

“DOCTOR HOUSE Y MR. HOLMES: ENIGMA, MUERTE
 Y VERDAD EN UN HÉROE DE LA POSMODERNIDAD”

AUTOR: Andrés PELÁEZ PAZ
 Universidad Rey Juan Carlos

Doctor House y Mr. Holmes: enigma, muerte y verdad en un héroe de la posmodernidad

***Dr. House and Mr. Holmes.
 Enigma, Death and Truth
 in a Postmodern Hero***

RESUMEN:

Dentro del numeroso grupo de series que han hecho posible la formulación de una posible "nueva edad de oro de las series de televisión", *House, M. D.* es, posiblemente una de las más representativas y de mayor éxito. Tratamos de analizar en este artículo uno de los factores esenciales de su popularidad: la recreación de un arquetipo mítico con la mirada puesta en su modelo original, el detective literario Sherlock Holmes. Mediante la comparación textual entre el personaje representado en la serie de televisión y el personaje descrito por Arthur Conan Doyle, encontramos algunas de las características esenciales que definen la narrativa posmoderna televisiva y que se reflejan en el sistema narrativo propuesto por la serie norteamericana.

Palabras clave:

Televisión, series de televisión, *House*, Sherlock Holmes, posmodernidad, pastiche, héroe, Arthur Conan Doyle.

ABSTRACT:

Within the large group of series that have made possible the formulation of a possible "new golden age of television series" House, M. D. is possibly one of the most representative and most successful. We try to analyze in this article one of the key factors for its popularity: the recreation of a mythic archetype with an eye to its original model, the literary detective Sherlock Holmes. By textual comparison between the character depicted in the television series and the character described by Arthur Conan Doyle, we find some of the essential features that define the postmodern narrative television and reflected in the narrative system proposed by the American series.

Keywords:

Television, TV series, House, Sherlock Holmes, postmodernism, pastiche, hero, Arthur Conan Doyle.

“Pensar de tarde en tarde en Sherlock Holmes es una de las buenas costumbres que nos queda. La muerte y la siesta son otras. También es nuestra suerte convalecer en un jardín o mirar la luna.”
 (“Sherlock Holmes”, J. L. Borges)¹

0. Héroe, mito, relato

¿Qué es un héroe?

Atreverse a dar una definición de “héroe” implica incurrir en una grave irresponsabilidad debido, sobre todo, a que dependiendo del lugar del saber que ocupemos expresaremos contenidos, conceptos, criterios y sentidos de muy diverso cariz, quizás hasta contradictorios.

Recurriré, por tanto, a una definición que, en su aparente abstracción, y por eso mismo, me permite huir hacia delante: *Un héroe es un mito en acción.*²

En las sociedades primitivas “los mitos eran modelos ejemplares y universales acerca de historias sagradas cuyos actos eran imitados por los hombres” y los personajes míticos eran considerados seres sobrenaturales y arquetípicos: Gilgamesh, Ulises, Perceval. Estos héroes eran los representantes y el fundamento de la cultura y de la organización social, y se convertían en un “modelo de comportamiento humano”.³

De ahí la necesidad del héroe: es el arca perdida que guarda el secreto que nos permitirá a los seres humanos descubrir los valores y los ideales esenciales sobre los que se construyen nuestras sociedades.

De ahí, también, nuestro héroe como “mito en acción”, que habría que entender como “criterio o ejemplo de actuación”.

En *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Gilbert Durand⁴ nos habla del héroe libertador que nos defenderá de los enemigos del hombre y cifra estas amenazas en lo que llama “el tiempo destructor” o, en otras palabras, “la muerte inmovilizadora, contra la que el héroe se defiende mediante la acción continua, la lucha que ratifica que está vivo”.⁵

¹ BORGES, J. L. : *Los conjurados*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, p.50

² MAY, Rollo: *La necesidad del mito*, Paidós, Barcelona, 1998, p.52

³ COCIMANI, Gabriel: “Mitos de la posmodernidad”, *Comunicación*, Agosto-Diciembre, vol. 13, año 25, nº 002, Instituto Tecnológico de Costa Rica, Cartago, Costa Rica, pp.35-46. Ver ELIADE, Mircea: *Mitos, sueños y misterios*, Kairos, Barcelona, 2001.

