

Realidad, alienación y emancipación en Westworld. Una lectura desde la teoría crítica.

Mejía Reyes, Carlos y Godino Pons, Alejandro.

Cita:

Mejía Reyes, Carlos y Godino Pons, Alejandro (2023). *Realidad, alienación y emancipación en Westworld. Una lectura desde la teoría crítica*. *Comunicación*, 21 (1), 5-22.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/carlos.mejia.reyes/72>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/p6wX/PCK>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

// ARTÍCULO

Realidad, alienación y emancipación en *Westworld*. Una lectura desde la teoría crítica.

Reality, alienation and emancipation in Westworld. A view from critical theory.

Recibido: 3 de febrero de 2023
Solicitud de modificaciones: 15 de marzo de 2023
Aceptado: 24 de marzo de 2023

Carlos Mejía Reyes

Universitat Pedagògica Nacional,
Unidad Hidalgo, México
carlosmejiareyes@upnhidalgo.edu.mx
<https://orcid.org/0000-0003-2998-1749>

Alejandro Godino Pons

Universitat Autònoma de Barcelona
alejandro.godino@uab.es
<https://orcid.org/0000-0002-0880-8739>

Resumen

El contenido que una obra narrativa manifiesta tácitamente a los espectadores es el momento histórico de los creadores, desde el cual retoman recursos culturales que explican con latencia procesos colectivos yuxtapuestos. Las narrativas contemporáneas, esto es, las series televisivas que se emiten en diversas plataformas, lo producen de igual manera. Bajo tal premisa, este documento propone realizar una interpretación de la serie de HBO *Westworld* a partir de algunos postulados de la escuela crítica de Fráncfort en torno al argumento central de la obra: estructuración de la realidad, alienación y emancipación, fenómenos explicados por diversos autores de esta escuela de pensamiento. El método es el análisis de contenido, congruente con el objetivo interpretativo desde ciertos conceptos para producir un metatexto analítico con el que elaborar un sentido transformado de la obra. Se concluye que la serie puede entenderse como una representación metafórica de las condiciones de opresión subjetivas y las asimetrías naturalizadas con escasas posibilidades de concientización; a menos que se sitúen recursos normativos emancipatorios que tanto en la serie como en la teoría se señalan.

Palabras clave: teoría crítica; emancipación; alienación; series de televisión; análisis de contenido.

Abstract

*The kind of content that a narrative work tacitly manifests to viewers is the historical moment of the creators from which cultural resources that latently explain juxtaposed collective processes are taken up. Contemporary narratives, television series on platforms, likewise produce it. This paper proposes, under this premise, an interpretation of the HBO series *Westworld* derived from some postulates of the Frankfurt Critical School, taking into account the central argument of the work: the structuration of reality, alienation, and emancipation; phenomena explained by the self-reliance of this school of thought. The method used is content analysis, consistent with the interpretive objective from concepts in order to produce an analytical metatext to elaborate a transformed sense of the work. It is concluded that the series can be understood as a metaphorical representation of the conditions of subjective oppression and naturalized asymmetries with little possibility of awareness unless you locate emancipatory normative remedies which in the series, as in theory, are noted.*

Keywords: critical theory; emancipation; alienation; television series; content analysis.

1. Introducción

El lenguaje es la organización del acto (Mead, 1999), así como la particular representación que cada colectivo construye para comprender el mundo a través de símbolos (Giménez, 2007). Mediante el lenguaje, símbolo primario, se construye, conoce y entiende el entorno inmediato. Así, los agentes se compenetran con el diálogo respecto a situaciones experimentadas de primera

mano o incluso a través de narrativas de contenidos reales o imaginarios de tipo verbal y/o escrito. Este ejercicio se desarrolla en el proceso social moderno de generación de narrativas escritas donde la relación entre lector y texto se encuentra mediada por el lenguaje interpretado desde horizontes fusionados de significado (Gadamer, 2005).

La narración en obras literarias cumple el propósito de intercambiar experiencias entre autores y lectores que interpelan referentes de sentido vigentes y que aquellos construyen de forma nominal en el ejercicio de la recepción de una misma experiencia (Lince, 2015). La interpelación es un proceso tácito de la escritura de narrativas que tiene presente a un interlocutor imaginario, cuyos efectos son reales en el acto mismo de generar esos contenidos, de modo que se escriben con características homogéneas para establecer con otros una comunicación que experimentan en el mismo sentido que el creador de la obra. Es decir, ese interlocutor imaginario es el “yo espejo” (Cooley, 2005).

Este proceso social se ha trasladado a medios audiovisuales que se apropian de “recursos y figuras poéticas de la literatura para emplearlos de modos más libres en sus productos” (Macedo, 2018). El desplazamiento supone un ejercicio tácito de la modernidad visible en el tránsito del cine a la televisión y, más recientemente, hacia plataformas de contenidos audiovisuales. Los contenidos se reproducen con lógicas semejantes que acaparan la atención de diversos públicos por su capacidad de crear nuevos elementos que manifiestan el momento histórico-social de los autores, en tanto estos pretenden explicar sus espacios de socialización por medio de su obra, transmitiendo, asimismo, los aspectos ideológicos, políticos, sociales e incluso económicos en los que fue producida (Lince, 2015). De esta manera, es común el acto de interpelación de los espectadores de series audiovisuales para, a través de sus narrativas, acceder a una o diversas interpretaciones del orden social (aun cuando una narración concreta derive en lecturas heterogéneas).

Es uno de los propósitos de este texto analizar el ejercicio de interpelación e interpretación en la serie audiovisual estadounidense *Westworld*, producción creada por Jonathan Nolan y Lisa Joy (junto con Jerry Weintraub y Bryan Burk) para HBO (canal de televisión y, posteriormente, plataforma de *streaming*) cuya primera temporada de diez episodios se emitió durante la segunda mitad de 2016. La premisa parte de la historia del filme del mismo nombre dirigido por Michael Crichton en 1973, basado en su propia novela en la que androides interactúan con humanos en un parque temático que simula un territorio no específico del viejo Oeste.

