

La rutina del entretenimiento misántropo en las series de televisión y películas *mainstream* contemporáneas: la evolución del pesimismo cultural desde Hobbes a HBO

The routine of misanthropic entertainment in contemporary mainstream television series and movies: the evolution of cultural pessimism from Hobbes to HBO

Carlos Fernández-Rodríguez
Doctorando en Ciencias Sociales y Jurídicas
Universidad Rey Juan Carlos
Madrid, España
c.fernandezrod.2020@alumnos.urjc.es

Luis M. Romero-Rodríguez
Departamento de Comunicación y Sociología
Universidad Rey Juan Carlos
Madrid, España
luis.romero@urjc.es

RESUMEN

Desde los albores de la modernidad, cuando apareció el leviatán de Hobbes, el pesimismo de Schopenhauer, la voluntad de poder nietzscheana o el psicoanálisis freudiano, la epidemia de lo negativo, tal como lo plasmó Schopenhauer, se ha considerado culturalmente como un elemento que se define como lo primigenio en el ser humano. Así, desde la cultura, ya sea desde el paso del cuento a la novela o del cine clásico al cine moderno, el pesimismo, la violencia, la crueldad y lo negativo se instaló en los hogares de Occidente dando lugar en el siglo XX al existencialismo, el nihilismo, y a la aparición de las vanguardias artísticas. El objetivo principal de este estudio ha sido desentrañar los códigos del entretenimiento misántropo latente en la actual cultura *mainstream* audiovisual y explorar la preminencia de la crueldad y el pesimismo en los ratos de entretenimiento del espectador actual, entrando en la norma de *pesimismo divertido* o *diversión deprimente*. Mediante una revisión crítica de literatura de carácter exploratoria, los resultados dan muestra de que las series y películas de masas actuales dan prestigio a lo misántropo y pesimista bajo el simulacro de *espectáculo de la crueldad*. En definitiva, una epidemia del entretenimiento deprimente y crueldad psicoanalítica que filtra la realidad en los ratos de ocio de los espectadores.

PALABRAS CLAVE

Cine, Televisión, Series, Misanropía, *Mainstream*

ABSTRACT

Since the dawn of modernity, when Hobbes' leviathan, Schopenhauer's pessimism, Nietzsche's will to power or Freudian psychoanalysis appeared, the epidemic of the negative, as embodied by Schopenhauer, has been culturally considered as an element

that is defined as primordial in the human being. Thus, from culture, whether from the passage from the short story to the novel or from classical cinema to modern cinema, pessimism, violence, cruelty and the negative were installed in the homes of the West, giving rise in the 20th century to existentialism, nihilism and the appearance of the artistic avant-gardes. The main objective of this study has been to unravel the codes of misanthropic entertainment latent in today's mainstream audiovisual culture and to explore the prevalence of cruelty and pessimism in the entertainment of today's viewers, entering into the norm of *fun pessimism* or *depressing fun*. Through an exploratory critical literature review, the results show that current mass series and films give prestige to the misanthropic and pessimistic under the pretense of the *spectacle of cruelty*. In short, an epidemic of depressing entertainment and psychoanalytical cruelty that filters reality into viewers' leisure time.

KEYWORDS

Cinema, Television, Series, Misanthropy, Mainstream

1. Introducción

En la actualidad el medio audiovisual parece encontrar nuevos horizontes en el terreno de la producción y la distribución, haciéndose patente un incremento notorio de la cantidad de cine y series de televisión que abordan la vida del espectador como principal fuente de entretenimiento. Paralelamente, el cine y la televisión empiezan a ser juzgados de una forma más semejante, llegando las series a tener una relevancia cultural que parece deberse, en parte, al auge de las plataformas de *streaming*. Mientras tanto, el cine se confunde con la televisión y viceversa, las pantallas dejan de estar en las salas y pasan a estar compartidas en *tablets* o *smartphones*

y algunos festivales de cine se celebran *online*, mientras que en algunos de estos eventos culturales se proyectan series. Por consiguiente, puede entenderse el momento actual como una revolución en la forma de entender el negocio de la industria cinematográfica y, por tanto, en la forma que tienen los espectadores de acceder a las obras audiovisuales destinadas al divertimento.

En este convulso terreno, la cultura *mainstream*, aquella destinada al gran público, y por ello profundamente relacionada con la cultura de masas, sigue favoreciendo un espectáculo audiovisual con el que se espera entretener a la audiencia más diversa posible y en cualquier parte del mundo. Al mismo tiempo, la clásica 20th Century Fox es engullida por Disney, mientras que la plataforma *streaming* Netflix ocupa el sexto puesto de la MPAA (Motion Picture Association of America), como uno de los seis principales estudios americanos que exportan sus productos al mundo, encontrando más competencia con otras plataformas que han pasado a ser estudios como es el caso de Amazon. El resultado de esta mediamorfosis son películas producidas por plataformas *streaming* que ganan el Óscar a la mejor dirección o acuden a festivales de categoría A, como son el de Venecia, Cannes o San Sebastián, mientras el *soft power* logra hacerse un espacio más amplio a través de los distintos canales de distribución online. Es por ello que, una vez derribadas las fronteras entre el cine y la televisión en el terreno industrial y de consumo¹, resulta de interés comprender el camino que están siguiendo las series *streaming* a nivel narrativo, es decir, lo que se está consumiendo.

Pese a que el cine de masas, especialmente desde los tiempos del llamado *cine moderno*, siempre ha optado por un entretenimiento más humanista, en los últimos años parece existir una fuerte corriente de cine de la crueldad que ha reaparecido con fuerza en los cineastas posmodernos desde principios del siglo XXI. Sin embargo, no se puede ignorar el hecho de que el cine, la brutalidad, la crueldad y el terror siempre han estado unidos desde los inicios de este medio, tal y como demuestra, por ejemplo, la obra de Georges Méliès *Le Manoir du Diable* (1896), considerada por muchos historiadores la primera película de terror, J. Serge Dawley y el cortometraje *Frankenstein* (1910), la obra expresionista *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene, el film surrealista *Un chien andalou* (1929) de Luis Buñuel o *Freaks* (1932) de Tod Browning, film que fue definido por Fernández-Santos (2007) como un largometraje que mostraba, a través del maltrato a unos seres de apariencia monstruosa, el “verdadero rostro de nuestra especie” (p. 276). De esta forma, puede apreciarse que, pese al corte humanista de las primeras películas del cine clásico de Hollywood, el cine y el espíritu de lo ‘negativo’ siempre han estado unidos.

