

HÉROES ASOCIALES EN LA FICCIÓN TELEVISIVA ESTADOUNIDENSE ACTUAL.

Patologías clínicas y psicoanalíticas de los personajes de

H **O** **U** **S** **E** M.D.

a

MR. ROBOT



TFG:

Laura Pacheco Jiménez

Tutor:

Juan José Vargas Iglesias

Grado en Comunicación Audiovisual
Facultad de Comunicación.
Universidad de Sevilla. Junio 2016



**HÉROES ASOCIALES EN LA FICCIÓN TELEVISIVA
ESTADOUNIDENSE ACTUAL.**

Patologías clínicas y psicoanalíticas de los personajes de *House* a *Mr. Robot*.

TFG:

Laura Pacheco Jiménez

Tutor:

Juan José Vargas Iglesias

1. Índice

2.	Resumen.....	4
3.	Palabras-clave.....	4
4.	Introducción.....	5
4.1.	La humanidad del héroe.....	5
4.2.	Héroes inestables: una realidad.....	7
5.	Objetivos y Metodología.....	13
5.1.	Objetivos.....	13
5.2.	Metodología.....	13
6.	Resultados y Discusión.....	15
6.1.	Preámbulos al concepto de habilidad social y a los procesos psicosomáticos.....	15
6.2.	El estrés social desde una perspectiva clínica, ¿cómo se comporta nuestro cuerpo? ..	26
6.3.	Breve relación de los trastornos mentales más comunes.....	28
6.3.1.	Trastornos de ansiedad.....	28
6.3.2.	Trastornos psicóticos.....	29
6.3.3.	Trastornos de adicción.....	29
6.3.4.	Trastornos de la personalidad.....	29
6.3.5.	Trastornos de adaptación.....	30
6.3.6.	Trastornos disociativos.....	30
6.4.	El concepto de forclusión según Jacques Lacan y su relevancia en el discurso ficcional norteamericano posclásico.....	31
6.4.1.	Psicosis y homosexualidad según Lacan.....	36
6.4.2.	Objeciones a “ <i>Los tres tiempos de Edipo</i> ” de Jacques Lacan y su importancia, a su vez, en este estudio.....	39
6.4.3.	CASO 1: Greg House como sujeto en forclusión.....	41
6.4.4.	CASO 2: Eliot Anderson, paranoia y paternidad: El incitador incitado.....	44
6.5.	Negar al padre. Negar la tangente.....	46
6.6.	La máscara del héroe, la herida del padre.....	50
7.	Conclusiones.....	54
8.	Nuevas líneas de investigación.....	56
9.	Referencias bibliográficas.....	57
10.	Anexos.....	60

2. Resumen.

A partir de series norteamericanas actuales -desde 2004 hasta 2015-, este trabajo de investigación pretende establecer una taxonomía de héroes ficticiales con problemas para relacionarse e integrarse en la sociedad en correlación a su protagonismo dentro de las tramas. Además de analizar el trasfondo psicológico y psicoanalítico de los comportamientos de estos nuevos protagonistas, se pretende determinar el motivo que lleva a creadores y guionistas a retratar al ser humano repetidamente como un ser antisocial y comprobar si esta tendencia es simplemente un reflejo del modelo social o si es un modo de influir en el mismo.

Una cultura puede definirse por los héroes que viven en ella. Actualmente, en la denominada tercera edad de oro de la televisión —en la cual Estados Unidos es el máximo exponente- la ficción está tan presente en nuestro día a día que se impone como una necesidad definir los valores que transmite y estrategias que utiliza. El estudio pormenorizado de la estructura heroica nos habilitará para la comprensión del discurso desempeñado por la ficción televisiva.

Se ha escrito mucho sobre los ideales y valores políticos que transmiten las series de ficción, así como de la deconstrucción que ha sufrido el papel del héroe en pos de la caracterización de criminales, psicópatas, asesinos en serie, etc. Sin embargo, dentro de este camino hacia la oscuridad, hay un grupo amplio que se encuentra en tierra de nadie, que no encaja en la sociedad y no sabe cómo hacerlo, así que es importante darles cabida en un estudio que explique su proceder.

3. Palabras-clave.

Serie de televisión, relaciones interpersonales, psicoanálisis, antihéroe, héroe postclásico, figura paterna.

4. Introducción.

Que el concepto de héroe ha sido desvirtuado, deconstruido y manipulado, es un hecho. En palabras de Vargas Iglesias (2014, p.8):

Las series de televisión anglosajonas (muchas británicas y gran parte de las estadounidenses) nos han conducido al destino de una estética neorromántica: así lo atestiguan los actuales héroes televisivos, que dejando atrás las felices atmósferas escapistas de los 90 (Twin Peaks, Expediente X, Buffy Cazavampiros), se han vuelto progresivamente oscuros, ambiguos, distorsionados y complejos en la televisión del nuevo milenio.

Esta complejización del concepto heroico, así como la deconstrucción acaecida en los aspectos más clásicos de los héroes actuales, ha llevado a guionistas a crear dos modelos de personajes que Vargas Iglesias define como: “héroes villanescos” o “villanos heroicos”. Estos dos recientes prototipos del género televisivo son además una vuelta al héroe romántico por antonomasia, personajes con un lado tan oscuro como humano cuyo desarrollo ha incitado un interés creciente por la ficción, lo que a su vez ha provocado una explosión de géneros, formatos y contenidos en los que poder experimentar con esta reformulación del concepto del héroe.

4.1. La humanidad del héroe.

“Las culturas pueden distinguirse unas de otras por los héroes a quienes más admiran. En muchos casos el héroe tiene un estilo bien definido del comportamiento social”. (Argyle, 1978, p.136).

Aunque hayan pasado casi cuarenta años, el paradigma propuesto por uno de los miembros más importantes de la psicología social del siglo pasado sigue más que vigente. Si partimos de la base de que una sociedad puede distinguirse por los héroes a los que admira, relevante es, por tanto, conocer bien a tales personalidades así como la función que tienen en la sociedad.

Actualmente, la fuente de la que emerge gran parte de los héroes que conforman las distintas idiosincrasias de las culturas y los individuos es la televisión, el cine, el

cómic, el videojuego... Es decir, los medios audiovisuales son elementos aglutinantes de doctrinas de diversa índole y, más concretamente, lo es la ficción televisiva en tanto es la que mejor está sabiendo aprovechar sus características como medio de comunicación de masas.

Vivimos rodeados de ficción, bien sea por la explosión de los hipergéneros televisivos que la mezclan con tintes de realidad, o bien por la propia reinención del género ficcional en sí mismo, pero lo cierto es que el panorama televisivo poco tiene que ver con lo que fue antaño. Cifrándonos a las series de televisión, las tramas cada vez son en apariencia más complejas, incluyendo procedurales, que optan naturalmente por tramas verticales para congraciarse con el espectador. Las sitcoms están asentando, por fin, su resurgimiento, las series con temporadas independientes unas de otras parecen estar en estado de gracia por su estructura a caballo entre el cine y la televisión, conformándose como un nuevo concepto de antología, las propias duraciones de los capítulos ya no son un modelo a seguir, hay series de todo y para todos los gustos; pero, sin duda, si hay algo que se lleva advirtiendo más de una década y que copa ya una parte significativa de este panorama, es la complejización progresiva del concepto del héroe acaecida en las ficciones actuales. Los protagonistas han tendido, desde *Los Soprano* (HBO, 1999-2007), a una humanización en la que ha tenido que verse desprovisto de binomios clásicos como el bien y el mal enfrentándose a nuevas concepciones de justicia; los problemas, cada vez más humanos, les han llevado a terapia, por fin se nos muestra a personajes que se ven superados por sus conflictos internos y con problemas para cumplir su papel como héroes. En palabras de Vargas Iglesias: “El protagonista ya no responde a la clásica cuestión “¿eres bueno o malo?; ahora son susceptibles de una cuestión mucho más compleja: “¿en qué *sentido* eres bueno o malo?””. (Vargas, 2014, p.9).

Estos cambios han provocado a su vez que adquieran un matiz oscuro: ahora tenemos a personajes principales traficantes, médicos drogadictos, asesinos en serie, policías que toman antipsicóticos, etc. Esta idea revoluciona el concepto de héroe de tal modo que ya no es necesario un traje y una máscara para proteger a los ciudadanos, es más, ya ni siquiera es vital que persigan la protección para ganarse el beneplácito del público, ahora necesitamos más, mucho más.

Esta situación ha sido caldo de cultivo para cristalizar en toda una tendencia de psicóticos, asociales, sociópatas, que si bien tienen una clara orientación hacia la ficción policíaca –especialmente centrada en los asesinos en serie-, a partir de ésta misma surge una tendencia paralela –a veces en la misma serie- de personajes tan desencantados con la situación que viven que se alejan de la sociedad o, al intentar convivir en ella, tienen graves problemas de inserción, ya sea porque no se sienten parte de la sociedad en la que viven o, a veces, porque simplemente no se sienten humanos y rechazan lo que significa ser persona en la actualidad.

Si Tony Soprano fue el antecedente, Gregory House (*House*, Fox, 2004-2012) fue la evidencia constatada del cambio y, dado el éxito de la serie, sus precursores tuvieron que adscribirse a la idea creando así toda una tendencia de personajes incapaces de mantener relaciones sanas y hacen lo que pueden para vivir en comunidad sin ser seres sociales, un paradigma interesante dado que el ser humano es social por naturaleza.

A lo largo de este trabajo se desglosarán personajes que se enmarcan en estos términos, desde el ya citado Doctor House en 2004 hasta el pasado año 2015, que nos dejó con uno de los personajes televisivos más reveladores de los últimos tiempos: Eliot Anderson de la serie de Usa Network *Mr. Robot*.

4.2. Héroes inestables: una realidad.

A pesar de las diferencias en su trayectoria hay ciertas similitudes importantes entre los personajes de Greg House y Eliot Anderson cuyos estrenos televisivos distan once años de diferencia. La visión del mundo es bastante equiparable, ambos desdeñan la ingenuidad, los dos tienen complejo de Dios –House salva a quienes otros médicos desahucian, Eliot pretende, directamente, salvar a la sociedad del capitalismo- pero hay una diferencia entre ambos: Eliot añora ser normal. La palabra añorar –cogida directamente del guion del episodio piloto de la serie *Hola, amigo*¹ – no es casual, Eliot lo añora porque lo fue. House, sin embargo, si alguna vez lo fue, su carácter se ha ido endureciendo con el tiempo hasta tal punto que no hay vuelta atrás –a pesar de sus

¹ *Hello, Friend* (1x01).

intentos, casi siempre frustrados, de parecer una persona cívica a lo largo de la séptima temporada-. Por otro lado, para que House llegue siquiera a plantárselo ocurren dos acontecimientos clave: en primer lugar, acudir un centro de desintoxicación y someterse a la terapia que se alarga hasta después de su salida y, en segundo lugar y como consecuencia de lo anterior, estar mentalmente más estable le permite intentar una relación con Lisa Cuddy. Eliot, por su parte, necesita de un psiquiatra desde el inicio de la serie. Pero este patrón que responde a la necesidad de que el protagonista de la serie necesite ser ayudado, no es invención de los responsables de *House*.

El primer protagonista² propiamente dicho que, a pesar de su hegemonía como tal en una ficción norteamericana, ha de sentarse en el sillón de un psiquiatra fue Tony Soprano. En ese momento algo cambió, se mostró a cámara una humanidad inédita hasta entonces en este tipo de personajes que abrió camino a los guionistas para hacer a sus principales progresivamente más humanos. Tony Soprano nos enseñó que es posible ser la máxima representación de una serie siendo inestable e incluso frágil. A partir de ahí, *House* se configuró como un antihéroe-salvavidas, en *Bones* (Fox, 2005), la doctora Temperance Brennan se compone –en un nivel superficial- como alguien cuyas capacidades de relacionarse son casi nulas al igual que el doctor Spencer Reid de *Mentes Criminales* (CBS, 2005), -ya en las primeras tres referencias, dejando al margen a Soprano, hay una clara tendencia a marcar a personajes asociales con una inteligencia exacerbada-. Muy lejos de Estados Unidos pero cuya influencia en Occidente fue notoria, aparece en Japón Light Yagami procedente de la serie *Death Note* (D.N. Dream Patners, 2006-2007) cuyo sentido de la justicia guarda muchas similitudes con el que es ya un mito de la televisión norteamericana actual, Dexter Morgan (Showtime, 2006-2013), es decir, en el mismo año en dos puntos muy alejados del mundo aparecen dos personajes con un sentido de la justicia tan fuerte como contradictorio. Dexter, por su parte, mitiga su necesidad de matar eliminando a asesinos en serie –siendo él mismo uno de ellos- siguiendo los consejos de su padre adoptivo, y Light Yagami utiliza el cuaderno de muerte, en primer lugar, para matar a asesinos y delincuentes y, posteriormente, para liquidar a todos aquellos que estén contra su voluntad. Es llamativo el hecho de que Dexter siga las reglas de su padre adoptivo y que Light precisamente tenga que contravenir a su propio padre, además, ambos trabajan desde

² Nótese que, a pesar de su protagonismo, no es un héroe como tal sino más bien un “antivillano” dada su capacidad de empatizar con la audiencia contrastada con su filosofía de vida.

dentro de la policía y ambos tienen un desdoble de personalidad muy desarrollado en sus respectivas series.

En un tono humorístico aparece un año después el carismático como Sheldon Cooper (*Big Bang Theory*, CBS, 2007) cuyas características principales vienen a ser su inteligencia, caracterizada por un cociente intelectual de 187, su magnífica memoria eidética y, por supuesto, sus limitaciones a la hora de establecer relaciones personales. En 2008, aparecen otros dos héroes con problemas sociales de distinto calibre, en primer lugar, Patrick Jane (*El mentalista*, CBS, 2008-2015) quien entrega su capacidad deductiva a la policía tras el asesinato de su hija y su mujer³ y, en segundo lugar, un personaje que se ha consagrado como un hito en la ficción norteamericana reciente, Walter White (*Breaking Bad*, AMC, 2008-2013)⁴, cuyo amplio arco narrativo lo lleva desde ser un padre de familia a quien diagnostican cáncer terminal en el inicio de la serie, hasta el final, donde su narcisismo es tan excesivo que su complejo de Dios – característica que ya hemos visto en otros protagonistas- le hace caer en una actitud tan egoísta que roza lo asocial. Como tiende a ocurrir en este tipo de tendencias, su llegada a España ha sido tardía y cuestionable, Laura Lebel en *Los Misterios de Laura* (TVE, 2009) se configura como una especie de Miss Marple⁵, una señora entrometida que, gracias a su descaro llega a la resolución de crimen o, por acudir a una referencia televisiva, una Jessica Fletcher a la española⁶. No obstante, no hay más relación con el tema que persigue este trabajo que su condición de torpe en sus relaciones con los demás y una alta capacidad deductiva -no puede deducirse mucho más dado que al personaje no se le ha dotado de profundidad suficiente y que TVE ha cancelado la serie-.

Volviendo a Estados Unidos, también en 2009, aparece Kate Beckett (*Castle*, ABC, 2009-2016) quien, si bien no posee disfunciones diagnosticadas en sus procesos de sociabilización, tiene rasgos de su personalidad duros y marcados y, una vocación profesional delimitada por encontrar al asesino de su madre, lo que la hace obstinada en exceso y remarcable como objeto de este estudio. En 2010 llega a Reino Unido la

³ De nuevo aquí se relaciona al personaje en cuestión con la policía o la investigación, esto se debe a una concepción pragmática de la inteligencia, estos héroes cuyo intelecto es superior han de ponerse al servicio del bien común o social, estableciendo así una paradoja con sus problemas de sociabilización.

⁴ En este caso, el personaje, vuelve a tener un álter ego como ocurría en los casos de Dexter o Yagami.

⁵ Personaje de los libros de Agatha Christie.

⁶ Protagonista de *Se ha escrito un crimen* (Universal Television, 1984-1996).

enésima reescritura de Sherlock Holmes (*Sherlock*, BBC), donde el detective más famoso de todos los tiempos se nos presenta como un ser obsesivo, aislado, cuya única motivación es resolver el puzle⁷. Un año después, en el mismo país, se crea una de esas series cuyo formato se sale de las reglas establecidas, *Black Mirror* (Channel 4, 2011) donde se exploran desde distintas perspectivas la problemática social en torno a las posibilidades infinitas de la tecnología, planteándose aspectos tan interesantes como la sustitución de una persona por una máquina o las consecuencias posibles de guardar todos los recuerdos de nuestra vida. Si bien esta serie antológica no tiene un héroe fijo – ni siquiera uno por capítulo- las temáticas que aborda no podían haberse realizado sin la caída previa del concepto heroico; ahora existe la posibilidad de que una ficción no esté protagonizada por un personaje o un grupo, sino que el héroe llega a ser tan intercambiable como, en esta ocasión, inexistente.

Una ficción norteamericana que sí tiene un protagonista asocial cuyas características son relevantes para este estudio y que, además, es una mujer –lo que supone un plus ante la escasez de féminas que cumplen los objetivos para ser incluidas en la lista- es *Homeland* (Showtime, 2011), donde ya desde la primera temporada se advierten los problemas de Carrie Mathison, analista que trabaja para la policía –de nuevo en el grupo de Spencer Reid, Dexter Morgan, Patrick Jane, Sherlock Holmes, etc-. Su obsesión con el trabajo se ve reforzada cuando confirma que tiene la misma enfermedad mental que su padre: un trastorno bipolar para el que se automedica con objeto de no ser retirada de la policía.