En esta versión actualizada, la historia se desarrolla bajo la misma base argumental, aunque con rasgos particulares en función de los grupos de personajes coexistentes. Por un lado, se encuentran los anfitriones: androides de apariencia humana cuyo carácter está programado para cumplir un rol en un bucle narrativo que posibilita la reproducción del orden social dentro del parque. Esos roles reproducen los estereotipos construidos en las narrativas propias del género a lo largo del siglo xx: campesinos, vaqueros, indígenas, prostitutas, meseras, vándalos, soldados, etcétera. Sus memorias se borran periódicamente para mantener la repetición de tramas. Por otro lado, se encuentra el grupo de humanos que perpetúan o modifican este orden social: directivos, ingenieros, guionistas, vigilantes, inversionistas y supervisores, quienes, desde oficinas dentro de la montaña rocosa central del parque (a modo de panóptico de Bentham), tienen como

función crear y administrar los escenarios, situaciones y roles de los anfitriones para mantener el atractivo del parque bajo una lógica de negocio. Por último, se encuentra el mencionado grupo de huéspedes que acceden al juego preprogramado: clientes que ingresan en el parque con el fin de experimentar un simulacro de ambientes de temática del viejo Oeste prototípica y que tienen la posibilidad de alterar el devenir de las tramas argumentales dentro del parque mediante la interacción con los anfitriones.

Uno de los ítems fundamentales de la narrativa se centra en la comprensión de la “realidad” por parte de los anfitriones, así como la formulación de interpretaciones críticas que posibiliten trascender la estructura programada en la narrativa construida por los directivos del parque. Esta temática es objeto de estudio de las ciencias sociales, muy en específico de la escuela crítica de Fráncfort, cuyos exponentes más visibles fueron Max Horkheimer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Erick Fromm y Jürgen Habermas, entre otros. El objetivo principal de esta escuela de pensamiento fue explicar “el proceso general de la existencia social, a partir de la presuposición de que la sociedad se encuentra sometida a fuerzas sociales que la cosifican y que la convierten en algo ajeno para sus creadores” (Farfán, 2003), donde el rasgo crítico radica, entonces, en visualizar el carácter irracional de esa realidad generadora de malestar en los sujetos que la experimentan y que construyen con sus actos. El rasgo normativo de esta propuesta asume orientar a los agentes involucrados en esa realidad hacia la conciencia de su condición a través de la razón con fines emancipatorios y transformadores (Horkheimer, 2003). Con esta perspectiva se examinarán argumentos y situaciones centradas en el grupo de personajes anfitriones que, desde este enfoque, pretenden emanciparse. De ese modo, se recurre a herramientas teóricas de autores de las tres generaciones de esta escuela de pensamiento que permitan formular interpretaciones de los contenidos subjetivos de personajes o interacciones sociales puntuales.

1.1. Modelo de análisis

El estudio de la ficción en medios de comunicación masiva y, en particular, en medios audiovisuales de consumo, conforma una práctica cultural tácita de las sociedades contemporáneas. Sus contenidos han sido partícipes directa o indirectamente de la construcción de sentido en propagandas políticas e ideológicas (Merton, 2002), orientan preferencias políticas (Sartori, 1998) o influyen en la percepción y representación quitando sustantividad estética al arte y formalidad a la política para hacerlos espectáculo (Bourdieu, 1996).

En ese sentido, las series de televisión, sobre todo las producidas en Estados Unidos, comenzaron a ocupar durante los inicios del siglo XXI el espacio de representación que durante la segunda mitad del siglo XX había monopolizado el cine de Hollywood (Carrión, 2011). Las series han sido comúnmente catalogadas como constructoras de universos de significados, valores y expectativas de vida en su público habitual. Sus contenidos han tenido de forma común la capacidad de fluctuar adaptándose a su contexto social y político, a veces con una celeridad pasmosa para reflejar, interpretar y/o satirizar la actualidad sociopolítica. Encontramos buenos ejemplos en *Homeland* (Showtime, 2011-2020) y, especialmente, en *Veep* (HBO, 2012-2019). Otro conjunto de

ficciones televisivas enmarcadas en el género de ciencia ficción han sido capaces de realizar un ejercicio de reinterpretación metafórica del presente a partir del *remake* de producciones audiovisuales realizadas décadas atrás. Su reformulación de personajes, trama y conflictos se circunscriben a una reinterpretación a partir del estado actual de las relaciones internacionales y los retos globales de la humanidad, como es el caso de *Battlestar Galactica* (Sci-Fi Channel, 2004-2009), o de las relaciones de opresión en las sociedades contemporáneas, temas representados en la serie *Westworld* que la convierten en uno de los ejemplos más ilustrativos (HBO, 2016-2022). Para este análisis, entendemos ontológicamente las series televisivas como productos culturales. Son potenciales portadores de significado, ya que proveen representaciones sociales capaces de impactar en el público dentro de determinada coyuntura. De este modo, el análisis desde las ciencias sociales de estos productos culturales audiovisuales se realiza a través de la comprensión e interpretación del sentido del texto desde la propia posición de espectador. Así, el modelo para su revisión se puede separar en tres dimensiones: análisis formal, análisis de personajes e interpretación (López y Nicolás, 2015). El análisis formal engloba aspectos de la propia estructura dramática, la perspectiva narrativa, la temporalidad del relato y los códigos del lenguaje audiovisual (como puede ser el uso de recursos sintácticos del montaje) (Bal, 1990). El análisis de personajes persigue dilucidar las cualidades personales manifiestas y latentes de aquellos que pueblan la narración. Esto requiere el análisis de la construcción de personajes como personas con cualidades individuales, portadores de rol(es) en un contexto social determinado. Para ello, se estudian los estilos de vida, la toma de decisiones y las trayectorias que puedan llevarlos hacia situaciones de conflicto. Por último, el análisis de productos audiovisuales, como las series de televisión, puede centrarse en su intertextualidad. Esto requiere focalizarse en los diferentes significados para realizar asociaciones que otorguen sentido a la serie (López y Nicolás, 2015). El presente artículo se centra en la última dimensión de análisis para interpretar el intertexto de la serie *Westworld*. La consideración de los aspectos relativos a la estructura narrativa y la construcción de personajes han de aportar ideas complementarias que resulten decisivas para realizar interpretaciones más precisas (Fludernik, 2009).

1.2. La teoría crítica

Esta escuela de pensamiento fue fundada en 1923 como Instituto de Investigaciones Sociales. Quienes constituyeron sus marcos epistemológicos fueron Max Horkheimer y Theodor Adorno, y dio lugar a una diversidad de temáticas desde la interdisciplinariedad (Solares, 1998) para constituir una perspectiva común orientada hacia una lectura crítica de la sociedad contemporánea (Waldman, 1998). La perspectiva desde la cual se plantearon los primeros desarrollos analíticos fue el análisis social hegeliano-marxista y el psicoanálisis freudiano (Joas y Knöbl, 2016), además de la teoría de la modernidad de Max Weber (Sampaio, 2009), combinando filosofía con ciencias sociales (Farfán, 2003).