Por otro lado, es importante remarcar que mientras el cine clásico pretendía ofrecer una visión escapista, el cine moderno pretendía enfocarse en “mostrar una realidad objetiva del ser humano”, así como su condición de insatisfacción, al contrario del cine clásico que siempre otorgaba una redención o un *happy end* a sus personajes (Gutiérrez Correa, 2014, p. 292). Podría pensarse en las reflexiones de Daney (1992), quien afirmó que dos de las principales cualidades del cine moderno eran su crueldad y su nacimiento posterior a los campos de concentración: “La crueldad era el lado bueno.

¹ Según Wheatley (2016), en la actualidad no se contempla que la “televisión espectacular” sea algo explícitamente cinematográfico, sino que “la estética del espectáculo más comúnmente asociada con el cine podría ser igualmente asociado con ciertas formas de televisión”. Así, la televisión espectacular “ofrece al espectador momentos en los que contemplan la belleza, lo erótico, lo grotesco y lo sobrecogedor” marcada por momentos de poderoso placer visual. En síntesis, entre ambos medios, las diferencias cada vez son más difusas e inexistentes (apartado de conclusiones).

Era ella la que rechazaba la ilustración académica y denunciaba el sentimentalismo hipócrita de un humanismo por aquel entonces muy charlatán”. Es decir, el cine moderno, aquel que daría nombre al arte de la crueldad, fue, en cierto modo, una rebelión contra la idealización humanista que se encontraba, tras la tragedia de la Segunda Guerra Mundial, en horas bajas. En la actualidad, la estética *anti-humanista* (propia de narrativas posmodernas), sumada a la visión hiperrealista y pesimista de la sociedad, han desatado una perspectiva que, entre otros temas, se interesa incansablemente por, según Imbert (2017), el “cuestionamiento identitario, la fractura de la realidad, la confrontación con el horror, un cine que llega a veces a una ‘pornografía del horror’ por la hipervisibilidad que ha alcanzado” (p. 17).

Nacidos principalmente en el seno de festivales de autor, cineastas como Ruben Östlund (*The Square*, *Tourist*), Yorgos Lanthimos (*The Lobster*, *The Favourite*), Michael Haneke (*Funny Games*, *Caché*), Gaspar Noé (*Irreversible*, *Climax*), Andrey Zvyagintsev (*Nelyubov*, *Leviafan*) o Lars Von Trier (*Dogville*, *The House that Jack Built*), parecen haber hallado el prestigio no solo en el seno europeo, sino en los premios más representativos de la industria americana como los Óscar o los Golden Globe Awards. Es decir, este cine de la crueldad, tan novedoso, parece estar encontrando nichos de mercado más allá de los festivales a los que siempre se ha visto sometido debido a los cánones del cine *mainstream*, más enfocados al entretenimiento y el confort (en líneas generales) del público de masas. En definitiva, estos cineastas son un síntoma de la enfermedad que también lleva años gestándose en las narrativas televisivas, cada vez más indiferenciadas del cine en términos generales.

2. Materiales y método

La presente investigación, de carácter exploratorio, se ha valido de una revisión crítica de literatura a fin de descifrar los códigos del entretenimiento misántropo que se da en la actual cultura de masas audiovisual, más concretamente en el cine y las series de televisión. En el actual estado de transformación y convergencia audiovisual, bajo la lógica de una industria cada vez más competitiva, unas narrativas que se amontonan en la agenda del espectador día tras día y el auge de una visión que aúna una estética abyecta con la hiperrealista, el audiovisual actual parece cimentarse sobre la base de un entretenimiento que pretende confundir el ocio de las pantallas con la *pornografía del horror*.

Así pues, los objetivos principales de este estudio son: a. Desentrañar los códigos del entretenimiento misántropo habido en la actual cultura *mainstream* audiovisual; b. Explorar la cultura de la crueldad y el pesimismo en los ratos de entretenimiento del espectador actual y; c. Explicar cómo en los ratos libres del espectador frente a las pantallas se está entrando en la norma de *pesimismo divertido* o *diversión deprimente*.

El proceso que se ha seguido para la realización de este estudio ha sido el siguiente: en primer lugar, se generó una planificación para llevar a cabo la investigación, en segundo lugar, se llevó a cabo un compendio de la literatura especializada hallada y, en último lugar, se ejecutó una criba, a fin de seleccionar la información más destacada sobre el campo de estudio. Se profundizó en textos clásicos modernos, de carácter filosófico, cultural y sociológico, a fin de desentrañar los objetivos expuestos.

3. Resultados

3.1 El valor capital del pesimismo en la cultura moderna: de Aristóteles a Schopenhauer, Nietzsche y Freud

Fue el siglo XIX aquel que vio el surgimiento de los grandes filósofos del pesimismo moderno: Arthur Schopenhauer (1788-1860) y Friedrich Nietzsche (1844-1900). Por tanto, se debe comprender en primera instancia cómo el pesimismo de ambos autores fue definitorio para las sociedades modernas y la posterior *cultura de la crueldad*, emergida tras la Segunda Guerra Mundial y el auge los valores posmodernos. En primer lugar, Nietzsche entendía al pesimismo como un componente básico de la felicidad, pero no en los términos que entendemos hoy en día, sino en los de la tragedia griega. Para el filósofo alemán, el pesimismo “no era síntoma de decadencia, era un síntoma de aurora” y esta idea resulta, a lo largo de la historia de la humanidad, más normativa que la idea actual de que el pesimismo es síntoma de “crepúsculo” (Caro, 1990, p. 9). Sin embargo, la aparición de esta palabra es moderna², del mismo modo que lo es el término “distopía”, el cual hace referencia a sociedades indeseables en sí mismas como reverso de la “utopía”³. De esta forma puede observarse como el significado de pesimismo y distopía surgieron casi paralelamente, una vez la luz de los valores modernos⁴ fue apagándose paulatinamente. Así pues, Nietzsche plasmó en *El origen de la tragedia* que los griegos, considerados como parte de un pueblo equilibrado y feliz, tenían a la tragedia como parte fundamental de su rutina. Del mismo modo lo expresó Chul Han (2016) en su obra *Topología de la violencia*: “Entre los antiguos, la puesta en escena de la violencia es un elemento central y constitutivo de la comunicación social. En la modernidad, no solo la violencia directa se retira del escenario político, sino que va perdiendo legitimidad en casi todos los ámbitos sociales” (p. 18). Para McCausland (2017), Chul Han expresaba en la anterior cita el fenómeno de la interiorización de los sistemas de control en el ser humano desde la época moderna, dando como consecuencia “un presente en el que absolutamente todo pasa por la economía y la civilización” (p. 107). Este sentimiento de control, tan constante en las sociedades modernas, tanto en la cotidianidad como en las ficciones literarias y filmicas, era muy distinto al que veía Nietzsche cuando hablaba de la tragedia griega, ya que este creía que la tragedia griega ofrecía una visión de la existencia que permitía explorar los demonios individuales reconociendo al espectador como “el único viviente” (Nietzsche, 2019, p. 169). Por ello, es importante retornar a la visión de la tragedia que definió Aristóteles en su obra *La poética* (335 a.C-323 a.C).

