks* abría un pequeño pueblo a la inmensidad del surrealismo, *The Leftovers* lleva ese fenómeno a proporciones globales.

*The Leftovers* parte de la disolución de lo funcional para abrir campo a una serie de personajes como Kevin Garvey Jr. o Nora Durst que, justamente, deben reimaginar su rol en medio de una sociedad que inexplicablemente se resquebraja con la desaparición del 2 % de la población mundial. Acostumbrados a que muchas series usualmente nos reconcilien por medio de la explicación del fenómeno o de la explicitación de lo teúrgico, *The Leftovers* opta por mantener los ojos en la Tierra y nos muestra los modos en los que los grandes relatos modernos como la religión

o la familia se disuelven para dar lugar a un cierto tipo de formas de vida que, a primera vista, observamos como distantes.

En este texto nos centraremos en algunos elementos de la primera temporada de la serie, que es, por lo demás, la que más se acerca a la novela de Perrotta y que sienta las bases para los eventos, igualmente surreales (Kornhaber, 2017), que quedan plasmados en las dos subsiguientes. Nos interesa, en particular, pensar en la idea del *nosotros* como constituyente primario de lo social, y fundamento básico para la organización y el funcionamiento del poder en las democracias contemporáneas (Foucault, 1975; Han, 2013), y sus modos de disolución en los momentos de «fallo». Esto es, la idea del *rapture*, la *sudden departure* (la partida repentina, como se llama en la serie), presente en el imaginario cristiano, aquí se disuelve de un modo aparentemente *ateológico* (no hay una explicación metafísica-trascendental del suceso), y abre lugar a una distopía con ribetes surrealistas. Dentro de la reestructuración del espacio social que es ahora disfuncional aparecen formas de asociación como los Guilty Remnant, que recuerdan una suerte de culto, pero que revisten otras características; en este caso, la anulación de la palabra y, consecuentemente, una mutación en los modos de comunicación o reconocimiento del otro y, por supuesto, cambios en la idea misma del *nosotros*.

Esta anulación de la comunicación trae a la mente un episodio de *The Twilight Zone* (1985-1989), «To See the Invisible Man» (1×16*b*), donde un hombre es «invisibilizado» por medio de un implante en su frente que hace que la gente lo ignore como sujeto comunicativo. Ello sucede bajo la decisión de un sistema de supervisión y control que pretende enseñarle así el valor de la empatía, a partir del dolor que genera el aislamiento social, aprovechando —además— la sujeción a unos drones que monitorean constantemente esa imposición de nulidad. De manera similar,

los fumadores empedernidos en *The Leftovers* abandonan la interacción comunicativa verbal como una forma de dislocación de la humanidad que conjugan con su desprendimiento de las posesiones y de toda forma de valoración individual. Es curioso cómo el signo sobre la frente, que distingue a quienes esperan ser llevados en otra partida repentina, se convierte así en el signo de la invisibilidad, haciendo eco de otro episodio de *The Twilight Zone* (1×03):

> «TOM.— ¿Lista para irnos?
> ANNIE.— Sí.
> TOM.— Bien… *(Comienza a dibujarle una diana en la frente).*
> ANNIE.— ¿Para qué es eso?
> TOM.— Te hará invisible. Así nos podrá encontrar el creador».

Estas manifestaciones religiosas, las búsquedas de una explicación espiritual que dé sentido a lo absurdo, son a la vez redención y demencia.

Las figuras más notables dentro de este grupo son, inicialmente, Laurie Garvey —la esposa de Kevin— y Patti Levin, que es una especie de lideresa del culto. No hay mayores explicaciones al respecto. Han optado por el silencio ante lo inexplicable: el hecho de permanecer en la Tierra después de la partida repentina dispara en ellos una suerte de culpa, aquella que despierta un interés teológico por el error; errar es pecar, como había sugerido Descartes (Díaz, 1995), y de allí la resurrección salvífica que los remanentes ven en un actuar matizado por el silencio y la nicotina.

Se abre un debate, que es, quizás, uno de los puntos más interesantes de la serie, sobre la idea de lo normal y lo anormal en medio de una sociedad y, sobre todo, sobre la manera misma en la que estas ideas son construidas. Después de todo, los rema-

nentes empiezan a ser considerados anormales, en la medida en que emprenden una suerte de cruzada moral contra aquellos que continúan con sus vidas intentando ignorar la ausencia de los 140 millones de personas que han partido. Este punto evidencia la fragilidad del nosotros que muchas veces damos por hecho, como algo evidente cuando compartimos el espacio con los demás; esto es, suponemos que la presencia de otros es condición necesaria y suficiente para la consolidación de un nosotros a partir, esencialmente, de una serie de formas de comunicación frágiles y polisémicas pero que damos como evidentes y uniformes.

La idea del remanente como anormal tiene su fundamento, entonces, en la aparición de otras formas de *semiosis* (Eco, 1975) que no se corresponden con las hegemónicas y que, cuando el sistema *falla*, tienden a hacerse cada vez más evidentes. El remanente tiene una lectura del mundo que se muestra como anormal en la medida en que pivota sobre un anclaje a lo que ya no está y sobre la idea de una suerte de culpabilidad kafkiana en la que no hay mucha claridad, más allá de la ausencia de los que se han desvanecido y de los motivos de la acción. En esencia, la resignificación de la realidad transcurre a partir de lo incomprensible de esta, y de la necesidad de una justificación sobre lo acaecido, que, al desbordar las capacidades modernas de explicación derivadas del proceso científico, nos lanza en una especie de torbellino epistemológico cuyos anclajes se sacuden, y que permite reconstruir el sentido de la existencia.

En una de las primeras apariciones de los remanentes (1×01), su forma de organización parece acercarse a todos los presupuestos de una modernidad racional: escrituralidad y una especie de división social del trabajo. La idea del recuerdo, plasmada en el lema «We are living reminders», supone el anclaje al pasado y, sobre todo, la disolución del presente. Los remanentes —«resi-

duos» podría ser una traducción alternativa— constituyen una temporalidad no social dentro de un sistema que ya no existe, pero que, en su cotidianidad, niega justamente esa no existencia. A tal respecto, Donnelly (2018, pág. 117) se pregunta por el estatus de la religión en la serie, punto clave para entender lo que buscamos mostrar con la idea de la disolución del nosotros, y afirma lo siguiente:

> «Al igual que la participación religiosa está experimentando un cambio paradigmático, las representaciones de la religión en la televisión también deben hacerlo. El aumento de la secularización demuestra una disminución (rápida y significativa en algunas geografías) de la capacidad de las personas para dar sentido a sus vidas mediante la religión institucional, pero no representa una disminución en la fe individual, sino que representa cambios en lo que está en esa fe».

La religión juega un papel clave en la consolidación del nosotros, en la medida en que, al menos en principio, constituye un relato de lo indudable o lo incuestionable. Los remanentes dibujan una fe que se deslinda desde la palabra y el diálogo hacia la acción coercitiva concreta y que, de alguna manera, constituye una forma de control social. Junto con esta forma de acción, aparecen mutaciones de las viejas estructuras sociales, como la que encarna el sacerdote Matt Jamison, que funciona justamente como una metáfora. En su sentido más estricto, dicha metáfora es la que sugiere el verbo griego *μεταφέρω*, literalmente con el mismo significado que el vocablo latino *transferre*, que significa, sin más, 'transferir' o 'llevar a otro lado'. Esta idea indica inmediatamente el cambio que es inherente a la metáfora misma, y que anuncia y que es justamente lo que encarna la figura de Jamison, que, de a poco, disuelve sus certezas y construye una

idea más volcada hacia el yo a propósito de su relación con Dios. Lo recuerda así Donnelly (2018, pág. 121):

> «Al comienzo de la serie, él está tratando de creer en el Dios de su vida pasada, pero no puede sin evidencia. Más tarde, comienza a crear sus propios entendimientos de Dios en este mundo posterior a la partida, que se establece completamente fuera de las instituciones tradicionales».

Esto evoca, a nuestro juicio, una vieja reflexión elaborada —entre otros— por David Hume y que es ampliamente conocida: el problema del mal. Permítasenos aquí un breve rodeo. La constatación de la miseria y el dolor en el mundo, tanto el causado por humanos como el de origen natural, hace dudar de la bondad divina y de la propia existencia de Dios. Así, el problema reside en la hipótesis de que Dios es infinitamente bueno y en la evidencia efectiva de que sobre la Tierra el mal y el dolor abundan.

En las secciones X y XI de los *Diálogos*, se desarrolla la discusión atinente a este problema; en primer lugar, dos de los personajes de la obra, Filón y Demea, constatan cómo el mal prevalece sobre el bien en el mundo. La religión parece ser entonces un sentimiento de dependencia que el hombre alberga en sí mismo, consciente de su propia miseria; solo una «veraz representación de la miseria y maldad de los hombres» (Hume, 2004, pág. 141) es capaz de inculcar en cada uno de ellos un verdadero sentir religioso. Esta miseria, las distintas necesidades y las enfermedades son elementos presentes de manera constante en la vida de todos los seres. Las criaturas vivientes, y el hombre no es la excepción, se encuentran en una constante guerra entre sí. La naturaleza misma se encarga de crear la continua disputa entre los diversos animales: el fuerte depreda al débil, lo aterroriza, mientras que el

débil, en muchos casos, vive del más fuerte, causándole molestias e irritaciones continuas.

Parecería entonces que el hombre, ser social y civilizado por excelencia, ha logrado ascender a un estadio superior, ya que, al combinarse en sociedad, logra dominar a sus enemigos naturales (leones, tigres, osos, algunos virus…), que de otro modo le devorarían. Esto, sin embargo, no lo libra de los enemigos, pues si bien es capaz de dominar aquellos reales, los demonios de su fantasía, sus temores, vergüenzas, deseos y placeres se convierten en enemigos imaginarios, por él creados, que, junto con las enfermedades, tanto físicas como mentales, lo asedian y hacen de su existencia una realidad tortuosa y exasperante. Ningún hombre, afirma Demea, ni siquiera aquel que goza de bienestar y opulencia, puede alcanzar la verdadera felicidad: todos los bienes del mundo unidos no serían capaces de hacer a un hombre feliz, pero todos los males unidos, o solamente uno de ellos, la simple ausencia de un solo bien, harían de la existencia de cualquier hombre algo indeseable.

Así las cosas, continua Filón, los hombres vivirían no por una satisfacción de la vida, sino por el temor a la muerte. Es esta la *secreta cadena* que ata al hombre a la existencia. Cleantes afirma no haber experimentado jamás la miseria e incertidumbre de la que hasta ahora tanto han hablado sus interlocutores. Esto, sin embargo, parece ser un caso excepcional; hombres de gran esplendor y renombre como Carlos V y Cicerón han referido la miseria de sus propias vidas y han llegado a rechazar la oportunidad de vivir de nuevo.

De ahí que, si la divinidad a la que se hace referencia es omnipotente y todo lo que ella desea se ejecuta, es evidente que no desea la felicidad para las criaturas vivientes (puesto que, como se ha dicho, estas son infelices); dada su infinita sabiduría, Dios no se equivoca escogiendo los medios para alcanzar un fin. Sin embargo, nota

Filón, el curso de la naturaleza misma no parece estar orientado hacia la felicidad de ningún ser viviente. Es pertinente entonces preguntarse por la semejanza que puede existir entre la benevolencia y misericordia de los hombres y aquella profesada por Dios, y si al hablar de un Dios «bueno» tal calificativo tiene las mismas implicaciones que al ser utilizado en referencia a un hombre. Cabe pensar aquí, lo cual desborda las posibilidades de este texto, el rol que juega la idea de la bondad de Dios en la construcción del lazo social y las formas de comunicabilidad.

Filón recurre entonces a los viejos interrogantes de Epicuro que siguen sin ser contestados, tratando de exponer el problema del mal desde los supuestos del teísmo. ¿Quiere Dios prevenir el mal, pero no puede? Entonces es impotente. ¿Puede, pero no quiere? Entonces es malévolo. ¿Puede y quiere? Entonces, ¿de dónde sale el mal?

Así como los distintos males y enfermedades le son aflicciones propias, no parece haber dentro de la naturaleza ningún mecanismo cuyo fin sea producir placer o algún tipo de bien. De hecho, este no parece necesario para la preservación y propagación de la especie, único propósito que puede inferirse de la naturaleza. No se concluye, a partir de esta realidad, la divina benevolencia ni el interés providencial de la deidad. ¿Dónde está Dios cuando la familia de Nora se desvanece en su cocina? Quizá sea difícil imaginar la bondad divina encarnada en la figura catatónica de la esposa de Matt Jamison.

## 1. Una reflexión final

La destrucción del orden tradicional implica un cierto tipo de cambio en los tejidos mismos de lo social y en sus regímenes

comunicativos, en la construcción del *Zeitgeist*. Cuando contemplamos a los silenciosos y culpables remanentes vestidos de blanco juzgando la *normalidad* desde su nicotínico silencio, o a un sacerdote que es capaz de reformular casi por completo su relación con Dios, la idea que tenemos de lo común y del otro tiende a desaparecer. Si existe un nosotros es porque existe comunicación. Lo que mienta el verbo latino *comunicare* supone, en primera instancia, un poner en común, un compartir. La ruptura comunicativa que plantea *The Leftovers* es justamente la que abre el pensar un mundo en el que lo común (esos mínimos comunes, que sostienen las estructuras de lo social) tiende a desaparecer.

La pérdida del nosotros, que ha ocupado las páginas de pensadores como Lipovetsky (1983 y 1992) o Han (2013), es la pérdida del otro, la pérdida del reconocimiento, que, en este caso, se disuelve en un mundo que pretende mantener sus estructuras cuando todo se ha resquebrajado. El recurso a la imaginación de Kevin Garvey o el episodio «Guest» (1×06), en el que Nora se aventura a una conferencia en Nueva York, evidencian el repliegue defensivo/terapéutico hacia el yo: el otro ya no existe, el viejo orden se ha ido y con él también el nosotros. Esta reflexión es la misma que se plantea en el ya mencionado «To See the Invisible Man», y parece además estar en el centro de otro episodio de la secuela de *The Twilight Zone*, «Memories» (3×06), en el cual la siguiente conversación se nos antoja tan sorprendente como ominosa:

> «SINCLAIR.— He oído que usted afirma no saber quién fue en sus vidas pasadas. Usted debe entender que eso es bastante irregular, algo jamás escuchado. Y no pudimos encontrar ningún documento en su posesión. Ninguna identificación o lugar de residencia. Es como si no existiera. Y si usted no existe, pues nadie la echará de menos. Así que,

puede ver, sería lo mejor que cooperara con nosotros. ¿Qué trata de esconder? ¿Quién fue usted en sus vidas pasadas?

MARY MCNEAL.— Ya le dije, no lo recuerdo».

En este mundo paralelo, las vidas pasadas son parte del *curriculum vitae* que se presenta en la búsqueda de empleo, y quien no tiene ese recuerdo es un anormal que debe ser estudiado, temido, aislado. *The Leftovers* plantea algo similar, un mundo donde la anomalía es aquello que debiera ser lo común: la supervivencia, esta vez en manos de una especie que parece haber sido abandonada por su Dios. Esto resulta, a nuestro juicio, uno de los elementos más interesantes de la serie. Más allá de pensar si se trata de un drama psicológico, lo fundamental aquí es el tipo de relaciones interpersonales que plantea y el surgimiento de postulados sociales que aún hoy —época de supuesta muerte de los grandes relatos (Lyotard, 1979)— serían imposibles siquiera de imaginar.

# Bibliografía

**Clark, S. L.** (2013). «Peaks and Pop Culture». En: M. C. Hayes; F. Boulègue (eds.). *Fan Phenomena. Twin Peaks* (págs. 8-15). Chicago: Intellect.

**Díaz, J. A.** (1995). «"Y así me equivoco y peco". Consideraciones sobre el error en Descartes». *Universitas Philosophica* (n.º 25-26, págs. 125-139).

**Donnelly, K.** (2018). «Forced devotion vs. acceptable doubt. *The Leftovers* as a paradigm shift for religion in popular culture». En: V. McCollum; G. Monteverde (eds.). *HBO's Original Voices* (págs. 115-124). Nueva York: Routledge.

**Eco, U.** (1975). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 2000.

**Foucault, M.** (1975). *Vigilar y castigar*. México D. F.: Siglo XXI, 1976.

**Han, B.-C.** (2013). *En el enjambre*. Barcelona: Herder, 2014.

**Hume, D.** (1779). *Diálogos sobre la religión natural*. Barcelona: Tecnos, 2004.

**Kornhaber, S.** (2017). «The Dizzying, Surreal Journey of *The Leftovers*». *The Atlantic*. [Fecha de consulta: 20 de enero de 2019]. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2017/07/tv-gets-metaphysical/528681>

**Lipovetsky, G.** (1983). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 1986.

**Lipovetsky, G.** (1992). *El crepúsculo del deber*. Barcelona: Anagrama, 1994.

**Lyotard, J. F.** (1979). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1989.

**Rancière, J.** (2000). *Le partage du sensible*. París: La Fabrique.

**Roncallo-Dow, S.; Uribe-Jongbloed, E.; Goyeneche-Gómez, E.** (2016). *Volver a los clásicos. Teorías de la comunicación y cultura pop*. Bogotá: Universidad de La Sabana.

Capítulo XII

# *Sense8*: *sensopolítica* y control social por medio de las emociones

Jorge Fernández Gonzalo

La pregunta con la que iniciamos estas páginas es sencilla: ¿sería posible dar paso a una revolución global a partir de las emociones? Esta simple cuestión moviliza toda la trama de la aclamada serie de ficción *Sense8* (2015-2018), la última producción de J. Michael Straczynski y las hermanas Wachowski; toda una declaración de intenciones sobre la posibilidad de canalizar las luchas identitarias, las reivindicaciones LGTBIQ y las experiencias particulares «situadas», por utilizar el término de Haraway (2019), con el fin de rearticular las luchas en marcha para hacer frente a la desigualdad, la intolerancia y los conflictos sociales. Estamos, sin lugar a duda, ante un manifiesto *sensopolítico* destinado a establecer un potente imaginario que transforme profundamente nuestra sociedad.