⁴ DURAND, Gilbert: *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, FCE, Madrid, 2005

⁵ BOU, Nuria y PÉREZ, Xavier: *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*, Paidós, Barcelona, 2000, p.25

El mito, en definitiva, se nos presenta como un relato, como una narración (esto es lo que significa etimológicamente), vehiculada a través de la figura ejemplar del héroe, que se articula como un conjuro contra los miedos esenciales o primigenios: el terrible paso del *tiempo* y la inevitable consecuencia de la *muerte*, y que resulta ser imprescindible para fundar una cultura.

La naturaleza del héroe se fundamenta en una serie de estructuras arquetípicas que ya están en las antiguas epopeyas y en la literatura medieval, y que permanecen en la literatura moderna; y estas estructuras ordenan un *relato mítico*: novela, cuento, narración o película, llámese como se quiera.⁶

Cada tradición cultural, cada periodo histórico utiliza diversos modelos de héroe, y como parece evidente que nuestra cultura posmoderna no se mantiene alejada de los *miedos* de los que hablábamos, tampoco es ajena a los mitos y sus relatos.

Eso sí: mitos reformulados, adaptados, *tuneados*.

1. Héroes de bata blanca

Las series televisivas protagonizadas por profesionales de la medicina se han convertido en uno de los géneros del *telefilm* más cultivado por las televisiones de todas las épocas.⁷

La evolución de las series de temas médicos en televisión, y la de sus correspondientes protagonistas, manifiestan –de manera paralela– las preocupaciones de un público que, por un lado, va modificando sus hábitos de consumo televisivo y, por otro, su visión de la realidad social y cultural, con su consecuente cambio en las tipologías dramáticas de los telefilmes.

Desde la temprana aparición de la serie *Medic* en 1954 hasta la reciente *House, M. D.* observamos una transformación radical en sus personajes protagonistas, pasando de las representaciones del héroe hospitalario de los orígenes del género como un “personaje masculino de físico agradable, idealista y sobradamente preparado que vive para ayudar a los demás (...) en el que la dicotomía edad/experiencia aparece como indispensable”⁸, a *St. Elsewhere* o *Chicago Hope*, ya en 1994, “series poco convencionales de médicos cirujanos y sanitarios de última generación en ficticios hospitales urbanos con tratamiento

⁶ VERJAT, Alain: “Mitemas del héroe”, *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, Nº 15, 2000, pp. 153-164

⁷ Ver el imprescindible trabajo sobre las series televisivas dedicadas al mundo de la medicina: BAGET I HERMS, J. M.: “Las series médicas”, en JIMÉNEZ LOSANTOS, E. y SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (eds.): *El relato electrónico*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1989, pp. 163-171.

⁸ GUERRA GÓMEZ, Amparo: “SEA DESABRIDO, CAMINE CON UN BASTÓN. Sobre tipos y estereotipos médicos en *House*”, *Área Abierta*, nº 16, marzo 2007, p. 2 en: <http://www.ucm.es/info/cavp1/Area%20Abierta/16%20Area%20Abierta/articulos/Guerra86.pdf>

más pesimista y atención a temas del momento como el SIDA, o que apuestan por finales drásticos e inesperados".⁹

St. Elsewhere, que se estrena en octubre de 1982 en NBC y finaliza en mayo del 1988, toma como modelo narrativo y formal a *Hill Street Blues*: formalmente, la serie reforzaba su afán de realismo con el constante uso de la cámara en mano y un montaje cortante, áspero¹⁰, nervioso, que se complementaba con un veraz uso del sonido, lo que provocaba la inmediata y pregnante inmersión del espectador en el ambiente hospitalario, habitado por un ingente número de personajes; narrativamente, los profesionales médicos son tratados con realismo y sus actos carecen del aspecto heroico e idealista de sus antecesores en la pantalla.

Poco después, con *ER (Emergency Room)*, *Urgencias* (1994), el género nos "ofrece su producto más perdurable gracias al ritmo frenético de sus escenas y al tratamiento nada condescendiente de imágenes cercanas al *gore*: primeros planos de actuaciones médico-quirúrgicas, sangre, órganos y destrozos evidentes. Visualidad impactante de cuidada fidelidad y un completo repertorio de terminología clínica cantado a lo *fase food restaurant*: colocar vía, sangre y gasas, placa de tórax, desfibrilador..."¹¹. De hecho, el muy célebre director de *cult movies*, Quentin Tarantino –apóstol de la sangre posmoderna–, entusiasta de *Urgencias*, ha dirigido el episodio nº 24, emitido en noviembre de 1995 y titulado "Maternidad", creemos que de forma muy consecuente con sus postulados estéticos.