Aristóteles (2015) definió la tragedia como “la imitación de una acción seria y completa” en la que “tiene lugar la acción y no el relato, y que por medio de la compasión y del miedo logra la catarsis de tales padecimientos” (p. 47). Por tanto, la poética Aristotélica entiende

la tragedia como el medio de llegar a la felicidad o, al menos, al purgamiento de lo venenoso del alma humana. Según Sánchez-Palencia (1996), Aristóteles concebía la finalidad de la tragedia como la imitación “de una acción y una vida” y, según el propio filósofo, esto era algo muy seductor, aunque ajeno al arte y a la poética: producir el temor y la compasión mediante el espectáculo ya que, la tragedia, para Aristóteles, ya es capaz de ser invocada mediante la estructura de una fábula⁵ (p. 141).

Estas palabras resuenan con tono desafiante si consideramos algunas producciones cinematográficas de nuestros días, tan dadas a la mera seducción sensible del espectador a través de inverosímiles efectos especiales de índole técnica que nada tienen que ver con el arte. En ellas, con frecuencia, el espectador no encuentra sino espectáculo, y en vano busca interés humanístico. (Sánchez-Palencia, 1996, p. 141)⁶

Sin embargo, en la actualidad, cabe preguntarse cómo la cultura enfoca la tragedia. A modo de ejemplo, el cineasta francés Claude Lanzmann, responsable del macro documental *Shoah* (1985) — para muchos la película más importante sobre la Segunda Guerra Mundial— criticó en 1994 la película *La lista de Schindler* (1993) de Steven Spielberg por motivos semejantes a los de la prosa aristotélica: “¿Qué uno llora viendo *La lista de Schindler*? De acuerdo. Pero las lágrimas son una forma de gozar. Las lágrimas constituyen un goce, una catarsis” (Vicente, 2016). Como puede comprobarse, para Lanzmann, el *goce estético* de la catarsis parece haber reemplazado el purgamiento emocional que la tragedia aristotélica pretendía provocar y esto es sintomático de nuestro tiempo como se verá más adelante.

Por otro lado, antes de que Nietzsche abrazara la tragedia aristotélica, ya hubo algunos pensadores del pesimismo en la historia de la humanidad que tuvieron a la crueldad (ya alejados desde la visión trágica sino desde una visión más utilitarista o hedonista) como “componente esencial de lo humano” (Dumoulié, 1996, p. 17) como fueron Nicolás Maquiavelo con la publicación de *El príncipe* (1532) y Thomas Hobbes con su *Leviatán* (1651). El mismo Hobbes dio muestras del inicio del pensamiento moderno cuando habló de relativismo moral antes que nadie. Además, atendiendo a Wiegand (2015), Hobbes señaló, como inclinación humana máxima el deseo de poder (un deseo que solo cesaría con la muerte) (p. 65). En definitiva, Hobbes inició la visión de que lo único que guía a la condición humana no es su moral, sino su apetito, adelantándose a Nietzsche y su “voluntad de poder”.

En cuanto a la cultura moderna, sería adecuado, a fin de ampliar el contexto cultural de la época, acercarse a la obra ensayística y ficcional *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* (publicado entre 1827 y 1829) de Thomas De Quincey, texto que para muchos es un clásico universal del humor negro y la ironía. Se trataba de un texto que desembocó en una nueva mentalidad artística que parecía predecir los futuros cambios estéticos que iban a conducir a las vanguardias estéticas del siglo XX y, por supuesto, al cine y a la novela modernas. En dicha obra, De Quincey (2013) explica que

2 “La palabra es moderna (hay unos textos de novelistas ingleses de 1815, un texto de Coleridge —Schopenhauer la usa en 1819—), y tiene una difusión lenta. En el Diccionario de la Academia Francesa, por ejemplo, no entra hasta 1878” (Caro, 1990, p. 9).

3 Esta palabra apareció en una intervención política de John Stuart Mill en 1878 (Hernández-Ranera, 2008, p. 29).

4 Entendemos los valores modernos como aquellos que definió Vattimo (1994), que los enmarcó en una “época en la cual el ser moderno se convierte en un valor”, hallándose adscrito a una fe en el progreso que identifica dicha creencia en la confianza hacia lo nuevo (p. 91).

5 Aristóteles definió la fábula como “el principio y el alma de la tragedia” (Sánchez-Palencia, 1996, p. 141).

6 Conviene recordar que Aristóteles (2015) consideraba el espectáculo como una de las seis partes fundamentales de la tragedia: “todo drama conlleva espectáculo, carácter, argumento y elocución, así como canto y manera de pensar. Con todo, el elemento más importante de todos es la trama de los hechos” (p. 49).

su intención fue dejar de alimentar la moral, la virtud y el espíritu crítico a fin de dar paso al reconocimiento, para el autor, de hombres sensatos, a “la satisfacción de descubrir que unos hechos lamentables y sin defensa posible desde el punto de vista moral resultan una composición de mucho mérito al ser juzgados con arreglo a los principios del buen gusto” (p. 27). Podría pensarse también en la novela francesa *A contrapelo* (1884) de Joris-Karl Huysmans que, sin poseer una gran trama, se dedicaba exclusivamente a explorar a un antihéroe que detesta profundamente la burguesía⁷ y, por supuesto, *El retrato de Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde. Es decir, estos autores fueron cimentando un nivel cultural alejado del ideario de transformación social y cultural que pretendía la ciencia moderna para crear una búsqueda de la individualidad, del afrontamiento del tabú y de, por encima de todo, reflejar la realidad.