¿En verdad las emociones son las herramientas indicadas para recomponer el mapa político global? ¿Pueden las *sensopolíticas* disidentes establecer un programa realmente revolucionario? Analicemos de cerca la serie a la que hacemos referencia. *Sense8* constituye una producción televisiva de dos temporadas y veinticuatro episodios en total. Sus artífices son nada más y nada menos que J. Michael Straczynski, recordado como guionista de cómics (*Spiderman* o *Los cuatro fantásticos*, entre otros) y por la aclamada *Babylon 5* (1994-1998), y las hermanas Wachowski, creadoras de grandes hitos del medio audiovisual como la saga *Matrix* (1999-2003) o la infravalorada *Cloud Atlas* (2012). En el momento de su estreno, Larry había completado oficialmente

su proceso de cambio de sexo M2F (*male-to-female*, de hombre a mujer) y se había rebautizado así como Lana, mientras que su hermano Andy esperaría hasta el 2016 para declararse mujer transgénero —de nombre Lilly. Como habrá ocasión de ver, no se trata de un dato irrelevante para analizar la serie que nos ocupa.

*Sense8* narra las aventuras y los descubrimientos de un grupo de personajes aparentemente no relacionados entre sí, hasta que un día descubren que son capaces de percibir las experiencias de los otros, y establecen para ello una red telepática, emocional, que en los capítulos posteriores les permitirá tomar posesión del cuerpo de cualquier otro miembro de la red neuronal (lo que viene muy bien si una de las participantes es una experta en artes marciales, o si tienes que escapar de una persecución en coche y no sabes conducir, pero otro de tus amigos sí). Encontramos de este modo a ocho personajes definidos como *sensates*, esto es, miembros de un mismo grupo o clan, unidos por una conexión telepática que supera las atrofiadas limitaciones emocionales de cualquiera de nosotros. Los participantes de esta red hiperestésica son Will, un policía de Chicago acosado por los recuerdos de un asesinato no resuelto al que asistió durante su niñez; Riley, una DJ islandesa que coquetea con el mundo de las drogas y los bajos fondos londinenses; Capheus, alias *Van Damme*, un conductor de minibús en Nairobi; Sun, hija de un hombre de negocios coreano y especialista en artes marciales; Lito, reconocido actor de culebrones que oculta una relación homosexual con su supuesto guardaespaldas; Kala, una mujer hindú a punto de contraer matrimonio con un hombre al que apenas conoce; Wolfgang, un ladrón de cajas fuertes en Berlín, y Nomi, mujer transgénero de San Francisco que debe hacer frente al rechazo de su familia y su entorno más cercano. Todos juntos forman un clan, una red neuronal de experiencias interconectadas, el siguiente paso en la

evolución humana, por lo que serán perseguidos por otro telépata, Whispers, un *sensate* de otro clan que ha decidido destruir a sus iguales para evitar que prospere este nuevo paso evolutivo.

En un primer momento, el guion podría recordarnos a la mítica saga de ciencia ficción *Scanners* (1981-1995), originariamente creada por David Cronenberg: en ella un grupo de telépatas trataba de hacer frente a una organización que intentaba aprovecharse de sus habilidades, aun a costa de poner en riesgo su integridad física. Las diferencias, sin embargo, saltan a la vista a medida que la serie avanza. Mientras que la saga cinematográfica —con cinco entregas— se centraba en el motivo recurrente de la ciencia ficción que describe la lucha desigual entre el individuo y el estado (o, en su defecto, las grandes corporaciones económicas), *Sense8* da paso a una escena global, donde sus protagonistas luchan por afirmar la identidad y la libertad del individuo. Frente a la supervivencia del héroe en *Scanners*, la revolución *sensopolítica* de *Sense8*.

La cuestión es: ¿pueden las emociones ser revolucionarias? Es aquí donde los parámetros de la serie nos permiten establecer dos posicionamientos ante sus premisas. Evidentemente, las sorprendentes habilidades sensoriales de sus protagonistas no representan otra cosa que una metáfora (o más bien una metonimia, un desplazamiento) de las nuevas redes de comunicación global. Telefonía móvil, internet, redes sociales y otras extremidades tentaculares de la revolución digital de nuestro tiempo adoptan en la serie la forma de mecanismos telepáticos, extensiones comunicativas, prótesis sensoriales, que dan paso a un nuevo producto poshumano: hombres, mujeres (y otros géneros fluidos) interconectados mediante una multiplicidad inagotable de canales que sobredimensionan y extienden los límites del ser humano, la regionalidad de sus afectos y deseos, con el fin de establecer un nuevo horizonte de interconexión poshumana. Es posible hacer una llamada desde

Madrid a Melbourne y retransmitir en directo las imágenes por Skype; extender una red profesional asociada a un sector laboral específico por medio de Facebook, Twitter o LinkedIn; mantener relaciones cibersexuales con una pareja, o varias, mediante un chat que conecte dormitorios diseminados por todo el mundo en un orgasmo global virtualizado, o asustarnos con las terroríficas imágenes de Slenderman, gran mito de la era de internet, paseándose por una fotografía de mi localidad gracias a las destrezas con el Photoshop de un bloguero de Kansas. En la era del capitalismo hiperconectado, todos formamos parte de una comunidad similar a la de *Sense8*. Todos somos *sensates* enganchados a nuestras múltiples extensiones protésicas.

Si aceptamos esta interpretación, es posible hacer una lectura totalmente destructiva de la serie y su ingenuo optimismo imperante. ¿Por qué habrían de encontrar una suerte de liberación, de salvación identitaria, en la utilización de estos canales de hiperconexión prediseñados? En el nuevo mundo de la globalización, el mundo de los «últimos hombres» nietzscheanos, los problemas no son otros que el estrés, la intoxicación constante de datos y sus relatos *posverdaderos*, las acuciantes invitaciones al goce (y las necesarias insatisfacciones fruto de no estar a la altura de las exigencias) y, en definitiva, una saturación sensorial (la misma que, en ocasiones, confunde a los personajes de *Sense8* y les impide llevar a cabo sus tareas cotidianas) que ha convertido al habitante de los mundos hiperconectados en una suerte de *pesadilla* deleuziana/artaudiana: un *cuerpo sin órganos* que actúa como recipiente, intercambiador y cableado para el constante flujo de imágenes, experiencias y datos sin fin (Deleuze; Guattari, 1973). Efectivamente, el placer, el deseo y las emociones nos unen, mientras que las diferentes tradiciones culturales se encargan, junto con los medios tecnológicos empleados, de modular los afectos y confrontarlos.

Sin embargo, ¿podemos pensar que las reivindicaciones identitarias (correlato político de la autoafirmación *sensopolítica* de los personajes) nos abocan necesariamente a la salvación, tal y como promete el guion de *Sense8*? La propia serie parece dudar de esto mismo, o cuando menos matizarlo. En el episodio 1×01, Nomi (la transgénero) ha conocido a Amanita, mujer negra concienciada con los derechos de la comunidad LGTBIQ. Cuando Amanita presenta su nueva novia a sus amigas activistas, estas increpan a Nomi por su cambio de género: le recriminan ser un hombre que está quitando espacios de poder a las mujeres, y por tratar de dejar fuera la nomenclatura LGTBIQ (aunque en el doblaje español se pierda este matiz). Desde su perspectiva, Nomi está reforzando las diferencias de género en lugar de echarlas por tierra; su operación M2F constituye un movimiento simple de inversión genérica, lo que a la larga estandariza y reafirma las categorías de género establecidas, así como los mecanismos de dominación adscritos a esta esquematización *sexogenérica*:

> «AMANITA.— ¡Hola! Esta es la chica de la que os hablé.
> SAM.— Espera, te conozco. Eres la trans que tiene un blog. No me gustó que usaras el término *LGTB*. Luchamos para que nos reconozcan.
> NOMI.— Creía que las distinciones nos estaban separando.
> SAM.— No me jodas. Eres un tío ocupando el poco espacio que nos queda a las mujeres.
> AMANITA.— Sam, si te metes con mi novia te "ocuparé" la cara a puñetazos».[1]

1. «—Hey, y'all, this is the one I've been taking about.
—Wait, I know you. You're the tranny that blogs about politics. I totally disagree with what you said about dropping LGTB. We fought hard for that recognition.
—I just thought that the distinctions were separating us.
—Bullshit. Just another colonizing male trying to take up any space left to women.
—Sam, say one more thing about my girlfriend and I will *colonize* your face with my fist.»

Amanita, enfadada con sus amigas, rompe con ellas y defiende a su pareja: la libertad de elección y la búsqueda de la propia felicidad están por encima de las delimitaciones entre géneros. Estamos muy cerca de lo que proponía Beatriz Preciado —hoy es Paul B. Preciado, tras su proceso de cambio de género— en su primer ensayo, *Manifiesto contra-sexual*, donde explicaba los términos de un nuevo contrato sexopolítico por encima de identidades binarias hegemónicas:

> «La contra-sexualidad no es la creación de una nueva naturaleza, sino más bien el fin de la Naturaleza como orden que legitima la sujeción de unos cuerpos a otros […]. En el marco del contrato contra-sexual, los cuerpos se reconocen a sí mismos no como hombres o mujeres, sino como cuerpos parlantes, y reconocen a los otros como cuerpos parlantes. Se reconocen a sí mismos la posibilidad de acceder a todas las prácticas significantes, así como a todas las posiciones de enunciación, en tanto sujetos, que la historia ha determinado como masculinas, femeninas o perversas» (Preciado, 2002, pág. 18).

¿Y si construyéramos un nuevo marco de relaciones sociales por medio de esta revolución contrasexual? ¿Y si la reivindicación de nuestras emociones y experiencias particulares diera paso a un nuevo frente de resistencia?

Sin embargo, a la vista de los primeros capítulos de la serie es posible adelantar un veredicto sobre la viabilidad de sus premisas: las reivindicaciones *sensopolíticas* pueden, a la larga, ceder espacios a los poderes asentados y ocultar otras políticas de dominación. Esta es la tesis que, salvando las diferencias, ha presentado recientemente Daniel Bernabé (2018) en su libro *La trampa de la diversidad*. El autor analiza en su texto las causas que han permitido que la agenda política de la izquierda posmoderna,

perfectamente reflejada en los intereses de la serie *Sense8* —con personajes que abogan por reivindicaciones feministas, LGTBIQ o raciales—, haya acabado haciendo el juego a la derecha y sus cruzadas neoliberales. Si algo nos ofrece el mapa político actual es una compleja malla de enfrentamientos, competitividades y reapropiaciones; el «activismo identitario» rechaza, cada vez más, las grandes gestas materiales para limitarse (salvo loables excepciones, algunas apuntadas por el propio autor) a reivindicaciones simbólicas sostenidas a golpe de clic. La izquierda política, por su parte, ha abandonado sus viejas consignas —el cooperativismo, la lucha a pie de calle, el sindicalismo…— para reclamar cuotas de representación, consignas identitarias y modos de vida cómodamente insertos en las lógicas de consumo que engrasan la maquinaria capitalista. Bernabé insiste: las luchas por la identidad son necesarias, y las conquistas simbólicas pueden depararnos incuestionables beneficios, pero nunca debimos poner en segundo plano las reivindicaciones económicas y los logros colectivos.

Los protagonistas de *Sense8* están conectados por emociones, pero no por relaciones políticas, económicas o de índole material. La atmósfera de reivindicaciones identitarias actúa como una tenue neblina, una cortina de humo que permite camuflar lo político en su dimensión más estrictamente material. Una pátina de disidencia estética multicultural sirve para ocultar las relaciones económicas y los mecanismos de poder que establecen las diferencias e injusticias sociales. La cuestión que nos obliga a plantear la serie es paralela a las reflexiones de Bernabé: ¿y si las reivindicaciones *sensopolíticas* no fueran otra cosa que una cortina de humo? ¿Acaso no son el cine, las series, la literatura o la publicidad extensiones de una compleja red de poder destinada a moldear nuestras experiencias y a incitarnos a reivindicar un individualismo sensorial, emociones vividas de forma particular

y exclusiva, para evitar que se establezcan verdaderas alianzas que tumben realmente el sistema? Desde esta perspectiva, la ideología que atraviesa la producción que nos ocupa serviría para reforzar los mecanismos de poder establecidos. Mientras nos ensimismamos en las reivindicaciones de nuestro propio horizonte de experiencias y sensaciones particulares, las luchas económicas y las conquistas materiales siguen perdiendo terreno en el horizonte de las demandas políticas. Es más fácil gobernar sobre una sociedad preocupada por exaltar sus emociones e identidades que ante una sociedad puesta en pie de guerra que lucha por sus salarios y los derechos sociales más urgentes.

Sin embargo, el mapa de juegos de poder y repartos de lo sensible (Rancière, 2000) altera profundamente la cartografía *sensopolítica* de la serie durante la segunda temporada. Y es en este punto donde podemos matizar nuestra primera lectura y allanar el terreno para una interpretación completamente opuesta. Los personajes de *Sense8* se reúnen físicamente; actúan de manera conjunta para enfrentarse al grupo de Whispers, que quiere destruirlos, y juntos preparan el camino para rearticular el escenario político en la era de la globalización hiperconectada. Kala, la mujer india, descubre que la familia de su marido lidera una empresa que está dejando en la calle a multitud de trabajadores; además, están vinculados a una facción religiosa que pretende destruir a sus rivales en lugar de establecer mecanismos de convivencia que garanticen la pluralidad y libertad de culto. Tras convencer a su marido para que se una a su causa, juntos lucharán por solucionar los conflictos de su región. Otro tanto ocurre con Van Damme, un simple conductor de autobús en el corazón del África negra que, por una serie de circunstancias, se ha vuelto mediático por enfrentarse a las mafias locales y reivindicar ante las cámaras un mínimo de justicia social. El destino le empujará a entrar en política sin

corromperse por el camino. Finalmente, Lito, un actor mexicano de éxito, hará pública su condición homosexual y entonces comenzará a luchar por los derechos de la comunidad LGTBIQ, visibilizando así los conflictos de género.

¿Es posible, por lo tanto, situar las emociones como clave capaz de desenredar el nudo de los antagonismos políticos, tal como pretende mostrarse en la serie, o hemos de saber leer el subtexto que la recorre? Por sí solas, las reivindicaciones *sensopolíticas* no garantizan la liberación. Las emociones no constituyen un agente revolucionario, sino un nuevo territorio de lucha. La *sensopolítica* se abre paso, así como un frente más para la liberación y, por ello mismo, *un nuevo espacio de dominación*. Sentir, experimentar, desear, constituyen campos absolutamente volcados en el consumo, adaptados a las lógicas e inercias mercadológicas, a los dispositivos de control y poder. Ambas lecturas sirven para dibujar la encrucijada política de nuestro tiempo; ambas son imperfectas, irrealizables, y por ello mismo, *absolutamente necesarias*. Si la política se define como la gestión de las cosas imposibles, hacer política sobre nuestras emociones, identidades y exigencias materiales para sobreponernos al control y la usurpación de nuestros imaginarios colectivos constituye una tarea urgente. El verdadero reto consiste en volver contra el poder aquello mismo que este trataba de controlar.

# Bibliografía

**Bernabé, D.** (2018). *La trampa de la diversidad*. Madrid: Akal.

**Deleuze, G.; Guattari, F.** (1972). *El Antiedipo*. Barcelona: Barral, 1973.

**Haraway, D.** (2019). *Las promesas de los monstruos*. Barcelona: Holobionte.

**Preciado, B.** (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Ópera Prima.

**Rancière, J.** (2000). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM, 2009.

# Parte III

# Imaginarios

Capítulo XIII

# El psicópata en las teleseries actuales: atracción y control

Javier Barraycoa Martínez

Michael Haneke *dixit*: «Convierto al espectador en el cómplice del criminal y, al final, le reprocho su postura. Quería denunciar que todos somos cómplices si miramos películas de este tipo» (Toubiana, 2010). En este capítulo queremos atender a un fenómeno latente en el cine y las teleseries. Nos referimos a la emergencia de la figura del psicópata, que deja de ser un personaje secundario y moralmente reprobable para convertirse en protagonista.

## 1. Autocontrol, controlador y controlado

Este cambio queda reflejado en el aserto con el que Adam Kotsko (2016, pág. 5) inicia su obra titulada *Por qué nos encantan los sociópatas*: «Mi mayor frustración es no ser un sociópata. […] Son las figuras dominantes de la televisión, por ejemplo, y casi no hay género televisivo que esté a salvo de su presencia». No estamos ante una mera exaltación televisiva del antihéroe, sino ante un fenómeno de calado más profundo: la inexorable atracción que despiertan los que denominamos vulgarmente *malos*.

Ello merece crear un marco primario de interpretación. Para entender el alcance de la propuesta, recurrimos a la obra de Kotsko, donde algunos de los prototipos de psicópata más des-

tacados que propone son el publicista irredento Don Draper (*Mad Men*, 2007-2015) o el detective Jimmy McNulty (*The Wire*, 2002-2008). Sorprende que no aparezca como prototipo Hannibal Lecter, versionado en varias películas y la teleserie *Hannibal* (2013-2015). Si preguntásemos al público general, sin duda sería el escogido como el psicópata por antonomasia.

Los personajes mencionados, y otros muchos, despiertan una atracción mórbida en el espectador. Es como si estuviera esperando que se produjese una extraña mímesis con ellos. Los dos primeros a los que nos hemos referido se presentan bajo el deseo de triunfo (Don Draper) o la ingeniosa picaresca (McNulty), mientras que el tercero se nos presenta como un psicópata asesino serial (Hannibal). En ellos hay rasgos comunes: control de las situaciones, manipulación del entorno, capacidad de simulación o anulación de las emociones. Ante esto nos surge la pregunta: ¿por qué en una sociedad de profundo control social nos provocan admiración los controladores? En el mundo posmoderno, donde se han agudizado estos mecanismos y han sido profetizados casi a tiempo real por la serie británica *Black Mirror* (2011- ), extraña este encantamiento.