En el año 2012 aparece una serie que aglutina a personajes tan complejos que todos sus protagonistas, en mayor o menor medida, pueden incluirse aquí. *Girls* (HBO, 2012) cuenta la vida de un grupo de *millennials* intentando adaptarse a la vida en Nueva York, el nihilismo preponderante en la ficción de Lena Dunham tiene tal relevancia que toca a todos los personajes. La protagonista, Hannah, desarrolla TOC, Shoshanna tiene evidentes problemas con el contacto humano, Jessa está marcada por su cuadro familiar desestructurado y violento y ha perdido la confianza en la raza humana, Adam es un actor neurótico con una agresividad imponente y cuya hermana, Caroline, sufre disociación –entre otros problemas psicológicos-, Marnie ha crecido sin una figura

⁷ De nuevo aquí, encontramos la base del doctor House pero no es casual, dado que la construcción del personaje se basó en el de Holmes, así como la amistad con Watson y Wilson en cada caso. He ahí la inicial del nombre de ambos personajes.

paterna, lo que le ha conformado un carácter inseguro que la limita en sus decisiones personales y, por último, Ray es un personaje desencantado, un treintañero que, por negar, niega hasta tener un pensamiento nihilista.

Utopía, una serie de ficción inglesa (Channel 4, 2013-2014), estableció como ejes principales de su discurso a dos personajes con disfunciones sociales, a saber, Arby y Jessica Hyde, quienes eran los pesos pesados de la trama argumental. No es hasta un año después con *Orphan Black* (BBC, 2013) cuando se asigna a una mujer con muchas facetas el protagonismo de una serie; la camaleónica Tatiana Maslany interpreta a una cantidad ingente de mujeres donde varias de ellas tienen rasgos asociales o neuróticos: es el caso de Sarah Manning quien, a pesar de los esfuerzos de su madre adoptiva, ha crecido en un entorno marginal y con falta de referentes estables, lo que le hace ser una persona dura, extremista y decisiva con falta de confianza en la sociedad; otro de los personajes de esta serie válidos para este estudio es Alison Hendrix cuya personalidad es tan obsesiva que roza el TOC y, además, muestra síntomas claros de paranoia conforme va ganando protagonismo. Helena es el caso más agudo de disfunción social, y el mejor justificado, ya que ha estado en una jaula buena parte de su vida a cargo de un extremista religioso. Por último, el personaje de Rachel Duncan, con un comportamiento casi robótico, supone un plus de interés dado que es la clon original y trae a coalición las reflexiones más interesantes de la serie en torno a la paternidad. La voluntad de esta ficción de poner sobre el tapete modelos de familia y paternidad en torno a la adopción, la clonación y la orfandad es el punto que la sitúa indiscutiblemente como una de las series que mejor encaja en esta investigación.

Si hubiera que destacar una de las veinte ficciones analizadas en este estudio por su proceso de documentación en torno al psicoanálisis esta sería, sin duda, *Hannibal* (NBC, 2013-2015), cuyos protagonistas, Hannibal Lecter y Will Graham, son psicópata y asocial respectivamente, así como médico y paciente. La carga visual de la serie junto con los diálogos expositivos de ambos personajes pone de manifiesto cuestiones a las que la televisión en general, y la americana en particular, no tienden a enfrentar a sus espectadores. Lo apolíneo y lo dionisiaco, el significado de Dios o de la justicia son algunos de los temas más recurrentes –especialmente a lo largo de la primera temporada donde los diálogos predominan sobre la estética–, además, la relación de sus protagonistas y las diversas cuestiones que surgen en torno a lo justo recuerdan en

muchas ocasiones a una serie ya mencionada, *Death Note*, donde los personajes de L y Light Yagami actuaban como fuerzas opuestas de la naturaleza en busca de la verdadera justicia, al igual que ocurre con Hannibal y Graham. En 2014, se estrena la adaptación americana de *Los Misterios de Laura* donde la protagonista pierde los escasos rasgos de la personalidad de Laura Lebel que la hacían interesante, (ya ni siquiera guarda relación con Miss Marple o Jessica Fletcher), pero, dado que la versión original ha tenido cabida, era necesario al menos mencionar su aparición norteamericana. En ese mismo año se estrena en Estados Unidos una serie que levantó revuelo, *True Detective* (HBO, 2014), historia contada con dos líneas temporales y protagonizada por dos policías resolviendo un caso que no parecía que fuese a dar tanto de qué hablar. Uno de ellos, Rust Cohle, carece de relaciones estrechas desde que murió su hija y se tuvo que divorciar de su mujer. En este caso, sus conflictos sociales tienen más que ver con una percepción de sí mismo que con una opinión sobre los demás, -aunque, no obstante, a fin de cuentas tiende a ser lo mismo, dado que lo que opinamos de los demás está relacionado con el tipo relación con nuestro yo interno-. Cohle se aísla para proteger a los demás de sí mismo más que por miedo a que le hagan daño que, a fin de cuentas, es la posición de House y de otros muchos personajes aquí presentados. Finalmente llegamos a 2015, año en el que todo este panorama está más que asentado, cuando aparece un personaje asocial, paranoide y esquizofrénico cuyos problemas se explican y encuentran respaldo en teorías psicológicas y psicoanalíticas de peso y esto es lo que le ha introducido de lleno como protagonista de este estudio, éste es Eliot Anderson (*Mr. Robot*, USA Network, 2015).

5. Objetivos y Metodología.

5.1. Objetivos.

Los objetivos de este estudio son los siguientes:

- Entender la función de espejo-escape para la sociedad de la serie norteamericana actual que desempeñan protagonistas con fobias sociales.
- A partir de un esbozo clínico, entender el funcionamiento de este tipo de personajes y su importancia e idoneidad en el panorama televisivo actual.
- Analizar la importancia de la familia en el origen de estas fobias sociales y el recurso constante de la muerte al padre en las series de televisión actual para comprender su relevancia social.
- Establecer una taxonomía que dote de coherencia al grado de disfunciones sociales de estos personajes según la posición de sus figuras paternas, así como su situación como padres en los casos en los que proceda.

5.2. Metodología.

El análisis para una correcta comprensión de los personajes aquí incluidos no podría hacerse desde una perspectiva exclusivamente audiovisual, dado que las características principales para formar parte de este estudio son problemas psicológicos o familiares que, de algún modo, desembocan en disfunciones a la hora de establecer relaciones sociales; es por esto que las dos ramas desde las que he decidido acercarme a entender a estos héroes caídos han sido dos: psicología y psicoanálisis.

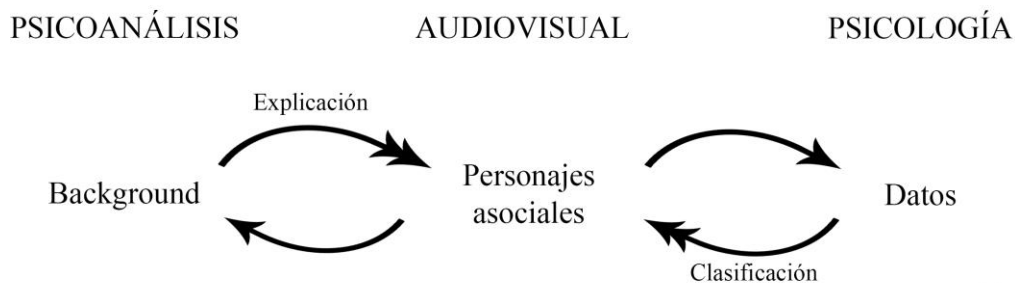
Por un lado, la psicología social permite estudiar tanto los procesos de sociabilización habituales como los disfuncionales, establecer modelos y patrones y, posteriormente, una taxonomía que englobe a los personajes según sus problemas psicológicos. Por otro, la psicología clínica da respaldo a muchos de los personajes cuyos problemas físicos se deben a trastornos psicológicos, como procesos obsesivos o abuso de sustancias. Para terminar, el hecho de tener un marco de referencia donde los tipos de trastornos psicológicos más habituales vengan esquematizados, es una ayuda para comprobar estadísticamente la proporción de estos héroes en el panorama televisivo norteamericano actual, así como para establecer una clasificación entre los que verdaderamente muestren estos problemas.

El psicoanálisis es interesante dado que es el camino diametralmente opuesto a la psicología; tras el análisis estadístico que este terreno me permite, me propongo el camino contrario, es decir, a partir de los datos que brindan las series, llegar a comprender el *background* de los personajes y, por tanto, entender el trasfondo de sus problemas después de haber clasificado sus trastornos.

Por tanto, si bien la psicología es un camino empírico, el psicoanálisis es un trayecto racionalista que compete al orden de las estructuras profundas y su unión me permitirá llegar al punto de confluencia entre ambos campos que, en este caso, es el terreno audiovisual, dado que la interpretación del perfil de dichos personajes se basará en su presencia televisiva.

A continuación se muestra un gráfico del camino recorrido. Por un lado, las flechas simples indican el sentido del trayecto, es decir, a partir de los personajes seleccionados se estudia y deduce el *background* en el terreno psicoanalítico y, en el caso de la psicología, a partir de los personajes, se buscan datos que refuten sus patologías clínicas; por otro lado, las flechas dobles son las conclusiones posteriores, es decir, tras el estudio del *background* se halla el momento clave en el que estos personajes configuran la base de su existencia como ser asocial en el ámbito del psicoanálisis para dar una explicación a las disfunciones sociales de los personajes y, acudiendo a la psicología, tras el estudio de las posibles patologías se clasifica a cada héroe en cuestión. Así es cómo se han relacionado las tres disciplinas aquí utilizadas.

Diagrama I: Metodología.



Fuente: Elaboración propia.

6. Resultados y Discusión.

6.1. Preámbulos al concepto de habilidad social y a los procesos psicosomáticos.

La habilidad social, así como otros muchos conceptos que parten de las ciencias sociales, tienen el hándicap de que los términos “ciencias” y “sociales” suelen confluír de formas muy diversas y, en muchas ocasiones, interponiéndose el uno al otro por lo que este tipo de definiciones tienden a tener dos vertientes. Por un lado, el pensamiento más científico encuentra problemas para explicar todo aquello que no es cuantificable. Y, por otro, los estudios sociales que son propiamente científicos y que se basan en la imposibilidad de cuantificarlo todo, especialmente en lo que se refiere a relaciones humanas y todos los conceptos que derivan de éstas. Este último grupo se centra en las conexiones psicosomáticas dando por fin un respaldo al hecho de que lo social afecta a la salud, enlazando ciencias sociales y medicina.

El concepto de habilidad social en sí mismo no puede ser medido, lo que ha provocado que diferentes autores vieran frustrados sus intentos; otros, simplemente, han dado matices a la definición de sus predecesores y así, poco a poco, se van vislumbrando los pilares del concepto, teniendo siempre la premisa básica de qué se entiende por habilidad social.

El autor ya citado Michael Argyle, (1978, p.25-35) resumió el concepto de ‘motivación social’ asentándolo en siete pilares que originan el comportamiento social y van desde la necesidad de alimentarse –como impulso biológico que conduce a una interacción- hasta la autoestima y autoconsistencia –el pilar más complejo-. Uno de los más interesantes es la necesidad de afiliación que, en palabras de Argyle, “conduce a formas de intimidad” (1978, p.30); además, añade que “los psicópatas faltos de afecto tienen a menudo un historial de privación maternal”, enlazando el concepto de motivación social –o la ausencia de ésta- con los vínculos familiares⁸.

Si bien es cierto que hay que tener muy en cuenta que los mencionados textos datan de hace treinta y ocho años, las bases que este autor asentó son importantes, especialmente en lo referente a la falta de motivación social como consecuencia de la ausencia de vínculos familiares, o a daños causados por estos lazos. Esta conexión

⁸ Hecho sobre el que ya reflexionó el filósofo Lacan (1958, p.185-219) desde una perspectiva a la que se acudiré más adelante.

figura como *background* en muchas de las ficciones que se tratarán más adelante, tales como el ya citado Dr. House, quien dedujo en su niñez que al que conocía como su padre (y que en su crianza le dio una educación en la que prevalecía la disciplina y la falta de afecto), no era su padre biológico. Dexter Morgan, vio morir a su madre en un contenedor y este trauma le impulsó a una atracción compulsiva hacia la sangre. Patrick Jane dedica su vida a la búsqueda de John el rojo, quien mató a su mujer y a su hija, lo que le lleva a convertirse en colaborador de la policía. Estos tres son solo algunos ejemplos de lo que se ha extraído a lo largo del análisis de una veintena de series de televisión de personajes con problemas sociales, cuyo cuadro familiar es un componente relevante en su situación actual.

En su intento por definir qué es la habilidad social, Argyle (1978, p.58-77) la equipara a una habilidad motriz cualquiera como, por ejemplo, montar en bicicleta. En sus textos constantemente habla de los objetivos de la habilidad social enlazados con la intención de dominar al otro, nos pone en situaciones de profesor-alumnos, jefe-empleados, psicólogo-paciente, o actividades de supervisión, por lo que las motivaciones de estas interacciones son puramente estratégicas en tanto que hay una persona por encima de otra que intenta cambiarla, persuadirla o manipularla para que haga algo. Así pues, la interacción social está aquí desvirtuada en tanto que no es entre iguales. Esto se debe a que en las situaciones cotidianas alejadas de ámbitos profesionales es muy difícil cuantificar y tipificar las relaciones. Michael Argyle atendió a los fracasos de estas relaciones ante la dificultad de dar criterios para categorizar las relaciones exitosas, y se basó en enfermos mentales y otras personas que, sin estar enfermas, encuentran las relaciones sociales tensas y no gratificantes. El nivel de gratificación es clave para la popularidad, en tanto que cuanto más gratificante sea estar con una persona, más personas querrán estar a su lado. Pero Slater, en 1955, ya introdujo este concepto asociado a la habilidad social y concluyó que es difícil dar órdenes y ser gratificante al mismo tiempo (Slater, 1955; citado en Argyle, 1978); de lo que se deduce que, tanto Slater como Argyle, definían la habilidad social en torno a la capacidad de influenciar al otro y, como algo no aplicable a la vida cotidiana al margen del ámbito profesional.

Además, Argyle, habla de la necesidad de que, en una interacción social, la persona socialmente hábil capte el contenido literal del lenguaje, así como lo paralingüístico y emotivo a la vez que observa las expresiones faciales y señales corporales del otro (Argyle, 1978, p.64), lo que hace de la interacción social una habilidad algo complicada de dominar. Es por esto, por ejemplo, que las personas que sufren asperger o autismo no son capaces de entender las metáforas en tanto que no comprenden todos los elementos del lenguaje por su alteración para procesar la información. Con este hecho se juega en *House*, en capítulos como *Líneas en la arena*⁹, donde el doctor se empeña en que le devuelvan la moqueta de su despacho manchada la sangre vertida cuando le dispararon; en este episodio, el caso lo protagoniza un niño autista y surge un paralelismo evidente entre paciente y médico. No obstante, enfermedades como el autismo o el asperger afectan al sujeto de tal manera que es incapaz de entender las metáforas o ejercer manipulación sobre alguien, dos características básicas de la personalidad de House. Así pues, no podría decirse que el médico sea asperger o autista, de hecho, su carácter está más cerca de la sociopatía dada su habilidad de manipulación. Por tanto es un ser social ya que comprende el comportamiento humano, pero encuentra problemas a la hora de demostrar afecto e individualizar sus conocimientos en una relación interpersonal.

La sincronía social y la empatía son elementos transversales a los autores que han intentado definir la habilidad social, lo que hace aún más complejo el arte de controlar esta aptitud. En una interacción social, estamos constantemente preocupándonos por la huella que dejamos en el otro, por sus reacciones e impresiones a lo que estamos comunicando, por lo que es necesaria una sincronía verbal, en el sentido de que no superpongamos nuestra actuación social a la del otro para poder recibir su *feedback* e intuir la impresión de nuestro mensaje; además, es necesario un grado de empatía para intentar entender al otro y que, a su vez, la huella que le dejemos sea de mayor calado. La interacción será más fluida y hábil cuando la sincronía y la empatía estén presentes. Si hay un personaje especialmente destacable en este sentido es, sin duda, Will Graham cuyo altísimo grado de empatía es lo que le ayuda a resolver los casos de la policía, introduciéndose en la mente del asesino hasta tal punto que, a veces,

⁹ *Lines in the Sand* (3x04).

no sabe cómo volver. Sin embargo, este exceso es lo que le impide tener relaciones interpersonales, especialmente con Alana Bloom.