Así pues, podría pensarse en cómo, para Arendt (1998), en los años 20, el fascismo, nazismo y bolchevismo fueron ideologías fomentadas en la llamada “generación del frente”, aquella que fue criada en un mundo anterior a la guerra y que conocía a la perfección, el mundo previo a la guerra (p. 269). Esta generación destacaba por su alto nivel literario y “la gran profundidad de su pasión” (p. 272), mientras que los escritores de postguerra destacaban por detestar la ciencia, obviar a Darwin y leer al Marqués de Sade: “Para ellos, la violencia, el poder, la crueldad, eran las capacidades supremas de los hombres que habían perdido definitivamente su lugar en el universo” (p. 272). En definitiva, para Arendt, se sentían orgullosos de tomar para sí lo que la sociedad consideraba “vetado”, elevando la crueldad a la “virtud principal porque contradecía la hipocresía humanitaria y liberal de la sociedad”.

Así pues, como puede apreciarse, la cuestión de la crueldad fue un tema definitorio a finales del siglo XIX y principios del XX. Este complejo asunto ya fue estudiado por Sigmund Freud y Friedrich Nietzsche, dos claros representantes del pensamiento moderno: Según Coronel (2015), para Freud la pulsión de destruir y ejercer la crueldad es una manifestación hermana de la pulsión sexual y son constitutivas en el ser humano, es decir, no pueden ser suprimidas (p. 102). La solución que Freud encontraba a este dilema no era suprimir el Eros —pulsión de vida— ni el Tánatos —pulsión de muerte— sino encontrar un equilibrio entre ambas ya que, de no hacerlo, se condenaría “a la humanidad a la destrucción, a la descarga del hombre sobre el otro y sobre sí mismo” (p. 102). Es decir, una noción, lejos de todo ideario humanista y moderno, de que la razón y la crueldad son semejantes e imposibles de suprimir.

Según Coronel (2015), Freud no se refería a un equilibrio exacto, sino a evitar la dictadura del Tánatos en la vida del individuo (p. 102). La solución se encontraría en la cultura, pues, para Freud todo depende de “el fortalecimiento del intelecto, que empieza por gobernar a la vida pulsional, y a la interiorización de la inclinación a agredir, con todas sus consecuencias ventajosas y peligrosas” (Freud, 1999, p. 198). Como puede comprobarse, este es un pensamiento puramente moderno, y la historia del siglo XX ha demostrado que la cuestión de la crueldad es aún más compleja de lo que pudiera parecer.

Sin embargo, Nietzsche reconoce que la razón no es suficiente para mitigar la crueldad en el ser humano: “Nietzsche es un ilustrado que critica a la Ilustración y su apuesta por la razón, que impide reflexionar a los pensadores ilustrados, racionalistas, positivistas y optimistas los grandes problemas que puede generar la propia razón”

(Coronel, 2015, p. 103). Es decir, Nietzsche encontraba que había más cosas por encima de la razón; el filósofo hallaba un “trasfondo a través del cual se manifiesta la naturaleza humana que tiende a la crueldad” (p. 103). Mientras que para Freud el sufrimiento propio y ajeno producían placer, Nietzsche aboga por que el placer de la crueldad o el sufrimiento debe concedérsele a otro que no sea uno mismo ya que sería algo “de mala conciencia” actuar contra uno mismo (p. 103). “Sabemos que la crueldad es inherente al ser humano, pero todavía no encontramos los medios suficientes para mitigar sus efectos, la muestra más clara de ello no es la guerra, sino la violencia sistemática incluso en los periodos de aparente paz” (p. 104).



Imagen 1. *El sueño de la razón produce monstruos* de Francisco de Goya (Grabado número 43 de la serie *Caprichos* publicado en 1799 en *El diario de Madrid*)

Por otro lado, es importante enfocar al respecto del Marqués de Sade como eje de la lectura cultural contemporánea nacida por aquellos días. Mèlich (2014) explicó las dinámicas del pensamiento sadiano en su ensayo *La lógica de la crueldad*, explicando que, en la obra de Sade, no existe “compasión ni sensibilidad”, ni esperanzas, ya que sus escritos expresan “un universo en el que triunfa el mal y el placer extremo, el dolor y la tortura” (pp. 112-113). En decir, un terreno de sometimiento absoluto a las leyes de la naturaleza. “En la obra de Sade encontramos el ejemplo más evidente de una pedagogía del goce ilimitado, una pedagogía de la crueldad” (p. 114). En definitiva, Sade entiende que la moral debe ir dirigida a una lógica que sea radicalmente fiel a la naturaleza (p. 115), por lo que su filosofía aboga por hacer desaparecer la compasión por los demás y convertir “al otro” en “orificios” con los que hallar placer (p. 115). Igual que en Hobbes, Sade determina que el bien y el mal solo es explicable en tanto a los apetitos del individuo.

Como ha podido verse, la crueldad humana fue una temática de gran interés para la cultura del siglo XX. Basta aproximarse al terreno de las novelas de ficción distópico que empezaron a aparecer a

⁷ Además, este es el libro que corrompe definitivamente al personaje de Dorian Gray en la novela *El retrato de Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde.

fin de retratar una época que mostraba algunas escenas psicológicas profundamente perversas.

3.2 De la teoría del cultivo a la misantropía en la sociedad del espectáculo contemporánea

En primer lugar, para profundizar en el efecto que tiene visionar la perversidad a diario en televisión, se debe empezar por la obra de Gerbner (1970), autor de la *teoría del cultivo*. Dicho estudio es una investigación de los efectos de la comunicación, desarrollada desde la década de los años sesenta, con la que se pretendía descubrir la percepción de la realidad que tenían los espectadores de televisión. Según Morgan y Sanahan (2010), la principal tesis de esta teoría es que aquellos espectadores que pasan más tiempo viendo televisión son más propensos a percibir el mundo de la manera que lo presenta la ficción televisiva (p. 337). A esta conclusión, Gerbner le puso el nombre de *Mean world syndrome* (p. 339).

Esta investigación, que abarcó desde 1975 hasta el 2010, comparó la cantidad de violencia mostrada en las ficciones más populares de la televisión americana y la percepción de miedo al mundo real que tenían sus espectadores, concluyendo que la percepción de la realidad de estos espectadores era más exagerada que los datos ofrecidos por las tasas criminales. Es decir, a mayor violencia consumida en la televisión, mayor era la percepción sesgada de la violencia en el mundo real, lo que generaba más miedo en el público (Morgan y Sanahan, 2010). Por consiguiente, los espectadores, cimentados sobre una cultura de masas imparable, *cultivan* “creencias y perspectivas” para la calidad de vida y el gobierno de las sociedades. Es por ello que la cultura de masas se encuentra hermanada con el cultivo del terror en la realidad social de los espectadores (Morgan y Sanahan, 2010, p. 340).