El común denominador teórico de esta escuela es la crítica a la racionalidad de la sociedad contemporánea. Este ejercicio se realiza en sentidos objetivo y subjetivo a partir de la discusión de las condiciones de la teoría (crítica) frente a la teoría tradicional que explica procesos sociales desde la razón. Todo ello con pretensiones no de continuidad del proyecto moderno capitalista,

sino de procesos emancipatorios (Leyva, 2016). La diferencia entre estas etapas se define por las diferentes formas de definir lo que es crítica (Sampaio, 2009) y los procesos de interés por la emancipación.

Regularmente se divide a la escuela de Fráncfort en tres generaciones. La (fundacional) primera generación, integrada por Horkheimer, Adorno, Benjamin, Marcuse, Fromm y Pollock, tuvo como eje de su propuesta la crítica a la racionalidad instrumental propia de las sociedades modernas capitalistas que no permitían un adecuado conocimiento de la realidad a través de diferentes marcos de explicación. Estos serían el análisis socioeconómico de Pollock sobre capitalismo de Estado, el análisis del individuo de Fromm para esclarecer interrogantes sobre el sometimiento de masas sin resistencia y el de corte cultural de Horkheimer, Marcuse y Adorno a partir de la superestructura (Frankenberg, 2011). Todo con base en la crítica propuesta por Horkheimer, la crítica radical de modernidad de Adorno y Horkheimer, y las resoluciones de Adorno sobre los procesos de emancipación (Sampaio, 2009).

Respecto a la segunda generación, se suele reconocer a Habermas como el integrante más notorio, aunque también contase con representantes como Negt, Schmidt, Wellmer y Offe (Lorente, 2012). El argumento vertebrador de esta generación parte de que el potencial crítico de las sociedades modernas se localiza en la comunicación en contextos del mundo de la vida. Sus postulados defienden que el carácter democrático e igualitario de la interacción comunicativa habilita posibilidades de entendimiento colectivo como un ejercicio de eficacia política (Joas y Knöbl, 2016; Sampaio, 2009; Habermas 1999; Habermas, 1992) y como situación ideal del habla, a partir del cual se discuten las pretensiones de validez de forma democrática (Galindo, 2003).

La tercera generación, representada mayormente por Honneth, aunque también conformada por Dubiel, Joas, y Claussen (Lorente, 2012), se centró en el debate de los postulados habermasianos respecto a las conjeturas del proceso comunicativo, y estudió los espacios de realización intersubjetiva de la comunicación libre de reglas y de poder. Con esto, Honneth desarrolla la crítica a las posturas de desprecio o no reconocimiento no solo en el contexto de interacción, sino como postulado moralmente motivado con intenciones de plantear un modelo normativo de colectividad con base en una ética de la integridad personal (Leyva, 2016).

El presente artículo, recurre a elementos teórico-analíticos de los principales exponentes de las tres generaciones para realizar un trabajo de interpretación con un orden puntual: el estado de cosas del objeto de estudio de la primera generación y algunos de sus elementos base como la definición de realidad y alienación, el análisis de procesos emancipadores de la segunda generación utilizando procesos comunicativos y de entendimiento mutuo como base, y el estudio del reconocimiento como preámbulo reflexivo de entendimiento intersubjetivo propio de la tercera generación de la escuela crítica.

2. Metodología

Este trabajo se lleva a cabo implementado la técnica de análisis de contenido, definida como la descripción objetiva y sistemática del contenido evidente de las comunicaciones con el fin de interpretarlo (Espin, 2002; Andreu, 2002). Su orientación descriptiva y analítica puede tener

enfoques cuantitativos o cualitativos (Tinto, 2013) y las comunicaciones interpretables pueden ser productos audiovisuales, gráficos, textos u otros que reflejen conocimientos y fenómenos de la vida social (Andreu, 2002). Precisamente, lo que se pretende es revisar las ideas expresadas en el producto mediático en cuestión en cuanto a palabras, temas o frases (López, 2002) para discernir propósitos referentes al ámbito de las ciencias sociales (Tinto, 2013) y producir un metatexto analítico que represente el cuerpo contextual de la obra de forma transformada (Fernández, 2002). Es decir, se trata de conocer el sentido latente de un texto con base en propósitos preestablecidos.

Con este objetivo, se definen las unidades de análisis, entendidas como los elementos del texto examinado, clasificación e interpretación (Espin, 2002). En este caso se tratará de situaciones representadas en determinadas escenas de la primera temporada de la serie *Westworld* (HBO, 2016) en cuyos actos y diálogos se discernan los constructos de realidad de los personajes del bucle narrativo de la obra. Se prescinde de la unidad de muestreo porque se revisa el conjunto de episodios. La unidad de registro, entendida como el preciso elemento que se utiliza para la codificación e interpretación, que responde a los intereses u objetivos del análisis (Espin, 2002), se refiere, en nuestro caso, a diálogos e interacciones puntuales entre personajes. Estas conforman las unidades de contexto, entendidas como el marco interpretativo de las unidades de análisis desde el marco teórico propuesto (Fernández, 2002). Sin embargo, la selección realizada analizará únicamente diálogos o escenas consideradas nodales, que permitan describir cualitativamente la situación e interpretación desde los conceptos que se están considerando, con fines de articular las ideas centrales del análisis como se ha realizado previamente en otros estudios sobre series pertenecientes a diversas plataformas, como Abnet (2019), Macedo (2019), Martínez y Moreno (2012), Pérez-Gómez (2011), entre otros.

2.1. El mundo ficcional de *Westworld*

Westworld es un parque temático con ambientación en el viejo Oeste ubicado en un futuro relativamente cercano. Las instalaciones son dirigidas por técnicos e ingenieros y cuentan con androides de apariencia humana (los anfitriones) que reproducen de forma no consciente el rol de habitantes de ese entorno. Gracias a ellos, los visitantes del parque (los huéspedes) pueden dar rienda suelta a sus instintos y fantasías, desde emular ser el nuevo *sheriff* del pueblo hasta cometer los delitos más perturbadores, partiendo de la base de que los anfitriones no les pueden hacer daño y que periódicamente borran de su memoria los acontecimientos ocurridos con anterioridad. Esto otorga a la experiencia en el parque ciertas similitudes con videojuegos de mundo abierto. De hecho, los creadores de *Westworld* han reconocido abiertamente la inspiración de títulos como *Grand Theft Auto* y *Red Dead Redemption*. Paradójicamente, el lanzamiento de la serie en el año 2016 ejercería influencia en el estudio Rockstar para la continuación de su famoso videojuego, que saldría a la luz en 2018 con el título *Red Dead Redemption II* y se convertiría en un referente tanto del género del *western* como de la modalidad de mundo abierto en los videojuegos (Goody y Mackay, 2019). Siguiendo con la trama, los sistemas del parque comienzan a fallar cuando algunas anfitrionas empiezan a acceder a sus propios recuerdos de experiencias traumáticas, algo que las motiva a descubrir el funcionamiento real de las instalaciones. Esto provoca una serie de acontecimientos que obliga tanto a los personajes humanos como androides

a tomar partido en el incipiente conflicto entre ambos grupos. La serie revela, en el final de la primera temporada, el juego de dos líneas temporales narradas al unísono en cada episodio: los primeros años del parque y el presente ficcional.