Otro de los términos más relevantes de Argyle es el de ‘sensibilidad perceptiva’, que afirma que aquellas personas cuyas habilidades sociales estén potenciadas tendrán una percepción más precisa del otro (1978, p.76). En el caso de Gregory House su gran agudeza para conocer a las personas es lo que demuestra que tiene capacidades sociales aunque su desencanto con la realidad y su odio general hacia el ser humano le imposibilitan tener relaciones interpersonales aun cuando lo desee; Will Graham, por otra parte, sí que cumple en cierta medida con este término de sensibilidad perceptiva en tanto que solo la tiene desarrollada con los asesinos, mientras que en su vida personal no termina de ser consciente y de entender al resto de personajes que le rodean. Por último, el caso de Eliot Anderson, es más humano en este sentido en tanto que sí hay una equivalencia entre su falta de habilidad social y su ausencia de sensibilidad perceptiva, dado que conoce al resto de personajes por sus hackeos a redes sociales, e-mail, cuentas bancarias, etc. En el fondo, su conocimiento sobre el otro está limitado por su problema para tener relaciones personales y directas. Dentro de este mismo término de ‘habilidad social’, es necesario observar las habilidades básicas de interacción de los sujetos, dado que, a mayor grado de adaptación a la otra persona y a la situación, de mayor habilidad social se dispone, no todas las interacciones ni personas son iguales y no todas las personas se encuentran en la misma situación personal en distintos momentos y contextos, por lo que el sujeto socialmente hábil será capaz de adaptarse a las condiciones en las que se dé dicha interacción. Aquí, el doctor House es el personaje que menos encaja y no solo en términos lingüísticos, sino que tanto en interacciones con otros como en su propia vida cotidiana, destaca por ser un personaje incapaz de adaptarse a las circunstancias, bien sea porque no entiende el grado de implicación emocional o por su egocentrismo, que lo sitúan en el centro de su propio universo, característica que se agrava por la actitud del resto de personajes, quienes le tienen en tan alta estima profesional que justifican su narcisismo. En una situación similar, aunque en menor grado de egocentrismo, se encuentra el personaje de Hannah, de la serie *Girls*, en la que ella misma se constituye como centro de su universo –sin capacidad de reconocimiento de la situación- y el resto de personajes –al contrario de lo que ocurre en *House*- tienen la función esporádica de recordarle su narcisismo,

normalmente sin éxito. Evidentemente, esto se debe –en estos y otros muchos casos- a un recurso narrativo para caracterizar a los personajes en su estatismo social; aunque a lo largo de la trama pueden ir evolucionando en este u otros aspectos, lo habitual es que, si se definen por su falta de habilidades sociales, la evolución surja en otros rasgos de su personalidad. Uno de los principales problemas de la falta de este sentido de la adaptación es que, según defiende el propio Argyle, no hay interacción propiamente dicha hasta que los dos –o más- individuos no sincronicen y coordinen sus técnicas de interacción social. De tal manera que, si A quiere usar un conjunto de habilidades determinadas, B tendrá que adaptarse, comportándose de manera similar o, simplemente, coordinando sus habilidades con las de A. Cuanto mayor conocimiento exista entre ambos, mejor procederá la interacción (1978, p.101-102). De nuevo, el doctor House es el mejor ejemplo, en este caso en su relación con Wilson, quien le deja constantemente espacio y capacidad de decisión en su amistad dado que sabe que es la única forma que tiene Greg House de entender el concepto de amistad y de relación con el otro, aunque eso signifique renunciar constantemente a partes de su propia personalidad –la de Wilson- que sí puede utilizar en interacciones con otros personajes. Cuando los conjuntos de técnicas entre A y B no se coordinan o son opuestos, los individuos intentarán adaptarse y, en caso de tener un repertorio limitado, no encontrarán la situación gratificante y se marcharán. House, habitualmente, deja las conversaciones a medias cuando se trata de algo personal, pues no encuentra gratificación alguna a causa de sus limitaciones a la hora de poner en práctica las técnicas sociales interpersonales. Ocurre lo mismo en esos momentos en lo que se produce la iluminación y resuelve el enigma, en estos casos sale de la conversación sin mediar palabra dejando a su interlocutor sin posibilidad de reacción; esto se debe a que encuentra mayor gratificación en la resolución del puzzle que en cualquier conversación por importante que esta sea.

Estas técnicas que vamos aprendiendo desde la relación primigenia con los padres componen un conjunto de reglas sociales que hacen más fácil y agradable el transcurrir de la vida. Normalmente, como seres humanos somos conscientes de estas normas de una forma vaga, hasta que alguien las rompe y nos resulta perturbador (Argyle, 1978, p.134). En el capítulo *El contrato social*¹⁰, se reflexiona sobre la

¹⁰ *The Social Contract* (House, 5x17).

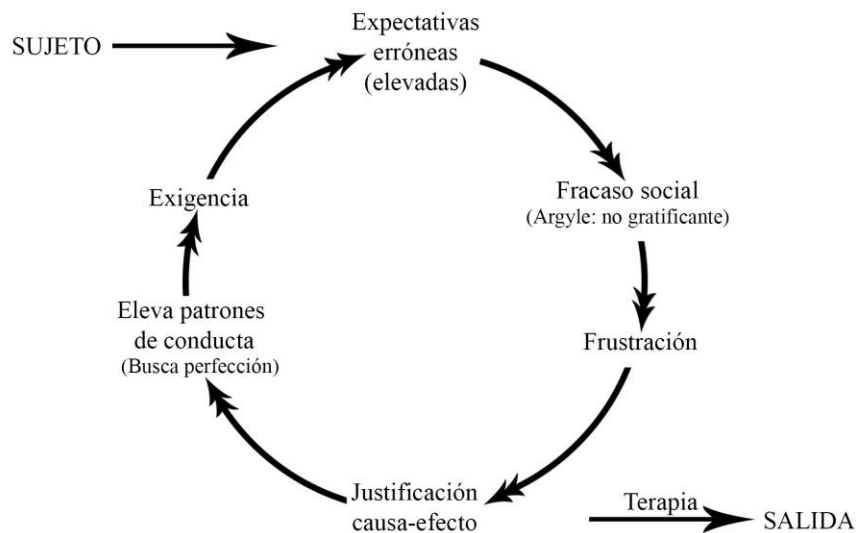
necesidad de este tipo de reglas como acuerdo no verbal del orden social para regular la convivencia. Gregory House se caracteriza por su falta de contrato social, no lo quiere y cree que no lo necesita, por lo que su verborrea hiriente se basa en decir en cada momento lo que piensa, al igual que un niño que aún no ha aprendido ciertas técnicas surgidas de este contrato. En este caso concreto, el paciente sufre un daño cerebral en el lóbulo temporal, lo que le hace ser incapaz de mentir. Se cuestiona pues la mentira como elemento necesario del contrato social, formas alternativas de decir la verdad para no herir al otro, una de las primeras cosas que nos enseñan los padres durante el proceso de las técnicas sociales. Esto entronca con la importancia de los ideales y los valores morales, que también son reglas de conducta, es más, se convierten en estructuras cognitivas de forma personal y, su aplicación, configura normas sociales que fuerzan a la conformidad (Argyle, 1978, p.135). Nuevamente, se aprenden de los progenitores y su función es inhibir la espontaneidad, disminuyendo así la agresividad nata del comportamiento social. Will Graham, viene a ser la inhibición pura, luchando constantemente contra su propia naturaleza –o lo que Hannibal Lecter le sugiere que es su propia naturaleza- mientras que Eliot Anderson y Gregory House suponen dos grados distintos de problemas con la falta de inhibición. Lo interesante en Eliot es que el espectador oye sus pensamientos, por lo que hay un pacto social particular entre espectador-personaje en el que se conoce la verdad pura, mientras que con el resto de integrantes de la serie encontramos la edulcoración propia del discurso social¹¹ y, por otro lado, House nos la ofrece sin aspavientos, el espectador no es especial ni cómplice del personaje, sino que lanza pensamientos y opiniones sin mostrar un atisbo de inhibición.

Una visión más reciente de las técnicas puestas en práctica en la interacción social nos la ofrece Carlos J. Van der Hofstadt Román, prestigioso doctor en psicología clínica, que define los procesos cognitivos de los sujetos con problemas de adaptación social como una barrera a la hora de la interacción. Estos individuos tienden a dejarse llevar por expectativas o percepciones erróneas que hacen que levanten una barrera que les limite el uso de sus técnicas de interacción. A lo largo de su enumeración de los componentes cognitivos presentes en las habilidades sociales, se detalla un grupo muy revelador de elementos relacionados con la autorregulación y, dado que el sujeto

¹¹ Nótese la influencia de *Dexter* en *Mr. Robot* en torno a la construcción del personaje y del espectador como confidente.

debería tomar conciencia, el propio sujeto –mediante terapia- podría superar su situación. Para los múltiples casos ficcionales que aquí nos atañen, son relevantes los patrones de atribución y fracaso social, mediante los que el sujeto relaciona causas a hechos ocurridos. Estas causas, que pueden ser internas o externas, hacen al sujeto justificar su condición de inadaptado social y así, pierde la capacidad y el interés en una conexión interpersonal (2003, p.3-41). Por tanto, esta argumentación supone una acentuación de los problemas de adaptación e introduce al sujeto en un bucle de justificaciones causa-efecto. Por otro lado, tener unos patrones de conducta excesivamente elevados, supone la presencia continua de una elevada crítica y exigencia de perfección en la ejecución social; no solo hacia uno mismo, sino hacia las personas con las que el sujeto interactúa (2003, p.38). Este nivel de exigencia trae consigo el fracaso y, tal como se ha mencionado, después del fracaso el sujeto entra en la fase de justificación causa-efecto; la argumentación implementa un mayor nivel de exigencia que surge cuando el sujeto vislumbra la posibilidad de una nueva interacción y, de nuevo, al no atreverse, llega el fracaso y la posterior argumentación. Para mayor claridad, véase el siguiente gráfico:

Diagrama II: El bucle social según Hofstadt.



Fuente: Elaboración propia.

Acudiendo a los casos prácticos, es así como los personajes de Greg House, Will Graham y Eliot Anderson, entre otros, argumentan en determinados momentos que no comparten un mínimo de su intimidad para no hacer daño a otros. House, a Lisa Cuddy; Will a Alana Bloom, de hecho, Will lo dice abiertamente al espectador, no es bueno para las personas por lo que intenta serlo para la sociedad; y, en el caso de Eliot, establece una relación con Shayla porque está tan herida como él. Esta premisa que verbaliza Eliot al espectador es un común denominador en los tres casos, si bien los personajes no se sienten capaces de hacer bien a una persona en un régimen de intimidad, sí que tienen una función social muy importante: House salva a los desahuciados por otros médicos, Will resuelve los casos que otros no pueden y Eliot vuelca su complejo de Dios en el ámbito político-económico librando a la sociedad del egoísmo de las grandes corporaciones.

Esta falta de recursos –técnicas según Argyle, procesos cognitivos para Hofstadt- suponen una dificultad seria a la hora de gestionar las relaciones sociales y las dificultades derivadas de las mismas. Una persona socialmente hábil no es aquella que no pasa por situaciones conflictivas en sus relaciones, sino que, cuando las percibe, trata de proponer una solución de forma instantánea y que dicha solución evite problemas futuros. Los conflictos no resueltos provocan múltiples trastornos psicósomáticos que sirven a muchas de las series de este estudio como base para reflexionar sobre la visión desencantada del mundo de sus protagonistas. Una agresión –o conflicto- desaparece cuando se gestiona; en caso contrario, caen al campo de las represiones, cuya diferencia con respecto a la agresión es que, la represión, no puede ser controlada de forma consciente. Este estancamiento provoca un aumento de la tensión sanguínea y de la actividad corporal así como una disminución de la capacidad intelectual (Correll, 1981, p.20). Si bien el intelecto de nuestros héroes y antihéroes ha de quedar intacto en pos del efectismo del guion y del magnetismo del personaje, es interesante ver cómo, efectivamente, estos personajes se equivocan. House yerra cuando más le duele la pierna y, en los capítulos en los que esto sucede, Cuddy y Wilson tienden a señalar que su dolor, en parte, es psicósomático. La encefalitis –y sus graves dolores de cabeza- aparecen en Will cuando sus relaciones sociales con Hannibal y Alana se encuentran en su nivel más sensible. Cuando los sujetos se intentan convencer de que su situación no

está mal y que sus problemas han desaparecido, la represión causa una frustración permanente que se extiende en el tiempo: meses, años o para siempre.

A continuación, se irán enumerando los problemas que Werner Correll atribuyó en 1981 en su libro *Psicología de las relaciones humanas* a un estado de frustración permanente y se aplicarán a algunas de las series analizadas (1981, p.20-27).

Los efectos más habituales de esta frustración permanente son el estrés y la neurosis. El estrés provoca que el sujeto se sienta constantemente amenazado, la tensión permanente agota sus energías haciéndole estar continuamente cansado pero tiende a no mostrarlo a las personas de su alrededor. La neurosis es ir un paso más allá, el neurótico se aparta de la norma para satisfacer su carácter obsesivo y tiende a ser exacto y puntual así como a criticar a los demás por cualquier motivo. En realidad, todo esto esconde una inseguridad profunda que provoca estado de sueño alterado y autoacusaciones constantes. Greg House ha de demostrar que es el mejor, el médico más válido y que sus tratamientos basados en el ensayo-error son más efectivos que los de cualquier otro. Su necesidad de resolver el puzle responde a un estado neurótico grave sin embargo, su problema de puntualidad es consecuencia directa de una neurosis sobre la neurosis de su padre. Es decir, su figura paterna –quien se resuelve que no era realmente su padre- le promulgó una educación disciplinaria cuyo primer pilar era la puntualidad. El estado neurótico de su padre con –entre otras cosas- la puntualidad, lleva a House a su vez a una neurosis en torno a la puntualidad manifestándose de forma diametralmente opuesta: le resulta imposible llegar a su hora. Es, por tanto, una neurosis sobre otra anterior. Otro caso con una manifestación distinta, es el de Dexter Morgan, cuya necesidad absoluta de buscar el orden dentro del caos se manifiesta con asesinatos pulcros, un *modus operandi* que, además de dar una justificación a su ansia de matar, le hace actuar de forma idéntica entre un asesinato y otro para no dejar pistas. Carrie Mathison (*Homeland*) vuelca su neurosis obsesiva en destapar la verdad de Nicholas Brody y, precisamente su obsesión junto con su problema para aceptar los límites, le lleva a un conato de relación con Brody. Un caso muy similar es el de Rust Cohle (*True Detective*), cuya obsesión le hace optar por la soledad pero le sirve para ser un gran policía –los problemas con los límites son también evidentes en él: alcohol, desobediencia a sus superiores, etc-. En la serie *Girls*, el personaje de Hannah Horvath acaba desarrollando TOC –Trastorno Obsesivo Compulsivo- ante la impotencia de

perder poco a poco el control sobre su vida. En los casos de *Utopía* y *Orphan Black* nos encontramos con otra forma de abordar el tema –es revelador que sean inglesa y canadiense respectivamente y no norteamericanas- mostrando personajes con problemas sociales que se comportan de forma casi robótica, cuyo raciocinio está seriamente dañado pero su instinto de supervivencia es lo que prevalece. Son los casos de los personajes Arby y Jessica Hyde en la serie inglesa y de Helena, Alison Hendrix, Rachel Duncan y Sarah Manning –ordenadas de mayor a menor grado- en la ficción canadiense. Finalmente, en *Mr. Robot*, el problema para aceptar límites de Eliot se manifiesta en problemas con las drogas y el hecho de que sus actos anticorporativistas le lleven a actuar contra su propia empresa –incluso teniendo en cuenta que Guideon, su jefe, es su padre simbólico-. En este caso, la ira de Eliot contra el mundo tal y como está concebido se refleja en el lema de la serie “*Fuck society*”, que da nombre al grupo de hackers que funda: los *fsociety*¹².

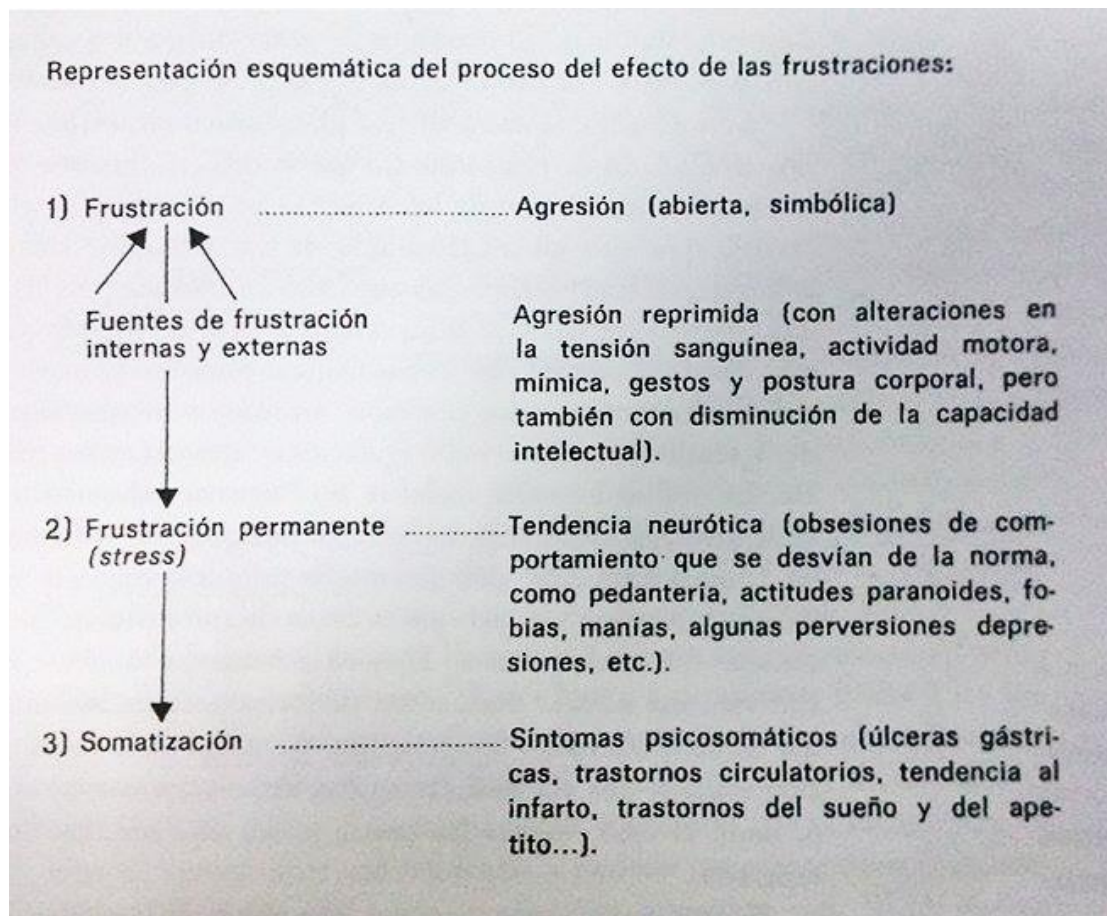
La siguiente consecuencia de un estado de frustración permanente según Correll es la manía, es decir, las formas de conductas apremiantes –tendencia irracional a lavarse las manos, por ejemplo-, las adicciones –alcohol, drogas, emociones, etc- y la obsesión por el rendimiento. El tema de las adicciones es muy recurrente en las ficciones que forman parte de este estudio y se presenta de formas muy diversas, por ejemplo, Greg House es adicto a la vicodina, pero también a los puzles, Will Graham a Hannibal, con quien mantiene una relación que podría definirse como tóxico-romántica y Eliot Anderson a la morfina. Por otro lado, es habitual encontrar personajes que se autodefinan por su posición en el mundo lo que a su vez tiende a venir limitado por su profesión: House, Will y Eliot son solo los objetos principales de estudio en este caso pero ocurre en otras series como *Bones* donde la forense Temperance Brennan se caracteriza por su falta de relaciones sociales y por cubrir esta carencia con sus capacidades deductivas en los asesinatos que analiza. *Dexter*, *El Mentalista*, *Homeland* o *True Detective* son algunos ejemplos más de ficciones cuyos protagonistas miden su valía para el mundo desde su puesto laboral y cumplen su función para con la sociedad desde el trabajo.