La producción de estos mensajes suele ir acompañada del espectáculo, concepto que, según Debord (2015), estaba relacionado al concepto de religión, siendo este un componente esencial de la cultura contemporánea. La idea es que el espectáculo había irrumpido en el lugar que ocupaba la metafísica a finales de la Segunda Guerra Mundial: “El espectáculo es la reconstrucción material de la ilusión religiosa. La técnica espectacular no ha podido disipar las nubes religiosas donde los hombres situaron sus propios poderes separados: sólo los ha religado a una base terrena” (p. 44).

Esta idea la resucitó Chul Han (2018, p. 163) en la actualidad cuando afirmó que: “El entretenimiento se eleva a un nuevo paradigma, a una nueva fórmula del mundo y del ser”. Como puede apreciarse, para Han, el entretenimiento está siendo elevado a una dimensión, más que metafísica, sagrada. “La realidad misma parece ser un efecto del entretenimiento”, sentencia, llegando a explorar la difícil guerra contemporánea a la hora de percibir la realidad y ficción teniendo a la última, de alguna forma, como ganadora por ser *sagrada*. Algunos de estos cambios, como así lo indicaron teóricos como Marshall McLuhan y la escuela de Toronto, explicaban que las percepciones no se debían tanto a la ideología o a la educación, como al “campo perceptual humano producto de los propios medios” (Peña, 2000). Se inició así una época, la posmoderna⁸, en el que todos los grandes relatos de la modernidad cayeron, relegando la confiabilidad a los medios.

Con el mismo pesimismo lo expresó años antes Bourdieu (1997), cuando afirmó que el fenómeno más importante de la televisión, contra todo pronóstico, es su extensión extraordinaria de la influencia sobre

el conjunto de las actividades de producción cultural, incluidas las científicas o artísticas (p. 50). Por tanto, se comprende que la televisión se ha erigido como una de las principales vías de entretenimiento y espectáculo.

En un mundo dominado por el temor a ser aburrido y el afán de divertir a cualquier precio, la política está condenada a aparecer como un tema ingrato que se excluye en la medida de lo posible de las horas de gran audiencia, un espectáculo poco estimulante, incluso deprimente, y difícil de tratar, que hay que convertir en interesante. (Bourdieu, 1997, p. 127)

Por consiguiente, se puede contemplar en el pensamiento de Bourdieu una necesidad presente en la televisión, puede que el medio supremo de la cultura de masas, de convertir lo deprimente en un espectáculo de gran audiencia, lo crítico en banal, lo deprimente en divertido y lo serio en broma. Este asunto ha sido recientemente representado en la sátira *Don't Look Up* (2021), producida por la plataforma Netflix.

3.3 Lo negativo, erótico y trivial en las narrativas contemporáneas

Una vez se ha comprendido la evolución cultural de la tragedia, el pesimismo y la crueldad en espectáculo, pasando desde los matices de la escuela aristotélica a la modernidad de filósofos, autores y psicoanalistas que cimentaron el pesimismo actual y posmoderno, es necesario mencionar qué entendemos en el presente estudio como lo *negativo*.

Schopenhauer entendía el pesimismo como lo *negativo* y, en este autor, esto aludía a dos sentidos concretos: En primer lugar, como “juicio de valor que desmiente que el mundo sea un lugar perfecto y hecho para la dicha” y, en segundo lugar, como “determinados fenómenos que, para que sean, previamente necesitan de la negación” (Cabos, 2015, p. 145). En este sentido, el filósofo entendía la felicidad y el placer como algo que, para darse, necesitaba negar la existencia de carencias. En consecuencia, el sufrimiento sería positivo porque “es lo primigenio, lo que se da siempre y de forma inmediata” y el placer sería negativo por definirse por ser lo que no es (p. 145).

De esta manera, se relacionará la idea de Schopenhauer del pesimismo como lo primigenio e instintivo, con la crueldad como lo divertido o placentero, como dos ideas abanderadas de la modernidad que han llevado a su *hiperexpansión* la actualidad audiovisual. Sofsky (1998) afirmó que la crueldad “es pura libido, placer de la expansión del yo”, como el autor expresó acerca de los torturadores (p. 89). Por ejemplo, en las matanzas o en las guerras, la violencia se aleja de cualquier miramiento que no sea ella misma, es decir, es cuando “la violencia disfruta de una libertad absoluta” (Wieviorka, 2003, p. 159). Dicho despliegue de crueldad significaría, para Sofsky, una “liberación de las pulsiones, que pasa (...) por la sensualidad del que mata, por su desinhibición sin límites, por un placer físico” (p. 159).

Así pues, en nuestra sociedad actual, Goldstein (2006) se refiere a la *erótica de la crueldad*, como el atractivo o goce que genera, como un problema contemporáneo, el placer de perseguir a colectivos sociales, una vía para “gozar del dolor del semejante” (párr. 15). Según Goldstein (2006): “este goce adquiere distintos matices en cada época, la nuestra se caracteriza por gozar de una crueldad que ya no requiere de prejuicios incriminantes” (párr. 15) (tal y como se citó en Fernández-Rodríguez & Romero-Rodríguez, 2021, p. 181). Asimismo, la vida en las sociedades industriales modernas se tornó

⁸ El término apareció en 1984 de la mano del filósofo Jean-Francois Lyotard con la publicación de *La condición postmoderna*.

simplista al estar expuesta únicamente a impulsos como “el deseo sexual, la voracidad, el sadismo, la destructividad y el narcisismo” como modelo de vida en los medios de comunicación de masas tales como el cine, la televisión o la radio (Fromm, 2004, p. 245).

Según Díaz Álvarez (2017), “esta dimensión humana de la guerra y el relato de todas sus caras es quizá lo que se ha perdido con el grado de sofisticación y crueldad de las imágenes que nos inundan hoy en día”, de ahí que la crueldad puede pasar de ser un medio para hablar de diversos temas a ser un fin en sí misma, perdida entre la proliferación de imágenes perversas. A este respecto concluye Fontcuberta (2016): “Como si fuesen impelidas por la tremenda energía de un acelerador de partículas, las imágenes circulan por la red a una velocidad de vértigo; han dejado de tener el papel pasivo de la ilustración y se han vuelto activas, furiosas, peligrosas...” (pp. 9-10).