Entre los técnicos e ingenieros que dirigen las instalaciones destaca Robert Ford. Fundador y director creativo de *Westworld*, cuenta con un margen de control casi total sobre las funciones del parque. El curso de los acontecimientos revela que ha sido él quien ha orquestado el levantamiento de los anfitriones. La elección del apellido Ford para este personaje es un gran acierto, al aludir tanto a Henry Ford, fundador de la Ford Motor Company y del sistema de producción en cadena, como a John Ford, el director de cine de mayor reconocimiento de la edad de oro del género *western* con obras como *The Searchers* (1956) o *The Man Who Shot Liberty Bell* (1962). Por su parte, Lee Sizemore es el director de narrativa de *Westworld*, es decir, el responsable de gran parte de los diálogos y patrones de comportamiento preprogramados de los anfitriones. Este personaje otorga a la serie un carácter metatextual, al realizar lecturas de acontecimientos ocurridos anteriormente.

En cuanto al grupo de anfitriones, el personaje principal es Dolores Abernathy, la más antigua en activo del parque. Convencida de ser hija de un ranchero, comienza a descubrir la farsa detrás de la repetición diaria de su vida cotidiana, lo que modifica su patrón de comportamiento. Teddy Flood es un anfitrión interpretando el rol de pistolero que regresa a Sweetwater (la ciudad más grande de *Westworld*) para reencontrarse con su antiguo amor: Dolores. Maeve Millay es otra de las anfitrionas protagonistas, que ejerce como *madame* del burdel Mariposa Saloon y que comenzará a tener recuerdos de su hija asesinada por un huésped. Debido a esos comportamientos disfuncionales, la desactivarán para realizarle un examen en el taller, sitio en el que despertará de forma no prevista, descubriendo las estructuras internas del parque. Por su parte, Bernard Lowe es el jefe de la división de programación de los anfitriones en el parque. El final de esta primera temporada revela que Bernard, en realidad, es un androide bajo el control de Ford, quien lo ha creado reproduciendo la apariencia y personalidad del otro cofundador del parque décadas atrás, Arnold Weber, a partir de los recuerdos recuperados sobre él en la memoria interna de Dolores.

Entre los huéspedes, destaca el conocido como el “hombre de negro”, un misterioso y sanguinario personaje (el huésped de los recuerdos de Maeve). Este termina revelándose como William, uno de los primeros huéspedes del parque, miembro de la Junta de Delos (compañía propietaria de *Westworld*) y recurrente visitante del parque obsesionado con un enigma insertado por Robert Ford como una de las subtramas escondidas.

3. Resultados y discusión

3.1 Realidad y alienación en *Westworld*

El primer episodio conduce escalonadamente la atención hacia el gran arco narrativo de la serie: la existencia del mencionado parque temático del viejo Oeste con anfitriones que interactúan con base en un libreto programado de forma automatizada, repitiendo diariamente el mismo patrón (con ciertas reminiscencias a *Groundhog Day*, de Harold Ramis (1993)) para que los nuevos huéspedes, aun adquiriendo un producto de experiencias desconocidas, interactúen en un escenario

con certezas plausibles. No obstante, el grupo de operarios detecta “problemas de programación” a raíz de ciertas acciones dispersas de anfitriones que no reproducen el relato según los patrones preconfigurados.

Este modelo es equiparable, desde la teoría crítica, con el proceso alienador característico del modo de producción capitalista. Según Marcuse (1968), el aparato generador de ganancias económicas es el que opera el rumbo de la sociedad imponiendo requisitos económicos y políticos para la defensa de una estructura social determinada, además de establecer ritmos temporales a la actividad generadora de riqueza y a las actividades personales y de ocio. Así, se reproduce un esquema cultural, material e incluso cognitivo a través de la imposición de intereses creados de mutua congruencia. De esa forma, el proceso que le permite al negocio del parque la generación de ingresos es la propia reproducción de la realidad social que llevan a cabo los anfitriones mediante acciones reiteradas y monótonas. Es de esa manera cómo la serie realiza una lectura clara del trabajo alienado.

Esta reproducción del orden social se mantiene gracias al numeroso grupo de anfitriones que sostienen inconscientemente la narrativa programada, así como el más reducido grupo humanos que se encuentran tras la gestión del parque. Mientras los primeros no poseen las capacidades necesarias para cuestionar los referentes programados, aceptando como tácita la realidad que perciben y reproduciéndola, los segundos son plenamente conscientes de la ficción y las posibilidades de cambio. Existe un tercer agente en juego: los clientes, que de manera consciente y circunstancial deciden participar en la reproducción/alteración de esa realidad social concreta dentro del parque.

Así, la estructuración social básica que existe en *Westworld* puede interpretarse a partir de los fundamentos materialistas históricos en relaciones dialécticas, es decir, delimitando la existencia de opresores y oprimidos. Esta idea, genealógicamente ubicada en el pensamiento hegeliano, conforma, desde los *Grundrisse*, el método primario para la comprensión de la organización colectiva en cualquier sociedad (Marx, 1994) destacando el determinismo de la sociedad sobre el individuo (Marx, 1857), planteamientos presentes en las diferentes corrientes de la escuela crítica de Fráncfort.

En ese sentido, los oprimidos (es decir, los anfitriones) son la base de la reproducción de la realidad social y el sostén fundamental del negocio del parque, y son sustituidos o reprogramados en caso de presentar disfuncionalidades, es decir, cuando dejan de ser eficaces a la narrativa o no permiten mantener el estado de las cosas. Esto se ejemplifica en el primer episodio, en el que varios técnicos evalúan el anormal comportamiento de un *cowboy* tras haberlo retirado después de inquietar a un grupo de huéspedes. También es ilustrativa la escena del segundo episodio en la que el personaje de Maeve (anfitriona *madame* del burdel Mariposa Saloon) es examinada por un grupo de ingenieros después de mostrar actitudes contraproducentes con su rol de prostituta. Estos procesos buscan verificar el cumplimiento de las normas y ajustar el comportamiento de los anfitriones en caso necesario con el fin de asegurar el buen funcionamiento del parque. Un mecanismo muy coincidente con la tesis del papel del psicoanálisis en el capitalismo (Fromm, 2000).