¹² “*Fuck society*” parece la evolución lógica –y más tajante- del “*everybody lies*” de *House*.

El siguiente pilar es la fobia y, lo que tienen en común todos estos personajes de los que se viene hablando es el miedo al otro, fobia al dolor, a la intimidad, al contacto humano. La fobia se entiende como una actitud obsesiva de rechazo que se aparta del comportamiento normal y puede considerarse un trastorno neurótico, por lo que es un problema grave que limita el devenir cotidiano, especialmente si el foco de este trastorno es hacia las relaciones personales.

Tal y como se ha mencionado, cuando esta situación se alarga de forma indefinida, las represiones que ha provocado una frustración permanente desencadenan un proceso psicossomático que traslada los problemas psicológicos a daños físicos, como se puede observar en el siguiente gráfico que incluye Werner Correll en el libro que se viene desglosando:

Diagrama III: Efecto de las frustraciones según Correll (1981:26).



6.2. El estrés social desde una perspectiva clínica, ¿cómo se comporta nuestro cuerpo?

Daniel Goleman, en su afamado libro *Inteligencia Social: La nueva ciencia de las relaciones humanas* (2006, p.431-449) hace un recorrido por el cuerpo humano y su comportamiento a la hora de establecer una relación interpersonal lo que, como aquí se demostrará, está muy presente en las series norteamericanas actuales a la hora de dar *background* a los problemas psicológicos de algunos de sus protagonistas.

El cerebro, en la puesta en marcha de un proceso de socialización, utiliza dos vías: superior e inferior. La primera funciona de forma voluntaria y su uso requiere un esfuerzo consciente además, es la vía más lenta. La inferior, por otro lado, es rápida, funciona de forma automática, inconsciente y puede ser anulada por la vía superior, de hecho, este mecanismo es necesario en la toma de decisiones. Ambos sistemas funcionan en paralelo en distintas proporciones según la actividad en cuestión siendo la vía inferior –la inconsciente- la que tiende a funcionar por defecto de lo que se puede deducir que la mayor parte de nuestro pensamiento, discurre con una participación mayoritaria de esta vía. Sin embargo, el proceso de socialización no puede ser localizado en una región del cerebro, sino que lo que se conoce como ‘cerebro social’ está compuesto en realidad por módulos dispersos que se hallan extendidos por todas las zonas del cerebro.

Las neuronas espejo –encargadas, por ejemplo, de algo tan básico como bostezar cuando vemos a otro hacerlo- tienen un papel fundamental la socialización, puesto que son responsables de nuestros procesos de imitación y por ende, de la evolución de nuestras capacidades cognitivas en tanto que el ser humano aprende por imitación de patrones comportamentales; así es por ejemplo como se desarrolla la empatía. Así pues, una disfunción en el sistema espejo puede ser causa subyacente de autismo –entre otras enfermedades-. La cuestión se haya en estudio permanente desde que Giacomo Rizzolatti descubriera el papel de las neuronas espejo en humanos lo que ha provocado la aparición de teorías desde diferentes perspectivas. Una de las más llamativas afirma que el autismo se basa en una reducción de la actividad neuronal en la región donde residen estas neuronas, lo que sugiere que el sistema neuronal no está activo por completo a causa de una disfunción en el torrente sanguíneo que llega al cerebro, dejando áreas más desprovistas de sangre y cuanto menos sangre llega en ciertas zonas,

más carencia de habilidades sociales muestran los enfermos de autismo. No obstante, al margen de esta teoría neurocientífica arropada por la psicología clínica cognitivo conductual, a lo largo del presente estudio se adoptarán teorías más propias del psicoanálisis que refutan la falta de habilidades sociales desde una ruptura del lenguaje. Aunque no hay ningún caso de autismo incluido era necesaria la aclaración como comparativa a otras disfuncionalidades de las neuronas espejo, como es el exceso de las mismas, mostrado en *Hannibal* donde Will Graham posee un nivel elevado de estas neuronas, lo que le permite hacer su trabajo pero le impide llevar relaciones sociales sanas. En torno a la empatía, Goleman explica la existencia de dos modalidades basadas en “las neuronas del área fusiforme del lóbulo temporal, responsables de reconocer e interpretar las emociones en el rostro de los demás y de controlar dónde se dirige la mirada de una persona” (Goleman, 2006, p.435), las modalidades son: una que fluye rápidamente –a través de la que discurre el contagio emocional, la imitación automática del otro- y otra más lenta y racional, que puede llevarnos a interrumpir la conexión con la otra persona en tanto que esta modalidad se encuentra en el plano consciente, por lo que el sujeto optará por finalizarla en caso de no sentirse cómodo en la interacción. Así, la empatía primordial sucede cuando existe contagio emocional, cuando la empatía se pone en marcha de forma inconsciente y, por otro lado, la empatía cognitiva se basa en sentir los pensamientos del otro, interpretarlos y dar una respuesta emocional –coherente o no, según el estado funcional o disfuncional de las habilidades sociales del sujeto- (2006, p.439). Antonio Damasio, neurólogo de la Universidad de California, denominó a un conglomerado de neuronas “marcador somático”, demostrando que los pacientes que tienen dañado dicho marcador no son capaces de interpretar ni enviar señales emocionales adecuadas, por lo que sus relaciones personales no funcionan correctamente. Además cuando una persona interpreta una experiencia que está oyendo y cuando vive directamente, esta experiencia en primera persona pone en funcionamiento las mismas vías neuronales, por lo que el registro emocional de ambos casos tiene una base común (Damasio, 1998; citado en Goleman, 2006). Este mecanismo psicológico está reflejado constantemente en la serie *Hannibal*, probablemente la ficción estadounidense con mayor documentación psicológica, psiquiátrica y psicoanalítica del presente estudio, mostrando a Will Graham como un personaje cuyo marcador somático está dañado y con un nivel alto de neuronas espejo; ambos componentes dan justificación clínica tanto a su falta de habilidades sociales y

fallos en la interpretación de los sentimientos del resto de personajes, como a su ‘don’ para empatizar con los asesinos desde la escena del crimen.

A un nivel biológico, estudios demuestran una conexión entre el estrés y el sistema nervioso simpático (SNS) y el eje hipotalámico-pituitaria-adrenal (HPA). Es decir que, cuando nos encontramos en una situación de estrés, los SNS y HPA segregan hormonas para afrontar la amenaza cogiendo los recursos necesarios de sistemas como el inmunológico o el endocrino, debilitándonos el tiempo que dure la situación de estrés y, a largo plazo, provocando daños graves en la salud, es lo que se conoce como estrés biológico o carga asolástica que, en ocasiones, acentúan los síntomas de una enfermedad empeorando sus resultados (Goleman, 2006, p.305-339).

6.3. Breve relación de los trastornos mentales más comunes.

Una vez reconocidos los personajes con disfunciones sociales, así como analizados los conceptos de habilidad social, procesos psicosomáticos y estrés social, se hace necesaria una breve taxonomía de los trastornos mentales más comunes con objeto de identificar los problemas psicológicos de algunos de estos personajes. A continuación, se resume de forma breve y esquemática dichos trastornos¹³.

6.3.1. Trastornos de ansiedad.

En este tipo de trastornos, los sujetos responden a situaciones u objetos con miedo o terror. Los signos físicos son: ansiedad, nerviosismo, sudoración y aumento del ritmo cardíaco.

Dentro de este grupo de trastornos se incluyen: trastorno de ansiedad general, TEPT (Trastorno de Estrés Postraumático), TOC (Trastorno Obsesivo Compulsivo), trastorno de pánico, desórdenes de ansiedad social y fobias específicas.

- Por ejemplo, aquí, podrían incluirse Hannah (*Girls*), cuando en la segunda temporada desarrolla TOC o Eliot Anderson (*Mr. Robot*) por su desorden de ansiedad social.

¹³ Fuente: Recursos de Autoayuda (s.f.). *8 Tipos de trastornos mentales más comunes*. Obtenida el 21 de septiembre de 2015 de <http://www.recursosdeautoayuda.com/tipos-de-trastornos-mentales-mas/>

6.3.2. Trastornos psicóticos.

Estos trastornos implican conocimiento y pensamiento distorsionados, de hecho, sus síntomas más comunes son alucinaciones y/o delirios¹⁴.

- De nuevo podríamos incluir aquí a Eliot Anderson especialmente atendiendo al hecho de que, toda la primera temporada de la serie, está concebida como un gran delirio sustentado en la figura de su padre. Además de House, quien, en determinados momentos, tiene problemas que pudieran insertarlo en este grupo, normalmente a causa de las vicodinas.

6.3.3. Trastornos de adicción.

Los habituales son alcohol y drogas y se constituyen como trastorno de la adicción cuando el enfermo empieza a ignorar responsabilidades y relaciones.

- Aquí, House y Eliot son los máximos exponentes, en el primer caso por abuso de vicodinas y, en el segundo, de morfina y suboxona –sustancia que inhibe el efecto de la primera-.

6.3.4. Trastornos de la personalidad.

El sujeto en cuestión se caracteriza por ser extremista e inflexible. Los patrones de pensamiento y comportamiento difieren de las expectativas de la sociedad y son tan rígidas que interfieren con el funcionamiento normal de la persona.

Este grupo incluye los trastornos de personalidad antisocial, TOC de la personalidad y trastorno paranoide de la personalidad.

- Además del casi omnipresente doctor House, aquí puede incluirse al nihilismo patológico de Rust Cohle (*True Detective*).

¹⁴ La diferencia entre alucinaciones y delirios estriba en que en la alucinación, el sujeto experimenta sensorialmente un producto completamente inventado por su mente sin que éste esté relacionado con el entorno, el delirio es una falsa creencia que el enfermo acepta como cierta de una realidad externa.

6.3.5. Trastornos de adaptación.

El sujeto desarrolla síntomas emocionales o comportamentales en respuesta a una situación estresante provocada por factores como problemas interpersonales, una muerte cercana o abuso de sustancias.

- House y Eliot están también en este grupo, especialmente por el abuso de sustancias pero además, Eliot, por la muerte de su padre.

6.3.6. Trastornos disociativos.

El enfermo sufre alteraciones graves o cambios en la memoria, la conciencia, la identidad y conciencia general de sí mismo y de su entorno a causa de un grado de estrés muy elevado.

Aquí se engloban el trastorno de identidad disociativo¹⁵ y trastorno de despersonalización.

- Por su *Dark Passenger*, Dexter es uno de los personajes más interesantes de este grupo, forense y asesino, padre de familia que desata su oscuro pasajero por las noches. Además de a este *serial killer*, se incluye también a Eliot quien se compone como incitador a la acción –en esa realidad que no llega a verse en la serie, cuando es Mr. Robot- y como incitado cuando cree firmemente que Mr. Robot es otra persona, su mentor, quien además descubre –o cree descubrir- que es su padre¹⁶.

¹⁵ Antes conocido como trastorno de personalidad múltiple.

¹⁶ El hecho de que haya varias series en las que aparezca este trastorno se debe a que tienen de base la misma referencia literaria *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (Stevenson, 1886).

6.4. El concepto de forclusión según Jacques Lacan y su relevancia en el discurso ficcional norteamericano posclásico.

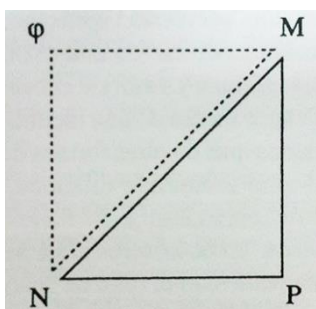
Remitiendo al gráfico inserto en el apartado de metodología, y una vez ya analizados los procesos psicológicos y psicosomáticos de los personajes, me dispongo a detallar la parte izquierda del grafo, aquella que se ocupa del momento en el que se produce una ruptura del lenguaje, concretamente desde una perspectiva lacaniana a fin de esclarecer cómo afecta el pasado de estos héroes a su construcción como personaje.

Las estructuras utilizadas en las relaciones sociales que definen nuestras habilidades a la hora de una relación interpersonal se aprenden a lo largo de la relación con los padres en una primera instancia y, posteriormente, de otros miembros de diferentes grupos sociales (Block, 1953; citado en Argyle, 1978, p.98). Una vez dañada o ausente esta primera relación paterno filial, el individuo ya no es capaz de establecer relaciones de la misma manera que el resto de sujetos que sí han mantenido sana esta primera relación. Tanto el mecanismo de este proceso como sus consecuencias se explican mediante el concepto de forclusión del psicoanalista Jaques Lacan, quien teoriza sobre la necesidad de salir del Edipo para poder entablar una buena relación padre e hijo y, para llegar a este punto, a su vez, es necesario realizar correctamente lo que se conoce como metáfora paterna, será entonces la única manera de tener relaciones sanas entre el triunvirato hijo, padre y madre, evitando así, que el significante paterno del sujeto quede forcluido¹⁷. A continuación, se realizará un resumen del seminario 5 titulado *La formación del inconsciente*, concretamente del capítulo *Los tres tiempos de Edipo* (Lacan, 1958, p.185-219), para *a posteriori*, analizar la importancia de las relaciones familiares primigenias en los héroes con problemas sociales de la ficción norteamericana actual a su vez esto servirá, en cada caso, para vislumbrar la importancia del psicoanálisis para los guionistas responsables de las dos series en las que quedará aplicada la teoría, a saber: *House* y *Mr. Robot*.

El ser humano tiene una preexistencia lógica a formar tres registros en momentos distintos de su vida, estos son: el imaginario, que se forma en el estadio del espejo; el simbólico, que se formula en el proceso de castración; y el real, que es la

¹⁷ No olvidemos que la teoría lacaniana gira en torno a la ruptura del lenguaje, de ahí la importancia otorgada a la forclusión del significante paterno que además, es un significante fundamental.

formación del inconsciente¹⁸. El complejo de Edipo se articula desde el complejo de castración, son procesos indivisibles y se producen eminentemente en el terreno de lo simbólico. La primera relación que tiene un niño es con su madre y, en un nivel primitivo, el niño vuelca toda su dependencia en la figura materna –en este momento, el papel del niño es, según Lacan, súbdito de su madre en tanto que la necesita-. Cuando el niño llora y la madre atiende sus necesidades, se empieza a establecer un vínculo en el que él acabará deduciendo que, al llorar, ella acude a su llamada y, en un siguiente nivel, a él no le hace falta el llanto para que ella cubra sus necesidades. Se establece así el rol de la madre como objeto de deseo: él la desea y ella es accesible –en tanto que cubre sus necesidades-; nace el concepto de falo, representado por la madre en esta instancia dado que ella es el objeto de deseo¹⁹. A continuación, aparece la figura paterna que entra en la relación maternofilial como intruso, como castrador pero no como castrador del niño –como se podría presumir-, sino como castrador de la madre en tanto que ella representa al falo y es –a ojos inconscientes del niño- quien le priva de su madre, es entonces cuando sucede la castración cuya relación entre los protagonistas se resume en este grafo extraído del seminario ya mencionado.



El ternario discontinuo es el imaginario, en el que el niño concibe a su madre como falo, el otro es el ternario simbólico donde, por un proceso simétrico simple, ya se deduce la posición fálica del padre que se dará *a posteriori*.

Dada la intención del padre –según el niño- de privarle de su madre pueden pasar dos cosas: que el niño acepte la privación del falo en la madre o que no la acepte. En este último caso, acabará por identificarse con el propio objeto de la madre –falo-, lo que degenerará en trastornos como fobias, neurosis o perversión. Por tanto, la decisión –inconsciente- es clara: el niño ha de aceptar ser o no ser el falo.

En cuanto al deseo, hay una necesidad inherente de que sea articulado para que llegue a ser concebido como tal, es decir, ha de atravesar el orden simbólico y llegar a formularse la intención del sujeto, es decir, el deseo pasa a ser demanda –el niño demanda a la madre- y el sujeto encuentra al objeto de deseo –la madre acude,

¹⁸ Como puede deducirse, Lacan aseguraba que lo único real era el inconsciente.

¹⁹ En rigor la madre no es el objeto de deseo, sino que el niño busca ser el deseo de la madre, por lo que hay una necesidad de conocer y ser el objeto de deseo de deseo. Esto se recuperará más adelante cuando se desglosen los tiempos en cuestión.

produciéndose así la articulación del deseo que le hace materializarse tras atravesar el plano simbólico-. Volviendo a la posición del padre –y al plano simbólico-, cuando el niño se ofrece sexualmente a la madre es él quien los separa, quien evita el incesto, configurándose así la figura paterna como un obstáculo cuya responsabilidad es ser e impartir ley. Por otro lado, esto entra en conflicto cuando el niño constituye a su madre como sujeto, simbolizándola como primera ley, legitimándola e instaurando así una ley diametralmente opuesta a la del padre, pues es incontrolada y será el aspecto que determine si es buena o mala madre; además, la función de ésta es legitimar al padre como verdadero mediador, dándole un poder que el niño no entiende que deba tener alguien a quien considera un intruso.

