

El imaginario social del psicópata en la serialidad televisiva actual: el caso de *House of Cards*

The Psychopath's Social Imaginary in Contemporary TV Series: the Case of *House of Cards*

Jorge Martínez Lucena

Universitat Abat Oliba-CEU (Barcelona)

jmartinez@uao.es

Resumen

La serialidad televisiva de los últimos años está plagada de antihéroes. Entre ellos se cuentan algunos psicópatas, algunos de los cuales parecen poner en peligro la tradicional frontera entre el héroe y el villano, a pesar de que las audiencias se siguen identificando con tales personajes antiheroicos. Este artículo intenta mostrar las estrategias usadas en la teleserie *House of Cards* (2013-) para que el espectador empatice y simpatice con su protagonista, Frank Underwood, un maquiavélico político con claros rasgos psicopáticos. Algunas de ellas cuentan, sin duda, con que el público participa de lo que podríamos llamar el imaginario del psicópata.

Palabras clave: Imaginarios sociales, teleseries, *House of Cards*, psicópata, antihéroe, Frank Underwood

Abstract

Present-day TV series are plenty of antiheroes. Among them, we can find some psychopaths, who seem to blur the border between heroes and villains, though audiences still identify with them. This article aims to show a number of strategies traceable in *House of Cards* (2013-) which make the spectator emphasize and sympathize with its protagonist, Frank Underwood, a Machiavellian politician who had clear psychopathic traits. Some of these, count, without hesitation, with the fact that in our societies is present the psychopath's imaginary.

Keywords: Social imaginaries, TV series, *House of Cards*, Psychopath, Antihero, Frank Underwood.

Introducción

Una de las características más comunes en las teleseries actuales es el hecho de que el protagonista sea lo que se ha llamado un personaje *borderline*, limítrofe, indefinido, una tierra de nadie entre lo normal y lo patológico (Imbert, 2010), un antihéroe cargado de ambigüedad psicológica y/o moral. En busca del incremento de las audiencias y queriendo convertirse en un producto *mainstream*, los guionistas intentan elaborar retratos de antihéroes en los que el público pueda identificarse fácilmente con la cara amable del personaje.

Así sucede, por ejemplo, con el Jack Bauer de *24* (2001-2010), un efectivo agente antiterrorista que, pese a ser un valiente patriota, es perfectamente capaz de torturar a los malos si de lo que se trata es de garantizar la seguridad post-11-S en los Estados Unidos de América. El Walter White de *Breaking Bad* (2008-2013) es todo un Jekyll/Mr. Hyde : es un padre responsable capaz de cualquier cosa por los suyos, por su familia, y, a la vez, encarna a Heisenberg, inteligente mafioso y experimentado químico productor de la metanfetamina azul –la mejor nunca vista en el mercado–, capaz de los más crueles crímenes a sangre fría y de las más retorcidas maquinaciones. La Carrie Mathison de *Homeland* (2011-) sufre de bipolaridad y trata de medicarse lo menos posible con el fin de obtener ciertos beneficios de su condición durante su trabajo. Asume el riesgo de confundir realidad y paranoia, exponiendo así a los ciudadanos a enormes peligros terroristas. En las primeras temporadas de esta misma teleserie tenemos también al Sargento Brody, a la vez héroe de guerra de los marines de los Estados Unidos con shock post-traumático y doble agente perteneciente a una célula terrorista islamista. Se trata, en definitiva de una característica muy común en las ficciones televisivas de esta tercera edad de oro de la televisión, como se puede apreciar en *The Sopranos* (1999-2007), *The Wire* (2002-2008), *The Shield* (2002-2008), *Boss* (2011-2012), *Sons of Anarchy* (2008-2014), *Game of Thrones* (2011-) o *True Detective* (2014-).

Sin embargo, estos personajes típicos de nuestras ficciones han pasado, en algunos casos, de ser simplemente imperfectos héroes a convertirse en seres casi monstruosos. *Dexter* (2006-2013), por ejemplo, está protagonizada por un sanguinario asesino en serie que selecciona sus víctimas entre aquellos probados responsables de crímenes horribles que, además, han escapado de la justicia (Green, 2011). Este consigue la empatía del espectador porque, en cierto modo, está del lado no de la ley, pero sí de la justicia, ya que es un vengador que lucha por una sociedad mejor, limpiando allí donde la policía y la democracia no pueden llegar. Es un vengador.