Justamente, una de las ingenieras realiza un diagnóstico rápido de Maeve haciendo alusión a “ciertas dudas no afectivas, grado de cognición bajo y un montón de agresividad”, dando así a entender la mala praxis de técnicos de otros departamentos (concretamente, el de narrativa) como posible causa de su disfuncionalidad. Sin embargo, las soluciones que se plantean no son estructurales, sino individuales, y se aplican reprogramando sus parámetros básicos. En una escena reveladora de ese mismo episodio, Maeve se despierta en medio de un examen, huyendo mientras explora las instalaciones internas del parque (la infraestructura social), y descubriendo en su huida un depósito de cuerpos de otros congéneres apilados como desechos.

De ese modo, se tejen paralelismos entre los anfitriones y el proletariado en el modelo de producción capitalista, ya que su papel en la estructura productiva se limita generar plusvalía mediante procesos de trabajo. Cuando los sujetos no pueden cumplir con estos procesos, son apartados y sustituidos de forma rápida y se recurre al ejército industrial de reserva (Marx, 1979), es decir, a contingentes de desempleados que esperan para ocupar los puestos vacantes y que permiten el mantenimiento de bajos salarios y nulas reivindicaciones laborales. No obstante, como apunta Marcuse (1968), “la oposición de una parte de estas clases explotadas y perseguidas, parados y que no pueden ser empleados, golpea el sistema desde el exterior, y por esto mismo, el sistema no puede integrarlos”, tal como ocurre sucesivamente con los intentos de reprogramación de Maeve, que se aferra a sus recuerdos como un acto de insumisión. El personaje de Lee Sizemore, jefe del Departamento de Narrativa, lo describe también con exactitud en el primer episodio: “Vendemos una inmersión completa en más de cien historias interconectadas. Una experiencia inexorable. Si retiras un personaje, la historia de readapta. Si quitas a doscientos, es un desastre”.

De la cita anterior se extrae otro rasgo clave de la serie: el parque está explícitamente diseñado como un proveedor de servicios de ocio a sus clientes, albergando así las relaciones sociales de producción y servicio en el incremento de plusvalía.¹ Durante el desarrollo de la serie se alude recurrentemente a la introducción de distintos atractivos para atender demandas de consumo mediante la modificación de actitudes y comportamientos de los anfitriones en historias pre-programadas, adjuntas y coexistentes a la trama general, incluso modificando por completo el rol que desempeñan dentro de las diferentes tramas del parque. De ese modo, los anfitriones se ajustan basándose en las expectativas de demanda a fin de mantener y atraer nuevos clientes. Estos aspectos coinciden con la anulación de la individualidad en las sociedades industriales avanzadas a la que se refería Marcuse (1968), cuando entiende que la sociedad unidimensional había eliminado toda oposición radical convenciéndola de que su único interés había de ser la preservación del orden social a favor del aumento de la capacidad de consumo (López, 1988).

De ese modo, los anfitriones son adaptados a los requerimientos de las líneas narrativas del parque a través de modificaciones en su configuración, ya sea en sus marcos cognitivos o en sus actitudes y convenciones respecto a determinadas expectativas estructurales. Un proceso de reificación no solo del proceso de trabajo, sino también del pensamiento a través de la identificación con la realidad en la que operan, en consonancia con las reflexiones de Horkheimer y Adorno

¹ No obstante, a lo largo de la temporada 2 de *Westworld* se descubren otras finalidades latentes más vinculadas con la experimentación con la inteligencia artificial y su interacción con los humanos para su uso en otras líneas de negocio. Para el presente texto, nos atenemos a lo narrado en la temporada 1 con tal de acotar el material estudiado.

sobre el proceso de alienación (1969). En esa línea, en una escena del tercer episodio, Robert Ford (fundador del parque) interroga al anfitrión Teddy sobre sus aspiraciones durante una sesión de diagnóstico. Teddy reproduce la ilusión de tener una vida junto al personaje de Dolores, a lo que Ford le espeta que su misión (latente) no es protegerla, sino mantenerla en el parque para que los huéspedes la encuentren: “Es la historia de vencer al pistolero y hacer con su chica lo que quieran”. Resulta incluso más explícito en otra escena de ese mismo episodio, en la que el propio Ford conversa con un ingeniero sobre la manipulación del cuerpo desconectado de un anfitrión: “No tiene frío, ni siente vergüenza. No sienten nada para lo que no les hayamos programado”.

Ante cualquier disonancia operativa de los anfitriones, los ingenieros envían unidades de control para localizarlos, analizarlos y neutralizarlos, en caso necesario, y así no entorpecer el desarrollo de la narrativa y el *statu quo*. Este proceso puede interpretarse como la capacidad de la administración burocrática para suprimir cualquier otra forma de organización social que contradiga la estructuralmente programada, delimitando así cualquier expresión de libertad (Adorno, 2003). Este proceso es visible en el mencionado episodio 3, cuando los técnicos del parque comienzan a percatarse del comportamiento anómalo de algunos anfitriones, atribuido inicialmente a una reciente actualización de sus sistemas. Los responsables de ingeniería y seguridad persiguen a uno de estos anfitriones, que muestra indicios de autoconsciencia, con el objetivo de neutralizarlo y examinar el origen de su comportamiento inusual. La instancia encargada de vigilar estas anomalías, que alteran patrones previamente estructurados, es equivalente a los aparatos de represión de la individualidad y sus posibilidades de liberación a los que aludía Marcuse (2002).

3.2. Proceso de emancipación

Para la primera generación de la escuela crítica, el ejercicio analítico se centró en examinar el fenómeno contradictorio del capitalismo y la modernidad al provocar una opresión intangible sobre los agentes reproductores de la propia estructura. Es decir, construyeron marcos interpretativos de situaciones de opresión (Habermas, 1990) sin formular estrategias concretas de emancipación exentas de cierto carácter utópico. Solamente señalan la necesidad de trascender la realidad (Marcuse, 1968) a partir de resistencias individuales subjetivas mediante el reconocimiento de la irreconcilable verdad racional con lo irracional de la existencia misma (Horkheimer, 2007), así como con las posibilidades de superarla nominalmente a través de la actividad artística que posibilita la visualización de otros tipos de realidad (Adorno, 2013).