Las series —y la realidad— triangulan la tensión entre la capacidad de autocontrolarse y la de controlar a los demás (rasgos que atribuimos al psicópata), precisamente porque en la sociedad de control despreciamos a los que son controlados y queremos sentirnos excluidos de este grupo. Este fenómeno contiene algo del *síndrome del autoodio*. La única forma de huir del sentimiento de ser controlados es identificarnos con los controladores. Si aceptamos que todos somos psicópatas en potencia, al menos nos complace que en la ficción otros logren demostrarlo. La universalidad de la psicopatología queda reflejada en obras como *La sabiduría de los psicópatas*. Su autor, Kevin

Dutton (2013, pág. 11), afirma lo siguiente: «Mi padre era psicópata. Parece un poco raro decir esto ahora, mirando las cosas en retrospectiva. Pero lo era. Sin duda. Era encantador, intrépido, despiadado (pero nunca violento). Y en lo que respecta a la conciencia estaba tan bien provisto como la nevera portátil del carnicero de Milwaukee».

## 2. Lo imaginario, lo ficcional y la mímesis

La diferencia entre las series y los demás relatos audiovisuales consiste en que «la serie de televisión, como ningún otro medio masivo de comunicación de masas, está en el negocio de gobernar las almas, producir gustos, inducir conductas, generar adicción a un personaje» (García Fanlo, 2017, pág. 30). Si profundizamos en esta cuestión, podremos aproximarnos a una respuesta a la pregunta planteada: por qué la figura del psicópata ha pasado de ser un personaje marginal y peligroso en el imaginario colectivo —pensemos en el Norman Bates de *Psycho*, por ejemplo— a uno central y atractivo —estilo Dexter Morgan, en la serie homónima (*Dexter*, 2006-2013).

Es difícil establecer una fecha concreta del cambio de paradigma, aunque es indudable que el estreno de *The Silence of the Lambs* (1991) provocó un auge de los llamados *psycho-killers*, que rápidamente tuvieron su repercusión en el mundo de las teleseries. Luego HBO estrenó la serie carcelaria *Oz* (1997-2003), donde los personajes oscuros y siniestros despertaron un inusitado interés. A ella le siguieron *The Sopranos* (1999-2007), *The Wire* (2002-2008) o *Deadwood* (2004-2006), hasta llegar a *Criminal Minds* (2005- ). Mientras que algunas de estas

series nada aportan a nuestra propuesta de estudio, en otras se esbozan claramente personajes psicópatas que provocan efectos miméticos en el espectador. Mikel Zorrilla (2014), en el artículo titulado «¿Por qué y cómo han llegado a estar de moda los psicópatas en la televisión?», propone una explicación plausible, aunque no definitiva, del protagonismo referencial de los psicópatas. Para este periodista, el espectador demanda protagonistas cada vez más complejos, que el cine de mayor difusión se resiste a ofrecer. Las series permiten, en cambio, desarrollar ampliamente matices e incluso evoluciones en este tipo de personajes.

El tiempo de la serialidad facilita desarrollar perfiles más profundos, que permitan generar cierta empatía del público con los psicópatas. Así, y como si se tratase de un saber/poder foucaultiano, las teleseries nos hacen acercarnos a personajes cada vez más extravagantes. Jorge Martínez-Lucena (2015, pág. 28), al estudiar el imaginario social del psicópata —encarnado en Frank Underwood— en *House of Cards* (2013-2018), afirmaba que «una de las características más comunes en las teleseries actuales es el hecho de que el protagonista sea lo que se ha llamado un personaje *borderline*, limítrofe, indefinido, una tierra de nadie entre lo normal y lo patológico». El propio autor, parafraseando a Alfred Coplan, sentencia lo siguiente: «Entiendo que la empatía es un proceso imaginativo complejo que implica tanto la cognición como la emoción. Cuando empatizo con alguien, asumo su perspectiva psicológica e imaginativamente experimento, hasta cierto punto, lo que él o ella experimenta». La atracción del público por el psicópata necesita de esta empatía en tierra de nadie, donde lo normal y lo anormal se confundan, y evitar así prevenciones morales en el espectador.

## 3. El control social mediante el dominio simbólico de la normalidad y la patología

Ciertamente, la empatía es imprescindible para explicar el fenómeno mimético que provocan los psicópatas en las series actuales, pero no es suficiente. Esta reflexión queremos encuadrarla en el marco más amplio de una futura teoría del control social. Esbozaremos unas claves imprescindibles para aportar algo de luz. Foucault establecía como fundamental la definición de lo normal y lo patológico entre los resortes del control social. Podría aseverarse, con Canguilhem (1976, pág. 123), que —en la sociedad posmoderna— «si lo que es normal aquí puede ser patológico allá, es tentador concluir que no hay frontera entre lo normal y lo patológico». Este sería un requisito para que la empatía del telespectador con la figura del psicópata funcione. Lo que hasta ahora había sido considerado patológico debe posicionarse en la categoría moral de lo normal. Y, posteriormente, lo hasta ahora considerado normal debe ser identificado con un estado de aburrimiento, vulgaridad o anormalidad vital.

De acuerdo con las aportaciones de Byung-Chul Han a la teoría del control social, los mecanismos clásicos del ejercicio del poder —imaginados como una acción jerárquica descendente, y por medio de un cuadro administrativo— son sustituidos por interrelaciones miméticas horizontales entre sujetos. Los propios controlados son instrumentos para el control. Ante esta nueva dinámica de masas posmodernas, el psicópata, caracterizado siempre como un magnífico controlador de circunstancias y personas, es el nuevo héroe al que seguir. Su *modus essendi* encaja perfectamente con la necesidad del hombre posmoderno de autoafirmar su autonomía a pesar de su sometimiento. Así, puede negar —autoengañándose— que es un sujeto controlado. Puede

afirmarse como normalidad, sintiéndose diferente y superior a los demás.

La figura del psicópata permite al espectador la ilusión sobre el control de unas normas subjetivas que se postulan por encima de las de la sociedad. Más aún, se establece en la narrativa de la serialidad una correlación entre el autocontrol del psicópata y el sentimiento de liberación de las normas sociales preestablecidas. Así, Dexter hace frecuentes referencias al código de Harry —algo que hay que cumplir—, o Hannibal tiene un código de honor que le impide perdonar la vulgaridad de algunas personas o las faltas de respeto de otros.

## 4. Psicópatas y sociópatas: realidades y tópicos

*La personalidad autoritaria* fue una de las obras clave que surgieron de la escuela de Fráncfort. Del estudio del totalitarismo se desprende que el control de unos pocos sobre muchos no podría ejercerse si en la sociedad no hubiera un porcentaje importante de la población que participara de esa psicología autoritaria. Por eso, una cultura televisiva que promociona el referente psicopático acabará creando una sociedad psicopática, cuyos individuos se creen controladores cuando en realidad son controlados.

En este sentido, José Enrique Rodríguez Ibáñez (2006, pág. 159) —en un estudio introductorio a la mencionada *La personalidad autoritaria*— establece los seis rasgos más pronunciados que podemos encontrar en esta. Se trata de los siguientes: «resentimiento»: actitudes extremas fruto de la proyección contra los demás de las frustraciones personales; «convencionalismo»: seguimiento de pautas no democráticas en un contexto que no

se caracteriza por su proclividad democrática; «autoritarismo»: coherencia entre la personalidad y la cultura autoritarias; «rebelión»: agresividad, eventualmente psicopática, contra un liberalismo que actuaría como moral social mayoritaria; «tendencia maniática»: rigidez y compulsividad en los hábitos, con resultado de intolerancia, y «manipulación»: simplificación deliberada de la realidad, con objeto de sacar adelante posturas protodictatoriales.

Estos rasgos pueden coincidir con los perfiles de muchos psicópatas presentados en las series. Pero hemos de advertir de las dificultades para alcanzar una correcta taxonomía de los psicópatas televisivos y establecer una comparativa con los reales. En primer lugar, rasgos como la *tendencia maniática* aparecen en personajes como Adrian Monk, protagonista de la serie homónima (*Monk*, 2002-2009), en el que se nos presenta un colaborador de la policía con un grave trastorno obsesivo-compulsivo, pero con una mente deductiva impresionante que le permite resolver los casos más insólitos. Este ejemplo nos ayuda a comprender la clasificación de los psicópatas que no descarta la admiración hacia ciertos rasgos compartidos con personajes que no lo son. Por ejemplo, Monk no es manipulador ni pretende saltarse la legalidad y la moralidad establecidas socialmente, antes bien defenderlas. En *The Mentalist* (2008-2015), el protagonista —otro colaborador de la policía, Patrick Jane— utiliza sus habilidades manipuladoras y su inteligencia para poder acabar vengándose del asesino de su familia.

En las series, son muchos los personajes que recorren una cada vez más compleja línea entre el sentido de la justicia (o la ayuda a la policía) y la manipulación, junto al relativismo moral propio del psicópata. Como ejemplos, tenemos en primer lugar a Dexter, un psicópata asesino en serie, que claramente desliga su trabajo policial y un cierto sentido de la justicia con una clara

caracterización de psicópata. De hecho, los guionistas le dotan de una voz en *off*, que agudiza el sentido de una doble conciencia operando en el personaje. En segundo lugar, tenemos a Hannibal, que se convierte en asesor y colaborador de la policía, pero claramente con otras finalidades. Si Dexter busca realizar una cierta justicia asesinando a asesinos, la motivación de Hannibal queda recluida en una mente impenetrable cuya puerta de acceso es la más delicada gastronomía.

Es precisamente Hannibal el ejemplo paradigmático, pues los expertos avisan de que la imagen de un frío y calculador asesino, capaz de premeditar asesinatos incluso con meses de adelanto, es algo clínicamente inusitado. El especialista en psicopatías Robert Hare (1993, pág. 179) mantiene que los psicópatas «parecen inteligentes, pero en realidad no son especialmente brillantes». Más aún, hay que considerar que, «si bien es cierto que los psicópatas son responsables de una gran cantidad de crímenes violentos y [de un] desasosiego social, no debemos aceptar, sin más, la idea generalizada de que estos son unos criminales en potencia» (Rodríguez González; González-Trijueque, 2014, pág. 128). Por ello, debería poder dilucidarse qué protagonistas de las series pueden cooperar con la forma de control social que hemos descrito y cuáles son —en cambio— meras figuraciones que producen simplemente un atractivo mórbido.

## 5. Conclusión: hacia una taxonomía

Las teleseries han creado una narratividad no siempre coincidente con los perfiles clínicos de los trastornos de la personalidad. Adrian Raine y José Sanmartín (2000, pág. 5)

han señalado que «la imagen social del psicópata —construida especialmente por los medios de entretenimiento y comunicación visual— como un depredador que busca, acecha, captura, tortura y da muerte a su víctima a sangre fría, sin remordimientos, corresponde solo a la figura de algunos de estos individuos, pero no a la de todos».

Un ejemplo lo tenemos en la reciente serie *The End of the F***ing World* (2017- ), en la que un joven de diecisiete años se reconoce a sí mismo como psicópata asesino, cosa imposible para la psicología clínica. Este tipo de guiones inducen a estereotipos, aunque despiertan siempre cuestiones no cerradas. Por ejemplo, el abordar la clásica pregunta de si el psicópata nace o se hace. Para Dexter, la duda surge cuando ve crecer a su hijo y comprueba ciertos indicios de que ha heredado su patología. Por el contrario, Hannibal —según la precuela de *The Silence of the Lambs*— se hace. No obstante, en la serie busca reproducirse tratando de convertir a Will Graham, asesor de la policía, en su réplica. De hecho, la trama de la serie deja en un claroscuro la autoría de muchos de los asesinatos que suceden.

La obsesión del psicópata violento por perpetuar su obra también queda reflejada en *American Horror Story: Asylum* (2012-2013). En esta serie el doctor Oliver Thredson es un psicólogo que asesina a mujeres. Su profesión es la tapadera perfecta y logra transmitir a su hijo su psicopatía. Otras veces el esquema narrativo es el contrario, como podemos comprobar en *The Sopranos*: en realidad, Tony no es el perfecto psicópata que parece proponer la serie. El personaje no encaja con el perfil clínico. Los códigos por los que se rige forman parte del microcosmos social de la mafia y él mismo tiene que someterse a ellos. Si el doctor Thredson es un psicólogo asesino, Tony Soprano es un asesino que necesita de una psicóloga, a la que se agarra como tabla de salvación ante un

mundo que no puede controlar totalmente y que constantemente parece desvanecerse entre sus dedos.

La multiplicidad de series sobre aparentes psicópatas ha de permitirnos, si logramos crear una clasificación adecuada, establecer cuáles son meramente entretenimiento y cuáles provocan un efecto mimético en el espectador. Por último, en dicha taxonomía también deberíamos diferenciar cuáles sirven para reforzar los mecanismos de control creando en el espectador una complicidad —consciente o inconsciente— con el personaje psicópata. A modo de ejemplo, y para ver la riqueza de matices, tenemos la serie británica *The Fall* (2013-2016), donde dos perfiles psicópatas y controladores se enfrentan: por un lado, está la policía que inicia la caza, Stella Gibson, y por el otro, el asesino en serie, Paul Spector. El guion mantiene en todo momento la ambigüedad y confusión entre ambos personajes. O, en modo comedia, la lucha entre un psicópata, Gavin Belson, y un sociópata, Richard Hendricks, es el nervio de la serie *Silicon Valley* (2014- ). El primero es una personalidad autoritaria, y el segundo introvertido. Pero ambos deben sobrevivir a un mundo que escapa constantemente de su control.

# Bibliografía

**Adorno, T. W. *et al.*** (1950). *The authoritarian personality*. Nueva York: Harper & Row.

**Canguilhem, G.** (1952). *El conocimiento de la vida*. Barcelona: Anagrama, 1976.

**Dutton, K.** (2012). *La sabiduría de los psicópatas*. Barcelona: Ariel, 2013.

**García Fanlo, L.** (2017). *El lenguaje de las series de televisión*. Buenos Aires: Eudeba.

**Hare, R. D.** (1993). *Sin conciencia*. México D. F.: Paidós.

**Kotsko, A.** (2016). *Por qué nos encantan los sociópatas*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.

**Martínez-Lucena, J.** (2015). «El imaginario social del psicópata en la serialidad televisiva actual: el caso de *House of Cards*». *Imagonauta* (n.º 6, págs. 27-37).

**Raine, A.; Sanmartín, J.** (2000). *Violencia y psicopatía*. Barcelona: Ariel.

**Rodríguez González, R.; González-Trijueque, D.** (2014). «Psicopatía: análisis criminológico del comportamiento violento asociado y estrategias para el interrogatorio». *Psicopatología Clínica, Legal y Forense* (vol. 14, págs. 125-149).

**Rodríguez Ibáñez, J. E.** (2006). «Presentación». En: T. W. Adorno [et al.]. «*La personalidad autoritaria* (prefacio, introducción y conclusiones)». *Empiria. Revista de Metodología de Ciencias Sociales* (n.º 12, págs. 155-200).

**Toubiana, S.** (2010). *Haneke sobre Funny Games*. [Fecha de consulta: 17 de diciembre de 2018].
<http://www.dos-teorias.net/2010/10/haneke-sobre-funny-games.html>

**Zorrilla, M.** (2014). *¿Por qué y cómo han llegado a estar de moda los psicópatas en la televisión?* [Fecha de consulta: 20 de enero de 2019].
<https://www.espinof.com/series-de-ficcion/por-que-y-como-han-llegado-a-estar-de-moda-los-psicopatas-en-la-television>

Capítulo XIV

# Imaginarios sociales del detective y el psicópata en *Sherlock*, *Hannibal* y *True Detective*

Manuel Torres Cubeiro

*Lo que sabemos de la realidad lo sabemos a través de los medios.*

N. Luhmann. *La realidad de los medios de masas*

En la soledad de la sociedad global, la *ficción negra*[1] televisiva nos acompaña en la resolución de crímenes con dos imaginarios enfrentados: de un lado, el detective resolviendo un crimen; del otro, el imaginario de su oponente, un psicópata, un loco. Pero en nuestros *binge-watching* (atracones de teleseries), ambos imaginarios son herramientas de control social. Nos adentraremos en tres series en las que ambos imaginarios se enfrentan: primero, con las «muertes» de Holmes y Moriarty (2×03) en *Sherlock* (2010-2017); después, cuando Hannibal —el psiquiatra-psicópata— es «atrapado» por Graham —el psiquiatra-detective— (3×07) en *Hannibal* (2013-2015), y, finalmente, «capturamos» al psicópata Childress con los detectives Rust y Marty (1×08) y nos «redimimos» en *True Detective* (2014-2019). Veamos cómo el control social funciona mientras nos entretienen.

1. Denomino *ficción negra* a toda literatura y producción audiovisual del género criminal.

# 1. Imaginando la sociedad

*La imagen es cognitiva […][,] permite conocer y hacer casi cualquier cosa, y es soporte de nuevos procedimientos y lógicas.*

M. Cebral. *Teoria da imagem*

La palabra *sociedad* describe un entramado complejo porque sus elementos no tienen relación, uno a uno, entre sí (Luhmann, 2007, págs. 46-47). Esta complejidad obliga a seleccionar uno y no ver los restantes: fuerza a «simplificar». La sociedad provee simplificaciones y con ellas cada humano piensa, sin estar nunca en lo cierto, que comprende. Es aquí donde cumplen su función los imaginarios sociales,[2] como simplificaciones construidas para hacer accesible esa complejidad (Pintos, 1995, págs. 11-15). Lo que ofrecen son simplificaciones que el sentido común acepta sin cuestionar para percibir, explicar y actuar en el mundo «como si» supiéramos y comprendiéramos (Coca; Valero, 2010, pág. 61). Los imaginarios surgen, pues, en el magma del sinsentido y construyen el sentido común. ¿Pero cómo los elabora la sociedad para que todos los demos tan por supuestos? Aquí entran en juego los medios de comunicación y las series.