Pero eso no es todo. Algo más está cambiando en estos personajes, haciéndolos todavía más radicales y agresivos desde el punto de vista psicológico y moral. Algunas teleseries norteamericanas de cierto éxito en la actualidad parecen tener como protagonistas o coprotagonistas a psicópatas de libro que muestran sin ningún tipo de vergüenza su clara incapacidad para ser empáticos con los demás y que no tiene ningún interés en conseguir ningún tipo de bien común o justicia. Personajes como el Dr. Lecter de *Hannibal* (2013-2015) o el Frank Underwood de *House of Cards* (2013-) tienen una conducta criminal por la cual no sienten remordimiento alguno. Y, sin embargo, en

dichas ficciones siguen apareciendo momentos de afecto en los cuales el público puede apreciar y sentir su lado amable e identificarse con ellos. Son dos personajes que pueden ser admirados únicamente por ciertas habilidades sobresalientes que indudablemente poseen, pero que, en un principio, no parecerían suficientes como para compensar su conducta criminal llevando la valoración general del espectador a positiva.

A pesar de ser incapaz de empatía con los demás, el Dr. Lecter es extremadamente listo, aunque pone su inteligencia al servicio de la manipulación del prójimo y del crimen. Posee también una excelencia estética que se manifiesta de un modo más que evidente en su delicada elegancia, en sus gustos refinados y en su artísticamente excéntrica por caníbal relación con la *nouvelle cuisine*.

Frank Underwood es también un amante de la excelencia, aunque en otro sentido. Posee una astucia supina en la arena política, lo cual le permite pasar rápidamente de congresista a presidente de los Estados Unidos. Su éxito y capacidad de salir airoso de todas las disputas palaciegas en el Senado, el Congreso y la Casa Blanca son más que evidentes episodio tras episodio. Su sangre fría a la hora de eliminar cualquier obstáculo que se interponga entre él y sus objetivos es realmente maquiavélica y abierta al crimen y a la inmoralidad caso de ser estos necesarios. Estos no son más que algunos de los atributos que definen perfectamente a este atractivo y shakespeariano personaje.

Este artículo va a intentar dar una explicación plausible a la asombrosa fascinación que este segundo personaje despierta entre su audiencia. Así, en las páginas que siguen intentaremos elucidar el porqué de esta sorprendente identificación que sufrimos con personajes que podríamos catalogar más como villanos que como antihéroes propiamente dichos. A tal fin, realizaremos un itinerario multidisciplinar de la mano de varias herramientas extraídas de la psiquiatría, los *media studies* y la sociología. En primer lugar, analizaremos la conducta de Frank Underwood, a fin de llegar a su diagnóstico como psicópata. En segundo lugar, recordaremos los mecanismos retóricos a través de los cuales el público se identifica con los personajes de ficción en general y con los antihéroes en particular. En tercer lugar, concluiremos mostrando en qué sentido el imaginario del éxito y del sueño americano, tan presentes en nuestra cultura contemporánea, pueden entrar en determinada sinergia con el supuesto imaginario del psicópata.

Psicopatía y excelencia en Frank Underwood

En 1990 la BBC produjo una mini-serie titulada *House of cards*. Contaba la historia de Francis Urquhart, el parlamentario conservador británico encargado de la disciplina de voto, y sus nada ortodoxos métodos dentro del partido *tory* para protagonizar un fulmineo ascenso hacia las cúpulas del poder, tras el abandono de Margaret Thatcher. 23 años después, Netflix, el principal proveedor de contenidos *streaming* por internet, que ha revolucionado el negocio de las teleseries metiéndose en la realización de contenidos –entre los cuales podemos encontrar teleseries como *Arrested Development* (2003-) o *Orange is the New Black* (2013-)–, ha realizado también la versión norteamericana de *House of Cards*. Ésta no es más que una adaptación de lujo de aquella misma

historia, haciéndola suceder en los Estados Unidos de nuestros días, cambiándole el nombre al protagonista –ahora se llama Frank Underwood y es interpretado por Kevin Spacey- y dándole mayor relevancia al personaje de su esposa –Claire Underwood, que interpreta la actriz Robin Wright. El resultado va ya por su cuarta temporada.