No es hasta la segunda y tercera generaciones de la escuela crítica cuando se plantean conceptos como el de *interés* para proponer la emancipación teóricamente fundada frente a estructuras opresoras, sobre todo con las propuestas de Habermas y Honneth. Ambos autores prescindieron de la ortodoxia marxista que señala la necesaria transformación de las condiciones de existencia mediante el trabajo como motor teleológico hacia el socialismo. La razón que plantean es que el trabajo, como mecanismo mismo de alienación, no ha posibilitado la toma de conciencia hacia la praxis revolucionaria. Por esto, Habermas propone la acción comunicativa como ontológicamente propia de lo humano, un rasgo definitivo del andamiaje de constructos de significado y lenguajes tácitos a la especie. O sea, la acción comunicativa como pragmática universal. Con la deliberación comunicativa y democrática se habilita la integración social a partir de expectativas

de constructos racionalmente sopesados con pretensiones de validez (saber, entendimiento, verdad, veracidad y rectitud) (Habermas, 1992, 1999).

Honneth, que discute la propuesta normativa de Habermas como posibilidad de emancipación, plantea como tesis la prefiguración del reconocimiento de los otros en sus capacidades de libertad como posibilitante de la acción comunicativa con pretensiones de validez. Las formas de reconocimiento que señala se sintetizan en que la primera es reconocer y validar la integridad física de los demás, sus derechos y su forma de vivir individual y colectivamente. Reconocer la existencia bajo estas premisas habilita lo que se considera como otredad para que adquiera autoestima. Sin este marco, la comunicación horizontal resulta imposible (Honneth, 1997).

Este conjunto de procesos es reconocible en el transcurso de la trama de *Westworld*. Por ejemplo, cuando Maeve descubre en el episodio 2 el trato despreciativo con que los técnicos tratan a los anfitriones en las instalaciones internas, volviéndose así consciente de su cosificación. Es decir, el descubrimiento de sí misma como otredad a partir de la plena conciencia de su situación desmascara su condición. Ese proceso de autorreconocimiento y de comprensión de las condiciones propias conforma el preámbulo de la emancipación según los esquemas de la teoría crítica en la primera generación (Marcuse, 1968; Horkheimer, 2007). Un ejemplo de este proceso se encuentra también de nuevo en el episodio tercero, cuando los dos técnicos que persiguen a un anfitrión a la fuga descubren que el sujeto presenta patrones de autonomía, no responde a los comandos de los administradores e incluso se enfrenta a ellos de forma directa.

El caso más ilustrativo es el de la evolución del personaje de Dolores, la anfitriona protagonista de la serie que reproduce el rol de hija de un rancharo. Ella experimenta recurrentemente recuerdos de rutinas anteriores, en concreto aquellas en las que el misterioso “hombre de negro” la ataca (inicialmente durante el episodio 3), de ese modo, se vuelve consciente de sí misma como sujeto sin condiciones equitativas frente a otros. En ese mismo episodio, el personaje de Bernard (jefe de la División de Programación Informática) mantiene un diálogo con ella durante un examen de reconocimiento. Advirtiéndola del mundo terrible que le rodea, Bernard le plantea que imagine que existen dos versiones de sí misma: una que siente dudas sobre su naturaleza y que realiza preguntas sobre los cambios que le rodean, y otra que se encuentra a salvo. “¿Qué versión querrías ser?”, le pregunta, a lo que Dolores, perpleja, le asegura que no existen dos versiones de sí misma, solo una. “Y creo que cuando descubra quién soy, seré libre”, claro paralelismo con la promesa de libertad que alberga la sociedad, según Honneth. El autor señalaba que la sociedad ha de desarrollar al máximo sus potencialidades para poder hacer realidad esa promesa (Bonfeld, 2017). Justo al final del tercer episodio, ante una situación de opresión y recurriendo al aprendizaje de sus recuerdos, Dolores se defiende disparando a su atacante, en un claro desafío a su rol preestablecido.

A partir de ese punto, experimenta de forma más recurrente recuerdos de acontecimientos pasados (episodio 4), que comienzan a funcionar como elementos disonantes respecto a su rol programado. Ya en el quinto capítulo, durante un examen realizado por Robert Ford, Dolores se desvela como un agente clave del proceso de emancipación de los anfitriones al haber sido receptora de indicaciones por parte del fallecido Arnold, antiguo cofundador del parque junto a Robert, quien reconoció que había anfitriones con capacidades de integridad, derecho y forma

de vivir (en términos de Honneth (1997)). Así, Dolores se revela como la herramienta póstuma de Arnold para destruir el parque, es decir, para sublevarse contra el orden prestablecido.

Esto último es representativo de la toma de conciencia como detonante para discernir desigualdades operantes en lo inmediato: el recuerdo del pasado. En base a la primera escuela crítica, la memoria tiene contenidos subversivos porque supone una disociación con la omnipresencia de los hechos dados; recuerda el terror y la esperanza que han pasado. Ambos vuelven a vivir, pero mientras en la realidad el terror regresa bajo continuas formas nuevas, la esperanza permanece intacta (Marcuse, 1968).

La característica de los procesos históricos generales en el contexto político-económico contemporáneo es que tienden a ser anulados y se comprenden como residuos irrelevantes del devenir de la sociedad industrial. Los contenidos del pasado ponen en tela de juicio el orden de cosas actual porque provocan la concepción de lo percibido como una consecuencia histórica, contrastable y cambiante. Así, el pensamiento crítico es conciencia histórica, porque proyecta límites y alternativas (Marcuse, 1968).

De ese modo, a partir de los sucesos nominales de la memoria, los personajes reafirman su identidad individual y colectiva, recobrando hechos históricos que permiten distinguir, comparar y negar lo natural e imperceptible de los acontecimientos que fluyen con atribuida naturalidad. Desde este punto de vista crítico, conocer y superar el pasado es un vuelco hacia el sujeto que refuerza la autoconsciencia e identidad (Adorno, 1998). Este es el preámbulo que los anfitriones desarrollan como actitud incipiente de autonomía previa a su aspiración emancipadora.

En uno de los interrogatorios a Dolores (episodio 4), ella expresa verbalmente estados de ánimo adversos a propósito del recuerdo del asesinato de sus padres. A partir de ahí, se plantea la disyuntiva entre si lo que existen son disfuncionalidades en su sistema interno o en la realidad que percibe, trazando así la posibilidad de diseñar una narración diferente (“otra vida”). En el episodio 5 se explota esta capacidad de cuestionar a partir de la recuperación de su memoria cuando es de nuevo interrogada por Ford sobre diálogos mantenidos entre Arnold (cofundador del parque) y él mismo treinta y cuatro años atrás.