La sociedad funciona repitiendo comunicaciones hasta convertirlas en cotidianas, y así pasan por naturales. Por eso, en la sociedad moderna del siglo XVII nace la idea del amor romántico con el paso de las sociedades agrícolas rurales a las industriales urbanizadas (Luhmann, 1982 y 2010), cuando las reglas de las uniones matrimoniales se alteraron. Luhmann estudia cómo en

2. Seguimos aquí a Pintos (1995) y la teoría de sistemas (Torres, 2008).

ese momento emerge el código del amor romántico, para facilitar las nuevas relaciones sociales que los contextos urbanos generaban. Como veremos, es también entonces cuando el imaginario del criminal-loco-psicópata, una encarnación del monstruo, y su enemigo, el detective, aparecen con el Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle —entre otros.

## 2. *Sherlock* (2×03)

*[…] el delito organizado no es más que el lado oscuro de la lucha por el dólar.*

R. Chandler. *El largo adiós*

En *Sherlock* la BBC ha recreado desde el 2010 las figuras de Holmes y Moriarty. Holmes aparece aquí de nuevo como un personaje con trastorno del espectro autista —tipo Asperger—, con el síndrome del sabio (Freeman, 2014). En el episodio final de la segunda temporada Holmes se enfrenta «definitivamente» a Moriarty. Este se presenta en Baker Street y le dice a Holmes: «Cada héroe necesita su villano. Me necesitas. Sin mí, no eres nada. Porque tú eres exactamente como yo. Salvo que tú eres aburrido».[3] El imaginario del psicópata no puede prescindir del detective, y viceversa. Holmes finalmente se suicida para evitar que Moriarty mate a sus amigos amenazados. Moriarty se «suicida» antes también, para forzar la muerte de Holmes. Pero Holmes «revive», en

3. «Every fairy tale needs a good old-fashioned villain. You need me, or you're nothing. Because we're just alike, you and I—except you're boring.»

la siguiente temporada, y Moriarty reaparece al final de la cuarta. Los imaginarios son eternos.

En *Sherlock* se nos cuenta cómo el mal pierde, el crimen paga su precio ante la sociedad y el detective lo resuelve. Entretenidos, no nos preguntamos: ¿hay tantos crímenes? o ¿quiénes los cometen? Según el Ministerio del Interior, en el 2015 la tasa de homicidios en España fue del 0,7 ‰, y en Inglaterra del 1,1 ‰. Los homicidios suponen solo el 0,03 % de todos los delitos, con datos similares en la última década. Los hombres cometen más crímenes que las mujeres, también homicidios. Sin embargo, la reincidencia es baja. Es decir, que los homicidios son relativamente escasos en España e Inglaterra, si los comparamos con el grado de exposición a los crímenes en la serialidad. Y los datos también señalan unos bajos índices de homicidios sin resolver. En la ficción negra no queda ningún Moriarty por atrapar, aunque eso sí, renazca una y otra vez.

La ficción televisiva recrea la lucha por mantener el orden y nos educa sin datos estadísticos. Nos educa en la persistencia del crimen y en la *pertinaz* lucha de los agentes por mantener el orden. Cuando la realidad de un crimen nos ataca, la sensación que tenemos es que «no puede ser real». La interiorización de los imaginarios coloca en nuestra psique una *ficción* más real que la realidad misma. El crimen real nos parece ficticio frente a la *verdad* del crimen de la ficción negra. Los clásicos de la ficción negra del siglo XXI han creado personajes sacando esa lucha entre el bien y el mal de las calles para meterla, como veremos, en el interior de nuestras mentes. No en vano, tanto el detective como el criminal en *Hannibal*, la serie de la que nos ocupamos a continuación, son psiquiatras, especialistas en psicología clínica y *tecnólogos* de la sociedad.

## 3. *Hannibal* (3×07)

*La función del mito es eliminar lo real.*

R. Barthes. *Mitológicas*

Gracias al éxito de *The silence of the lambs* (1991), el espectador ya sabe quién es Hannibal. Por eso, Hannibal da título a la serie, y él —no el detective Graham— es el protagonista. Toda la trama gira en torno a la manipulación mutua entre ambos psiquiatras. El séptimo episodio de la segunda temporada arranca con Hannibal a punto de abrir el cráneo de Graham. Tras ser ambos entregados por la corrupta policía italiana a Verger, víctima y enemigo de Lecter, Hannibal libera a Graham tras matar a Verger y sus aliados. Graham renuncia a perseguir a Lecter: «No voy a echarte de menos. No voy a perseguirte y encontrarte. No voy a querer saber dónde estás o qué es lo que haces. No quiero saber nada de ti nunca más. Tú te deleitas en la maldad […]. No tengo tu apetito. Adiós, Hannibal».[4] Hannibal desaparece y poco después se entrega: «Quiero que tú sepas dónde me encuentro exactamente en cada momento y sepas siempre dónde me puedes encontrar».[5] El detective no puede escapar del mal. Hannibal siempre estará ahí para continuar manipulándolo.

Tanto el imaginario del detective como el del criminal aparecen encarnados en *Hannibal* por psiquiatras. «Sabemos» que

4. «I am not going to miss you. I am not going to find you. I am not going to look for you. I don't want to know where you are or what you do. I don't want to think about you anymore. You delight in wickedness […]. I don't have your appetite. Goodbye, Hannibal.»
5. «I want you to know exactly where I am and where you can always find me.»

tenemos que acudir a algún *especialista psi* ante casi cualquier —digamos— problema. ¿Cómo hemos llegado a saber esto? La ficción negra ha jugado un papel clave, pues ya no vamos al sacerdote ni al amigo. No, acudimos al *especialista psi*. La psiquiatría, la psicología, las múltiples psicoterapias o el psicoanálisis constituyen las *tecnologías psi* que se han generalizado desde mediados del siglo XX en nuestra sociedad. Pero las *especialidades psi* no son «una ciencia, porque el objeto de la ciencia es producir conocimientos y el de la Psiquiatría [y las *especialidades psi*] es producir un bien social. Tampoco son ciencias la Medicina, la Arquitectura, las ingenierías […]. A estas disciplinas las denominamos tecnologías» (Fernández Liria, 2018, pág. 20). Como también señala Deleuze (1990), las sociedades de control instauran el control con las *tecnologías psi* en la conciencia de cada *ciudadano*.

*Hannibal* nos enseña cómo funciona este control social: lo llevamos dentro, no hace falta censura, ya nos censuramos nosotros. No hace falta una dictadura. El monstruo ya no está fuera, está en nuestro interior. No solo es que cualquier vecino puede ser un psicópata, es que nosotros mismos lo somos. Solo con la vigilancia permanente podremos evitar dejarlo salir, como le sucede a Graham con el Lecter que llevamos dentro. Por eso, la manipulación es aceptable, y buena. Necesitamos que nos manipulen para poder controlarnos. El mal no son los otros, el mal vive en nosotros mismos. Las *tecnologías psi* han interiorizado el control. Las series repiten las mismas tramas, las mismas ideas, los mismos imaginarios: al hacerlo, el sentido común «acepta» la censura. Las *tecnologías psi* en las series eliminan al terapeuta o psiquiatra, ya lo llevamos dentro. El monstruo, encarcelado en nosotros mismos, ejerce el control social: el autocontrol. Veamos ahora al detective auténtico.

## 4. *True Detective* (1×08)

*Un detective es también un sociólogo […] siempre que sea un buen detective.*

I. Asimov. *El sol desnudo*

La primera temporada de *True Detective* se inicia cuando Marty y Rust se conocen, y finaliza (1×08) llevándonos por primera vez a la guarida de Childress, el psicópata. En el enfrentamiento final, Rust es primero apuñalado en el estómago por Childress, que es abatido por Marty, no sin antes recibir un hachazo. Pero Marty y Rust sobreviven. En el hospital, Marty recibe la visita de su esposa e hijas, con las que se siente reconciliado. Luego, Marty visita la cama de Rust, que le dice lo siguiente:

> «Fue como si yo fuese por fin parte de todo aquello que siempre he amado; y fuimos, todos, nosotros tres, parte de una misma cosa, simplemente desvaneciéndonos. Y lo único que tenía que hacer era dejarme ir. Y lo hice […]. Pude sentir su amor allí, incluso más que antes. No había nada salvo aquel amor. Entonces, me desperté».[6]

Rust es un nihilista que en esta escena final relata una experiencia cercana a la muerte en la que ha visto a su hija fallecida mostrarle la luz, la esperanza. El nihilismo previo deja paso al optimismo y a la reconciliación. Poco después, en la escena final del episodio, Marty y Rust salen juntos del hospital:

6. «It was like I was part of everything I ever loved, and we were all the three of us, just—just fading out. And all I had to do was let go and I did […]. But I could still feel her love there, even more than before. There was nothing but that love. Then I woke up.»

«RUST.— No, no necesito nada de lo que dejo atrás. Sabes, estás mirándolo todo mal, el asunto del cielo.

MARTY.— ¿Cómo es eso?

RUST.— Bueno, hubo solo oscuridad. Pero sabes… Si me preguntaras, yo diría que la luz va ganando».[7]

Rust y Marty, en primer plano, salen de la escena y finaliza así la primera temporada. Es el desenlace, donde los dos detectives no solo no mueren, sino que los vemos encaminarse hacia un optimismo metafísico, en el que todo posiblemente les vaya bien (Ríos; Hernández, 2014). La liturgia acaba y el orden social se restablece. Marty y Rust han combatido a Childress: han resuelto el caso y eliminado el horror.

Las preguntas que no nos formulamos son: ¿hay realmente tantos asesinos en serie?, ¿qué hacen?, ¿todos matan en serie? o ¿están todos psicológicamente enfermos? La ficción negra nos presenta al criminal como un loco (Torres, 2014). Pero las personas con diagnóstico son menos del 3 % y cometen menos del 3 % de los delitos. Si la *no peligrosidad del loco* es una evidencia, entonces, ¿por qué la ficción negra insiste en definirnos al psicópata con el imaginario del criminal? El perfil del psicópata elaborado por el experto más citado en este tema —R. D. Hare (1980)— presenta rasgos que son repetidos una y otra vez en la ficción negra; pero la «verdad es que ni todo lo malo lo hacen los psicópatas, ni todo lo que hacen los psicópatas es malo» (Castilla, 2018). Hare estima que el 1 % de la población es psicópata,

7. «Rust.— No, anything I left back there, I don't need it. You know, you are looking at it wrong, the sky thing.
Marty.— How is that?
Rust.— Well, once, there was only dark. If you ask me, the light is winning.»

mientras que el *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales* (*DSM-V*) lo sitúa entre el 0,2 % y el 3,3 %.

En este mismo sentido, la evidencia de personas con diagnóstico de psicopatía entre banqueros, políticos de éxito, investigadores o médicos de reputado prestigio no ha dejado de crecer. En *Snakes in Suits*, Babiak y Hare (2006) señalan el alto porcentaje de psicópatas que hay entre directivos de corporaciones financieras, industriales y políticos. Sin embargo, el imaginario del banquero es el modelo que imitar, mientras que el criminal-loco-psicópata tiene rasgos negativos. Del ladrón de guante blanco no debemos escapar, sino imitarlo, pero del loco hay que huir como de la peste.

Ya uno de los fundadores de la sociología de la llamada escuela de Chicago estableció un claro vínculo entre las carreras de los ladrones profesionales y las de los hombres de negocios. En su clásico *The Professional Thief*, Sutherland (1937) describe los rasgos comunes de ambos grupos. Si los psicópatas son entre un 1 % y un 3 %, el porcentaje de personas con rasgos de psicopatía se eleva hasta un 4 % entre cargos de la industria, políticos y empresarios. Es decir, hay muchos más psicópatas que asesinos en serie.

Hannibal, Moriarty o Childress son ficción, pero sus rasgos están basados en datos ofrecidos por las *especialidades psi* (Oleson, 2005, pág. 191). La ficción se alimenta, pues, de la «realidad» definida por las *especialidades psi*, pero la ficción devuelve mucho a la realidad social. Cuando aparece un crimen en el telediario, la ficción negra nos ha educado sobre *qué* debemos esperar. Aun antes de saber quién es el criminal, sabemos *cómo* debe actuar la policía. Aun antes de descubrir al culpable, *ya* lo llamamos loco. Su locura *es* una «evidencia». Si la policía no actúa rápida y eficazmente, como en la ficción, la criticamos. El imaginario del

psicópata nos educa para no buscar el crimen entre banqueros, directivos de corporaciones o políticos. Eso es control social.

Como dijo Baudelaire (1869), «la más hermosa de las jugadas del diablo es persuadirte de que no existe». Como el diablo, al esconderse para continuar una y otra vez actuando, la sociedad funciona haciéndonos olvidar su existencia. Lejos de existir un fondo mítico consustancial al ser humano de donde los imaginarios beben, descrito con cierto rasgo de nostalgia (Carretero, 2006), el imaginario ni es ideología en el sentido marxista, ni es mito anquilosado o atávico: el imaginario es simple y llanamente control social, un trabajo *normal* del sistema. No es que el mito persista o se haya perdido y el imaginario lo recupere, lo que persiste es la necesidad de control, porque sin el acervo semántico creado en el sentido común por el imaginario, la sociedad no puede funcionar.

Otra cosa es el estigma asociado al diferente real o loco, del que aquí no hablaremos. Así que, queridos amantes del entretenimiento televisivo, del mismo modo que los buenos cristianos acuden a misa para recibir una inyección profiláctica que los educa en valores, en la sociedad global los adictos a las series acudimos al bendito entretenimiento para recibir una y otra vez la profilaxis que mantiene el orden social; ese es su único parecido con lo mitológico. Y el orden social se mantiene. O no, y hay cambio.

# Bibliografía

**Asimov, I.** (1957). *El sol desnudo*. Barcelona: DeBolsillo, 2005.

**Babiak, P.; Hare, R. D.** (2006). *Snakes in Suits*. Nueva York: HarperCollins.

**Barthes, R.** (1999). *Mitológicas*. Barcelona: Siglo XXI.

**Baudelaire, C.** (1869). *El spleen de París*. Sevilla: Espuela de Plata, 2009.

**Carretero, Á. E.** (2006). «La persistencia del mito y de lo imaginario en la cultura contemporánea». *Política y Sociedad* (vol. 43, n.º 2, págs. 107-126).

**Castilla, A.** (2018, 25 de marzo). «Por qué somos adictos a los sucesos». *El País*. [Fecha de consulta: 20 de enero de 2019].
<https://elpais.com/politica/2018/03/23/actualidad/1521819210_335750.html>

**Cebral, M.** (2018). *Teoria da imagem*. Rianxo: Axóuxere.

**Chandler, R.** (1953). *El largo adiós*. Madrid: Alianza, 2005.

**Coca, J. R.; Valero, J. A.** (2010). «(BIO)Technological Images about Human Self-construction on Spain Context: A Preliminar Study». *Studies in Sociology of Science* (vol. 1, n.º 1, págs. 58-69).

**Deleuze, G.** (1990). «Post-scriptum sobre las sociedades de control». *Polis* (vol. 5, n.º 13, 2006, págs. 1-7). [Fecha de consulta: 4 de diciembre de 2018].
<http://polis.revues.org/5509>

**Fernández Liria, A.** (2018). *Locura de la psiquiatría*. Bilbao: Desclée de Brouwer.

**Freeman, S.** (2014). «The Autistic Detective: Sherlock Holmes and his Legacy». *Disability Studies Quarterly* (vol. 34, nº 4). [Fecha de consulta: 15 de diciembre de 2018].
<http://dsq-sds.org/article/view/3728/3791>

**Hare, R. D.** (1980). «A research scale for the assessment of psychopathy in criminal populations». *Personality and Individual Differences* (vol. 1, n.º 2, págs. 111-119).

**Luhmann, N.** (1982). *El amor como pasión*. Barcelona: Península, 1985.

**Luhmann, N.** (1996). *La realidad de los medios de masas*. Barcelona: Anthropos, 2000.

**Luhmann, N.** (1997). *La sociedad de la sociedad*. México D. F.: Herder, 2007.

**Luhmann, N.** (2010). *Love. A Sketch*. Nueva York: Polity Press.

**Oleson, J. C.** (2005). «King of Killers: The Criminological Theories of Hannibal Lecter, Part One». *Journal of Criminal Justice and Popular Culture* (vol. 12, n.º 3, págs. 186-210).

**Pintos, J. L.** (1995). *Los imaginarios sociales*. Madrid: Sal Terrae.

**Ríos, I. de los; Hernández, R.** (coords.) (2014). *True Detective*. Madrid: Errata Naturae.

**Sutherland, E. H.** (1937). *Ladrones profesionales*. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1988.

**Torres, M.** (2008). *Niklas Luhmann*. La Coruña: Baía.

**Torres, M.** (2014). «La locura como crimen: imaginando locos en la novela negra contemporánea. I; la novela nórdica». *Revista Latina de Sociología* (n.º 4, págs. 65-81).

**VV. AA.** (2018). *Informe sobre el homicidio. España. 2010-2012*. Madrid: Ministerio del Interior. [Fecha de consulta: 20 de diciembre de 2018]. <http://www.interior.gob.es/documents/642317/1203227/Informe_sobre_el_homicidio_España_2010-2012_web_126180931.pdf>

Capítulo XV

# Juego de roles: el género en disputa

Feliciana Merino Escalera

## 1. Introducción: roles sociales

Desde hace unas décadas, asistimos cada vez más a la proyección de una gran cantidad de teleseries que están definiendo un modo nuevo de relacionarnos con la realidad, «jugando» —si se me permite la expresión— con diversas tipologías de roles sociales, tanto vigentes como emergentes.

El hombre, considerado por Aristóteles como un animal político o «zoon politikón» (*Política*, 1253*a*; *Ética a Nicómaco*, 1097*b*), aprende desde su infancia a adaptar su manera de ser a los modelos de convivencia que están establecidos en su cultura. Estos definen *tipos sociales* o *roles*, que estandarizan ciertas pautas conductuales para la vida cotidiana, y que nos dicen a nosotros cómo debemos comportarnos en determinadas situaciones, y a los demás qué es lo que cabe esperar de nuestras acciones. Tales roles afectan a todos los ámbitos comunitarios y sociales: regulan la forma de vestir, de hablar, de moverse y de relacionarse con los demás, tanto en el ámbito familiar como en el profesional, vecinal, político o en el de diferentes instituciones, como la universidad o las administraciones públicas, por ejemplo.