El Frank Underwood de este nuevo *House of Cards* sería un cruce de diversas razas televisivas. Tiene algo del "Jed" Bartlet de *El ala oeste de la Casablanca* (1999-2006) pero en versión desengañada y truculenta. Tiene algo del Walter White de *Breaking Bad* porque intenta llevar a sus últimas consecuencias el sueño americano. Y tiene algo del protagonista de *Dexter* porque, pese a no ser un asesino en serie, sí que parece ser un psicópata.

Frank Underwood es esencialmente un antihéroe extremo, de esos que hacen que uno se sorprenda sintiendo empatía o incluso simpatía por ellos y se plantee cuáles son los mecanismos ocultos que lo posibilitan. En el caso de Dexter, por ejemplo, sabemos que mata continua, sistemática y sádicamente, pero, como hemos apuntado antes, sus transgresiones quedan justificadas porque sus víctimas son los criminales que la democracia y su refinado sistema judicial no han conseguido condenar. Dexter apela pues a los más primitivos instintos justicieros del espectador, dándole carta de ciudadanía a la venganza como mecanismo liminar de depuración social. El fin justifica los medios. Siguiendo la doctrina que emana del 11-S en Estados Unidos, la seguridad es más importante que la protección de la libertad.

Pero no todos los psicópatas son asesinos en serie. La mayor parte de ellos son ciudadanos ejemplares (o casi). Los criterios más usados para definir a los psicópatas son la *Psychopathy Checklist Revised* (PCL-R) (Hare, 1993) y el *Psychopathic Personality Inventory* (PPI) (Lilienfeld y Andrews, 1996). En síntesis, lo que define al psicópata es un haz de características: ausencia de empatía, emociones superficiales, culpabilización de otros, conducta mentirosa, encanto superficial, excesiva confianza en uno mismo, egocentricidad patológica, baja tolerancia a la frustración, impulsividad y bajo umbral para el desencadenamiento de la agresividad.

No tenemos aquí el espacio para realizar una evaluación psiquiátrica de Frank Underwood, pero consideramos que la conducta que muestra a lo largo de los distintos episodios de la serie hace pensar que lo es. Podemos ilustrarlo mínimamente.

Es alguien que no sufre con el dolor del prójimo. En la escena inicial de la primera temporada (temporada 1, capítulo 1), Frank Underwood lanza a cámara su primer monólogo rompiendo la cuarta pared, algo que va a ser un rasgo distintivo de nuestra estrecha relación con el personaje. Y en esa intervención inicial, se acerca a un perro moribundo que acaba de ser atropellado y dice a cámara: "Existen dos tipos de dolor. El tipo de dolor que te hace fuerte, o el dolor inútil. Este tipo de dolor es mero sufrimiento. No tengo paciencia para las cosas inútiles"¹. Ni bien espeta estas

¹ "There are two kind of pain. The sort of pain that makes you strong or the useless pain. This sort of pain is only suffering. I have no patience for useless things" (todas las traducciones de textos citados en inglés son del autor).

palabras estrangula al perro con total frialdad. Esa es la presentación del personaje. Pero no solo es perfectamente capaz de ejecutar a animales. También asesina con sus propias manos a sangre fría a Zoe, una periodista que ha sido su amante de conveniencia durante toda la primera temporada y que amenaza con una investigación para destapar la implicación de Frank Underwood en la muerte de otro político, Peter Russo (1.12), cuya muerte también es, aunque indirectamente, responsabilidad suya. A Zoe la empuja tan repentina como premeditadamente a la vía del metro de Washington sin sentir atisbo de culpa por ello (2.2).

Además, domina perfectamente las formas y los registros y sabe comportarse como alguien encantador, cautivando las simpatías de aquellos a los que le interesa camelar. Por ejemplo, es perfectamente capaz, junto a su esposa, de subyugar al matrimonio presidencial de los Walker, cuando lo que tienen en mente es precisamente usurparles el puesto (2.7).