Para explicar con mayor claridad la complejidad que atañen los procesos naturales del Edipo, Lacan lo divide en tres tiempos.

En un **primer tiempo**, el niño busca ser el objeto de deseo de la madre y, para llegar a ello, constituye su ego –lo que es- así como el otro, es decir, aquello que intentará ser para ser un objeto satisfactorio para la madre que, en pocas palabras, es aquello con lo que se identifica. El mecanismo para su proceder es en espejo, el niño capta el objeto de deseo de la madre y se identifica en espejo con ese objeto en tanto que lo quiere sustituir. Ésta es la etapa a la que Lacan llama fálica pues, en resumidas cuentas, para gustarle a la madre –afirma- basta con ser falo –falo, nuevamente entendido como objeto de deseo-.

Es determinante destacar aquí que esta etapa no está relacionada con la madre, sino con el niño, que busca incansable e inconscientemente el deseo de deseo de la madre, tratando de descubrir qué tiene que ser para ser este deseo, es decir, el niño no desea a la madre en sí, sino el deseo de ésta, que es lo que quiere llegar a ser: deseo de deseo. Así el niño constituye la figura materna en torno a este paradigma.

Por otra parte, el niño no tiene constituido su Yo (Je) y esto le permite ser súbdito de la madre cuando ésta articula su deseo a su hijo, momento en el que éste entiende el mensaje en bruto, en un estadio de lo que Lacan llama **identificación primitiva** por la que el niño está dispuesto a ser súbdito de la madre en tanto que, al ella articularle su deseo, él se identifica con el deseo de la madre.

En el **segundo tiempo** reside la clave del Edipo. Cuando al niño le privan de su madre tiene una ardua tarea por delante: ha de entender que su objeto de deseo es, a su vez, objeto de deseo de otro –el padre- y además, que la madre responde a la ley del padre –de nuevo se define a la figura paterna como portador de ley-. Cuando se encuentra un caso de madre castradora –pensemos por ejemplo en la madre de Norman Bates (*‘Psycho’*, 1960, Alfred Hitchcock)- la fémica desempeña el papel del interdictor supremo lo que provoca en el niño una situación de sumisión que se constituye como fuente de angustia. Uno de los componentes que más choca en estos casos a ojos del niño es que su primera relación de amor es la misma que de odio, si el niño no tiene un padre castrador a quien odiar y ha de dirigir esos sentimientos hacia su madre, siente una frustración sobre la que se fundamenta su ansiedad.

La clave de esta etapa es, sin duda, **el momento privativo de Edipo**, cuando el padre actúa como interdictor en el momento en el que el niño está descubriendo el deseo de deseo de la madre y en pleno proceso de identificación, aunque fuese en un nivel primitivo. El momento en el que el padre dice *no* al incesto es –tal y como ocurría con el deseo- un mensaje sobre un mensaje en tanto que tiene dos vertientes: por un lado le dice al niño *no* a la relación incestuosa pero, por otro, se lo dice a la madre. El instinto maternal encuentra –según Lacan- una fuente de frustración en este momento dado que, en muchas especies, este instinto encuentra formas de expresión sexuales. Además dado que el *no* del padre interviene en el discurso de la madre sobre el hijo, el discurso de ésta se define como mediado.

Cuando llega esta prohibición, el niño cuestiona su papel de súbdito puesto que no se convierte en objeto de deseo de la madre y finalmente, el grado en el que el niño ocupe el lugar de objeto de deseo para la madre, va a venir definido por la interdicción paterna.

Esta etapa, Lacan la define como perceptible y, por suerte, transitoria. La primera, por el contrario, estaba llena de potencialidades, de posibilidades subtextuales que pudieran o no desarrollarse y, en caso de hacerlo, lo hacen de forma completamente primigenia.

Del **tercer tiempo** depende la salida del complejo de Edipo, es decir, no todos los niños pasan por este estadio. Una vez que el niño –en los casos en los que se disipe el complejo en cuestión- ha aceptado la privación de la madre, concibe al padre como portador del falo, ahora es lo que el padre tiene y no lo que el padre es; además, ahora el falo –en tanto que el padre lo tiene- es objeto de deseo de la madre y no solo el objeto del que padre puede privar. Al niño se le ha quitado la posibilidad del incesto, de convertirse en el falo metonímico para la madre así que, el hijo se identifica con el padre como poseedor del pene y la niña reconoce que es él quien lo posee.

En la etapa inmediatamente posterior al complejo de Edipo –con el sujeto ya castrado- el padre cambia de comportamiento dado que el hijo ya ha asumido la identificación con el padre. Cuando antes decía *no*, ahora dice *sí* por lo que el mensaje del padre se convierte, en cierto modo, en el de la madre y así el niño puede recibir de él lo que antes necesitaba de ella. El sujeto aquí obtiene un pene para más adelante o lo que es lo mismo, consigue la posibilidad de ser idéntico su padre: esta es la fase de **declive del Edipo**. En caso de no superarse esta fase porque el niño no entienda o no acepte el mensaje, se produce una ruptura del lenguaje que hará que el hijo, aun cuando no sea niño, no sea capaz de tomar una decisión importante en algún momento clave. Esta imposibilidad genera una frustración tal que puede provocar psicosis.

A la hora de centrarse en la figura de la madre, Lacan recurre a ésta en relación con el falo, estableciendo varias posibilidades que se identifican por su carácter *inyecto* o *adyecto*.

En un primer término, el falo en sí no es para la madre un objeto imaginario sino algo físico, que desea, algo que se **int**roduce y le **int**roducen además, de forma **in**stintiva. La insistencia de Lacan por resaltar el prefijo *in* tiene una funcionalidad evidente: esta es la relación de la madre con el falo como objeto inyectivo.

Una segunda posibilidad es que, en un plano imaginario, el falo cumpla la función de objeto adyectivo, es decir, algo que se da o no se da a la madre; dado que cabe la posibilidad de que no se le dé, es algo que a la madre le falta y por tanto, desea. Aquí se define al falo como objeto del que está privada.

En un tercer caso, la mujer puede no encontrar obstáculos entre ella y el falo, es decir, que se le dé, conformándose así como una segunda forma de falo adyecto que no ha de confundirse –a pesar de que se le dé- con la de inyecto.

Sea cual sea el caso, de lo que no hay duda, es que la mujer tiene una relación directa con el falo que, además de ser su objeto de deseo, supone una necesidad.

6.4.1. Psicosis y homosexualidad según Lacan.

Según la teoría lacaniana que se viene analizando, uno de los problemas concretos más importantes en torno a una defectuosa resolución de la figura paterna es la psicosis, aspecto muy presente en algunas de las series que forman parte de este estudio.

El Nombre del Padre, es decir, la figura paterna en cuanto a su función simbólica, está abyecto²⁰ en la psicosis. Cuando el padre es una figura ausente desde el inicio de la vida del hijo no hay una interdicción paterna, la prohibición del incesto no llega a formularse, por lo que el sujeto se autosanciona. Su primera medida es buscar una figura paterna sólida a su alrededor –figura que no está desempeñado por el padre biológico en tanto que, como hemos dicho, está ausente- y la usa para realizar la metáfora, la castración propiamente dicha, pero es un proceso autoinfringido por el que el sujeto vuelve al padre y lo sanciona como ley. Este proceso tan complejo y contradictorio acaba originando todo tipo de psicosis, paranoias y desórdenes mentales.

Uno de los síntomas más habituales de la psicosis son las alucinaciones, cuya causa explica el psicoanalista con un faltante, es decir, cuando en la suma del registro imaginario y el simbólico falta algún significante –véase, el caso del padre- se complementa implementando el registro de lo real, por lo que las alucinaciones son percibidas como hechos reales por el sujeto²¹.

²⁰ Concretamente usa el vocablo *verwofren* que, traducido al castellano, es despreciable, vil.

²¹ Tal y como veremos al aplicar este apartado de la teoría lacaniana a los sujetos prácticos, aclara mucho del estado mental de Eliot.

Otra de las posibilidades resultantes de no realizar un proceso de castración limpio y completo, da como resultado un sujeto homosexual²². El origen de la homosexualidad para Lacan surge en el primer tiempo, etapa que el sujeto hace pero modifica. Un gay tiene sus relaciones con el objeto femenino más estructuradas tanto que no se llegan a abolir. Esto provoca una relación más profunda con la madre que con el padre y, cuando ésta tiene una preocupación excesiva, se convierte en la madre castradora por antonomasia. Una intervención castradora materna puede provocar en el hijo una sobrevaloración del objeto, así pues ninguna posible pareja sería válida sin el objeto en sí. Cuando ésta estimación excesiva al falo ocurre, significa que de alguna manera, la madre ha dictado la ley al padre en un momento decisivo, y no al revés. Esto provoca que, cuando la interdicción del padre debería haber eliminado toda posibilidad de identificarse con el falo, el sujeto encuentra reforzado su deseo por lo que la crisis vital que hay entre el primer y el segundo tiempo no tiene lugar. En otras palabras, el niño entiende que la madre es clave en el proceso y que ella misma no se deja ni privar, ni desposeer. En este momento, el padre cae como interdictor en lo que Lacan denomina *wegfall*²³ y lo hace en dos tiempos: por un lado, cuando ocurre la interdicción paterna y, por otro, cuando fracasa, quedando la madre como la figura que ha dictado la ley.

Este proceso ocurre también cuando la figura paterna es completamente dependiente de la materna, es decir, cuando el niño advierte que el padre siente un amor excesivo por la madre que no es correspondido o, al menos demostrado en la misma medida. En este caso el resultado no es exclusivamente un sujeto homosexual sino que puede derivar en un individuo con neurosis obsesiva, por ejemplo.

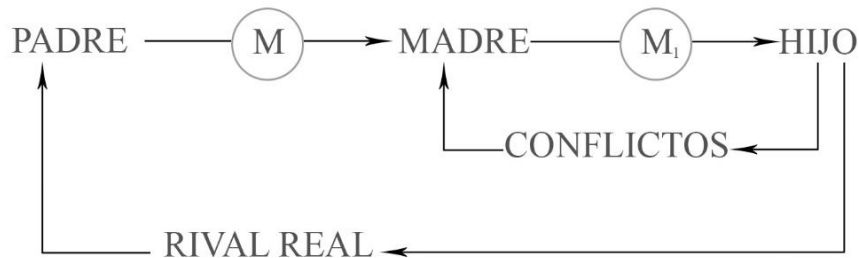
Otro caso completamente distinto cuyo resultado es también un sujeto homosexual, es cuando entre la ley que dicta el padre y la que recibe el hijo aparece la madre como intermediaria. En este caso no es que el padre esté ausente, de hecho, es el interdictor original pero la ley llega al entendimiento del hijo por intermediaria. Aquí ocurre, por un lado, que surgen tensiones entre el hijo y la madre, dado que son los que mantienen la relación a través de la cual se imparte la ley; y por otro, que cuando se escarba en el subconsciente del sujeto, se llega a la conclusión de que entendía como

²² Llegados a este término, es importante destacar que Lacan se refiere a homosexualidad masculina y que, además, aclara, en el caso de la femenina el proceso es distinto, aunque no lo detalla.

²³ Pérdida, omisión.

verdadero rival a su padre, el emisor original de la ley. Las relaciones se aclaran en el siguiente gráfico, donde M es mensaje y M₁ es el mensaje mediado.

Diagrama IV: La Madre como intermediaria en la interdicción.



Fuente: Elaboración propia.

Dado que es la madre quien no se deja conmover, el sujeto realiza la identificación con ella –no con el padre, ni tampoco con el objeto de deseo de la madre como ocurriría de haber realizado correctamente el proceso de castración- por lo que el sujeto tendrá como exigencia que su pareja sexual tenga pene. Esta exigencia se debe a que, cuando es la madre quien dicta la ley al padre, lo que en realidad está ocurriendo es que se está cuestionando si el padre tiene o no tiene falo ergo, si el padre se muestra amoroso en exceso con la madre, se sospecha que no tiene, y el sujeto lo buscará en sus futuras parejas sexuales.

Según los estudios de los años 50 y 60, los homosexuales declaraban tener pavor a la vagina porque sugerían ideas de castración. En un plano inconsciente, la explicación que da Lacan es que la vagina de la madre ha engullido al pene del padre y el miedo del sujeto no es a la vagina en sí, sino al encuentro con el falo paterno.

En definitiva, el homosexual se identifica con la madre a través de un proceso muy complejo que, a resumidas cuentas, se basa en que es ella quien tiene las claves de la situación inmediatamente anterior a la salida del Edipo, donde lo que interesa es saber quién tiene el poder y no un poder cualquiera, sino el poder del amor.

6.4.2. Objeciones a “*Los tres tiempos de Edipo*” de Jacques Lacan y su importancia, a su vez, en este estudio.

Las críticas u objeciones que pudieran ponerse a esta teoría aquí resumida tienen su origen, muy probablemente, en el lapso de tiempo acaecido entre 1958 –del que data el texto- y 2016.

Que el psicoanálisis a lo largo de su historia haya dejado sistemáticamente a la mujer como un simple objeto –a lo sumo, de deseo- cuya única función es ser madre y estar presente, queda latente en el anterior resumen. La mujer tiene dos formas de ser madre: estar o estar en exceso –madre castradora o fálica-, no hay madres ausentes en la teoría lacaniana porque simplemente, no se concibe.

En cuanto a la mujer en relación al falo, es privada o no del objeto, no hay elección propia, recibe o no recibe. Además, se establece el falo –tanto el simbólico como el físico- como el centro del pensamiento, del deseo y de la construcción de toda dialéctica. “Así como el hombre ha de descubrir y luego adaptarse a una serie de aventuras el uso de su instrumento, lo mismo debería ocurrirle a la mujer, a saber, que el *cunnus* estuviera en el centro de toda su dialéctica” (Lacan, 1958, p.206). El psicoanalista reconoce la falta, la ausencia de la mujer activa en el psicoanálisis, no obstante, no la desarrolla.

Además, se define a una mujer sin moral en cuanto a su posible relación incestuosa en caso de que no interviniera el hombre; el padre dice no al niño pero también a la madre, aunque sea en un plano inconsciente. Suponiendo así, que la madre va a dejarse llevar por instintos animales si no ocurre la interdicción paterna.

En cuanto a la homosexualidad, casi toda crítica a la mujer es igualmente válida, en tanto que equipara, en cierto modo, la homosexualidad masculina al sexo femenino simplificando el origen de dicha orientación sexual –a pesar de definirlo mediante un proceso complejo-. Y de nuevo deja a un lado a la mujer, pasando por alto la homosexualidad femenina. Aquí hay que reconocerle diferencias con otros psicoanalistas, especialmente con sus coetáneos, quienes definieron la homosexualidad como una depravación, Lacan lo acusa a una forma distinta de realizar el Edipo.

En el plano de la psicosis y trastornos mentales, vuelve a ser el padre la única figura responsable del problema –o la ausencia de- en el hijo. En el Nombre del Padre, la mujer ni siquiera aparece más que como pilar presente en la vida del hijo.

Es muy revelador que el psicoanálisis haya dejado de lado a la mujer a lo largo de su historia y que las series de televisión norteamericanas actuales con mayor índice de contenidos psicoanalíticos estén protagonizadas por hombres. Pudiera ser una simple elección de comodidad –en tanto que la documentación del tema aplicada al hombre es mucho más antigua y extensa- no obstante, es necesario destacar que sí hay multitud de estudios en el campo de psicoanálisis aplicados a la mujer y que son más que suficientes para elaborar series al estilo *Orphan Black* –muy relevante para este estudio a pesar de ser una colaboración con Canadá y no exclusivamente estadounidense- donde la mujer es protagonista, es más, la pluralidad de féminas que retrata la serie canadiense debería ser un modelo a seguir para ficciones que pretendan continuar la estela de los grandes héroes fracasados aquí recogidos.

Sin embargo, a pesar de todos estos contras y dado que, tal y como se ha mencionado, la mayoría de los personajes de las series analizadas son masculinos, la teoría es válida en su base, al margen de cuestiones de género, considero que los mecanismos y procesos establecidos por Lacan son corroborados –en mayor o menor grado- por las ficciones aquí estudiadas y que, además, permea en las historias de los guionistas de muchas de ellas. En el caso de *House* se produce en un plano más básico, casi de forma exclusiva en torno a sus relaciones, sin embargo, en el caso de *Mr. Robot*, que se articula como una serie más compleja y donde el cuadro de muerte al padre y madre castradora, tienen una especial relevancia en la configuración de su protagonista, se recogen comportamientos que parecen resultantes de un proceso de documentación psicoanalítica.

6.4.3. CASO 1: Greg House como sujeto en forclusión.

House, ya desde niño con una capacidad de observación y deducción privilegiada, se da cuenta de que su padre no es su padre biológico y además, éste le impone una doctrina militar severa con la que Greg House no comulga. Este pilar de autoridad -cuestionado desde el interior del sujeto por el hecho de no ser su padre biológico- es el que da a House –como personaje y como serie- el imperativo categórico de “todo el mundo miente”. Si su madre, una mujer en apariencia tierna y leal, pudo incurrir en semejante mentira, todo el mundo puede hacerlo. Para un niño su madre es un ser superior, alguien que puede con todo y que no comete errores por lo que, cuando una madre falla a su hijo en un aspecto decisivo, el niño lo extrapola: “si mi madre, ser que me ha traído al mundo con el compromiso de cuidarme es capaz de hacerme esto, todo el mundo puede hacérmelo” ergo, todo el mundo miente. Este silogismo –tan pueril como comprensible- cristaliza en la base de la serie y de su protagonista, bajo este precepto nace el antihéroe necesitado y cruel al que todos conocemos.