El concepto *tipo* procede del griego, y significa 'golpe' o 'impacto'. Esto sugiere que los tipos o roles parecen formarse por el impacto de informaciones o presiones externas, es decir, mediante una cierta manipulación o inculcación —más o menos

consciente— que termina por modular nuestro comportamiento —y la conciencia que tenemos de nosotros mismos— de una forma determinada o *típica*.

Sin embargo, para que el modo de ser y de actuar se convierta en típico, en rol social, es necesario que el comportamiento generado por el impacto exterior sea reconocido y aceptado por el sujeto en la medida en que le ha configurado interiormente. Por ejemplo, sabemos que hay una clara diferencia entre un excursionista auténtico del movimiento *scout* —que viste, vive y se relaciona con la naturaleza de una determinada manera— y el excursionista que adopta todas las características externas, como el vestido o las pautas de comportamiento, pero sin hacerlas suyas, sin interiorizarlas, siendo solo un «mero imitador» (Stein, 1998, págs. 255-259).

Nuestra interacción con los demás dependerá, a su vez, del modo en el que nos comprendamos como miembros del todo al que nos sentimos pertenecer en mayor o menor medida. Lo cierto es que «el individuo humano aislado es una abstracción» (Stein, 1998, pág. 245), porque su vida es siempre vida en común: terminamos *siendo* según los roles sociales que asumimos como estudiantes, obreros, padres de familia, hijos, esposos, miembros de un partido o jefes de una empresa, es decir, según relaciones que no son meramente externas, sino que conforman nuestra condición de animales políticos.

En toda la historia de la humanidad ha habido roles, pues todo proceso de ajustamiento a la vida social, especialmente cuando la vida se comparte en el matrimonio y la familia, sufre modificaciones y adaptaciones. Sin embargo, las tipologías sociales —y, en especial, las que se refieren al cumplimiento de determinados roles entre hombre y mujer— son miradas con recelo por el mundo contemporáneo, precisamente por

obsoletas. Es algo que desde hace ya décadas se rechaza, más aún cuando desde fuera se impone, como si alguien no fuera protagonista, sino un personaje secundario de la propia vida o, peor, de la vida de otro.

No obstante, toda cultura ha tratado de homogeneizar las relaciones generando tipologías de roles o funciones en el entramado social. Las ha habido de muchas clases: a veces de tendencia matriarcal, como en la sociedad judía, y a veces de tendencia patriarcal, como en el derecho romano; a veces más tradicionales, como las que genera la sociedad industrial, y otras más modernas, como la liberal. Todas ellas tienen en común, desde el prisma de nuestro tiempo, el hecho de que tienden a asumir una visión cerrada de la naturaleza que no reconocemos ni asumimos. Cualquier ecuación del tipo «hombre = trabajador» o «mujer = ama de casa» es considerada hoy como un atentado a la dignidad y la libertad de la mujer.

Resulta sorprendente ver cómo a lo largo de las últimas décadas el discurso posmoderno ha construido una determinada visión del género que busca romper toda noción de tipo social, como algo establecido y unificado. Se ha iniciado una lucha por la transformación de los roles mediante el imaginario, que intenta que las mujeres ampliemos —consciente o inconscientemente— el horizonte de lo que somos, huyendo de toda concreción y diciendo que el género es performativo (Butler, 1999, pág. 253 y sigs.), es decir, previo a toda determinación *tipificada* sobre el género mismo; lo que significa la libertad de decidir qué somos y cómo nos representamos en la vida personal, profesional y social, para generar una identidad que depende única y exclusivamente de la voluntad individual.

## 2. El inicio de la transformación: *Mad Men* y *The Marvelous Mrs. Maisel*

La sociedad de los años cincuenta y sesenta, tanto en Estados Unidos como en Europa, se definía por un modelo de vida que fijaba con rigidez los roles que habrían de cumplir hombres y mujeres. Esta tipología de roles había nacido mucho antes: el lugar de la mujer en las sociedades occidentales fue reduciéndose a raíz de la aparición de la burguesía, que ya durante los siglos XIII y XIV fue extendiendo y afianzando su poder, no solo económico, sino político, jurídico y administrativo. Como ha señalado Régine Pernoud (1980), fueron los nuevos modelos productivos burgueses los que redujeron a la mujer hasta confinarla en el ámbito doméstico.

Con la revolución industrial, la concepción económica capitalista se hace especialmente intensa. En aquella época se produjo una reducción radical del precio de las materias primas, que beneficiaba a la industria, pero destruía el tejido agrícola. Como consecuencia de este hecho, muchas familias de agricultores, propietarios de sus tierras, que trabajaban para ellos mismos, se vieron obligados a emigrar a las ciudades para convertirse en asalariados de otros, que los empleaban en condiciones que les obligaron a trabajar durante interminables jornadas por un salario de subsistencia. Nació así una división de roles entre el varón —que debía hacerse cargo en exclusiva del sostenimiento de la familia, sin posibilidad de ayudar en casa— y la mujer —que quedaba anclada al ámbito doméstico y al cuidado de los hijos. Esta situación se propició mediante leyes que imposibilitaban que la mujer pudiese trabajar o realizar cualquier otra labor que no fuesen «sus labores»: no poder abrir una cuenta bancaria sin licencia marital, no poder viajar sin permiso del marido, e incluso

quedarle negado el derecho a heredar. Todo ello, aparentemente justificado por la necesidad coyuntural de liberar al marido para que pudiera dedicarse a producir, a los negocios, a la vida pública, que es lo que necesitaba el sistema económico.

Un siglo y medio más tarde, este modelo se encuentra totalmente afianzado en la sociedad americana y europea, tal y como se refleja en series como *Mad Men* (2007-2015) o *The Marvelous Mrs. Maisel* (2017- ), entre otras. No hay más que ver los espacios de trabajo marcadamente androcéntricos y las dificultades que atraviesan mujeres como el personaje de Peggy Olson, contratada como secretaria en la agencia de publicidad que regenta Don Draper, único puesto que puede ser ocupado por una mujer. Peggy luchará denodadamente por no ser considerada inferior y conquistar poco a poco el respeto profesional, descubriéndonos así cómo es la vida de las mujeres que desean incorporarse al mundo del trabajo: con escasa autonomía, tendrán que lidiar contra la discriminación sexual y enfrentarse a los roles que la sociedad ha determinado para ellas; roles que se convertirán en auténticos muros, tanto interiores como exteriores, que no resultará sencillo derribar.

En *The Marvelous Mrs. Maisel* encontramos algo similar, pero con una óptica de los roles muy diferente, quizás más interesada en describir a la mujer como alguien con un valor propio, diferente por sí misma y por sus grandes capacidades. Miriam, *Midge*, Maisel, la protagonista, es una jovencita que representa el ideal de la mujer americana de finales de los años cincuenta. Vive en el próspero Upper West Side de Manhattan, en el mismo edificio que sus padres, un matrimonio judío adinerado. Está casada y tiene dos hijos, a los que deja con la criada cada vez que acompaña a su marido para ayudarle a cumplir su sueño de ser monologuista en los clubes nocturnos de las zonas bohemias de Nueva York: ella siempre cocina un plato exquisito con el que

intenta convencer al dueño del local para que deje actuar a su marido en la hora de mayor asistencia. Después, en las sombras, toma nota de las reacciones del público. Mrs. Maisel representa la esposa ideal, entregada a su cónyuge, que luce una figura estilizada, perfectamente peinada y maquillada, y que se comporta con dulzura y buen humor.

En definitiva, Midge es una mujer feliz hasta el día en el que él la abandona por su secretaria. En realidad, la situación es más dramática: él no es feliz. No le gusta la vida burguesa por la que han apostado y culpabiliza a su mujer. A raíz de este desenlace matrimonial, comienza la decadencia del marido y el empoderamiento de Mrs. Maisel, que se estrena como humorista casi por accidente, precisamente narrando con mucha habilidad cómo su vida de perfecta casada está desmoronándose. Poco a poco va dándose cuenta de que su marido no era tan bueno (al descubrir que toma sus ideas de otros humoristas) y de que ella, en cambio, sí lo es.

Sin embargo, triunfar en un mundo marcadamente machista, tradicional y de un moralismo férreo no será tan sencillo. El último monólogo de la primera temporada (1×08, «Thank you and Good Night»), donde se pregunta «¿Por qué las mujeres deberían pretender ser algo que no son?», es un buen ejemplo de este camino, en el que una igualdad a ultranza deja paso al valor de la diferencia, con múltiples matices sobre los dones y las cualidades de las mujeres, capaces de lograr lo que se proponen cuando se permiten franquear los límites y complejos propios de una sociedad demasiado determinada.

El control y el cambio sociales pueden llevarse a cabo por medio de series en las que el imaginario individual y colectivo puede transformar la realidad. De repente se nos hace posible imaginar un mundo donde el rol de la mujer no se ciñe a ser ama de casa, dedicarse a sus labores y mantenerse siempre bella

para su esposo, sino que podemos ver a una mujer rebelde, con grandes habilidades para el mundo del espectáculo: es atrevida, divertida, creativa, con una gran capacidad de improvisación, y lejos de aburrir, trae la sonrisa y la frescura a los espectadores, acostumbrados siempre a chistes tradicionales. El humor ha adquirido la fuerza de empoderar a la mujer para hacerla pasar de esposa perfecta a mujer liberada y, con ello, transformar la sociedad y la visión de los roles que en ella cumplen hombres y mujeres. Ciertamente, esto también lo conseguía Peggy Olson, pero enfatizando una mirada más amarga sobre un contexto social hostil que era preciso transformar.

## 3. La ingenuidad del modelo igualitarista en *Game of Thrones*

Existe, sin embargo, una caracterización ingenua de los roles que se observa en series como *Game of Thrones* (2011- ), que no ha optado por el redescubrimiento de la mujer y de su potencial, o de sus principios de efecto galvanizador en una sociedad marcada por la lucha, la competitividad y el mercado, sino que apuesta por una nueva tipología de roles, ahora invertida, es decir, intercambiando las naturalezas sexuadas con sus roles respectivos de forma arbitraria.

En *Game of Thrones* ya sabemos que las mujeres pueden ser guerreras tanto como los hombres frágiles, reinas y no solo princesas, capaces de llevar pantalones y dirigir un ejército, que no se depilan ni se maquillan y pueden morir por preservar su honor antes de ser tenidas por *barbies* cursis solo miradas como objetos sexuales.

Podemos ver el reflejo de un cierto igualitarismo extremo que no ha sabido romper con los estereotipos más que invirtiendo sus términos. Del hecho de tener los mismos derechos que los hombres por su igual dignidad a la pretensión de ser iguales en todo a los hombres, va un gran trecho, que pasa además por un concepto de género bastante naíf. Considerada por la crítica como feminista, sin embargo, la serie solo consigue describir personajes femeninos ficticios en los que el empoderamiento de la mujer consiste en decir que posee las cualidades que son propias de los varones: el valor para la lucha, la fuerza para desplegar ejércitos, etc.; si bien a ellos no llegan a convertirlos en esposos fieles, o en minuciosos y tiernos cuidadores del hogar y de la prole, pues siguen apareciendo con atributos guerreros y caballerescos. Es ficción, pero mediante la épica el imaginario tiende a producir una simbiosis entre las características masculinas y femeninas, entre los papeles adjudicados a hombres y mujeres, que acaba por investir de poder a la mujer de una forma irreal, no por medio de la exploración de su propia femineidad, ni siquiera mediante una sana reivindicación del sexo femenino y de su potencial, sino por medio del mecanismo ficticio —y un tanto pueril— de imaginarse ser lo que no se es, lo que en este caso implica actuar, decidir y vivir como un hombre.

## 4. *The Good Wife* y la performatividad de un género en disputa

Sin embargo, otras series sí han escarbado más en la psicología femenina, para lograr transformar nuestra concepción no solo de los roles, sino de las mujeres, y así —por medio de

ellas— identificarnos con sujetos reales difíciles de encuadrar en ninguno de los marcos imaginables.

Un ejemplo muy emblemático lo encontramos en *The Good Wife* (2009-2016), teleserie que representa a las mujeres ejerciendo papeles muy distintos, de difícil clasificación para el telespectador corriente. El caso más claro es el de Kalinda Sharma, que, manteniendo un marido celoso y vigilante que la maltrata, consigue jugar con él por medio de un personaje capaz de disfrutar del sexo tanto con hombres como con mujeres, capaz de hacer daño al mismo tiempo que puede darlo todo por una amistad verdadera. Se trata de un mundo nuevo, donde las mujeres no tienen por qué actuar como hombres, en el que cabe entre ellas la admiración y el respeto profesional, pero sometidos a los mismos criterios de poder y de intereses personales que tejen la vida profesional americana. Es cierto, las mujeres no han de representar un papel cualquiera: no tienen la necesidad de ser arpías capaces de todo para lograr un puesto de trabajo; no tienen que utilizar su cuerpo como arma para conseguir un puesto directivo, y no se mueven solo por envidia, sino también por compañerismo. En *The Good Wife* la mujer aparece sin costuras —sin definiciones estrechas—, liberada e íntegra, rompiendo moldes, en una visión performativa que da cuenta de cada una de sus posibles identidades o actitudes.

Además, la lucha de las mujeres en *The Good Wife* tiene como finalidad mostrarnos en cada momento cómo son, cómo piensan, cómo luchan, cómo aman, cómo sufren, en una pluralidad de individualidades irreductibles. Sin embargo, lo que establece nuevos límites a la autonomía personal es el decorado: el mundo del trabajo aparece determinado por intereses egoístas, por relaciones manipuladoras que sirven a dichos intereses y por decisiones macroeconómicas que producen en los sujetos grandes

desavenencias. Todo ello invita a la siguiente reflexión: ¿resistir o adaptarse al mundo? Alicia, que al principio muestra su integridad y sus principios, acaba utilizando todos los medios a su alcance para conseguir lo que quiere. ¿Se traiciona? No, porque es una mujer real y libre que puede amar o dejar de amar, utilizar a su marido o abandonarlo, luchar por una relación o por sus hijos o en contra de otras mujeres, sin que ello le lleve a traicionarse a sí misma. ¿Cómo es posible?

Alicia es débil, limitada, impulsiva y con sentimientos, se equivoca, pero lo que persigue es tan ambiguo que conlleva el riesgo de diluir y socavar su identidad. Quizá la mujer ha sido empoderada, si esto significa una mayor participación en la toma de decisiones y el acceso a puestos directivos, tal como se acuñó en la Conferencia Mundial de las Mujeres de Pekín en 1995, pero solo será un éxito parcial si es a costa de ceder a un sistema económico que no cambia con ella. En los años cincuenta el hombre quedaba definido como trabajador según los criterios de la productividad y del mercado. Ahora este sistema ha alcanzado su máximo esplendor absorbiendo también a la mujer, rendida a los pies de los mismos criterios instrumentales. Se trata más bien de una nueva tipología de roles: aquella que nos define a todos —hombres y mujeres— como marionetas al servicio del estado o del mercado.

# Bibliografía

**Aristóteles** (1985). *Ética a Nicómaco*. Madrid: Gredos.

**Aristóteles** (1988). *Política*. Madrid: Gredos.

**Butler, J.** (1990). *Gender Trouble* (2.ª ed.). Nueva York: Routledge, 1999.

**Pernoud, R.** (1980). *Femme au temps des cathédrales*. París: Stock.

**Stein, E.** (1932). *La estructura de la persona humana*. Madrid: BAC, 1998.

Capítulo XVI

# La creación de una nueva conciencia familiar

Ana Lanuza Avello

## 1. Familia, ficción audiovisual e ideología de género

La familia ha sido desde siempre uno de los ejes vertebradores de las sociedades. Apuntala la sociedad en tiempos de crisis y se constituye en el espacio de crecimiento y realización de sus miembros. Desde los orígenes de la televisión, la familia ha sido uno de los principales temas en torno a los cuales se ha construido la narración audiovisual. Pero lo que ha venido considerándose la familia tradicional —aquella formada por un matrimonio entre un hombre y una mujer, abierta a la vida, e integradora de otros miembros más allá de aquellos que conforman su núcleo— se presenta hoy como un modelo cuya estructura se encuentra en constante redefinición. La familia tradicional sufre una situación de descrédito en la que la mentalidad relativista de nuestro tiempo tiene mucho que ver, al promover su equiparación con otros modelos familiares.

Esta crisis de la institución familiar, que por otra parte se enmarca en un contexto más amplio de crisis de las instituciones, está provocando que la familia tradicional sea cuestionada como único modelo válido. Al mismo tiempo, y desde multitud de ámbitos que conforman nuestra sociedad, se abre paso la ideología de género, una eficaz herramienta a la hora de promover ese proceso, en la medida en que cuestiona las bases biológicas del ser humano, al sostener que la diferencia entre sexos no es algo

natural sino un mero constructo social. Al calor de esta ideología, amparada y defendida por instituciones tan relevantes como la ONU o la OMS, emergen y son legitimadas todo tipo de nuevas variables familiares.

El objetivo de la ideología de género es deconstruir al hombre y volver a construirlo, a partir de una pretendida redefinición de su naturaleza; en síntesis, fomentar la idea de que lo femenino y lo masculino no son hechos naturales y biológicos sino construcciones culturales. Con palabras de Carmen Sánchez Maíllo (2011, pág. 125), el fin de la ideología de género es «lograr una sociedad sin diferencias de sexo. Su propuesta es de máximos y aspira a deconstruir el lenguaje, las relaciones familiares, la reproducción, la sexualidad, la educación, la religión, la cultura, etc.». Consecuentemente, distintas formas de relaciones afectivas y/o sexuales comienzan a reclamar una consideración de familia equivalente a la tradicional, así como el amparo y el reconocimiento en los ámbitos legislativo, social y cultural.