Asimismo, Flórez (2019) halló que, bajo las lógicas contemporáneas, “hasta los comportamientos más agresivos no dejarían de ser otra cosa que exorcismos, e incluso en los baños de sangre, la invocación a la potencia del horror de los mataderos y la fascinación por los depósitos de cadáveres” no serían otra cosa que un gran refugio retórico (p. 200). Flórez concluye afirmando que “la banalidad está sacralizada hoy en día” (p. 200). Esta misma idea es recogida por Bassets (2009), para quien la trivialización de la crueldad responde a una aceptación cultural basada en la instauración del estado del bienestar. Según Bassets, “Entre la Segunda Guerra mundial y la instalación de los televisores en los hogares se desata el mecanismo de la trivialización mediática de la violencia y de la muerte” (párr. 1).

Posteriormente, en las actuales series de televisión, inmersas en la actualidad en la tercera edad dorada de las series, VanArendok (2020) encuentra que la llamada *televisión de prestigio* (en lo referido a las series *mainstream* actuales) es deprimente, abyecta y snob: “No es fácil, esponjoso o divertido porque, en algún lugar profundo de la psique estadounidense, todavía existe una creencia puritana de que las cosas divertidas no pueden ser también serias” (párr. 11).

Existe así un desprecio hacia temáticas más alegres ya que se consideraría algo *naïf*, banal, complaciente y, casi, un suicidio espiritual, y burgués, indignante. Es decir, no cumplir la *penitencia* que implica ver estos *films*, tan pesimistas y crueles, y meterse, por ejemplo, a ver una evasión de aventuras o superhéroes, tanto en salas como en el salón de casa, supondría un profundo desprecio al intelecto personal (Fernández-Rodríguez & Romero-Rodríguez, 2021, p. 250).

El espectador se ve *forzado* durante la proyección a sentirse parte de aquel mundo horrible que habitan los personajes: Los niños psicopáticos de los films de Michael Haneke, los burgueses de las películas de Ruben Östlund, la depresiva mirada nacional de las obras de Zvyagintsev, el apocalipsis infernal de los largometrajes de Lars von Trier, el vacío de las cintas de Gus Van Sant, los fantasiosos universos distópicos de las tramas de Yorgos Lanthimos o las agresiones a niños en algunas narrativas de Todd Solondz, Alexandros Avranas o Bartosz M. Kowalski. Todas son miradas fascinantes, magnéticas en su pulsión tanática con el espectador, pero también son, en su mayoría, desbordantemente exageradas. (Fernández-Rodríguez & Romero-Rodríguez, 2021, pp. 251-252)

Según Gil (2019), el pesimismo grupal, como fenómeno político, puede arrojar a los ciudadanos “en un contexto de desafección,

corrupción y cansancio democrático, a la búsqueda de salidas comunitarias en las que se ponen en riesgo la libertad y la racionalidad como criterios que deben regir las relaciones sociales” (p. 121). De este modo, aunque la tristeza y la melancolía son parte importante de la vida emocional de un ser humano, un nivel elevado de las mismas puede tener efectos nocivos a escala personal y social ya que, por un lado, conllevaría un estado de “malestar depresivo” y, por otro lado, a una “violencia y dominación” que puede llegar a poner en juego la libertad de una nación (p. 121).

Las series de televisión actuales, como *True Detective* (2014) de Nic Pizzolatto, están infestadas de atributos inquietantes que rememoran a lo que Freud (1992) denominó “el campo de lo que es pavoroso” (p. 55), rememorando incluso espacios maléficos como los melancólicos cuadros de Francis Bacon (Veres, 2016, p. 186). Asimismo, las ficciones televisas actuales reflejan el “sentimiento de desolación existencial que la trama pretende transmitir al espectador” como una visión pesimista heredera del “declive moral, político y social a partir del 11-S en Estados Unidos (Veres, 2016, p. 186). El lado positivo de estas tramas también podía residir en lo tabú que fueron anteriormente: Según Martin (2014): “Se trataba de personajes a los cuales, en su día, la opinión pública norteamericana nunca habría permitido instalarse en su sala de estar: infelices, moralmente cuestionables, complicados, profundamente humanos” (p. 17).

Series *mainstream* como *L'effondrement* (2019), *Black Mirror* (2011), *True Detective* (2014), *Years and Years* (2019), *Chernobyl* (2019), *Succession* (2018) o la reciente *El juego del calamar* (2021), son un reflejo constante de los males de Occidente, embadurnadas de un *anticapitalismo cool*, una estética pornográfica y, en esencia, un espíritu abyecto que pretende reflejar que el pesimismo y el apocalipsis son el reflejo de nuestro tiempo. De hecho, no es de extrañar que la popular *Black Mirror* se defina en su cuenta oficial de Twitter como “Te contamos lo que te está pasando”. Frank (2020) argumentó que la cultura de masas debía contener muestras de rebelión, *inversión de valores* o resistencia contra lo tradicional o establecido únicamente con el fin de consumo (p. 51). De ahí que muchas películas, anuncios o series de televisión de temáticas *antisistema* pueden llegar a ser otra forma de contentar a un sector del público.

Los valores de la sociedad de consumo siguen siendo aquellas que critican los teóricos de la sociedad de masas: para que el funcione, el capitalismo necesita por naturaleza un conformismo rígido y un patriarcado. Las costumbres transgresoras del hipster son formas innatas de resistencia que la cultura de masas tolera por razones de necesidad. (Frank, 2020, p. 51)

Pese a que las series de televisión también han mostrado claros ejemplos de mostrar, en edades anteriores a la actual tercera edad dorada, de crueldad o, en general, de un espíritu poco humanista como puede ser el caso de las series *The Twilight Zone* o *Alfred Hitchcock Presents*, en la actualidad hay unas diferencias fundamentales: Según Cascajosa Virino (2005) ha habido tres edades doradas de las series. La primera se dio entre los años cuarenta y mediados de los cincuenta y estaba caracterizada por el drama antológico. La segunda edad dorada tuvo lugar en los años ochenta y principios de los 90 (por ejemplo, *Twin Peaks*) y una tercera edad dorada que, según Benchichah López (2015), aborda temas como “el aborto, derechos de los prisioneros, derechos de los trabajadores y derechos sindicales, división racial, atentados terroristas, prostitución, drogas, fraude electoral, economía sumergida o el genocidio” (p. 135).