Según la filosofía lacaniana aplicada a la serie, la interdicción paterna ocurre pero, para cuando dicha interdicción es verbalizada y formulada –es decir, al atravesar el terreno inconsciente-, ya la figura paterna está cuestionada tras la mentira en cuestión –a saber: su padre no es su padre-, por lo que la ley llega como mensaje defectuoso. Por otro lado, la señora House, no es una madre castradora tal y como se presenta, más bien es pusilánime, cariñosa pero resignada a la mala relación entre su hijo y su marido, más bien pareciera que hubiese aceptado su error y que su vida hubiere quedado definida por la relación entre ambos provocada, en primera instancia, por la mentira. En este sentido, la serie juega en dos vertientes, por un lado, con un padre -el biológico- ausente, por lo que es un padre abyecto que provocaría la posterior autosanción del sujeto. Por otro, la de una figura paterna impuesta que además es rígida y excesivamente autoritaria así pues, cuando House encuentra las pruebas de que no es su verdadero padre, se siente con poder de negar la ley y niega al padre. Esta negación no podemos olvidar que, en la mente de House, se produce bajo la responsabilidad de su madre, la verdadera mentirosa de la historia, aunque su ira se dirija a su padre. Esto se debe a que la identificación la hizo con su madre dado que, como se ha mencionado, la interdicción paterna nunca llegó a producirse como tal en tanto que estaba cuestionada.

Es necesario destacar que, la teoría lacaniana, se cumple en su base pero no en su forma puesto que hay una falta de sincronía en torno a las fechas entre teoría-serie. House se da cuenta de que no es su padre biológico quien lo está criando a los 8 años, ahí la interdicción ya debería haberse producido en cuanto al incesto, en el plano simbólico, y el cuestionamiento de si el padre tiene o no tiene falo debería haberse producido después –además es el padre quien sustenta el poder en el matrimonio-. Pero, ¿por qué el *no* al incesto no cuadra en la cronología de House? Porque House está enamorado en un sentido simbólico y lacaniano, de su madre y esto se demuestra en que la única relación amorosa cuya trayectoria se sigue en la serie con cierta relevancia es con Lisa Cuddy, la madre por antonomasia. Por lo que el *no* al incesto, en teoría, no debería haberse producido.

El personaje de Lisa Cuddy, cuya construcción es compleja y contradictoria -a resumidas cuentas, humana-, es una madre constantemente frustrada. En las primeras temporadas se define por su necesidad de buscar una pareja con quien tener un hijo; una vez fracasado este plan, se plantea ser madre soltera sometiéndose a inútiles tratamientos de fertilidad; posteriormente, recurre a una mujer embarazada que quiere dar a su futuro bebé en adopción²⁴. Al final consigue adoptar a la hija no deseada de una paciente adolescente, quien dejó a su hija –aparentemente muerta- en una casa abandonada en el episodio *Dulce Navidad*²⁵. Todos estos intentos desesperados dibujan a un personaje frustrado, cuyo instinto maternal es implacable, capaz incluso de hacerla “divorciarse” de su trabajo.

Paradójicamente, la función de Lisa Cuddy a lo largo de la serie es ser la madre –frustrada- de House. Él es un niño grande y ella la jefa encargada de decir *no* a sus despiadados tratamientos a pesar de que, normalmente, diga *sí* –ya sea directamente o encubierto-. Estas constantes contradicciones entre el *no* y el *sí*, establecen una ley desordenada pero a la vez concienzuda; se estudia cada caso y, posteriormente, se decide dado que no hay dos situaciones iguales, no obstante, entra en juego un tercer factor: controlar a House. En muchas ocasiones el *no* o el *sí* apenas tiene que ver con el caso en cuestión, sino con la importancia de prohibir o permitir algo al doctor. Esta es la

²⁴ proyecto que vuelve a frustrarse cuando la madre finalmente se arrepiente y no le da la niña a Cuddy en el capítulo *Felicidad; Joy* (5x06).

²⁵ *Joy to the World* (5x11).

ley materna que, en su carácter simbólico, Lacan la definía como arbitraria, desordenada y mucho más transigente que la paterna.

El interés de House hacia Cuddy durante toda la serie no es más que el amor de un niño hacia su madre. El supuesto niño, que aún no conoce el objeto de deseo de la madre, se enamora del propio sujeto –de Lisa Cuddy-. Por otro lado, el objeto de deseo de Lisa es House, lo que acaba cristalizando en una relación simbólicamente incestuosa en la que el padre no ha participado como interdictor –dado que son adultos-. Esto queda completamente evidenciado en el capítulo *Ayúdame*²⁶, en el que ambos empiezan su breve romance. En la escena inmediatamente posterior al primer beso, aparecen los dos en el cuarto de House, ella curándole una herida, lavándosela con una esponja; él está inmóvil, herido física y emocionalmente. La elección de los encuadres, la música y la fotografía componen un halo maternal en torno a los personajes que no deja espacio al espectador a ver otra cosa en la escena que a una madre y a su hijo grande.

Aparte de Cuddy, la otra relación estable es Wilson, cuya amistad queda definida en:

La única persona con la que Wilson se toma la libertad de decir lo que quiere con total libertad es House, y a su vez la única persona con la que House se permite hacer lo que se le antoja sin haber sufrido un ataque previo de ésta, es Wilson. (Vargas, 2012, p.87).

En definitiva, sobre el papel, es la amistad perfecta, cada uno tiene una necesidad que el otro cubre, Wilson necesita a necesitados y House alguien que lo conozca y, aun así, quiera tenerlo cerca. Son opuestos completamente, las dos caras de una moneda, el positivo y el negativo de la misma foto, son tan opuestos que llegan a necesitarse el uno al otro. Es más, a lo largo de la serie hay ciertas bromas en torno a que son la pareja perfecta, como ocurre en el capítulo *Oculto*²⁷ cuando se mudan juntos y la vecina cree que tienen una relación o, por ejemplo, cuando House, describiendo a Amber, se da cuenta de las similitudes entre ambos e increpa a Wilson estar acostándose con él en *No cambies nunca*²⁸. Lo que a todas luces es cierto es que, si Wilson fuera una mujer sería la relación perfecta para House y que además, es la única persona por la que House es

²⁶ *Help Me* (6x22).

²⁷ *The Down Low* (6x11).

²⁸ *Don't Ever Change* (4x12)

capaz de renunciar a una parte sustancial de sí mismo²⁹. A lo largo de la serie se produce una cierta equiparación entre felicidad y amor y se reflexiona sobre cómo el segundo es necesario para llegar a la primera, además de darse justificaciones varias de que el amor es renunciar a ciertas cosas para estar con otro, ser un poco menos “yo” para estar “contigo” y, justamente, en torno a esto acaba la serie, House es menos él para estar con Wilson.

Por tanto, se puede concluir que la imposibilidad de que House sea feliz viene dada, entre otras cosas, por dos parámetros: por un lado, está enamorado en un sentido simbólico de su madre y dicha relación está avocada al fracaso y, por otro, la persona cuya compatibilidad está más que probada es su mejor amigo. Al margen de estas dos relaciones, House no tiene conexiones profundas a largo plazo o con un desarrollo relevante en la trama, por lo que pudiéramos decir que, tras el fracaso de su relación con Lisa Cuddy, lo más cerca que el doctor House está de ser feliz es con Wilson, persona por la que, al final, lo deja todo.

6.4.4. CASO 2: Eliot Anderson, paranoia y paternidad: El incitador incitado.

Si hay una serie actual que destaca precisamente por encajar en este cuadro lacaniano previamente descrito es, sin duda, *Mr. Robot*. La serie de Sam Smail que fascinó en verano de 2015 a la crítica, está protagonizada por un paranoide con complejo de Dios con un largo historial como hacker, actividad que utiliza para acercarse a las personas a través de una pantalla. Al margen de las críticas a la sociedad de la tecnología y de las severas opiniones vertidas directamente contra el capitalismo y el corporativismo, la serie propone a un protagonista de lo más interesante: Eliot Anderson.

Problemas de drogas y una infancia dura fueron los detonantes para determinar tanto su comportamiento como su profesión: técnico informático, actividad que le permite ganarse la vida manteniendo las relaciones sociales justas para sobrellevar, como puede, el estrés social que se acentúa con el cuadro psiquiátrico que compone su

²⁹ Tal y como el final de la serie demuestra cuando House ha de rehusar de ser él mismo, abandonar su propia identidad para pasar con su amigo los últimos días de su vida en el capítulo *Todo el mundo muere; Everybody Dies* (8x22).

personalidad. Ya en el episodio *Unos y ceros*³⁰ el protagonista pronuncia una premisa que revela la filosofía de la serie y que acompaña al *fsociety* anteriormente explicado, a saber: “*give a man a gun and he can rob a bank. Give a man a bank and he can rob the world*”³¹. Tanto el *fsociety* como el paradigma del hombre y la pistola revelan la misma filosofía del “*everybody lies*” de *House*, es decir, si alguien puede hacer algo malo –ya sea robar en el primer caso o mentir en el segundo- lo hará. Pero, ¿de dónde viene este desencanto en la vida de Eliot Anderson?

Tal y como cuenta a Mr. Robot en el capítulo ya citado, la relación con su padre se asemejaba a una amistad. Todo esto cambia cuando su padre le confiesa que tiene cáncer y va a morir, pero le pide que no se lo oculte a su madre. Eliot, con 8 años³², se asusta cuando ve avanzar la enfermedad y decide destapar el secreto. Su padre se siente traicionado y nunca más volvió a hablarle. De otro lado, su madre -con una potente carga castradora- acusa a su padre después de muerto de haber sido débil y enseña a su hijo que los débiles no merecen ser recordados, por lo que no es justo le que eche de menos.

Dados estos hechos, parece claro que nos encontramos en ese caso definido por Lacan en el que el padre se muestra más cariñoso que la madre –aunque dado que se guarda el secreto de su enfermedad no sabemos si este cariño iba dirigido hacia la madre o de forma exclusiva al hijo-, no obstante ella sí es, indiscutiblemente, la madre castradora. En cuanto a la metáfora paterna en sí, hay que destacar que su madre es la permanente poseedora del falo –poder- en la relación con el padre y por tanto, es ella la que marca la ley, la interdictora. En este momento, su madre se convierte en su primera relación de odio pero también lo fue de amor, por lo que la frustración que esto provoca sirve de base de angustia al sujeto. Tras la muerte de su padre, Eliot –quien presumiblemente había salido bien del Edipo y ya estaba identificado con él- se queda a solas con la castradora y, cuando ésta falta, comienza el proceso de psicosis que deriva en la autosanción según Lacan. Ya no hay padres, ya no hay ley, por lo que recurre a sí mismo para marcarla tal y como se muestra en el capítulo 1x02 anteriormente citado,

³⁰ *Ones and zeros* (1x02).

³¹ Traducción libre: “*dale a un hombre una pistola y podrá robar un banco, dale a un hombre un banco y podrá robar el mundo*”.

³² Obsérvese el hecho de que *House* descubre que su padre no es su padre a la misma edad, es decir, el detonante del carácter de ambos personajes se produce exactamente en el mismo momento.

cuando el propio Eliot cuenta que tiene un calendario para drogarse, unas dosis precisas para mantener el control y además, le hace prometer a Shayla, su suministradora, que no le venderá morfina si no tiene suboxona, sustancia que le disminuye el síndrome de abstinencia y que, de hecho, es la sustancia habitual en los tratamientos para drogodependientes. Este marco normativo autoinfringido no pudiera haber ocurrido sin la ausencia de la ley y, en el caso de Eliot, la ley está ausente en sus dos términos: en el padre –quien como padre debería haber sido el portador de ley- y, por otro, ante la falta de la verdadera portadora del falo: su madre.

Además, el conflicto para decidir acaecido cuando el sujeto entra en un sistema cuyo significante paterno está forcluido, es especialmente relevante en el caso de Eliot Anderson al que sus alucinaciones le colocan en una situación paradójica: la del incitador incitado. Su trastorno de personalidad múltiple le coloca en las posiciones de Mr. Robot y Eliot, padre e hijo, lo que hace que, por un lado, se vea incitado por Mr. Robot a entrar en el complot anticapitalista y, por otro, acabe descubriendo que todo el entramado ha sido diseñado por él mismo en un estado psicótico. En relación a la imposibilidad de decisión, la personalidad de Eliot se configuraría como la de un sujeto con problemas para tomar decisiones importantes –aunque como es un héroe finalmente las toma- y, por otro, su otro “yo” representado Mr. Robot –quien sospecha que es su figura paterna y finalmente descubre que es él mismo- que es la personalidad desde la que toma las decisiones. Es, por tanto, la paradoja del incitador incitado.

6.5. Negar al padre. Negar la tangente.

La decadencia en torno a los nuevos héroes televisivos y su necesaria ambigüedad e indefinición no puede entenderse como un hecho aislado de la realidad – y, en general, tampoco un cambio sustancial en cualquier disciplina-. El 11 de septiembre de 2001 Nueva York y por ende, el mundo Occidental, sufrió un ataque que supuso un punto de inflexión moral, ético y que *a posteriori* tuvo su reflejo en televisión. La idoneidad de la serie *24* (Fox, 2001-2010), que sufrió el retraso en la emisión de su episodio piloto por mostrar un ataque terrorista que asolaría, en la ficción, a la gran manzana, supuso una especie de premonición que, de hecho, cambió el curso de la serie así como su realización, optando por una estética más cercana al documental

que al estilo ficcional canónico del momento (Vargas, 2014, p.21). Al margen de este halo misterioso que rodea el estreno de la serie *24*, se puede deducir sin atisbo de duda, que en realidad lo que supuso fue la cristalización de aquella estela que había iniciado *Los Soprano* dos años antes en base a esa necesidad de realizar un escrutinio en torno al cuadro familiar del protagonista en cuestión. La crisis de identidad que azotaba la castigada mente de Tony Soprano fue, en un principio, un reflejo de la situación de Occidente –encabezada por Estados Unidos- y además, una vía a seguir por la ficción que al final encontró –desgraciadamente- un hito social, un punto crítico tan grave que le sirvió como centro sobre el que basar un periodo de retroalimentación realidad-ficción. “El héroe ha caído en una gris moral producto de un estado de crisis, de esa fractura identitaria, del sol negro –como el eclipse del *opening* crepuscular de *Héroes*- que tiñe la mentalidad norteamericana a partir del 11S” (Vargas, 2014, p.11).

Esta crisis identitaria coincide con la caída de la sociedad patriarcal y la puesta en jaque al capitalismo y lo que tienen en común estos tres pilares para ser cuestionados en el mismo momento es que se constituye como modelos de poder, los cuales se cuestionan por ser hegemónicos. Este panorama da vía libre a la televisión para poner sobre el tapete diferentes formas de cuestionar las estructuras de poder lo que, irremediamente, supone objetar la posición de la figura del padre, y esto ocurre en dos tiempos. En un primer momento se encuentran aquellas series plagadas de “deudas paternas, en el que se hace evidente que la relación conflictiva entre padres e hijos representa el motor del fundamento dramático, hasta el punto de alcanzar la categoría de emblema identitario de toda una década de ficción televisiva” (Vargas, 2014, p.12), se incluyen en este grupo héroes ya mencionados como Jack Bauer de la serie *24* o Greg House. En un segundo momento, coincidiendo con el cambio de década, la figura paterna ya no es que sea conflictiva, es que directamente es ausente. La muerte del progenitor en este segundo grupo puede ser un punto de partida, como ocurre en *Juego de Tronos* (HBO, 2011) ante la muerte de los padres de poniente, Ned Stark y Robert Baratheon; en otros casos, el padre puede estar completamente ausente como en *True Detective*, donde se explora el *background* de ambos protagonistas en su posición como padres pero no como hijos lo que, paradójicamente, significa que es una serie de hijos, no de padres, originando una “crisis edípica” que copa buena parte de la producción exitosa estadounidense (Vargas, 2014, p.11-14).

Esta muerte de la ley paterna, como ya se detalló en torno al proceso de forclusión, provoca en el sujeto un nivel de autoexigencia que le hace más atractivo en cuanto a personaje de televisión, elemento que las ficciones de este estudio han sabido aprovechar de formas muy diversas y fructíferas. Esta autoexigencia lacaniana causada por la muerte del padre provoca una eminente presión por el rendimiento. A esta enunciación que parece evidente a primera vista, hay que añadirle el factor social actual donde predomina la dependencia del sujeto de sí mismo –pudiera decirse que actualmente esa autoexigencia individual afecta a la sociedad en su conjunto en tanto que la sociedad, como grupo, está asistiendo a la muerte del padre de formas diversas- y estos dos factores unidos, afectan al individuo de una forma muy directa, dando lugar a depresión. Si, además, tenemos en cuenta que, en una sociedad centrada en el rendimiento, las relaciones sociales se tensan y disminuyen por esa obsesión social hacia lo útil, los individuos, además de depresivos, son asociales. El cansancio derivado de esta sociedad en pos de la funcionalidad ilimitada es por tanto, un estado que ha de sufrirse en soledad (*Alleinmüdigkeit*), concepto que Han coge directamente de Handke y su *Ensayo sobre el cansancio*, quien lo define como un “cansancio que aísla y divide” (Handke, 2006; citado en Han, 2010).