El discurso que sobre la familia arrojan las series de ficción actuales refleja esa realidad compleja y cargada de matices, que se enmarca en una sociedad en la que ya no se encuentran centros ni vértices como referencias únicas o totales de sentido para todos (Pintos, 2014, pág. 6); una sociedad globalizada, posmoderna, en la que ya no pueden articularse de un modo consciente —y mínimamente racional— ideales compartidos (Martínez-Lucena; Carretero, 2016, pág. 256). En este contexto, los más variados contenidos audiovisuales se difunden y consumen masivamente, y configuran los imaginarios que sostienen nuestra sociedad, entre los cuales se encuentra la familia.

Y es aquí donde vamos a detenernos, para analizar la forma en la que la ficción televisiva la retrata. Ante la imposibilidad de abarcar la totalidad de producciones actuales, nos limitaremos a

destacar en este breve espacio algunos títulos significativos. A lo largo de estas páginas acudiremos a algunas de las series de ficción más populares de los últimos años, para comprobar el modo en el que representan la institución familiar.

## 2. Disolución de la familia tradicional

Desde el punto de vista de la construcción del guion para un producto audiovisual, el retrato de una familia problemática siempre es más tentador, pues ofrece la posibilidad de crear conflictos. Pero en nuestros días, más que nunca, la situación de la familia genera un reflejo en las narrativas audiovisuales en el que podemos ver cómo ha ido abandonándose una ocasional visión amable sobre aquella, para incluirse —en cambio— como reclamo la disfuncionalidad y la desestructuración del núcleo familiar (Lacalle; Hidalgo-Marí, 2016, pág. 472).

En líneas generales, puede sostenerse que hoy la ficción televisiva ha renunciado a presentar un ideal familiar tradicional satisfactorio, que nos acerque a su capacidad pedagógica y sociológica de forma fundamentalmente positiva. En las ficciones televisivas contemporáneas, este tipo de familia aparece cuestionado como modelo social válido con una inusitada frecuencia, al presentarse como una trampa en la que los personajes caen, lo que les impide su realización personal.

Así, en *Breaking Bad* (2008-2013), Walter White acaba reconociendo que su incursión en el mundo del narcotráfico no tuvo nada que ver con el bien de su familia, sino que fue lo único que le permitía sentirse vivo, algo que evidentemente no experimentaba en su vida convencional anterior: «Lo hice por mí. Me

gustaba. Era bueno en eso. Y estaba realmente… Estaba vivo»[1] (5×16). *Dexter* (2006-2013) también nos ofrece un personaje extremo, pero relevante en nuestro contexto: un peculiar psicópata que busca rodearse de personas que, sin ellas saberlo, le defienden de la parte más oscura de sí mismo y le permiten vivir en sociedad. Es verdad que la devoción por la familia es una de las características fundamentales de Walter, y también que —de alguna manera— la familia humaniza a Dexter, y en tal sentido su representación institucional es positiva.

No obstante, tanto los White como los Morgan son familias cuestionadas, en la medida en que se presentan como escenarios sostenidos por las mentiras de quienes los componen, lugares donde el amor de unos por otros conduce antes a la desesperación y al dolor que a la felicidad. En estos retratos familiares tiene mucho que ver, por otra parte, la paradigmática naturaleza antiheroica de ambos personajes, pues los dos se ven obligados «a vivir con una irresoluble tensión: la nacida de la necesidad de una teatralización cotidiana, mediante la cual adecua[n] su comportamiento a las expectativas socialmente consensuadas, como en sentido opuesto, del abandono a unas clandestinas tendencias operantes en su interioridad y orientadas a violar los cimientos del orden social» (Martínez-Lucena; Carretero, 2016, pág. 257).

Sin embargo, no hace falta irse a situaciones tan extremas como las que viven Walter White y Dexter Morgan para encontrar producciones en las que se cuestiona la familia tradicional. En *The Good Wife* (2009-2016), Alicia Florrick es una exitosa abogada que ha de hacer frente al encarcelamiento y a las infidelidades de un marido al que no ama, aunque siga unida a él

1. «I did it for me. I liked it. I was good at it. And I was really… I was alive.»

por sus hijos, en una extraña relación que no excluye devaneos amorosos por su parte. Es un matrimonio que intenta guardar las apariencias, que no acaba de romperse aunque tampoco pueda estar unido; una realidad a medias, cuyos miembros no acaban de reconocerse como la familia que a todos les gustaría ser, si bien mantienen entre ellos cierto tipo de lealtad.

En el ámbito español, nos detendremos en *Las chicas del cable* (2017- ). En esta ocasión, el aparentemente idílico núcleo familiar pronto se manifiesta como una realidad de naturaleza oscura abocada a un trágico final, una visión que la protagonista resume con estas palabras: «Pero, aparte de la sangre, ¿qué es lo que les une? ¿Qué hay detrás de esa apariencia de perfección? Y es que no hay familia que no oculte un secreto, y cuando eso sucede, es cuestión de tiempo que la familia perfecta se rompa en mil pedazos» (1×06).

Por otra parte, y al igual que ocurre en la cinematografía contemporánea, resulta frecuente encontrar figuras paternas poco ejemplares —*Modern Family* (2009- ) o *Shameless* (2011- )—, si no delincuentes —*Narcos* (2015-2017) o *The Sopranos* (1999-2007)—, infieles —*Mad Men* (2007-2015)—, ausentes —*SMILF* (2017- )— o viles —*Alias Grace* (2017) o *Tierra de lobos* (2010-2014). Una mención aparte a este respecto merece *Lost* (2004-2010), serie coral donde prácticamente los catorce personajes principales tenían graves conflictos con su padre (Milán Fitera, 2011, pág. 175).

Si hablamos específicamente de las mujeres, destaca la representación de profesionales competentes que en muchos casos adquieren relevancia pública: *Ally McBeal* (1997-2002), *The West Wing* (1999-2006), *The Closer* (2005-2012), *Damages* (2007-2012), *Borgen* (2010-2013), *Homeland* (2011- ), *Game of Thrones* (2011- ), *Scandal* (2012-2018), *House of Cards* (2013-2018), *The Fall* (2013-2016), *Madame Secretary* (2014- ) y *The Good Fight* (2017- ), entre

otras; o también las series sobre reinas, como sucede con Isabel la Católica (*Isabel*, 2012-2014) y, en el Reino Unido, con Victoria (*Victoria*, 2016- ) e Isabel II (*The Crown*, 2016- ). La propuesta de muchas de estas series ha sido con frecuencia calificada por la crítica de feminista. No obstante, cabe destacar un hecho, y es que la mayoría de sus protagonistas se enfrentan a numerosos y graves problemas a la hora de construir un hogar feliz.

Aunque el artículo citado a continuación analiza únicamente los casos de *Desperate Housewives* (2004-2012) y de *Brothers & Sisters* (2006-2011), podría decirse que en la gran mayoría de series objeto de estudio en este trabajo se observa una tendencia «a incorporar en las tramas no solo el tema de la parentalidad, sino la paradoja y la tensión provocadas por el sistema económico[,] en aquellas mujeres que desean ser madres a la vez que desean (o cuestionan) el peso de la realización profesional en la construcción de sus narrativas personales» (Medina et al., 2010, pág. 13).

Así, el éxito profesional ha de convivir con la frustración que les genera un entorno familiar que no está preparado para la equiparación de roles. El resultado: mujeres que no pueden más, y encuentran en la familia un lastre. Por lo tanto, el mensaje de las series al respecto es bastante negativo, pues parece ser el siguiente: el desarrollo profesional de la mujer, su *empoderamiento*, resulta incompatible con la vida familiar, tal y como ha sido tradicionalmente entendida.

En la ficción nacional, también resulta habitual el retrato de una mujer que reivindica su valía personal y profesional en contextos sociales dominados por el género masculino. Concretamente, al hablar de las series de profesiones que tuvieron su auge a finales de los noventa —*Periodistas* (1998-2002), *El comisario* (1999-2009) u *Hospital Central* (2000-2012)—, García de

Castro (2003, pág. 6) sostiene que las ficciones ambientadas en el entorno laboral reflejan el final de los roles domésticos, y señalan el hogar como un ámbito de sexo y soledad. Consecuentemente, el culto al trabajo se volverá un valor dominante que se repetirá en series sucesivas.

## 3. Horizontalización de modelos familiares e ideología de género

Pero es en producciones como la antes nombrada *Modern Family*, y también en otras de gran éxito, como *Sex and the City* (1998-2004), donde la representación de la familia se nos presenta como elocuente muestra del «poder inteligente» que se encuentra tras las sociedades de control y del que habla Byung-Chul Han (2014, págs. 27-30). En ambas producciones se consagra la horizontalización de los modelos de familia y su legitimación social, previa deconstrucción o constatación del fracaso de la familia tradicional.

En *Sex and the City*, resulta relevante destacar cómo el sexo aparece sistemáticamente desvinculado, no ya solo del núcleo familiar, sino de cualquier contexto de intimidad y compromiso. Las estrategias son varias: Samantha relaciona el sexo con el puro placer, Charlotte lo entiende como herramienta de poder para llegar a cautivar a un hombre con quien casarse, Miranda lo usa como una actividad más (destinada a cubrir necesidades biológicas) y Carrie simplemente lo ve como un objeto de estudio y reflexión —por medio de la experimentación constante (Lanuza, 2016, pág. 775).

Además, en los dos casos, el género de la comedia ejerce como un perfecto vehículo para dicha horizontalización, al gene-

rar emociones positivas y explotarlas, conduciendo al espectador a un estado de ánimo propenso a la aceptación de las ideas que ambas series transmiten. El igualamiento de los distintos modelos de familia se manifiesta de esta forma como un elemento de control social que resulta mucho más eficaz que la mera crítica a la familia tradicional.

Por otra parte, y vinculado a la difusión de la ideología de género, aparece otro tipo de familia distinta a la tradicional —muchas veces son productos ya específicamente dirigidos a la comunidad LGTB— en producciones como *Will & Grace* (1998- ), *Queer as Folk* (2000-2005), *The L Word* (2004-2009), *Orphan Black* (2013-2017), *The Fosters* (2013-2018), etc. Y si habláramos de las series en las que aparece la homosexualidad simplemente como guiño normalizador, la lista se amplía a la práctica totalidad de las producciones de las que se habla en este texto; un listado al que podríamos añadir títulos de los más variados géneros y estilos, desde *Friends* (1994-2004) hasta *Star Trek: Discovery* (2017- ), pasando por *Grey's Anatomy* (2005- ), *The Walking Dead* (2010- ), *The 100* (2014- ), *Sense8* (2015-2018) o *One Day at a Time* (2017- ), por poner solo algunos ejemplos.

La tendencia sexual como objeto de elección circunstancial la representa uno de los personajes más carismáticos de *Sexo en Nueva York*, Samantha Jones, que —según su amiga Carrie Bradshaw— «decidió que si iba a ser lesbiana, lo sería del todo»[2] (4×04); y también Sara, en *Las chicas del cable*, cuando intenta tranquilizar así a Carlota sobre su recién descubierta bisexualidad:

2. «Samantha decided if she was going to be gay, she'd be gay all the way.»

> «Nos educan para eso, para que ni siquiera pensemos que existe esta opción. ¿Sabes cuántos años de mi vida me he pasado pensando que estaba enferma? ¿Que todo lo que sentía era un pecado, que iba en contra de la naturaleza? Demasiados, Carlota. No va en contra de nada. Algo tan bonito no puede ser malo, nos digan lo que nos digan» (1×05).

En el caso concreto de la actual ficción española, en cuya representación de la familia se mezclan los tópicos y los estereotipos, pero que —no obstante— intenta reflejar la realidad (Lacalle; Gómez, 2016, pág. 10), el cambio de paradigma familiar que introdujeron las familias monoparentales, singularizadas, ensambladas, etc. (Lacalle; Hidalgo-Marí, 2016, pág. 476), se produjo a principios del siglo XXI. Y de ello son claros exponentes tres comedias: *Aquí no hay quien viva* (2003-2006), *Aída* (2005-2014) y *La que se avecina* (2007- ).

También cabe destacar las numerosas series en las que aparece la subtrama dedicada a la mujer lesbiana que descubre su tendencia sexual, y por ello sufre y lucha contra la sociedad —como sucede en *7 vidas* (1999-2006), *Hospital Central*, *Los hombres de Paco* (2005-2010) o *Vis a vis* (2015-2019)—; también en producciones ambientadas en épocas pasadas: *Amar en tiempos revueltos* (2005-2012), *Tierra de lobos, Las chicas del cable* o *La otra mirada* (2018- ).

No obstante, al igual que ocurre en la ficción estadounidense, resulta más frecuente la presencia de la homosexualidad masculina, que colorea la práctica totalidad de las producciones, así como la representación de opciones sexuales y familiares diversas, ya sea como parte de la trama principal o bien de manera anecdótica: *Física o química* (2008-2011), *Herederos* (2007-2009), *Élite* (2018- ) y *Vivir sin permiso* (2018- ).

# Bibliografía

**Deleuze, G.** (1990). «Post-scriptum sobre las sociedades de control». *Polis* (vol. 5, n.º 13, 2006, págs. 1-7). [Fecha de consulta: 1 de noviembre de 2018]. <http://polis.revues.org/5509>

**García de Castro, M.** (2003). «Propiedades de la hegemonía de la ficción televisiva doméstica en España entre 1995-2000». *ZER* (vol. 8, n.º 14). [Fecha de consulta: 8 de noviembre de 2018]. <http://www.ehu.eus/ojs/index.php/Zer/article/view/6004/5686>

**Han, B.-C.** (2014). *Psicopolítica*. Barcelona: Herder.

**Lacalle, C.; Gómez, B.** (2016). «La representación de la mujer en el contexto familiar de la ficción televisiva española». *Communication & Society* (vol. 29, n.º 3, págs. 1-15).

**Lacalle, C.; Hidalgo-Marí, T.** (2016). «La evolución de la familia en la ficción televisiva española». *Revista Latina de Comunicación Social* (n.º 71, págs. 470-483).

**Lanuza, A.** (2011). *El hombre intranquilo*. Madrid: Encuentro.

**Lanuza, A.** (2016). «La ideologización de la familia en las producciones audiovisuales. *Sexo en Nueva York*». *Opción* (n.º 11, págs. 768-786).

**Martínez-Lucena, J.; Carretero, Á. E.** (2016). «"The basic human form is female. Maleness is a kind of birth defect": positive discrimination in *The Fall*». *Communication & Society* (vol. 29, n.º 4, págs. 255-268).

**Medina, P. *et al.*** (2010). «La representación de la maternidad en las series de ficción norteamericanas. Propuesta para un análisis de contenido. *Desperate Housewives* y *Brothers & Sisters*». En: *II Congreso Internacional de la Asociación Española de Investigadores en Comunicación (AEIC). Comunicación y desarrollo en la era digital*. [Fecha de consulta: 15 de noviembre de 2018]. <http://fama2.us.es/fco/congresoaeic/137.pdf>

**Milán Fitera, J.** (2011). «*Lost (Perdidos)*: una isla donde pesan mucho los conflictos paterno-filiales». En: E. Fuster; J. J. García-Noblejas (eds.). *Repensar la ficción* (págs. 167-183). Roma: EDUSC.

**Pintos, J. L.** (2014). «Algunas precisiones sobre el concepto de imaginarios sociales». *Revista Latina de Sociología* (vol. 4, n.º 1, págs. 1-11).

**Sánchez Maíllo, C.** (2011). «Ideología de género: naturaleza humana versus convención». En: C. Sánchez Maíllo (ed.). *La ideología de género, apariencia y realidad* (págs. 111-134). Madrid: CEU Ediciones.

Capítulo XVII

# El porno como liberación

Josep Maria Sucarrats Vilà

## 1. Andy Warhol, *El origen del mundo* y el *core*

*Tu ombligo es un cántaro, donde no falta el vino aromático.*
*Tu vientre, un haz de trigo, bordeado de lirios.*

*Cantar de los Cantares*

Se abre el telón y aparece la piel.

«¡Sustituye esas tomas con piel!», ruega Harvey a su socia Eileen (2×01), la reina del cine X. Es en *The Deuce* (2017- ), la serie que retrata el origen, el auge y la legalización del cine porno en Nueva York. En el capítulo, el editor de vídeos se queja de la propuesta de Eileen: una escena en la que el orgasmo es representado con imágenes simbólicas (naranjas escurriéndose, leones cazando cebras, ollas en ebullición…); lo más cercano a un «estilo etéreo a lo Andy Warhol», según Harvey. El editor no puede creerse que un vídeo sexual carezca de imágenes explícitas de los genitales. En los inicios del género en Estados Unidos, las cintas «no muestran el pene porque te "cae" la policía» (1×03), recuerda Shay en la misma serie. Pero ahora es distinto: el porno pide piel.

Cien años antes, en la década de 1860, el exdiplomático y millonario turcoegipcio Khalil Bey se afinca en París. Erotómano empedernido, encarga a Gustave Courbet un cuadro con el primer plano del sexo femenino. El artista pintó con precisión

anatómica la topografía de una vulva. El sexo abierto y su vello expansivo turban todavía hoy la mirada del espectador en el Museo de Orsay. ¿Desde qué perspectiva hay que observar los genitales ajenos puestos a la altura del rostro? La respuesta, si no es médica, es íntima.

El realismo inquietante de Courbet es una apología de la piel, en la que lo oculto —el sexo femenino y sus pliegues— aparece en primer plano. Sin duda, el cuadro hace de la parte el todo, en una sinécdoque que es taxonomía del mundo contemporáneo. El pintor retrata a la mujer plasmando solo su sexo: reducción del cuerpo a la parte, o ampliación de la parte al todo. El sexo como origen en el *core* —el meollo— del ser humano. En la cárcel de mujeres de Litchfield, Taystee lo sintetiza así en una discusión con Poussey (nombre que significa literalmente 'coño'): «Todo viene del mismo agujero de la vagina» (*Orange is the New Black*, 2013- , 2×04). El cuadro de Courbet no es más que la exhibición de este origen, la efigie del *core* como el centro apoteósico del yo. El sexo es el *arkhé*, el *alpha* de todas las cosas.