De esta manera, en nuestros días, herederos del fracaso de los ideales humanistas modernos y científicos, se da una ciega confianza a las narrativas *mainstream* que abrazan lo negativo, pesimista y trivial en series de televisión, siempre envueltas en narrativas refinadas desde el punto de vista técnico y, paralelamente, con un espíritu denunciativo, deprimente y abyecto.

4. Discusión y conclusiones

Fue en 1949 cuando Adorno (2008) sentenció que “Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie” (p. 25). Sin embargo, el propio Adorno llegó a contradecir muchos puntos de su sentencia, alegando que se corría el peligro de la repetición de Auschwitz si las gentes se negasen a hablar de Auschwitz⁹. Por otro lado, para Adorno (2005) “Auschwitz demostró irrefutablemente el fracaso de la cultura” (p. 336). Asimismo, según el crítico cinematográfico Jaime Pena (2020) “Inevitablemente, Auschwitz contaminó la cultura e impulsó una ética y una estética en cualquier forma de representación artística” (p. 48).

Es decir, desde los albores de la modernidad, cuando empezó a “rugir” el leviatán hobbesiano y apareció el pesimismo de Schopenhauer, sumado a la “muerte de Dios” nietzscheana, se dio un crecimiento de la era industrial y el inicio del psicoanálisis. Es decir, la *conciencia individual* apareció en esta época de forma masiva y, con ello, el existencialismo de las novelas modernas, las vanguardias artísticas y la caída del artista como artesano. Luego, tras la primera mitad de un siglo XX infestado de guerras y crueldad, se instauró en Occidente la búsqueda de un estado del bienestar que daría lugar al nihilismo y al desencanto y caída de los grandes relatos. Nació así la época posmoderna: la era del vacío y el pesimismo.

Inmersos en la actualidad en esta época posmoderna, en la que el entretenimiento y la sociedad del espectáculo se dan la mano fervientemente, donde la teoría del cultivo demostró que los espectadores toman por realidad aquello que reflejan las narrativas de las pantallas y de las ficciones que se consumen, se llega a una terrorífica conclusión anunciada por muchos autores de la crítica posmoderna: la realidad pasa por las pantallas y estas, ahora mismo, solo muestran una suerte de misantropía que, cada vez, parece ser más tomada en serio.

Asimismo, la violencia cada vez pierde más de vista el fondo narrativo o transformativo (que por ejemplo tendría el *teatro de la crueldad* de Antonin Artaud o el *cine de la crueldad* de André Bazin) para dar lugar a cine posmoderno que solo muestra de forma hiperrealista, en los ratos de ocio del espectador, en el sofá de casa o en las salas de cine, el pesimismo y el grito más desesperadamente existencialista que, mediante la coartada estética del cine de género y la moral del anticapitalismo, invitan a los espectadores a asistir a un festín de violaciones, asesinatos, torturas y, en general, como dijo Imbert (2017), “pornografía del horror” (p. 17). Del mismo modo, según Chul Han (2021), actualmente, en las películas, se expresa “un grado extraordinario de fría crueldad” (p. 77).

De esta forma, los códigos del entretenimiento misántropo en la actual cultura audiovisual *mainstream* serían la proyección del pesimismo más extremo, la violencia como elemento lúdico, el espectáculo como simulacro catártico y el reflejo de las pulsiones humanas en la rutina del individuo (el cine de Michael Haneke o Ruben Östlund serían un claro ejemplo de esto último). Del mismo modo, podría pensarse en

series como *True Detective*, *Years and Years*, *Chernobyl* o *El juego del calamar*, donde el entretenimiento y el espectáculo misántropo están siempre por encima de la tragedia aristotélica.

Puede que, como dijo Adorno, aún no se tenga demasiado claro si es mejor *guardar luto* por la cultura o seguir hablando de los desastres sociales y culturales, así como de los demonios individuales que poseen todos los seres humanos, pero la extrema dureza a la que las pantallas someten a los individuos, o espectadores, en la actualidad, parece estar atrayendo una nueva epidemia que, podríamos denominar como *pesimismo divertido* o *diversión deprimente*. Así, el cine posmoderno y las series de televisión actuales, ambas “hermanas”, tal como afirmó Wheatley (2016), dentro de la actual cultura de masas, parecen sentir especial aprecio por el prestigio que arrastra el pesimismo desde los inicios de la modernidad, lo misántropo y la catártico.

En definitiva, en las actuales narrativas audiovisuales, lo reivindicativo y denunciativo sería lo *cool*, un mero rol estético que trivializa lo que denuncia, mientras que, en el cine moderno o en edades anteriores de las series de televisión, lo estético pretendía transformar o, simplemente, hacer reflexionar al espectador. De esta forma, la catarsis se ha vuelto entretenida y divertida mientras que el argumento se ha hecho trivial, el fondo pesimista y el tabú se vuelve un secreto a voces.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. (2005). *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad (Obra completa, 6)*. Akal.
- Adorno, T. (2008). *Crítica de la cultura y sociedad I (Obra completa, 10-1)*. Akal.
- Adorno, T. (2009). *Crítica de la cultura y sociedad II (Obra completa, 10-2)*. Akal.
- Arendt, H. (1998). *Los orígenes del totalitarismo*. Taurus.
- Aristóteles (2015). *La poética*. Alianza.
- Bassets, L. (2009, 23 de octubre). La banalización de la violencia. *El País*. <https://bit.ly/3wI3Jaq>
- Benchichah López, N.Y. (2015). *La tercera edad dorada de la televisión: Battlestar Galáctica y las nuevas formas de pensar, hacer y consumir el drama televisivo norteamericano* [Doctoral dissertation, Universitat Ramon Llull]. <https://bit.ly/3eaGnAl>
- Bordieu, P. (2013). *Sobre la televisión*. Anagrama.
- Cabos, J. (2015). Sufrimiento y pesimismo en Schopenhauer. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 32(1), 143-159. https://doi.org/10.5209/rev_ASHF.2015.v32.n1.48683
- Caro, J. (1990). Doscientos años de pesimismo. *Cuaderno Gris. Época I*, (5), 8-17. <https://bit.ly/3EMgCD9>
- Cascajosa, C. (2005). Por un drama de calidad en televisión: la segunda edad dorada de la televisión norteamericana. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 25(2). <https://doi.org/10.3916/C25-2005-157>
- Chul Han, B. (2016). *Topología de la violencia*. Herder.
- Chul Han, B. (2018). *Buen entretenimiento*. Herder.
- Chul Han, B. (2021). *La sociedad paliativa*. Herder.
- Coronel, V. (2015). ¿Es la crueldad constitutiva del ser humano? Meditaciones a partir de Nietzsche y Freud. *Mutatis Mutandis. Revista internacional de Filosofía*, (5), 87-98. <https://bit.ly/3yvndiH>
- Daney, S. (1992). El travelling de Kapo. *Traffic*, 4, 5-19. <https://bit.ly/2BkKkEe>
- De Quincey, T. (2013). *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Alianza.
- Debord, G. (2015). *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos.
- Díaz Álvarez, E. (2017, 7 de marzo). La sociedad de la anestesia. *Horizontal*. <https://bit.ly/3AHyOgk>
- Dumoulié, C. (1996). *Nietzsche y Artaud: Por una ética de la crueldad*. Siglo XXI editores.
- Fernández-Rodríguez, C., Romero-Rodríguez, L. M., & Puebla Martínez, B. (2021). Cine de la crueldad y plataformas streaming: La erotización de la perversidad en las series mainstream *Years and years* y *Chernobyl*. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, (52), 176-191. <https://doi.org/10.12795/Ambitos.2021.i52.11>
- Fernández-Rodríguez, C. & Romero-Rodríguez, L.M. (2021). *Cine de la crueldad y cultura mainstream contemporánea: La pornografía del horror en la tercera edad dorada de la televisión a través del caso de las series Years and Years y Chernobyl*. *Sindéresis*.
- Fernández-Santos, A. (2007). *La mirada encendida*. Debate.
- Flórez, F. (2019). *Estética de la crueldad. Enmarcados artísticos en tiempo desquiciado*. Fórcola.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Galaxia.
- Frank, T. (2020). *La conquista de lo cool. El negocio de la cultura y la contracultura y el nacimiento del consumismo moderno*. Alpha Decay.
- Freud, S. (1999). Más allá del principio del placer. En: *Obras completas XVIII*. Amorrortu.
- Freud, S. (1992). *Psicoanálisis de la histeria y de la angustia*. Newton