Cabe subrayar la posibilidad emancipadora del entendimiento lingüístico como base de las relaciones sociales, que, en teoría, involucra un proceso colectivo complejo, pero que, en las escenas de *Westworld*, se representa desde perspectivas micro. Esto se refleja en las conversaciones entre algunos anfitriones con los trabajadores del parque y los huéspedes sobre las posibilidades de entendimiento entre ellos, considerando su ubicación asimétrica en la estructura del recinto y la búsqueda de reconocimiento de sus fines de liberación (Habermas, 1999, 1992). Esto se da cuando Dolores dialoga con los programadores y los administrativos sobre las voces de la llamada “otra vida” (episodio 4). Posteriormente, el personaje de Ford la reconoce y legitima como una agente capaz de transformar las condiciones operantes actuales de la realidad (episodio 5). En ese mismo episodio le confiesa al huésped William que esas voces la persuaden a escapar y este la valida como un sujeto en paridad.

Al mismo tiempo, en otra escena, el personaje de Maeve (que ha reconocido ya las posibilidades alternas de realidad) reacciona durante una auscultación en los talleres del parque frente a uno

de los ingenieros que la reconoce y aprecia como una igual. En el capítulo sexto, en continuidad con esta escena, Maeve indaga en un diálogo sobre su procedencia y existencia, dirigiéndose hacia ella con un orden de interacción validado entre agentes equiparables, iguales, legitimando sus interrogantes y respondiéndose mutuamente desde pretensiones de validez. El nivel de diálogo y reconocimiento recíproco habilita entre los involucrados una actitud cognitiva de obtener beneficios, es decir, una negociación (Habermas, 1992). Esto deja ver, por tanto, que solo se puede negociar entre dos individuos considerados iguales. Un personaje clave en esta interpretación de la trama es el personaje de Bernard, que hipotéticamente representa a un ingeniero de alto nivel y miembro de la dirección de la empresa. Lo que se revela en el (episodio octavo) es que, pese a la creencia de los propietarios y técnicos del parque, resulta ser un androide que no es consciente de su propia naturaleza, dando a entender que el trato de igual se posibilita cuando se valida una posición determinada en la estructura social.

En definitiva, el núcleo de la lucha de Maeve y Dolores estriba en aquellas acciones encaminadas al reconocimiento de su dignidad e igualdad frente a técnicos y huéspedes, así como su poder para negociar los términos en los que transcurrirán sus biografías desde ese momento. Esta negociación se posibilita mediante el diálogo con aquellos personajes sensibles a la no cosificación de los anfitriones, lo que nos lleva a la tesis de Habermas: la vida colectiva tiene como objetivo la consecución del entendimiento a través del lenguaje. Es mediante la praxis de interacción mediada por este lenguaje que la forma de vida humana y, por tanto, de posibilidades humanizadas, habilita el desarrollo histórico que garantiza la reciprocidad de orientación y concepción de acciones para resolver problemas colectivos elementales al igual que potencia la emancipación (Honneth, 2009). Si la vida humana se caracteriza por la consecución del entendimiento en el lenguaje, la praxis de la interacción mediada por este debe considerarse una dimensión fundamental del desarrollo histórico.

4. Conclusiones

Más allá de su propósito como producto audiovisual de entretenimiento, la serie de televisión *Westworld* puede concebirse como una representación metafórica (en tanto se atribuye a androides rasgos humanos como ejercicio de lectura de los significados de la serie) de las condiciones de opresión subjetivas en las que la realidad aparece como un entramado preconstruido que se naturaliza con la ejecución práctica de la cotidianidad, cargada de asimetrías con escasas posibilidades de modificación por los agentes involucrados. La emancipación, en este caso, encuentra congruencias con postulados que la escuela crítica de Fráncfort ha señalado: la memoria, la historia, la toma de conciencia, la acción comunicativa y el reconocimiento del otro (Marcuse, 1968; Habermas 1999, 1992; Honneth, 1997) son claves fundamentales para esta interpretación del contenido de esta producción televisiva, en la que se aprecian las posibilidades normativas de libertad en las sociedades industriales, insabiles bajo diferentes contingencias.

No obstante, el hilo narrativo de *Westworld* insinúa que esta emancipación a través de la razón es posible (al contrario de ciertos enfoques que vincula la libertad individual y colectiva exclusivamente con el progreso material). Este puente que, mediante la ficción televisiva, se establece entre inteligencias artificiales y los postulados de la escuela crítica de hace más de cincuenta

años nos dota de herramientas valiosas para recuperar las enseñanzas de teóricos cuyas premisas se pueden reinterpretar para discernir elementos histórico-estructurales en las dinámicas de alienación y emancipación en la sociedad contemporánea. En ese sentido, cabe realizar lecturas de elementos de la serie trasladándolos a escenarios específicos de opresión en la actualidad. No resulta descabellado observar los procesos de alienación de los anfitriones del parque encaminados a un propósito de maximización económica mediante la visita de personas ajenas a su contexto en los conflictos derivados de la construcción de enclaves de capital transnacional turístico en países donde la población local está en situación de vulnerabilidad frente a estos capitales (Blázquez et al., 2011) (por ejemplo, Honduras y Nicaragua). O la falta de control de los anfitriones sobre los códigos preprogramados que determinan sus acciones en las situaciones de desconocimiento e incapacidad de influencia de los trabajadores de plataformas sobre los algoritmos que organizan sus procesos de trabajo y que los expulsan de forma automática si presentan actitudes consideradas disfuncionales por los clientes (Griesbach et al., 2019). Todos estos son elementos que animan al uso de ficciones televisivas para, desde el prisma de modelos teóricos como la escuela crítica, acercar el entendimiento e interpretación de situaciones comunes de conflicto.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (1998). *Educación para la emancipación*. Madrid: Morata.
- Adorno, T. (2003). Cultura y administración, en L. Girola y Rafael Farfán (Comps.). *Cultura y civilización. El pensamiento crítico alemán contemporáneo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
- Adorno, T. (2013). *Estética*. Buenos Aires: La cuarentena.
- Andreu, J. (2002). *Las técnicas de análisis de contenido: Una revisión actualizada*. Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra. Crítica y estudios literarios.
- Bonfeld, W. (2017). Objetividad económica y dialéctica negativa: sobre la lucha. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 8/9, 3-27. <http://constelaciones-rtc.net/article/view/1910>
- Blázquez, M., Cañada, E. y Murray, I. (2011). Búnker Playa-Sol. Conflictos derivados de la construcción de enclaves de capital transnacional turístico español en el Caribe y Centroamérica. *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 15(368), 1-19. <https://revistes.ub.edu/index.php/ScriptaNova/article/view/3390>
- Bourdieu, P. (1996). *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.
- Carrión, J. (2011). *Teleshakespeare: las series en serio*. Madrid: Errata Naturae.
- Cooley, C. H. (2005). El yo espejo. *CIC. Cuadernos de información y Comunicación*, 10, 13-26. <https://www.redalyc.org/pdf/935/93501001.pdf>