En sus continuas rupturas de la cuarta pared, se dirige al público de un modo presuntuoso, arrogante y petulante, arengando con aforismos como el que sigue: "Lo que un mártir anhela más que nada es una espada en la que caer. Así que afilas la espada, la mantienes en el ángulo correcto y entonces 3, 2, 1..."² (1.2). Está convencido de que su inteligencia es superior a la de todos los demás. Juega a ser un Dios con respecto al devenir de la trama, señalando especialmente aquellos momentos en los que se le reconoce su importancia, como, por ejemplo, cuando se le pone su nombre a una biblioteca en su antigua escuela militar (1.8). Por si fuera poco, deja claro cuáles son sus principios en reiteradas ocasiones. En el primer capítulo de la segunda temporada, por ejemplo, se dirige al público y dice: "Para aquellos de nosotros que estamos escalando a la cima de la cadena alimenticia, no puede haber piedad. No hay sino una norma: cazar o ser cazados. Bienvenidos de nuevo" (2.1).³ Más adelante afirma: "¿Pensáis que soy un hipócrita? Bien, hacedlo. No me opongo. El camino hacia el poder está lleno de hipocresía y de bajas. Nunca os arrepintáis" (2.9).⁴

¿Por qué nos identificamos con Frank Underwood?

La identificación es el proceso empático seguido por los espectadores frente a determinados personajes de ciertas narraciones. Como Coplan ha afirmado: "entiendo que la empatía es un proceso imaginativo complejo que implica tanto la cognición como la emoción. Cuando empatizo con alguien, asumo su perspectiva psicológica e imaginativamente experimento, hasta cierto punto, lo que él o ella experimenta" (Coplan, 2004: 143).

² "What a martyr craves more than anything is a sword to fall on, so you sharpen the blade, hold it at just the right angle, and then 3, 2, 1".

³ "For those of us climbing to the top of the food chain, there can be no mercy. There is but one rule: hunt or be hunted. Welcome back".

⁴ "Do you think I'm a hypocrite? Well you should. I wouldn't disagree with you. The road to power is paved with hypocrisy, and casualties. Never regret".

Pero existe otro nivel en la identificación en el cual no nos limitamos a vivir lo que vive determinado personaje, sino en el que se podría decir que nos preocupa su destino y sufrimos cuando creemos que le podría pasar algo malo. En dicho caso ya no sólo empatizamos con él sino que simpatizamos con él. A este respecto, es perfectamente posible separar empatía y simpatía no sólo teóricamente, sino también en la experiencia. Podemos tener simpatía por alguien sin compartir su experiencia. Y podemos empatizar con alguien que no provoque en nosotros ninguna respuesta afectiva positiva. La empatía denota una conexión emocional hacia alguien que permite conocer su experiencia, mientras que la simpatía se refiere a una valoración de alguien que dispara una reacción emocional en positivo hacia él. En ambos casos se produce identificación o compromiso, pero empatizar y simpatizar a la vez supone un mayor nivel de compromiso que cuando sólo empatizamos o simpatizamos. Ambos procesos psicológicos son correlativos a dos cualidades de las narraciones de ficción: alineamiento (*alignment*) y lealtad (*allegiance*). El alineamiento es la capacidad que tienen ciertos productos audiovisuales de inducir a sus espectadores a empatizar con su o sus protagonistas. Mientras que la lealtad es la respuesta afectiva en positivo que tienen los espectadores ante determinada actuación en una ficción (Smith, 1995: 6).

Como hemos dicho con anterioridad, las ficciones televisivas con protagonistas antihéroes son abundantísimas. Los personajes moralmente ambiguos emergen de un modo bastante generalizado, de modo que, a pesar de que "los protagonistas se comportan inmoralmente, el público parece excusarlos o incluso acoger dichas acciones cuando son efectuadas por un personaje apreciado" (Krakowiak y Oliver, 2012: 117).

No hay problema a la hora de entender nuestra empatía con los héroes tradicionales. Se trata únicamente de ver buenas teleseries en las que se nos haga alinearnos o ser leales a ellos. En el caso de los así llamados personajes moralmente ambiguos, tampoco son problemáticos la empatía y el alineamiento. Sin embargo, la simpatía y la lealtad consiguiente requieren cierto esfuerzo teórico adicional a la hora de entenderse.

Siendo el espectador consciente de todas las características poco amables que Frank Underwood comparte con el colectivo de los psicópatas, el hecho es que sigue sintiendo una completa simpatía y admiración por él.