⁹ “Corremos el peligro de que Auschwitz se repita si nos negamos a oír hablar de lo que pasó y expulsamos a quien lo menciona como si el culpable fuera él y no los criminales.” (Adorno, 2009, pp. 603-604).

- Fromm, E. (2004). *Anatomía de la destructividad humana*. Siglo veintiuno.
- Gerbner, G. (1970). Cultural indicators: The case of violence in television drama. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 388(1), 69–81. <https://doi.org/10.1177/000271627038800108>
- Gil, F. (2019). Pesimismo y neopopulismo. *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 57(2), 104-124. <https://bit.ly/3C9xSAJ>
- Goldstein, M. (2006). Crueldad y terror en la estructura social y subjetividad contemporáneas. *Letra Urbana*, 5. <https://bit.ly/37BU6NY>
- Gutiérrez Correa, M. (2014). El cine de autor del cine moderno al cine posmoderno. *Razón y Palabra*, 18(2_87), 288-305. <http://bit.ly/3at1rmG>
- Hernández-Ranera, S. (2008). La distopía y nosotros. En: Zamiatin, E. (2008). *Nosotros*. Akal.
- Hobbes, T. (2010). *Leviatán o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. Fondo de Cultura Económica.
- Imbert, G. (2017). *Cine e imaginarios sociales: El cine posmoderno como experiencia de los límites*. Cátedra.
- Martin, B. (2014). *Hombres fuera de serie*. Ariel.
- McCausland, E. (2017). Distopías juveniles del siglo del siglo XXI. Pan, circo y autoexplotación. En: *Distopía y cine. Futuro(s) imperfecto(s)* (pp. 107-115). Filmoteca de Navarra (Colección Nosferatu).
- Méllich, J. (2014). *La lógica de la crueldad*. Herder.
- Morgan, M. y Shanahan, J. (2010). The State of Cultivation. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 54(2), 337-355. <https://doi.org/10.1080/08838151003735018>
- Nietzsche, F. (2019). *El nacimiento de la tragedia*. Alianza.
- Pena, J. (2020). *El cine después de Auschwitz. Representaciones de la ausencia en el cine moderno y contemporáneo*. Cátedra
- Peña, J. (2000). Perspectivas Acerca de la Influencia de los Medios de Comunicación de Masas en la Opinión Pública. *MAD*, (2). 10.5354/0718-0527.2011.14860
- Sánchez-Palencia, A. (1996). Catarsis en la "Poética" de Aristóteles. *Anales del seminario de historia de la filosofía*, (13), 1996, 127-148. <https://bit.ly/3wGmTxA>
- Sofsky, W. (1998). *Traité de la violence*. Gallimard, París.
- VanArendonk, K. (2020, 8 de julio). Peak Comfort The triumph of brazenly uncomplicated entertainment. *New York Magazine*. <http://bit.ly/3srTUKm>
- Vattimo, G. (1994). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Gedisa editorial.
- Veres, L. (2016). True Detective: la reformulación del detective televisivo y el fracaso social. *Tripodos. Comunicación*, (38), 181-193. <https://bit.ly/3DeICPq>
- Vicente, A. (10 de enero de 2016). Historia de una polémica. *El País*. <http://bit.ly/38eBhRK>
- Wheatley, H. (2016). *Spectacular Television. Exploring Televisual Pleasure*. I.B. Tauris
- Wiegand, A. (2015). Hobbes: El absolutismo como consecuencia del pesimismo antropológico. *Revista chilena de derecho y ciencia política*, 6 (1), 55-80. 10.7770/RCHDYCP-V6N1-ART840
- Wieviorka, M. (2003). Violencia y crueldad. *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*, 37, 155-171. <https://bit.ly/3HjUvpQ>

SOBRE LOS AUTORES

Carlos Fernández-Rodríguez estudió en la Escuela de Cine y Audiovisuales de la Comunidad de Madrid (ECAM) y obtuvo un grado en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Sevilla. Tiene un Máster en Comunicación y Educación Audiovisual por la Universidad de Huelva y la UNIA. Actualmente, se encuentra realizando un doctorado en Ciencias Sociales y Jurídicas en la Universidad Rey Juan Carlos.

Luis M. Romero-Rodríguez es profesor en el Departamento de Comunicación y Sociología en la Universidad Rey Juan Carlos y Profesor invitado en ESAI Business School, Universidad Espíritu Santo. Tiene un doctorado en Comunicación por las universidades de Huelva, Sevilla, Málaga y Cádiz (España), y Máster en Comunicación Social por la Universidad de Almería (España).