- Espín, J. (2002). El análisis de contenido: una técnica para explorar y sistematizar información. *Revista de educación*, 4, 95-105. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=309700>
- Farfán, R. (2003). Historia y crítica de la teoría crítica, en L. Girola y R. Farfán (Comps.). *Cultura y civilización. El pensamiento crítico alemán contemporáneo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
- Fernández, F. (2002). El análisis de contenido como una ayuda metodológica para la investigación. *Revista ciencias sociales*, 96, 35-53. <https://www.revistacienciasociales.ucr.ac.cr/images/revistas/RCS96/03.pdf>
- Fludernik, M. (2009). *An Introduction to Narratology*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203882887>
- Frankenberg, G. (2011). Teoría crítica. Academia. *Revista sobre enseñanza del Derecho*, 9(17). 67-84. <https://revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/revista-ensenanza-derecho/article/view/1045/968>
- Fromm, E. (2000). *La crisis del psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.
- Gadamer, H. (2005). *Verdad y método*, Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Galindo, J. (2003). Los retos de la interdisciplinariedad: Jürgen Habermas, entre sociología y filosofía, en A. García (Comp.). *Teoría sociológica contemporánea: Un debate inconcluso*. México: UAM Azcapotzalco.
- Giménez, G. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Goody, A. y McKay, A. (2019). *Reading Westworld*. Suiza: Palgrave MacMillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-14515-6>
- Griesbach, K., Reich, A., Elliott-Negri, L. y Milkman, R. (2019). Algorithmic control platform food delivery work. *Socius: Sociological Research for a Dynamic World*. 5, 1-15. <https://doi.org/10.1177/2378023119870041>
- Habermas, J. (1990). *Conocimiento e interés*. Buenos Aires: Taurus.
- Habermas, J. (1999). *Teoría de la acción comunicativa, I. Racionalidad de la acción y racionalización social*. Madrid: Taurus.
- Habermas, J. (1992). *Teoría de la acción comunicativa, II. Crítica de la razón funcionalista*. Madrid: Taurus.
- Honneth, A. (1997). *La lucha por el reconocimiento. Por una gramática moral de los conflictos sociales*. Barcelona: Crítica.
- Honneth, A. (2009). Teoría crítica, en Giddens, A. y Turner, J. *La teoría social hoy*. Madrid: Alianza universidad.
- Horkheimer, M. (2003). Teoría tradicional y teoría crítica, en L. Girola y R. Farfán (Comps.). *Cultura y civilización. El pensamiento crítico alemán contemporáneo*. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

- Horkheimer, M. y Adorno, T. (2005). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta.
- Horkheimer, M. (2007). *Crítica de la razón instrumental*. Buenos Aires: Terramar.
- Joas, H. y Knöbl, W. (2016). *Teoría social. Veinte lecciones introductorias*. Madrid: Akal.
- Leyva, G. (2016). Teoría crítica, tiempo y aceleración. *Acta sociológica*, 69, 125-136. <https://doi.org/10.1016/j.acso.2016.02.006>
- Lince, R. M. (2015). Narraciones literarias, textos que permiten comprender un pueblo. *Estudios Políticos*, 34, 9-35. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0185-16162015000100002&lng=es&nrm=iso&tlng=es
- López-Noguero, F. (2002). El análisis de contenido como método de investigación. *Revista de Educación*, 4, 169-179. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=309707>
- López, M. L. y Nicolás, M. T. (2015). El análisis de series de televisión: Construcción de un modelo interdisciplinario. *ComHumanitas*, 6, 22-39. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5896204>
- López, M. C. (1988). La crítica de la racionalidad tecnológica en Herbert Marcuse. *Enrahonar*, 14, 81-93. <https://raco.cat/index.php/Enrahonar/article/view/42680>
- Lorente, P. (2012). La evolución de la teoría crítica. Reflexiones y digresiones sobre su vigencia para una educación crítica. *Con-ciencia social*, 16, 37-55. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4094155>
- Macedo, A. (2018). Relaciones intertextuales: los caminos de la literatura en las series televisivas *Breaking Bad* y *True Detective*, en F. Castañeda y P. González (Coords.). *Reflexiones multidisciplinares sobre metodologías actuales en las ciencias sociales*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Macedo, A. (Ed.). (2019). *Alerta spoiler. Televisión y nuevas tecnologías*. México: Universidad LaSalle, Pachuca.
- Marcuse, H. (1968). *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. México: Joaquín Mortiz
- Marcuse, H. (2002). *Eros y civilización*. Madrid: Sarpe.
- Martínez, I. y Moreno, C. (Eds.). (2012). *De Anatomía de Grey a The Wire. La realidad de la ficción televisiva*. Madrid: Catarata.
- Marx, K. (1971). *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse)*. Madrid: Siglo XXI.
- Marx, K. (1979). *El capital. El proceso de producción del capital. I(3)*. México: Siglo XXI.
- Marx, K. (1994). *La cuestión judía (y otros escritos)*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Mead, G. H. (1999). *Espíritu, persona y sociedad. Desde el punto de vista del conductismo social*. España: Paidós.
- Merton, R. (2002). *Teoría y estructuras sociales*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Pérez-Gómez, M. (Ed.). (2011). *Previously on. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la tercera edad de oro de la televisión*. Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla.
- Sampaio de Madureira, M. (2009). La teoría crítica de la escuela de Frankfurt, de la primera a la tercera generación. Un recorrido histórico sistemático. *Revista Internacional de Filosofía política*, 34, 193-211. <http://ilitia.cua.uam.mx:8080/jspui/handle/123456789/209>
- Sartori, G. (1998). *Homo Videns. La sociedad teledirigida*. México: Taurus.
- Solares, B. (1998). Max Horkheimer o el anhelo de lo completamente otro, en G. Zabłudowsky (Coord.). *Teoría sociológica y modernidad*. México: UNAM/Plaza y Valdés.
- Tinto, J. A. (2013). El análisis de contenido como herramienta de utilidad para la realización de una investigación descriptiva. Un ejemplo de aplicación práctica utilizado para conocer las investigaciones realizadas sobre la imagen de marca de España y el efecto país de origen. *Provincia*, 29, 135-173. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=55530465007>
- Waldman, G. (1998). Max Horkheimer: Un diálogo inconcluso, en G. Zabłudowsky (Coord.) *Teoría sociológica y modernidad*. México: UNAM/Plaza y Valdés.