Veamos pues, cuáles son las características del texto audiovisual que permiten esta sorprendente simpatía. La primera razón que se nos ocurre aducir para que sea posible la identificación con este peculiar personaje consiste en invocar el concepto de esquema narrativo (Shafer y Raney, 2012: 1043), que es una representación mental compleja que incluye expectativas acerca de la estructura interna de cierto tipo de narración y del modo en que esta se desarrollará. Así, podemos sentir simpatía y vivir una experiencia de fidelidad hacia antihéroes de ficción, porque, según nuestro hábito como consumidores de ficciones posmodernas estamos acostumbrados a asistir a finales en que, de un modo u otro, la redención de dicho tipo de personajes se hace posible. Así, el espectador no los juzga únicamente a través de lo que ya han hecho, sino que tiene en cuenta el

esquema narrativo de la redención ya presente en su experiencia, obtenido mediante el repetido visionado de este tipo de historias. Sin embargo, cuando, como en el caso que nos ocupa, la frontera entre el antihéroe y el villano está más que difuminada y el protagonista es un psicópata sin redención posible –ya que este trastorno de la personalidad conlleva la incapacidad para sentir remordimiento por el daño realizado a los demás–, parece no bastar esta explicación de los esquemas narrativos.

Fracasado el intento de argumentar desde los esquemas narrativos, podemos también decir que la mencionada simpatía por Frank Underwood es algo que surge de las propias características del personaje y de la narración que este protagoniza. Tenemos, en primer lugar, la brillante y poderosa interpretación hecha por Kevin Spacey. Esta resulta innegablemente atractiva y podría provocar la confusión del continente con el contenido. Pero García (2015) también habla de un triple mecanismo presente en los guiones para acercarnos emocionalmente a los antihéroes: la victimización del personaje, la perversidad del antagonista y la presencia de la familia.

En nuestro caso no parece usarse demasiado la estrategia de victimizar a Frank Underwood, como sí se hace en otras series protagonizadas por políticos como *Boss*, en la que el protagonista sufre una enfermedad degenerativa e incurable que puede ganarse los corazones del público, según la figura del héroe-enfermo o protagonista-paciente (Tous, 2013). En segundo lugar, en *House of Cards* no hay nadie que le pueda hacer sombra en cuanto a maldad a Frank Underwood. El único que lo intenta es Raymond Tusk y no parece que lo consiga durante demasiados episodios. Solo somos capaces de identificar claramente en funcionamiento la tercera de las estrategias mencionadas, ya que el matrimonio Underwood mantiene una lealtad mutua bastante *sui generis*, que no se traduce en fidelidad –ya que ambos cometen adulterio- pero sí en ciertos momentos deliciosamente estéticos y shakespearianos, los cuales suelen transcurrir de noche mientras fuman y charlan en la ventana, para no llenar la casa de humo.

Pero hay rasgos de Frank Underwood que despiertan simpatía y lealtad en el espectador porque coinciden con determinados valores especialmente reverenciados en nuestros días (García, 2015). Es inteligente, profesionalmente eficiente, trabajador y elegante. Podríamos decir que su conducta es curiosamente paradigmática con respecto a ciertos imaginarios sociales de nuestra posmodernidad tal y como han sido descritas por Lipovetsky (1994). Se preocupa por la salud –practica el remo en una máquina que le compra su esposa durante la primera temporada y el *footing* con su esposa en la segunda. Es un narcisista –solo hay que leer algunas de las frases que espeta en sus intervenciones metaficticias, como cuando comenta: "El poder es bastante como una inmobiliaria. Todo va de situación, situación situación. Cuanto más cerca estás de la fuente, más vale tu propiedad. Cuando pasen los siglos y la gente vea esta filmación, ¿a quién verán sonriendo justo al margen del

encuadre?" (1.1)⁵. También es un hedonista –no deja de fumarse un cigarro al día con su esposa o a hurtadillas, o de comerse las deliciosas chuletas de cerdo en el garito de Freddy.