A diferencia del erotismo, que es alusivo, la pornografía transparenta lo oculto, es revelación sin hermenéutica, en la que «todo es degustable y consumible. El tacto destruye la negatividad de lo completamente distinto. Seculariza lo que toca» (Han, 2015, pág. 15). De este modo, «la *trascendencia de lo absolutamente* otro queda sustituida por la *transparencia de lo mismo*» (Han, 2016, pág. 149). El porno nos libera de lo extraño, lo invisibiliza por exceso.

El porno es, pues, una liberación.

## 2. De *Sesame Street* a Pornhub

*Lo extranjero es erótico.*

T. Todorov. *Nosotros y los otros*

Durante los años de gestación del cine X, en 1969, nació *Sesame Street*. Los guiñoles de Jim Henson buscaban educar divirtiendo: *cerca-lejos*, *dentro-fuera*, etc. Las categorías de este programa mantenían la organización liminar del mundo. Pero la epifanía de la genitalidad elimina tales identidades. El final de lo secreto es el final de lo otro, y, por lo tanto, de aquello que es distinto a mí o a-mí-mismo-en-este-momento, de lo trascendente. Se reajusta así el tiempo a lo efímero sin eternidad. La irrupción de lo transparente hace líquido el tiempo.

Los jóvenes de *Sex Education* (2019- ) se incomodan al recibir en sus móviles el primer plano de la vagina de una compañera. Se trata de un ciberacoso: si la chica no se disculpa por su conducta, el autor del mensaje revelará de quién es la vagina. El mensaje no inquieta por su contenido sexual, sino por la poca transparencia del sexo; en efecto, se trata de unos sutiles labios recubiertos de un abultado vello: «Parece Chewbacca»; «[…] un conejillo de indias con jamón»; «si la mía luciera así, me mataría» (1×05).

La «vagina horrible» de *Sex Education* perturba porque esconde la vagina; la cultura de la transparencia ve como tóxica la falta de visibilidad. Ruby, la chica de los genitales, se enoja porque el día de la foto había omitido cuidar su pubis; la apariencia de su entrepierna es un descuido que es frontera. La vulva anónima de Courbet y la finura epidérmica de un sexo sin vello exponen lo desconocido; la vagina de *Sex Education* tiene identidad, y por ello Ruby quiere preservarla. El vello de la chica retorna a los pupilos

a ese *dentro-fuera* de *Sesame Street*, que nos recuerda que existe el yo y lo otro, la vida y la muerte. La vulva de Ruby es un *memento mori*, la mirada terrible de Medusa. Ser o no ser. *Cerca-lejos*.

El pubis de la serie advierte de una heterogeneidad que la cultura pornográfica ha suprimido. La exposición total desvanece lo visible por sobreexposición. El sexo eléutico —controversial— de Ruby da cuenta de un mundo *offline* que elimina el dominio panóptico del *online*. La irrupción de la «vagina horrible» derriba el objeto de la visibilidad por excelencia: el móvil como espacio sin fronteras. La red basa su éxito en el simulacro de un mundo conectado; sin embargo, en la medida en que es virtual, implica un divorcio con la realidad. Puede navegarse sin tener ninguna experiencia, y, por lo tanto, uno «se queda *siempre igual a sí mismo*» (Han, 2017, pág. 12). En este sentido, la red y la pornografía son *autotélicos*. La vagina de *Sex Education* es, en cambio, el espacio de lo distinto; por ello, aunque terrible, es necesaria.

La vulva de Ruby implica un *rite de passage*. Da al joven la posibilidad de descubrir lo trascendente, y, por lo tanto, le permite afrontar los interrogantes humanos y cambiar de estado de conciencia. Es *Sesame Street* instruyendo al niño para llegar a ser un adulto. *Dentro-fuera*. La «vagina horrible» es profecía de algo nuevo, y por ello es transformadora y redentora.

La exhibición pornográfica niega lo extraño y lo reduce a un espectáculo sin catarsis. La liberación del porno aparta —como diría Nietzsche (2002, pág. 165)— «de la gran avenida del sufrimiento del género humano, durante un lascivo instante», y ofrece solo «una pequeña embriaguez y locura». Diez minutos y trece segundos es el tiempo de este instante, la media que en el 2018 dedicó cada espectador a consumir contenido en Pornhub, el mayor portal de vídeos X. Diez minutos de media para 33,5 billones de visitantes, la suma diaria de la población

de Canadá, Polonia y Australia. Se tardaría unos ciento quince años en ver el más de un millón de horas del portal; más de una vida *online*, en un *no lugar* sin redención.

El porno es una liberación del tiempo y de la metafísica.

## 3. The Buggles, las *deep fakes* y el CrossFit

*Pictures came and broke your heart; put down the blame on VCR.*

The Buggles. «Video Killed the Radio Star»

El estribillo de «Video Killed the Radio Star», de la banda The Buggles, es más que conocido. «El vídeo mató a la estrella de la radio.» ¿Por qué? Porque la revela *haciendo*. Fin del misterio. Estamos en 1980 e iniciamos la edad de plástico, *The Age of Plastic*, como reza el disco donde se publicó el *single*. Es la época de los radiocasetes, de los Betamax, de los primeros PC, de las cosas que ni por asomo se necesitan. «La sociedad no existe», afirma Thatcher en 1987.

Tres décadas más tarde, en abril del 2018, Barack Obama sorprende al mundo: «El presidente Trump es un completo idiota». Tras la afirmación, y en el mismo vídeo, se corrige: jamás diría eso en público. Y es cierto. Quien lo dice es Jordan Peele, oscarizado director y guionista de cine (*Get Out*, 2017; en España, *Déjame salir*), que imita la voz del presidente. En el vídeo, Obama no es Obama, aunque es Obama. La empresa de comunicación BuzzFeed, fundada por el cuñado de Peele, había montado el vídeo falso a partir de la aplicación FakeApp: la herramienta de aprendizaje automático tardó solo cincuenta y seis horas en ren-

derizar un vídeo a base de imágenes previas de Obama. Los algoritmos y el doblaje le hicieron hacer al presidente lo que querían sus autores. Al final del vídeo, un mensaje: hay que mantenerse a salvo de las informaciones falsas «o nos convertiremos en una distopía horripilante». *Deep fakes*; o el vídeo llegando a las *fake news*. Expulsión de la verdad. La era plástica o moldeable. «Video Killed the Radio Star».

En diciembre del 2017, esta misma aplicación se usó para crear precisos vídeos porno de actrices famosas. Naughty America es una productora X especializada en personalizar *deep fakes* para ayudar a cumplir fantasías sexuales sin que la realidad se interponga («without letting reality get in the way»). El porno supone una comunicación sin ser, «una comunicación mecánica que no tendría necesidad del hombre para nada» (Han, 2016, pág. 151).

La liberación pornográfica de los límites y la metafísica representa un cambio en el corazón de la persona. El sentido existencial no debe descubrirse en lo distinto, sino en la participación en un flujo de transparencia sin intimidad ni individualidad. Es una positivización del voyerismo, o el *Molka porn*. En *Masters of Sex* (2013-2016), el doctor Bill Masters advierte a un colega de que

> «la observación de la actividad sexual puede producir cierta tensión en los observadores. Los investigadores pueden encontrarse experimentando ciertas sensaciones eróticas no esperadas. […] Bueno, el peligro es alto, y […] normalmente no vuelven del otro lado; al menos no como entraron» (2×04).

En «Arkangel», el segundo capítulo de la cuarta temporada de *Black Mirror* (2011- ), Trick le mostrará a Sara qué es el sexo a partir de la pornografía. Durante el coito, el chico se sorpren-

de de la conducta de Sara: «No hace falta que digas esas cosas […] del porno. Me refiero que a mí no tienes que hablarme así» (4×02). Como advertía el doctor Masters, la chica ha visto y ha cambiado. El voyerismo de Sara la ha llevado al encantamiento de la pantalla; un desplazamiento sin solución de continuidad. «Pictures came and broke your heart», cantan The Buggles.

Dos son las consecuencias vitales de este deslizamiento de la representación a la presentación, según Maffesoli (2009, pág. 184): «La primera es fundamentalmente cerebral, algo desencarnada, *intelectual*. La segunda es mucho más sensual, y restablece su relación con las raíces agrarias del ser humano». La pornografía retorna así el sexo al mundo natural o anatómico, y elimina todos los rituales que la cultura le había proporcionado. *The Handmaid's Tale* (2017- ) refleja precisamente esta secularización de los genitales de las *sirvientas*: el coito no es sexual, es anatómico. El exceso de sexo ha devorado al sexo. «La vagina no es más que un orificio», escribe Houellebecq (2012). «De repente el porno hace aparecer la sexualidad también como superflua»; este proceso es «hipertélico, en el sentido de que no tiene otro fin que el crecimiento sin respeto a los límites» (Baudrillard, 2000, págs. 32-33).

El orbe sobrepasa, así, sus fronteras por medio de la ingesta ajena. Obesidad mundial o globalización, desaparición de la forma; en una palabra, transparencia. La homogeneización del mundo es un exceso de sí mismo, una forma de hipertrofia igual que la del deportista que marca músculo ante el espejo. La obesidad del mundo tiene su par en la generación del *bodybuilding*. Se vive en la piel construida, en el escay. La edad de plástico. El culto al cuerpo es una reconciliación con la materia y con lo natural. «La sociedad no existe.»

El porno es la liberación de la comunidad y de la cultura.

## 4. *Bukkake*, *squirting*, y el *dildo* como *gadget*

*En el fondo, es necesario eyacular.*

M. Houellebecq. *Poesía*

«¿Esto es bueno o malo?», se preguntaba Samantha —de la serie *Sex and the City* (1998-2004)— tras recibir una eyaculación en la cara (4×04). No se trata del *bukkake*, esa sobrecarga de semen que reciben hombre o mujer en la cara, y que engullen como es propio de la cultura de la obesidad. Se trata de un *squirting*, «esa eyaculación femenina» que Samantha desconocía. Tampoco la conocía Sarah, protagonista casada de *Transparent* (2014- ), que tras mantener una relación lésbica con Tammy se siente «como si estuviera en una piscina de agua» (1×02). En *Girls* (2012-2017), vemos la eyaculación de Adam sobre los pechos de su nueva novia (2×09), y en *There's something about Mary* (1998), Ted se masturba justo antes de una cita, el semen se le queda colgando de su oreja y se revela a Mary.

Las series recogen el paso del interés por el orgasmo al éxito de la eyaculación. El *squirting* o el *bukkake* están en la dinámica de solución del *dentro-fuera*. Todo es *fuera*. Por eso, la eyaculación debe ser visible, incluso si es interna. El viaje psicodélico de *Enter the Void* (2009) registra el interior real de un útero durante el coito para mostrar la polución masculina. Visibilidad absoluta. La eyaculación pública y su fluidez transparentan la liquidez de nuestra era. Los flujos corporales se publicitan sin relación. Lejos queda el orgasmo; más lejos, el éxtasis que tira fuera de la materia.

Bridgette, la joven madre soltera de *SMILF* (2017- ), acaba de conocer a la novia de su ex. Rubia, guapa, delgada y con pechos

grandes, Nelson es una *fitgirl* conocida como *Pezones Duros* (1×01). Bridgette, en cambio, es pobre, bulímica y está preocupada por la flaccidez de su vagina. Enfadada, se refugia en casa. Allí, tras engullir una caja de bombones, busca en su portátil fotografías de la chica en ropa interior; coge su *dildo* y se masturba. El otro se invisibiliza en un consolador.

«Es solo que prefiero quedarme con el "conejo" a enfrentarme a hombres de verdad», afirmaba Charlotte a sus amigas de *Sex and the City* (1×09). El «conejo» es un vibrador de doble brazo, para estimular las partes interna y externa de su vagina. En otra temporada (4×04), es Miranda quien sustituye la relación por un consolador. La nueva relación con los objetos nos libera del vínculo con el sujeto. Es una sinécdoque o castración, como sucedía en *Ai no korîda* (*El imperio de los sentidos*) (1980) con la amputación del pene de Kichizo. Ahora importa la parte. «Fóllame con tu polla mulata», pide Chloe al caucásico y pálido Hank sin importarle más que su fantasía sobre el pene (*Californication*, 2007-2014, 2×05).

Los genitales se vuelven entonces un *gadget*, ese utensilio que la economía de consumo ha creado como algo que no es ni del todo útil ni del todo inútil. Esta hegemonía del *gadget* implica, como bien sostiene Lipovetsky (2004, pág. 181), que ahora «lo que nos seduce [de los objetos] son los juegos a que dan lugar, juegos de mecanismos, de manipulaciones y técnicas». La preferencia por el objeto cosifica el cuerpo y limita el sexo a una abundancia de sí mismo. El *dildo* hipertrofia el sexo hasta hacerlo líquido en la eyaculación.

El porno es la liberación de la persona.

# 5. El porno y el fin del mundo

*[…] todo lo que no eres tú es soledad repitiendo*
*los argumentos de la pérdida.*

L. Cohen. *El Libro de la Misericordia*

Aviso: «Esto no es un simulacro»; hoy es sábado, y estamos en Hawái. Hablamos del episodio de pánico sufrido el 13 de enero del 2017 en la isla del Pacífico, cuando saltó una alerta en los móviles: «Impacto inminente de misil balístico. Busque refugio urgentemente». Tras cuarenta minutos de infarto, las autoridades reconocieron que se trataba de un error en el sistema oficial de alertas. ¿Dónde se refugiaron los hawaianos durante la alarma? No en el porno. A diferencia de los otros sábados, el consumo de vídeos X en la isla cayó casi un 80 % a los quince minutos del aviso, cuando los polinesios corrían a protegerse. Cuando vas a morir, el porno no sirve.

*Divorce* (2016- ) implicó el retorno de Sarah Jessica Parker a HBO, doce años después de acabar *Sex and the City*. Al estilo de *The Affair* (2014- ) y otras producciones, *Divorce* muestra personajes de mediana edad cansados del espectáculo. El desencanto metafísico ha vuelto la vida asfixiante. Lejos de la *city*, los *dildos* y las fantasías ya no sirven; el matrimonio vive sin glamur ni sexo y con una profunda nostalgia. «Miro dentro de mí, y veo que mi corazón es negro»,[1] cantaba Mick Jagger en «Paint It Black» (Rolling Stones), una de las bandas sonoras de *Westworld* (2016- ), drama distópico situado en un campo temático dedicado al Far West. En Westworld, todo es *fake* para satisfacer los oscuros jue-

1. «I look inside myself and see my heart is black».

gos sexuales o violentos de los clientes, usando para ello cíborgs con apariencia humana. Pero el corazón no engaña.

A los individuos, mentir «se les da tan bien que se mienten a sí mismos», se lamenta Sam (*Atypical*, 2017- , 2×04), para quien el deseo de algo auténtico y sincero —como el amor y la amistad— persiste; así, la masturbación practicada por una chica en la primera temporada, y que tanto deseaba, no le valió. Nuestra sociedad pornográfica, con sus algoritmos y sus falsas transparencias, nos ha llevado a creer que no podemos descubrir lo que queremos. El apocalipsis de Hawái lo contradice. «Hemos sido creados, por así decirlo, *entristecidos*», sostenía George Steiner (2007, pág. 11); de modo que la existencia humana consiste básicamente en la «experiencia de esta melancolía y la capacidad vital de sobreponerse a ella».

Michel Houellebecq (2012, pág. 77) describe —de una forma poética— esta dinámica en salida que la era de la pornografía capa: «Ya no hay más que objetos, objetos en medio de los cuales se / encuentra uno mismo inmovilizado en la espera, / Cosa entre las cosas, / Cosa más frágil que las cosas / Muy pobre cosa / Que espera siempre el amor / El amor, o la metamorfosis».

La liberación del porno es el amor.

# Bibliografía

**Baudrillard, J.** (1983). *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama, 2000.

**Cohen, L.** (1984). *El Libro de la Misericordia*. Madrid: Visor, 2011.

**Han, B.-C.** (2011). *Topología de la violencia*. Barcelona: Herder, 2016.

**Han, B.-C.** (2015). *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder.

**Han, B.-C.** (2016). *La expulsión de lo distinto*. Barcelona: Herder, 2017.

**Houellebecq, M.** (2012). *Poesía*. Barcelona: Anagrama.

**Lipovetsky, G.** (2002). *El imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama, 2004.

**Maffesoli, M.** (2009). *Iconologías. Nuestras idolatrías posmodernas*. Barcelona: Península.

**Nietzsche, F.** (1882). *La gaya ciencia*. Madrid: EDAF, 2002.

**Pornhub Insights** (2018). *2018 Year in Review*. [Fecha de consulta: 15 de diciembre de 2018]. <https://www.pornhub.com/insights/2018-year-in-review>

**Steiner, G.** (2005). *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*. Madrid: Siruela, 2007.

**Todorov, T.** (1989). *Nosotros y los otros*. Madrid: Siglo XXI, 1991.

# Capítulo XVIII
# *The Good Fight*: Trump en el banquillo

Anna Tous-Rovirosa[1]

*Para Lluís Duch. In memoriam.*

*Me preocupan muchas cosas que Trump pueda llegar a hacer.*
*Tuitear sobre* The Good Fight *no es una de ellas.*[2]

Michelle King, creadora de *The Good Fight*

*The Good Fight* (2017- ) es el *spin-off* de *The Good Wife* (2009-2016), serie de la CBS que obtuvo una importante repercusión mediática y que estuvo siete temporadas en antena, centrada en la figura de Alicia Florrick. En el momento de escribir estas líneas, *The Good Fight* ha finalizado la emisión de su segunda temporada, ya con el encargo de la tercera temporada hecho, que se emitirá en la CBS y CBS All Access, probablemente en marzo del 2019. La trama se desarrolla en un bufete de abogados que tiene una «perspectiva feminista» —ya anunciada en *The Good Wife*. Sus creadores son el matrimonio Robert y Michelle King, creadores también de *The Good Wife*. El matrimonio King ha demostrado su interés por los abogados y por la política con otras producciones, como *BrainDead* (2016), una sátira política de ciencia ficción

1. Este capítulo se basa en la conferencia impartida por la autora en la Universidad Pompeu Fabra el 14 de junio del 2018, titulada «*The Good Fight* como serie política».
2. «I worry about Trump doing any number of things. Tweeting about *The Good Fight* is not amongst them» (Lawler, 2018).

sobre la invasión de unos insectos extraterrestres que devoran el cerebro de políticos estadounidenses ficcionales, e *In Justice* (2006), un procedimental[3] de resolución de casos judiciales fallados erróneamente, para liberar a presos que fueron injustamente encarcelados. *The Good Fight* es una serie político-legal. La política es el elemento nuclear, mientras que el género podría variar. El género político está en auge en la ficción televisiva contemporánea, especialmente a partir de *The West Wing* (1999-2006). Sobre el auge del género en la actualidad, véase Tous-Rovirosa (2016); y, ya sobre *The Good Wife* como una serie política, véase Crisóstomo (2016).