Esta autoexigencia, al contrario de lo que pudiera parecer, no es definitoria de la sociedad disciplinaria de Foucault, es decir, no es característica de una sociedad de la negatividad, sino que es fruto de un cambio en el mecanismo, una tergiversación del discurso que da lugar a una sociedad que cree ser capaz de todo, cuyo fundamento son creencias positivas. Si todo es posible, será el esfuerzo de los individuos lo que conduzca al éxito, pero no hay una regulación que delimite el trabajo personal, por lo que la obsesión por el rendimiento, base de la sociedad del cansancio, es literalmente infinito –aquí cobran especial relevancia el modelo de producción *Do it yourself* que no es más que una de las diversas manifestaciones de esta premisa de la autoexigencia-. La depresión se caracteriza por la creencia general del individuo de no ser capaz ergo, “nada es posible” para el sujeto y este pensamiento solo puede cristalizar en una sociedad basada en “nada es imposible” (Han, 2010, p.27-31).

Se constituye así un nuevo paradigma donde el sujeto se autoexplota, esto es especialmente llamativo en los casos de desdoble de personalidad como Dexter –cuya autoexigencia inculcada por su figura paterna le lleva a esa pulcritud tan característica-

o Eliot –donde el mismo personaje es padre e hijo, el incitador incitado-. El autor ya mencionado Byung-Chul Han, pone un ejemplo clarificador utilizando la figura del *muselmänner* de los campos de concentración (2010, p.48). Estos *muselmänner* eran reclusos que, ante la escasez prolongada de comida, llegaron a no mostrar respuestas ante su entorno, la debilidad era tal que solo sentían apatía. Una languidez similar a la del artista kafkiano que, ante la imposibilidad de encontrar comida a su gusto, hizo del hambre un arte (Kafka, 1922). Por tanto, si ahora en la sociedad del trabajo o del rendimiento –y por ende, del cansancio- cada vez hay más *muselmänner* o “muertos vivientes”, es debido a depresiones y otros trastornos que ocupan el sitio que sustentaban los grupos de presos y los grupos libres en la sociedad de la disciplina foucaultiana. Esto no es un cambio *per se*, sino una sustitución, es decir, que la sociedad del rendimiento nos ha igualado, pero por debajo, ahora todos somos esclavos de nosotros mismos y corremos el riesgo de ser *muselmänner* en nuestro propio campo de concentración.

Esta vertiente –paradójicamente provocada por un exceso de positividad- tiene como resultado a una sociedad compuesta por “colectividad de singularidades” (Handke, 2006; citado en Han, 2010), que finalmente tiene su reflejo en la televisión con ficciones cuyos héroes están solos, a menudo con problemas psicológicos e incluso psiquiátricos y en definitiva, definidos por esa falta de habilidades sociales pero, con la sociedad previamente descrita, ¿acaso no es justificable esta ausencia de instrumentos con los que establecer relaciones reales? Parece lógico pues, que los héroes hayan dejado sitio a antihéroes, villanos y antivillanos que ahora copan nuestras pantallas: es la era del héroe desvirtuado.

6.6. La máscara del héroe, la herida del padre.

Como ya se puede ir deduciendo, los personajes que conforman esta investigación son en su mayoría antihéroes; además, algunos de ellos viven con una máscara guardando su verdadera personalidad en lugares recónditos; otros, se ven corrompidos por el poder, pero todos tienen algo en común: se sienten traicionados por el ser humano. El origen de la herida del asocial puede ser la muerte de un ser querido, una cruzada personal contra él o simplemente que su intelecto lo coloca en un estrato tan superior que solo puede ver reforzada su seguridad desde su inteligencia.

El concepto de héroe ha cambiado mucho desde que lo definiera Campbell, no obstante, es interesante volver al autor para ver cómo han surgido estas nuevas configuraciones de los protagonistas en torno al discurso televisivo actual. El héroe clásico tiene la obligación de recorrer dos caminos; por un lado el de La Tierra, donde llevará a cabo las hazañas que le convertirán en leyenda y, por otro, ha de recorrer un camino interior que suponga un crecimiento personal, un proceso de aprendizaje que le permita no ser el mismo que cuando inició su aventura; y es que el aprendizaje no es otra cosa que la voluntad de cambio constante. Cuando esa introversión voluntaria se produce, el genio ha de enfrentarse a fuerzas naturales y energías psíquicas que recuperan imágenes infantiles inconscientes y arquetípicas. Ocurrido esto, hay dos posibilidades: que el héroe absorba e integre dichas fuerzas y se constituya como un ser autoconsciente y autodominante, o que su conciencia se desintegre y degenera en estados de neurosis o psicosis (Campbell, 1949, p.66).

La televisión ha tendido, desde *Los Soprano*, a mostrar a ese segundo grupo de neuróticos que bien podrían haber sido el héroe perfecto –o villano ideal en el caso de Tony Soprano- pero cuya construcción no termina siendo completamente satisfactoria. Las series nos ocultan así el artificio, haciéndonos creer que detrás de cada héroe hay una persona, un ser humano con inseguridades que no siempre está en su mejor momento para salvar el mundo. Por esto House pierde pacientes o Sarah Manning no puede salvar a todas las clones; esta humanidad inestable hace también que Will Graham no sea capaz de demostrar, en la segunda temporada, quien es realmente el Dr. Lecter y, esta psicosis, convierte a Eliot en un personaje tan inesperado como atractivo cuando se nos descubre su trastorno de personalidad múltiple.

En definitiva, asistimos a una era en la que la psicopatía, sociopatía e inseguridades personales están de moda, y la arrogancia y el complejo de Dios nos resultan, además, un envoltorio muy atractivo. En cuanto a la paternidad, tal y como se ha analizado en profundidad, tiende a ser el punto débil o el origen de los problemas sociales de estos héroes.

A continuación, se agruparán a los personajes que han sido objeto de esta investigación según su condición de padres o hijos, pero que tienen como punto común, la figura paterna dañada.

- **Antihéroes como padres:** En este primer apartado tiene cabida aquellos personajes que se nos presentan o se descubren a lo largo de la serie en cuestión como padres. Así, se incluyen a: Dexter Morgan (*Dexter*), Patrick Jane (*El Mentalista*), Walter White (*Breaking Bad*), Carrie Mathison (*Homeland*), Rust Colhe (*True Detective*), Laura Lebel (*Los misterios de Laura*), Laura Diamond (*The Mysteries of Laura*).

En todos los casos, hay un fracaso manifiesto de estos personajes en su condición de padres: Dexter, deja a Harrison con Hannah; Patrick se siente culpable del asesinato de su hija; Walter White pierde la autoridad como padre progresivamente conforme se le va escapando el control sobre su familia; Carrie Mathison deja a su hija con su hermana; Rust Cohle manifiesta su fracaso como padre; y las dos Laura –Lebel y Diamond-, están recién divorciadas y se sienten incapaces de controlar a sus hijos.

- **Familias desestructuradas y la culpabilidad del padre:** Se incluyen aquí los personajes cuyos padres han afectado negativamente en sus vidas así como los que provienen de familias cuyo núcleo está dañado y marcado por la ausencia de alguno de los progenitores, a saber: Jezza, Marnie y Shoshanna (*Girls*), Carrie Mathison (*Homeland*).

En la serie *Girls*, las tres chicas manifiestan en algún momento sentir alguna carencia familiar. El padre de Jezza ha formado otra familia y sus celos son verbalizados; Marnie y Shoshanna son insegura y asocial respectivamente a causa del divorcio de sus padres y la posterior ausencia total de la figura paterna.

La madre de Carrie Mathison no aparece en la serie, por lo que la suponemos muerta; su padre, está presente para que como espectadores entendamos la enfermedad que ha transmitido a su hija por lo que, de una manera involuntaria, la presencia paterna ha afectado significativamente a la vida de la agente de la CIA –no obstante, de haber sido un padre ausente, Mathison no habría escapado de su enfermedad-.

- **Padres asesinados o muertos:** Aquí, se incluyen los padres cuya eliminación flagrante provoca, de alguna manera, el origen del estrés social o los casos de neurosis y psicosis. La doctora Temperance Brennan (*Bones*) se quedó huérfana a los 15 años y su hermano, de 19, decidió que no podía cuidar de ella, originando así sus problemas de socialización. Kate Beckett (*Castle*) se hizo policía con la motivación de encontrar al asesino de su madre mientras que, Dexter Morgan es analista forense especialista en salpicaduras de sangre por la atracción compulsiva que le produjo ver cómo asesinaban a su madre. Por último, Eliot Anderson (*Mr. Robot*) no superó la trágica muerte de su padre a causa del cáncer, ni tampoco la posterior actitud despectiva de su madre, lo que fue la causa de sus psicosis.
- **Confrontaciones entre padres e hijos:** En el caso de la serie japonesa *Death Note*, se establece una posición diametralmente opuesta entre Light, poseedor del cuaderno de muerte al que persigue la policía, y su padre Soichiro Yagami, jefe del cuerpo de policía al mando de la investigación. Si bien la confrontación es en cubierto –dado que el padre no conoce el álgter ego de Light-, el hijo sí que tiene toda la información, por lo que ve a su padre como un rival.
A una escala más mundana, Hanna Horvat, la protagonista de *Girls*, comienza a ver cómo caen los pilares que sustentan su vida en el primer episodio³³, cuando sus padres le anuncian que van a dejar de mantener su vida en Nueva York, en este momento, la imagen que tiene de ellos cambia por completo.

³³ *Piloto; Pilot* (1x01).

- **Padres cuya ausencia es absoluta:** Aquí se incluyen aquellos casos en los que los significantes fundamentales brillan por su ausencia, y son: Adam, Caroline y Ray (*Girls*), Arby y Jessica Hyde (*Utopía*), Will Graham (*Hannibal*) a cuyo padre se nombra únicamente en dos ocasiones –su madre ni aparece ni es nombrada-, Rust Cohle (*True Detective*) a quién se le ve como padre ausente pero no se sabe nada del suyo.
- **Padres guía:** se incluyen en este bloque los casos en los que la figura paterna se sigue manifestando tras la muerte dando patrones de conducta al personaje; son los casos de Dexter Morgan y Eliot Anderson, ambos iluminados por Harrison y Mr. Robot respectivamente.

Así, se configura un mapa de padres e hijos donde normalmente el progenitor es el responsable de la herida del descendiente, la ausencia paterna o la herida que cada mentor deja en su hijo es lo que hace de estos héroes y antihéroes seres asociales, sin interés por la raza humana más que como colectivo y, además, cuando tienen la posibilidad de redimir los problemas que sus padres causaron en ellos, no son capaces de enmendarlo; lo que, a su vez, se deba a la falta de una figura paterna sólida.

7. Conclusiones.

Las tres disciplinas que conforman el apartado de análisis de este trabajo de investigación (psicología, psicoanálisis y teorías audiovisuales en torno a las series de televisión) tenían como objetivo fundamental determinar que la serie de televisión, de forma generalizada, tiene una función de escape para el espectador, una distracción de su cotidianeidad; pero, además, la caída del concepto heroico se ha producido en el momento en el que se han cuestionado los modelos de poder, por lo que la función de la serie se extiende como espejo de la realidad. Cuando se cuestionan las bases del capitalismo y de la sociedad heteropatriarcal, los padres de las series empiezan a morir, no sin antes dejar una huella imborrable en sus hijos que les perseguirá para siempre.

Atendiendo al tipo de sociedad del cansancio donde cada vez vivimos más aislados unos de otros, la televisión ha reflejado a héroes o antihéroes solitarios, desconectados y sin un mínimo interés por socializar con otra persona o, en el caso de tenerlo, sienten la imposibilidad de realizarlo, lo que provoca en el sujeto un estado de frustración. Si bien esto supone una hipérbole de la situación, la exageración no puede existir sin una realidad en la que sustentarse y, dado que el espectador busca en cada serie un mínimo de empatía con su personaje, en cierta medida, cada individuo siente este aislamiento o frustración. Si el ser humano es social por naturaleza y, de forma general, controla –o controlaba- la puesta en práctica de las técnicas necesarias en un proceso de socialización, con el exceso de trabajo autoimpuesto y la autoexigencia implementada, se dan dos hechos fundamentales:

- Por un lado, hay menos tiempo disponible para establecer relaciones sociales. El esfuerzo que requiere conseguir lo que actualmente se considera exitoso, se ha superpuesto en detrimento de los procesos de socialización.
- Por otro, ya en 1978 Argyle, habló de la necesidad de que una relación sea gratificante, la autoexigencia supone una búsqueda constante de la perfección y, dado que cada vez hay menos tiempo para la socialización, la relación gratificante en su totalidad es, a su vez, más difícil de alcanzar; lo que origina frustraciones de base compleja por las que el individuo prefiere seguir aislado que exponerse a lo que significa relacionarse con otra persona.

Las series de televisión –especialmente las norteamericanas- muestran padres ausentes, familias desestructuradas o la muerte de alguno de los significantes fundamentales; y estas formas familiares son, al final, la causa de la disfunción social del sujeto. Esto se debe a que cada ser humano aprende las pautas básicas de los procesos de socialización de sus progenitores así pues, un cambio nimio en estas relaciones primigenias desata un efecto mariposa que hace que, cuando el sujeto es ya adulto, rechace en muchos casos las relaciones humanas en general.

La reciente representación de estos modelos de familia busca un mayor grado de empatización con determinados tipos de espectadores, el problema es que, la hiperbolización y, en algunos casos, simplificación de estos modelos supone una sanción constante al señalar que las disfunciones sociales están directamente relacionadas con un padre ausente, disciplinario o una familia cuyo núcleo está dañado. Este hecho queda patente en la taxonomía propuesta, donde los padres que están presentes son a menudo responsables –voluntariamente o no- de lo que ocurre en sus hijos. Además, el otro modo de estar presente es después de la muerte, aquellos “padres guía” cuya función es adoctrinar al espectador para que aproveche el tiempo con alguno de sus progenitores –en caso de estar vivos- o mostrar un acompañamiento de éstos en la vida del sujeto –una vez fallecidos-; pero, en ambos casos tienen una función moralizadora sobre el espectador.

En definitiva, y a pesar de comprender y valorar la importancia de la figura paterna en estos procesos –especialmente con los sujetos cuyo significativo paterno está forcluido-, hay una necesidad imperante de buscar las responsabilidades primigenias del origen de los sistemas hegemónicos presentes; y el sujeto, cuando no encuentra explicaciones fehacientes a sus problemas actuales, busca la responsabilidad en lo inmediatamente anterior, es decir, en su progenia.

8. Nuevas líneas de investigación.

El estudio de los protagonistas antiheróicos tiene muchas posibles perspectivas desde las que llevarse a cabo.

En cuanto al contenido y cuerpo de análisis de la investigación, el siguiente paso lógico sería en torno al género, es decir, ampliar la investigación en cuanto a personajes femeninos así como la documentación psicoanalítica conveniente para este cambio de género –dado que, la psicológica no difiere entre hombres y mujeres-. Además, comprobar la aplicación de las teorías con objeto de hallar diferencias entre la puesta en práctica de la construcción de los antihéroes masculinos a la de los femeninos.

En esta futura concepción formal, cabría también la posibilidad de aplicar los modelos obtenidos según género –el hallado en el presente estudio, mayoritariamente masculino, y el femenino que se investigaría *a posteriori*- a los superhéroes, dada su reciente proliferación en taquilla; lo que permitiría a su vez, analizar las modificaciones del *background* de los mencionados personajes desde su primera aparición hasta la última.

Desde una perspectiva formal, sería revelador aplicar ciertas teorías filosóficas y sociológicas al cuerpo de la presente investigación, tales como: los conceptos de apolíneo y dionisiaco (Nietzsche), orden y caos (Escohotado) o un análisis más riguroso de la sociedad disciplinaria (Foucault) y el momento y las causas del cambio hacia la sociedad del cansancio (Han). Otra de las nuevas perspectivas pendientes de estudio para esta investigación sería la importancia de la repetición de mitos en las series de televisión actuales y la idoneidad de su aparición; por ejemplo *El extraño caso del Dr. Jeckyll y Mr. Hyde* (Stevenson) ha sido fundamental para la aparición de héroes con trastorno de personalidad múltiple.

Por último, desde una perspectiva audiovisual, se irán añadiendo antihéroes conforme vayan apareciendo en el marco de la televisión norteamericana actual.

9. Referencias bibliográficas.

- Araki, T. (Director y productor). (2006-2007). *Death Note*. [Serie de televisión]. Japón: D.N. Dream Patners.
- Argyle, M. (1978). *Psicología del comportamiento interpersonal*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.
- Benioff, D. & Weiss, D.B. (Productores) & Mccarthy, T. (Director) (2011-Actualidad). *Game of Thrones*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: HBO.
- Brooker, C. (Productor) & Tibbets, C. (Director). (2011-Actualidad). *Black Mirror*. [Serie de televisión]. Reino Unido: Channel 4.
- Caballero, M.J. y De Leyva, C. (Productoras) & Freixas, P. (Director). (2009-2014). *Los Misterios de Laura*. [Serie de televisión]. España: TVE.
- Campbell, J. (2013). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de cultura económica.
- Chase, D. (Productor) & Van Patten, T. (Director) (1999-2007). *The Sopranos*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: HBO.
- Correl, W. (1981). *Psicología de las relaciones humanas*. Barcelona: Herder.
- Davids, J. (Productor) & Kershaw, G. (Director). (2005-Actualidad). *Criminal Minds*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: CBS.
- Dunham, L. (Productor y director). (2012-Actualidad). *Girls*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: HBO.
- Dunham, L. (Guionista y directora). (2012). *Piloto*. [Episodio serie de televisión]. Estados Unidos: HBO.
- Fawcett, J (Productor y director). (2013-Actualidad). *Orphan Black*. [Serie de televisión]. Canadá-EEUU: BBC.
- Fischer, P.S. & Levinson, R & Link, W. (Productores y directores) (1984-1996). *Murder, She Wrote*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: Universal Television.
- Fuller, B. (Productor) & Rymer, M. (Director). (2013-2015). *Hannibal*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: NBC.
- Gilligan, V. (Productor) & McLaren, M. (Director). (2008-2013). *Breaking Bad*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: AMC.