Otra de las características sorprendentes de Frank Underwood es el hecho de que, como el Walter White de *Breaking Bad*, encarna al sueño americano –se lleva sacrificando toda la vida para tener éxito y un tipo de vida a la altura de sus necesidades–, aun con altas dosis de cinismo y desengaño. Frank Underwood no es en absoluto un idealista: "La generosidad también es una forma de poder"⁶ (1.7), o referente a su esposa: "Amo a esa mujer. La amo más de lo que los tiburones adoran la sangre"⁷ (1.1). Es más bien un pragmático: "Si te quieres ganar mi confianza, entonces tendrás que ofrecerme la tuya a cambio"⁸ (1.13). Se considera formando parte de una oligarquía que conoce determinadas verdades, como que "la democracia está sobrevalorada"⁹ (2.2) o que lo que hay que perseguir es el poder, no el dinero. Afirma:

Qué desperdicio de talento. Él eligió el dinero en vez del poder, un error que casi todos cometen. Dinero es la gran mansión en Sarasota que empieza a caerse a pedazos después de diez años. Poder es el viejo edificio de roca que resiste por siglos. No puedo respetar a alguien que no entienda la diferencia.¹⁰ (1.2)

Es el hombre que se ha hecho a sí mismo y que ha llegado nada más y nada menos que al puesto de mayor poder sobre la tierra: el de Presidente de los Estados Unidos de América.

Lo que queda claro aquí es que si el público es capaz de sentir simpatía por Frank Underwood no es sólo por una estricta cualidad del texto audiovisual que la teleserie nos presente, sino porque este es capaz de apelar a determinados presupuestos subjetivos presentes en los espectadores.

Ricoeur explica cómo toda narración es escrita o contada presuponiendo una común "pre-comprensión del mundo de la acción", que puede ser a su vez descompuesta en "sus estructuras de significado, sus recursos simbólicos y su carácter temporal" (1995: 16). Entre los componentes a tener en cuenta en este primer momento de creación del texto, se encuentran los símbolos convencionales propios de cada cultura que permiten a los actores del intercambio social descifrar el significado de la acción presente en el relato. Dentro de este grupo de reglas simbólicas podemos incluir tanto los previamente mencionados esquemas narrativos típicos de las ficciones

⁵ "Power is a lot like real estate. It's all about location, location, location. The closer you are to the source, the higher your property value. Centuries from now, when people watch this footage, who will they see smiling just at the edge of the frame?"

⁶ "Generosity is its own form of power".

⁷ "I love that woman. I love her more than sharks love blood".

⁸ "If you want to earn my loyalty, then you have to offer yours in return".

⁹ "Democracy is so overrated".

¹⁰ "Such a waste of talent. He chose money over power-- In this town, a mistake nearly everyone makes. Money is the McMansion in Sarasota that starts falling apart after ten years. Power is the old stone building that stands for centuries. I cannot respect someone who doesn't see the difference".

posmodernas en las que el protagonista es un antihéroe, como lo que podríamos llamar los imaginarios sociales, que son el modo en que la personas de una determinada época y cultura

imaginan su existencia social, el tipo de relaciones que mantienen unas con otras, el tipo de cosas que ocurren entre ellas, las expectativas que se cumplen habitualmente y las imágenes e ideas normativas más profundas que subyacen a estas expectativas. (Taylor, 2006: 37)

Como tales imaginarios son normalmente inconscientes y/o inarticulados, nuestra simpatía por personajes extremos como Frank Underwood hace emerger la diferencia entre aquello que creemos considerar admirable o reprobable, y aquello que realmente consideramos como tal. Según esto, Frank Underwood y *House of Cards* serían micro-mitos o cristalizaciones de determinados imaginarios sociales (Carretero, 2006) ampliamente compartidos en nuestra sociedad, lo cual explicaría el alto grado de identificación del público con un personaje de estas características.

Teniendo en cuenta la doble función de los imaginarios –por un lado colaboran en la estabilización de una sociedad, y por otro son un vector subversivo que en ocasiones nos permite revolucionar la normalidad–, *House of Cards* parece fundamentalmente estabilizadora porque es altamente descriptiva de nuestras sociedades posmodernas, de los ciudadanos que en ellas habitamos y retrata de un modo entusiasta el modo en que tendemos a imaginar nuestra realización personal en relación a imágenes como el éxito profesional y la fama. En cuanto a su posible dimensión subversiva con respecto al *status quo* sólo se nos ocurre señalar aquí que el hecho de que el protagonista, Frank Underwood, sea un psicópata, puede desencadenar en el espectador atento un pensamiento crítico capaz de hacer emerger el verdadero contenido de nuestros imaginarios y de tomar una postura consciente y libre con respecto a ellos.