*The Good Fight* hereda relativamente poco de su predecesora. La protagonista de *The Good Wife*, Alicia Florrick (Julianna Margulies), no aparece en esta nueva serie, que, como corresponde a un *spin-off*, está liderada por una de las secundarias de la primera, Diane Lockhart (Christine Baranski), y su joven discípula Maia Rindell (Rose Leslie). Sigue siendo un procedimental legal, pero la vida personal de los protagonistas y, sobre todo, su relación con las cuestiones de actualidad suelen tener más peso que el caso legal en curso, que puede tener su resolución en el episodio o no, lo que demuestra flexibilidad en el formato, más serial que episódico —incluso más serial y menos procedimental que *The Good Wife*, como viene siendo habitual en la narrativa audiovisual contemporánea. Tanto *The Good Fight* como su predecesora son producciones que muestran el grado de especialización de las series contemporáneas, en este caso en una hibridación genérica de política y drama legal. A diferencia de las series de política

3. Una serie procedimental es aquella cuyos episodios se caracterizan por ser autoconclusivos e independientes entre sí, esto es, al comienzo de cada capítulo se plantea un determinado caso, que se resuelve habitualmente durante el resto del episodio, como en *Criminal Minds* (2005- ), por ejemplo.

institucional, que muestran el funcionamiento de los organismos que nos gobiernan —*The West Wing*, *Borgen* (2010-2013) o *House of Cards* (2013-2018)—, las dos creadas por el matrimonio King muestran otra cara de la política, con mayor incidencia en cómo afecta a (una parte de) la ciudadanía.

Como característica de la serie, destacamos la relevancia que se otorga a aspectos clave de la actualidad, especialmente en la segunda temporada. La serie consigue dicho seguimiento con éxito. *K Street* (2003) fue un intento de HBO de narrar televisivamente la actualidad política, dirigido y creado por Steven Soderbergh y protagonizado por George Clooney. La primera temporada de *The Good Fight* evoca la crisis económica de Lehman Brothers. Maia, hija de un matrimonio multimillonario implicado en la estafa, sufre las consecuencias, del mismo modo que se benefició de ellas con anterioridad. En el primer episodio, «Inauguration», se compara explícitamente la estafa de los ficticios Rindell con la real de Madoff en el 2008 (que fue objeto de una miniserie homónima de la ABC: *Madoff*, 2016) y el esquema Ponzi, la estafa piramidal compartida por realidad y ficción. La segunda temporada, en cambio, trata sobre varios aspectos de la era Trump y sus consecuencias para con la ciudadanía, con especial incidencia en temas de la actualidad y en cuestiones relacionadas con la tecnología, como también sucedía en *The Good Wife*.

Las dos series, legales y políticas, comparten la rabia y la frustración como motores narrativos. *The Good Wife* parte del desengaño amoroso: Alicia, la protagonista, sufre la humillación mediática que supone que su marido se haya acostado con prostitutas y que su *affaire* haya salido a la luz, como estrategia política para desacreditarle y provocar su cese como fiscal del condado de Cook. *The Good Fight* presenta algunos hechos sociales y políticos que resultan desesperanzadores y una reacción de las protagonistas similar a la

de Alicia Florrick, con una firmeza constante. En la primera temporada, el punto de partida negativo es la estafa de los Rindell y el consiguiente cambio de vida de Diane Lockhart, que se encuentra en bancarrota y no podrá jubilarse. En la segunda, el hecho negativo es el advenimiento de la era Trump. La elección de Donald Trump como presidente supuso el primer gran cambio radical para la serie, ya que los creadores habían dado por hecha la victoria de su contrincante Hillary Clinton, y tuvieron que cambiar guiones, volver a rodar algunas escenas y replantearse la producción entera, como demuestra el hecho de que el nombre de los episodios de la segunda temporada haga referencia a los días que lleva Trump en la Casa Blanca.

Las series políticas (y las de abogados) pueden tener una función divulgativa, dando a conocer informaciones con tanto o más éxito que los documentales o reportajes periodísticos, como sucedió en el caso de *The West Wing*, ejemplificado con el «no entiendo el censo» del personaje de C. J. y su consiguiente explicación;[4] o como en *The Good Fight* sucede con las *fake news*, el *retargeting*, el *microtargeting*… La función divulgativa no tiene por qué ser neutra, y suele ir acompañada de un posicionamiento ideológico.

El posicionamiento de *The Good Fight* es crítico. Crítico con Trump y su gobierno, pero también con los demócratas, sus potenciales opositores. Así como la serie de Aaron Sorkin y de la NBC —producida por John Wells— se caracterizó por ser una «carta de amor a la democracia» y recibió —de la prensa— las

4. En el capítulo 1×06, C. J. reconoce a Sam que no tiene ni idea de lo que está hablando —sobre el censo—, si bien hace ya un mes que se referían a ello en las reuniones y ella fingía que lo entendía perfectamente.

denominaciones de «Left Wing» y «West Wonk»,[5] *The Good Fight* consigue, en cambio, no caer en el maniqueísmo. Veamos ahora cuál es su posicionamiento, sabiendo que las series políticas pueden ser utópicas como *The West Wing*, cínicas como *House of Cards*, o críticas y poscínicas como *The Wire* (2002-2008).

## 1. Un procedimental con carácter

CBS All Access es la plataforma de *streaming* de la CBS, en la que puede encontrarse contenido original o de archivo de la cadena, mediante suscripción mensual, de una forma similar a las plataformas audiovisuales generadoras de contenido (Netflix, Amazon o HBO). *The Good Fight* es la primera producción que la CBS estrenó en la nueva plataforma de pago. Teniendo en consideración la habitual ausencia de «censura» en referencia a los temas tabú en las producciones de cable, un aspecto que llama la atención de la serie es el papel secundario de la sexualidad. Aunque sí que está presente, sobre todo mediante los personajes protagonistas, con la normalización de la homosexualidad de Maia y la tensión amorosa no resuelta entre Colin Morrello (Justin Bartha) y Lucca Quinn (Cush Jumbo) que deriva en embarazo. En primer plano encontramos las consecuencias de la era Trump en la sociedad contemporánea: el *microdosing* con LSD —que se encuentra *realmente* en boga en Silicon Valley— y las risas de Diane como antídoto a este mundo absurdo, ambas cosas sintomáticas de la perplejidad de las protagonistas ante la

5. Respectivamente, 'ala izquierda' y 'empollón del oeste'.

situación del mundo contemporáneo en la era Trump. El punto de vista de *The Good Fight* es el minoritario de los bufetes de abogados. Frente al *tiburón blanco* que habitualmente ha protagonizado las series procedimentales legales estadounidenses (por ejemplo, en la franquicia *Law & Order*, 1990-2010; *Ally McBeal*, 1997-2002; *The Practice*, 1997-2004; *Boston Legal*, 2004-2008; *Shark*, 2006-2008; *Damages*, 2007-2012, o *Suits*, 2011- ), con una cierta representación de la mujer abogada, observamos ahora cómo las minorías, fruto del poscolonialismo y los feminismos —originados en los años setenta con los «estudios culturales», y que tendrán consecuencias sociales y televisivas—, emergen y se sitúan como protagonistas, dando entonces otra vida a la mencionada «perspectiva feminista» que Diane y Alicia pactaron a finales de *The Good Wife*. Así, en el episodio piloto observamos dicha *confrontación* entre blancos y negros en un caso de brutalidad policial —entre el antiguo y el nuevo bufete de Diane Lockhart. De modo accidental en la trama, la protagonista pasa a trabajar para Reddick & Boseman, despacho liderado por afroamericanos que defienden muchos casos de esta minoría étnica, con Maia, una ayudante que vive con normalidad su homosexualidad, aceptada por su entorno.

Los ingredientes que trufan esta serie son las bambalinas de la profesión legal, junto con los temas de actualidad y la indefensión y perplejidad de los protagonistas ante el nuevo *régimen* estadounidense. La caracterización de los protagonistas es de personajes con carisma, con un elevado nivel de exigencia profesional. Los protagonistas eficaces, competentes y que no aparecen caracterizados como villanos recuerdan a los de *The West Wing*, así como su *adicción* al trabajo. Una de las características que los unen es la sofisticación y excelente educación, acompañada de la voluntad de los protagonistas de no solo hacer las cosas bien hechas, sino

también de *hacer el bien*, en la medida de sus posibilidades. Dado que el héroe se ha encontrado —y se encuentra— en decadencia en la narrativa audiovisual contemporánea, las protagonistas también se ven aquejadas de problemas que determinan sus trayectorias, aunque acostumbran a ser problemas externos relacionados con la crisis económica (en la primera temporada) y con Trump (en la segunda temporada), sin que los opositores demócratas se presenten como una solución —especialmente en el episodio 2×07, «Day 450».

En ambos casos, los conflictos que desencadenan la acción pueden provenir de la esfera personal y de la profesional, como sucede habitualmente en la narrativa audiovisual contemporánea. Acostumbran a ser profesionales *bastante* íntegros, una característica no aplicable a los investigadores, que tienen un trato directo con la calle. Aunque se trata de un drama legal, también tiene dosis de comicidad y enredo, especialmente gracias a la pareja Colin-Lucca y a su tensión sentimental no resuelta.

*The Good Fight* también presenta diferencias con *The West Wing*, entre ellas los datos de audiencia, la repercusión social y el *must-see TV*. Si bien la serie de Sorkin logró posicionarse como algo «que tenía que verse» en el cambio de siglo y de milenio, la de los King surge en un momento televisivo de audiencias mucho más fragmentadas; un panorama en el que no solo cada serie responde a un *target* específico, sino que prácticamente cada *target* tiene su serie. Sí comparten la función paleotelevisiva, en la medida en que proporcionan una información al público referente a aspectos de la política estadounidense, las nuevas tecnologías y las redes sociales. Se recupera la jerarquía propia de dicha era, en la que el medio parte de un posicionamiento superior desde el que divulga conocimiento (Casetti; Odin, 1990, pág. 10). En esta serie, la función paleotelevisiva consiste también en dotar al espectador de

información privilegiada como mecanismo de defensa ante este mundo cambiante.

## 2. Trump contra el ciudadano

Si bien la estructura de procedimental se diluye en cada capítulo, ello da sentido al conjunto de *The Good Fight*. Trump ha actuado contra una ciudadanía indefensa y perpleja, que cuenta con pocos recursos para defenderse —la actuación de los demócratas y el fallido *impeachment* en la serie así lo demuestran. El caso es la democracia, es lo que está en juego. Y *The Good Fight* sienta a Trump en el banquillo de los acusados.

La perplejidad de las protagonistas viene motivada por una Administración que se representa en la serie como sigue: miente, es implacable y puede ser despiadada con los que le llevan la contraria, carece de escrúpulos y puede primar la ideología a la competencia profesional, provocar cambios en la opinión pública o en los jurados a partir de noticias falsas (en las redes sociales o en los medios), elaborar informaciones serializadas como un culebrón para desprestigiar al adversario y confundir a la opinión pública, planteando dudas constantes sobre qué es o no es «verdad».

La estrategia de defensa propuesta por el bufete de las minorías consiste, en primer lugar, en acciones simbólicas, de las que es una muestra el *pussy-bow*:[6] el desafortunado comentario de Donald Trump y la reacción de la primera dama convierten a

6. Es el nombre que recibe, en inglés, la gran lazada al cuello que llevan algunas blusas de mujer.

esta vestimenta en recurrente en la serie para la mayoría de los personajes femeninos, como muestra de rechazo al presidente.

En segundo lugar, se trata de aplicar un sentido común revolucionario que permite que *The Good Fight* se aleje del maniqueísmo. Si bien el punto de vista preponderante en la serie es el de las minorías étnicas, el género y la sexualidad, sus intereses no condicionan las decisiones que se tomen en la vida profesional ni personal, si ello carece de sentido o va en contra del *bien común*. Los casos de Aziz Ansari —creador de *Master of None* (2×05)— o el abuso sexual en *Bachelor in Paradise* (2×04) ilustran que es tan lícito defender el #MeToo como unos límites razonables de este.

## 3. Conclusiones

La función divulgativa de las series políticas es habitualmente intencional e ideológica. *The West Wing* fue producida y emitida por la NBC, *K Street* tuvo consecuencias en las primarias demócratas del 2004, *CSI* (2000-2015) aumentó las matriculaciones en las carreras forenses en Estados Unidos y España, etc. El poder de la ficción televisiva y las consecuencias sociales de los imaginarios representados en la pantalla —sean cuales sean— son innegables. De ahí el mérito de una producción que se mantiene en un punto medio-crítico, totalmente anti-Trump, pero no prodemócrata.

La CBS fue, junto con la ABC y la NBC, uno de los tres «ratones ciegos» (Auletta, 1991) que buscaban su espacio en la televisión estadounidense frente a la llegada del cable, en los años ochenta. Ahora, con CBS All Access, la cadena da continuidad a un producto derivado de una serie de éxito, para intelectuales de

clase media-alta, con un *target* más específico y mucho menor, en la vida real alejado de Trump y sus votantes. Se trata de una radical diferencia con la recepción de *The West Wing*, ya que la cuota de mercado es mucho menor, por todas las circunstancias apuntadas (7,17 millones de espectadores en su estreno; Porter, 2017). CBS All Access es la tardía respuesta de esta cadena al cable. A partir del 2014, más de treinta años después de la aparición de HBO, es el primer «ratón ciego» que opta por esta estrategia. Pero la información puesta al servicio del espectador siempre es una buena defensa, que como espectadores podemos agradecer.

# Bibliografía

**Auletta, K.** (1991). *Three Blind Mice. How the TV Networks Lost Their Way*. Nueva York: Vintage.

**Casetti, F.; Odin, R.** (1990). «De la paléo à la néo-télévision». *Communications* (n.º 51, págs. 9-26).

**Crisóstomo, R.** (2016). «Política, su señoría: espacios políticos en *The Good Wife*». En: A. Tous-Rovirosa (ed.). *La política en las series de televisión. Entre el cinismo y la utopía* (págs. 37-54). Barcelona: Editorial UOC.

**Lawler, K.** (2018, 24 de mayo). «How *The Good Fight* became the most explicitly anti-Trump TV series». *USA Today*. [Fecha de consulta: 17 de diciembre de 2018].
<https://eu.usatoday.com/story/life/tv/2018/05/24/good-fight-cbs-all-access-explicitly-anti-trump-robert-king-michelle-king-christine-baranski/636222002>

**Pompper, D.** (2003). «*The West Wing*. White House narratives that journalism cannot tell». En: P. C. Rollins; J. E. O'Connor (eds). *The West Wing. The American Presidency as Television Drama* (págs. 17-31). Syracuse: Syracuse University Press.

**Porter, R.** (2017, 15 de marzo). «CBS All Access will keep fighting *The Good Fight* in 2018». *TV By the Numbers*. [Fecha de consulta: 17 de diciembre de 2018].
<https://tvbythenumbers.zap2it.com/more-tv-news/cbs-all-access-will-keep-fighting-the-good-fight-in-2018>

**Tous-Rovirosa, A.** (ed.) (2016). *La política en las series de televisión. Entre el cinismo y la utopía*. Barcelona: Editorial UOC.

**Tous-Rovirosa, A.; Aran-Ramspott, S.** (2017). «Mujeres en las series políticas contemporáneas: ¿Una geografía común de su presencia en la esfera pública?». *El Profesional de la Información* (vol. 26, n.º 4, págs. 684-694).

**Zoonen, L. van; Wring, D.** (2012). «Trends in political television fiction in the UK: Themes, characters and narratives, 1965-2009». *Media, Culture & Society* (vol. 34, n.º 3, págs. 263-279).

COMUNICACIÓN

JORGE MARTÍNEZ-LUCENA
ARTURO GONZÁLEZ DE LEÓN BERINI
STEFANO ABBATE (EDS.)

# CONTROL SOCIAL E IMAGINARIOS

## EN LAS TELESERIES ACTUALES

Este libro versa sobre la relación entre las series y nuestras sociedades de la transparencia. Las ficciones televisivas son herramientas que diseminan nuevos imaginarios posmodernos. Aunque, a veces, siguiendo una tendencia propia de la postelevisión, también reflejan una cierta autoconciencia crítica, capaz de mostrar al espectador los mecanismos del control social que se verifican en él. Capítulo tras capítulo, estas páginas revelan y denuncian los modos en los que se configura nuestra identidad en la cultura del *reality*. *Black Mirror*, *Westworld*, *Manhunt: Unabomber*, *Altered Carbon*, *Mr. Robot*, *The Leftovers*, *The Handmaid's Tale*, y tantas otras grandes series, nos cuentan muchos de sus secretos.

### Con este libro aprenderás sobre:

✔ control social; ✔ imaginarios sociales; ✔ teleseries; ✔ metaficción; ✔ tecnologías del yo; ✔ mundo simbólico; ✔ posmodernidad; ✔ sociedades de control

EDITORIAL UOC