- Goleman, D (2006). *El estrés es social*. En Goleman, D. (p 303-323) *Inteligencia Social. La nueva ciencia de las relaciones humanas*. Barcelona: Kairós.
- Gordon, H. (Productor) & Linka Gatter, L. (Director). (2011-Actualidad). *Homeland*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: Showtime.
- Gratiss, M. y Moffat, S. (Productor) & McGuigan, P. (Director). (2010-Actualidad). *Sherlock*. [Serie de televisión]. Reino Unido: BBC.
- Han, B. (2010). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- Hanson, H. (Productor) & Toynton, I. (Director). (2005-Actualidad). *Bones*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: Fox.
- Heller, B. (Productor) & Long, C. (Director). (2008-2015). *The Mentalist*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: CBS.
- Hitchcock, A. (Director), (1960). *Psycho* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Kafka, F. (2012). *Un artista del hambre*. Madrid: Casimiro Libros.
- Kelly, D. (Productora) & Munden, M. (Director). (2013-2014). *Utopía*. [Serie de televisión]. Reino Unido: Channel 4.
- Lacan, J. (1999). *Los tres tiempos de Edipo*. En Lacan, J. *El seminario: libro 5: La formación del inconsciente*. Barcelona: Paidós.
- Lorre, C. (Productor) & Cendrowski, M. (Director). (2007-Actualidad). *The Big Bang Theory*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: CBS.
- Manos, J. (Productor) & Dahl, J. (Director). (2006-2013). *Dexter*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: Showtime.
- Marlowe, A.W. (Productor) & Bowman, R. (Director). (2009-2016). *Castle*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: ABC.
- Misiano, V. (Productor) & Schultz, M. (Director). (2014-Actualidad). *The Mysteries of Laura*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: NBC.
- Pizzolato, N. (Productor) & Fukunaga, C.J. (Director). (2014-2015). *True Detective*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: HBO.
- Recursos de Autoayuda (n.f.). *8 Tipos de trastornos mentales más comunes*. Obtenida el 21 de septiembre de 2015 de <http://www.recursosdeautoayuda.com/tipos-de-trastornos-mentales-mas/>

Shore, D. (Productor) & Yaitanes, G. (Director). (2004-2012). *House*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: Fox.

- Egan, D. & Leonard, D. (Guionistas) & Sarafian, D. (Director). (2007). *Don't Ever Change*. [Episodio serie de televisión]. Estados Unidos: Fox.
- Hoselton, D. (Guionista) & Sarafian, D. (Director). (2008). *Joy*. [Episodio serie de televisión]. Estados Unidos: Fox.
- Blake, P. (Guionista) & Straiton, D. (Director). (2008). *Joy to the World*. [Episodio serie de televisión]. Estados Unidos: Fox.
- Egan, D. (Guionista) & Bernstein, A. (Director). (2009). *The Social Contract*. [Episodio serie de televisión]. Estados Unidos: Fox.
- Hess, S. & Friedman, L. (Guionistas) & Gómez, N. (Director). (2009). *The Down Low*. [Episodio serie de televisión]. Estados Unidos: Fox.
- Friend, R. & Lerner, G. & Blake, P. (Guionistas) & Yaitanes, G. (Director). (2010). *Help Me*. [Episodio serie de televisión]. Estados Unidos: Fox.
- Shore, D. & Blake, P. & Attie, E. (Guionistas) & Shore, D. (Director). (2012). *Everybody Dies*. [Episodio serie de televisión]. Estados Unidos: Fox.

Smail, S. (Productor y director). (2015-Actualidad). *Mr. Robot*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: USA Network.

- Smail, S. (Guionista) & Oplev, N.A. (Director). (2015). *Hello, Friend*. [Episodio serie de televisión]. Estados Unidos: USA Network.
- Smail, S. (Guionista y director). (2015). *Ones and Zeros*. [Episodio serie de televisión]. Estados Unidos: USA Network.

Stevenson, R.L. (2005). *El extraño caso del Dr. Jeckyll y Mr. Hyde*. Madrid: Cátedra.

Surnow, J. (Productor) & COCHRAN, Robert (Director) (2001-2010). *24*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: Fox.

Van-Der Hofstad Román, C. J. (2003). *El concepto de habilidad social*. En Van-Der Hofstad Román, C. J. (p 3-41) *El libro de las habilidades en comunicación*. Madrid: Ediciones Díaz de Santos.

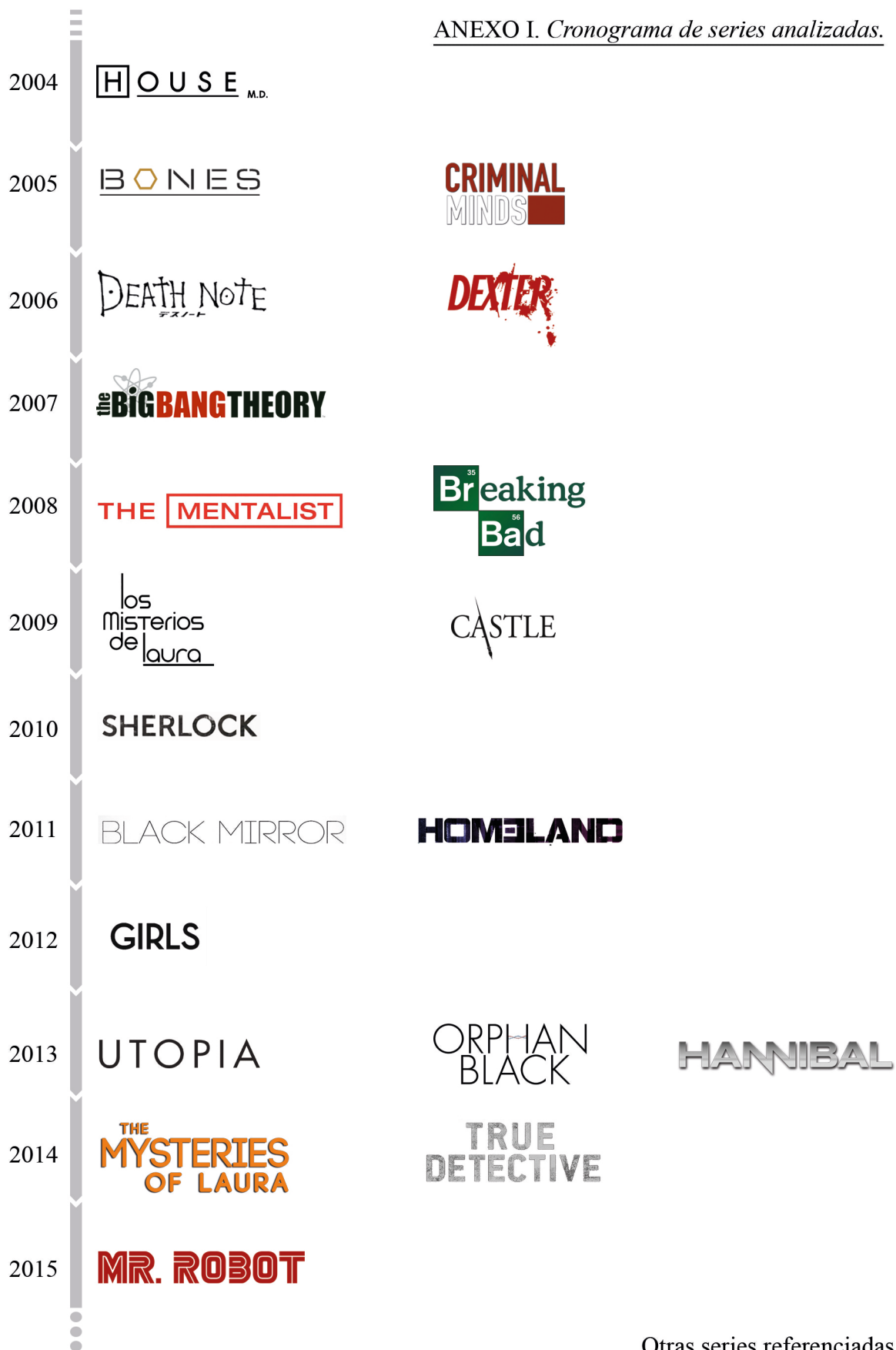
Vargas Iglesias, J.J. (2012). *House: Patologías de la verdad*. Palma de Mallorca: Dolmen Editorial.

Vargas Iglesias, J.J. (coord.) (2014). *Los héroes están muertos: Heroísmo y villanía en la televisión del nuevo milenio*. Palma de Mallorca: Dolmen Editorial.

Nota: El sistema de citación utilizado a lo largo del presente estudio así como en la bibliografía del mismo ha sido el sistema APA.



ANEXO I. Cronograma de series analizadas.



Otras series referenciadas



24 (Fox, 2001-2010)

Jack Bauer, jefe de la Unidad Antiterrorista de Los Ángeles, se da cuenta de que su hija Kimberly se ha escapado en el mismo momento en el que lo llaman para comunicarle que a la vida del senador Palmer le quedan 24 horas de vida.

***Black Mirror* (Channel 4 / Netflix, 2011-)**

Serie de televisión americana antológica donde todos los capítulos giran en torno a las nuevas tecnologías y su implantación en la sociedad. Cada capítulo tiene una duración, unos personajes y unas historias independientes unos de otros. Las dos primeras temporadas corrieron a cargo de Channel 4 ahora su creador, Charlie Brooker, trabaja en una tercera sesión para el portal Netflix.

***Bones* (Fox, 2005-)**

Doctorada en antropología forense y con serios problemas a la hora de establecer relaciones sociales, Temperance Brennan ha de trabajar con un policía engreído, Seeley Booth. La serie sigue la estela de *C.S.I.*, *Castle* o *Mentes Criminales*, un procedural con una trama vertical en torno a la relación de los dos protagonistas.

***Breaking Bad* (AMC, 2008-2013)**

El profesor de química Walter White ve como su vida de padre de familia ejemplar se hunde en el momento en el que le diagnostican cáncer terminal. Bajo la excusa de dejar a su familia en buena posición económica cuando él ya no esté, empieza a fabricar metanfetamina y a ganar cuantiosas sumas de dinero. El poder y su ingenio serán las armas que corrompan su vida debido a su egocentrismo latente.

Castle (ABC, 2009-2016)

El escritor de *best sellers* policíacos Richard Castle necesita documentación para su nuevo personaje, Nikki Heat, para lo que consigue un permiso que le habilita seguir muy de cerca a la policía de Nueva York, en concreto al grupo de policías capitaneado por Kate Beckett. La serie de la ABC ha anunciado recientemente su final tras la marcha de Stana Katic –Beckett-.

Death Note (D.N. Dream Patners, 2006-2007)

Light Yagami, adolescente y estudiante ejemplar, encuentra un cuaderno en el suelo con la inscripción “Death Note” y con instrucciones que aseguran que, nombre que se escriba en sus páginas, persona que morirá. En un principio no se lo cree pero algo le lleva a quedarse con el cuaderno. Una vez probado el funcionamiento, decide usarlo desde el anonimato para matar a criminales, pero la justicia es demasiado peso para una sola persona.

Dexter (Showtime, 2006-2013)

Cuando era niño, Dexter Morgan, vio como asesinaban a su madre y desde entonces siente una atracción imparable hacia la sangre que ha regido su vida. Su padre adoptivo, policía, pronto se da cuenta de sus inclinaciones de *serial killer* y le da un código para matar, unas pautas para elegir a sus víctimas cuyo pilar fundamental es matar solo a asesinos en serie, y unas normas a seguir para no ser descubierto. Ahora Dexter es forense de día y por las noches deja que fluya su *dark passenger* para mitigar sus ansias de matar. Exitosa reformulación de *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson.

El Mentalista (The Mentalist, CBS, 2008-2015)

Patrick Jane utiliza su inteligencia y capacidad deductiva como médium televisivo hasta que asesinan a su mujer y su hija. Es entonces cuando decide poner sus habilidades al servicio de la policía a cambio de poder seguir de cerca los casos y así intentar encontrar al asesino de su familia.

Girls (HBO, 2012-)

Un grupo de amigas intenta buscarse la vida en Nueva York y una de ellas, Hannah Horvart, pretende ser escritora cuando recibe la repentina noticia de que sus padres no van a seguir manteniéndola. A partir de entonces, la vida de Hannah se complica más de lo esperado.

Hannibal (NBC, 2013-2015)

Precuela de la exitosa historia del psiquiatra Hannibal Lecter basada en las novelas de Thomas Harris. Ahora el doctor Lecter ha de lidiar con Will Graham, analista asocial que trabaja para el FBI gracias a su extraordinaria capacidad para empatizar con los psicópatas, todo un reto para el reputado psiquiatra.

Homeland (Showtime, 2011-)

El sargento de la Marina Nicholas Brody vuelve a casa tras un largo y tortuoso cautiverio en Irak, pero no va a ser recibido como un héroe por todos, Carrie Mathison, una impulsiva agente de la CIA sospecha que Brody ya no está en el bando americano e intentará destapar la verdad por todos los medios posibles.

House (House, M.D., Fox, 2004-2012)

Médico adicto a las vicodinas, doctor con una lesión permanente que marca su vida y, además, facultativo al que no le interesa la atención al paciente, simplemente la resolución del puzzle, averiguar la rara enfermedad que achacan sus pacientes. Es el salvador de enfermos que otros médicos desahucian, antipático, asocial y extravagante. El doctor House es una persona única, pero también insoportable. Sus altísimas dosis de verdad y su falta de convenciones sociales hacen de él uno de los personajes más atractivos de la televisión reciente.

Juego de Tronos (HBO, 2011-)

Serie de televisión ambientada en un medievo ficticio en el que las tierras se dividen en siete reinos. Tras la muerte del rey Robert Baratheon, se desencadena una guerra constante por llegar al trono de hierro y dominar poniente. Estrategia, sangre y el mejor ejército no serán suficientes para dominar los siete reinos.

Los Misterios de Laura (TVE, 2009-2014)

La vida de Laura Lebel, policía y madre de dos hijos, es un absoluto desastre, todo se quiebra a su alrededor. En su trabajo, no se deja llevar por pruebas ni investigaciones científicas, sino por la intuición. Su torpeza la construye como una Miss Marple de los libros de Agatha Christie o una Jessica Fletcher de la serie norteamericana de los años ochenta *Se ha escrito un crimen*.

Los Soprano (The Sopranos, HBO, 1999-2007)

Cuenta la cotidianeidad de Tony Soprano, capo de una familia mafiosa de Nueva Jersey. Pero estar al frente de una familia de tal envergadura no es fácil por lo que Soprano acude al psiquiatra para que le ayude a controlar sus problemas de ansiedad.

Mentes Criminales (Criminal Minds, CBS, 2005-)

Un grupo de especialistas del FBI, tiene como función estudiar el perfil psicológico de asesinos que otros equipos no pueden capturar. El trabajo minucioso y la capacidad de deducción del equipo son las bases de su éxito.

Mr. Robot (USA Network, 2015-)

Eliot Anderson trabaja como programador informático en una empresa que ofrece seguridad cibernética, a su vez, a otras empresas. De noche, es un hacker con complejo de salvador que utiliza sus brillantes habilidades para causas que considera justas. Sus problemas de socialización agravados por su adicción a las drogas harán que se sumerja en una trama de la que va a ser difícil escapar.

Orphan Black (BBC, 2013-)

Sarah Manning esperaba el metro cuando vio a una chica saltar a las vías. Un segundo antes, se paró a mirarla pudiendo comprobar que era exactamente igual que ella por lo que, decide suplantar su identidad con dos objetivos: salir de su problemática vida y descubrir quién es Beth Childs, aquella mujer cuya identidad ha usurpado.

Se ha escrito un crimen (Murder, She Wrote, Universal Television, 1984-1996)

Jessica Fletcher, inspirada en Miss Marple de Agatha Christie, es profesora de inglés y, tras quedarse viuda, dedica sus días a resolver los crímenes que acaecen en su localidad basándose en preguntas indiscretas y en su capacidad deductiva.

Sherlock (BBC, 2010-)

Esta versión del archiconocido detective Sherlock Holmes se ha actualizado, llevándola al Londres del siglo XXI donde, junto a su inseparable compañero John Watson, resolverá los crímenes que otros detectives no pueden.

***The Big Bang Theory* (CBS, 2007-)**

Leonard y Sheldon, doctores en física e incapaces de relacionarse, son compañeros de piso. Su nueva vecina, Penny, supone lo contrario a los dos protagonistas: es atractiva, amable y extrovertida, pero no muy intelectual y sí muy desorganizada, lo que alterará la vida de ambos científicos, especialmente a Sheldon, que sufre TOC.

***The Mysteries of Laura* (Los Misterios de Laura, NBC, 2014-)**

Laura Diamond es una detective con un carácter fuerte que ha de lidiar con la desorganización absoluta de su vida privada, especialmente con sus dos hijos y su exmarido.

***True Detective I* (HBO, 2014)**

Rust Cohle y Martin Hart, dos detectives, son investigados por un antiguo caso. Las dos líneas temporales en las que se cuenta la historia, mostrará lo difícil que es ser detective cuando el concepto de justicia está desvirtuado.

***Utopía* (Channel 4, 2013-2014)**

Cuando cinco amantes de los cómics que frecuentan un foro de internet, deciden conocerse porque uno de ellos se ha hecho con la novela gráfica ‘The Utopía Experiments’, ninguno sospecha que van a ser perseguidos por la cantidad de datos verídicos que cuenta un cómic realizado por un maníaco depresivo.