Conclusión

Se nos ocurre pensar que quizás la psicopatía y nuestros imaginarios sociales posmodernos no son tan heterogéneos como nos podría parecer en un principio. Se han difuminado las fronteras entre ambos dominios conceptuales. Ya en 1978 encontramos textos especializados sosteniendo que "la psicopatía puede ser inspeccionada de un modo mucho más fructífero bajo un prisma extremo... según el cual nuestras sociedades occidentales no solo toleran sus valores derivados, sino que virtualmente los demandan cuando se trata de conseguir fama y fortuna" (Smith, 1978: x), o bien que "hemos evolucionado hacia un orden social en el que el psicópata está sorprendentemente adaptado" (Smith, 1978: 27). Afirmaciones que encontramos todavía más exageradas, por ejemplo, en un reciente libro expresivamente titulado *La sabiduría de los psicópatas* (Dutton, 2013), cuyo subtítulo en inglés se traduciría como: Todo lo que los santos, los espías y los asesinos en serie nos pueden enseñar sobre el éxito. Es decir, la psicopatía tendría un amplio subconjunto de coincidencia con el imaginario social del éxito presente en nuestras sociedades. Sólo por eso el

mencionado libro puede defender que el psicópata es más un recurso social que un miembro necesariamente disfuncional de nuestra sociedad.

Nuestra intención aquí no es la de participar en una discusión académica entre la visión más clásica de los psicópatas como implacables depredadores y la más reciente y controvertida conceptualización del psicópata de éxito (Stevens *et al.*, 2012), sino tan sólo la de documentar cómo ciertas características de la personalidad psicopática son altamente apreciadas en nuestra sociedad. Por un lado, la bibliografía muestra como los psicópatas son extremadamente nocivos para cualquier organización (Boddy, 2010). Sin embargo es igualmente cierto que su conducta más común puede ser fácilmente considerada como simplemente ambiciosa y compatible con o incluso deseable en nuestra sociedad, porque "la cultura que se guía por el éxito promueve tales conductas personales en los puestos de trabajo." (Andrews y Furniss, 2009: 24).

Referencias

- Andrews, H. y Furniss, P. (2009). A successful leader or a psychopathic individual?. *Management Services* 53(4), 22-24.
- Carretero, E. (2006). La persistencia del mito y de lo imaginario en la cultura contemporánea. *Política y Sociedad* 43(2), 107-126.
- Boddy, C. (2010). Corporate Psychopaths and Productivity. *Management Services* 54(1), 26-30.
- Coplan, A. (2004). Empathic Engagement with Narrative Fictions. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62(2), 143.
- Dutton, K. (2013). *La sabiduría de los psicópatas*. Barcelona: Ariel.
- García, A. N. (2015). Moral Emotions, Antiheroes and the Limits of Allegiance (s.p.). En García, A.N., *Emotions in Contemporary TV Series*. Londres: Palgrave MacMillan (en prensa).
- Green, S. (2011) Dexter Morgan's Monstrous Origins. *Critical Studies in Television* 6(1), 22-35.
- Hare, R. D. (1993). *Without Conscience: The Disturbing World of the Psychopaths Among Us*. Nueva York: Guilford Press.
- Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra.
- Krakowiak, M. y Oliver, M. B. (2012). When Good Characters Do Bad Things: Examining the Effect of Moral Ambiguity on Enjoyment. *Journal of Communication* 62, 117-135.
- Lilienfeld, S. O. y Andrews, B. P. (1996). Development and preliminary validation of a self-report measure of psychopathic personality traits in non-criminal populations. *Journal of Personality Assessment* 66, 563-575.
- Lipovetsky, G. (1994). *El crepúsculo del deber*. Barcelona: Anagrama.
- Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y Narración I*. México D.F.: SigloXXI.
- Shafer, D. M. y Raney, A. A. (2012). Exploring How We Enjoy Antihero Narratives. *Journal of Communication* 62, 1028-1046.
- Smith, M. (1995). *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.
- Smith, R. J. (1978). *The Psychopath in Society*. Nueva York: Academic Press.

- Stevens, G. W., Deuling, J. K. y Armenakis, A. A. (2012). *Successful Psychopaths: Are They Unethical Decision-Makers and Why?*. *Journal of Business Ethics* 105, 139-149.
- Taylor, C. (2006). *Imaginarios sociales modernos*. Barcelona: Paidós.
- Tous, A. (2013). *Mites en sèrie. Els temes clau de la televisió*. Barcelona: Trípodos.