2. Elemental, Dr. House

La cadena Fox estrenó en otoño de 2004 la serie *House, M. D.* Producida por Bryan Singer, director de los largometrajes *Sospechosos habituales*, *X-Men* y *Superman returns*, y escrita por David Shore, la serie "narra los peculiares métodos que un médico emplea con sus pacientes".¹²

Citaré largamente y a continuación la información argumental que sobre la serie se ofrece en el sitio que le tiene reservado la cadena *Cuatro* que la emite semanalmente desde sus comienzos:

"La serie rompe barreras y se acerca a la medicina sin miedo ni complejos, a través de la figura de su protagonista principal, el doctor Gregory House, especialista en el tratamiento de enfermedades infecciosas. Físicamente muy peculiar, un hombre atractivo, entrado en la cuarentena, afectado por una cojera y con

⁹ CAPILLA, Antoni y SOLÉ, Jordi: *Telemanía. Las 500 mejores series de TV de nuestra vida*, Salvat, Barcelona, 1999, pp.52-53, 129-131. Citado por: GUERRA GÓMEZ, Amparo: *Op. Cit*, p. 3.

¹⁰ BLANCO, Antonio: *Televisión de culto*, Glénat, Barcelona, 1999, p.200. Blanco se refiere a *Hill Street Blues*.

¹¹ GUERRA GÓMEZ, A.: *Op. Cit*, p. 3

¹² Ver la web que la cadena "Cuatro" dedica al personaje y a la serie en la dirección siguiente: <http://www.cuatro.com/microsites/house/index.html>

un carácter bastante solitario –de hecho, si puede, evita hablar con sus pacientes, a los que sin embargo observa sin ser visto–. Él es un firme creyente de que debe curar las enfermedades, no a los pacientes.

“La serie está ambientada en un hospital universitario de Princetown, donde Gregory House dirige una unidad especial, encargada de pacientes afectados por dolencias extrañas, en la que colaboran un selecto grupo de aventajados ayudantes. Todo ello, bajo la misteriosa mirada del doctor House, que investiga sus casos con la minuciosidad de un Sherlock Holmes.

“Para lograr sus objetivos y solucionar sus casos, House no duda en enfrentarse con sus superiores e incluso con la administradora del hospital, la doctora Lisa Cuddy, con la que mantiene una relación de difícil equilibrio. Apoyado y cuestionado a partes iguales por sus colegas, este doctor, además de apostar por métodos revolucionarios, no se deja intimidar ni por la enfermedad ni por las limitaciones de la ciencia.”¹³

Sobre el personaje del doctor House, en concreto, se afirma:

“Seguramente el mejor médico del Hospital, pero su carácter, rebeldía y su honestidad con los pacientes y su equipo le hacen único. Prefiere evitar el contacto directo con los pacientes, le interesa por encima de todo la investigación de las enfermedades. Además de no cumplir las normas, se niega a ponerse la bata de médico. Es adicto a los calmantes y a las series de hospitales, ¿contradictorio? No, es House.”¹⁴

A continuación citaré, también extensamente, una opinión sobre el personaje radicalmente opuesta. La ya citada profesora Guerra, cuando llega el momento de introducir al doctor House dentro de la galería de tipos heroicos que se representan en las serie médicas a lo largo de la historia de la televisión, escribe sobre él lo siguiente:

“El nuevo siglo modifica definitivamente tramas y tipologías profesionales y morales, hacia representaciones médicas agresivas y no convencionales, tan políticamente incorrectas que no dudan en mostrar su desinterés hacia otras facetas de la profesión más allá de la pura salvación del enfermo. Facultativos con métodos extravagantes y nada ortodoxos, en los que el obligado acompañamiento, pese a su protagonismo, gira en torno a las habilidades y la personalidad de jefe, un profesional creativo pero

¹³ Cfr. <http://www.cuatro.com/microsites/house/argumento.html> . Las negritas son del autor del texto.

¹⁴ Cfr. <http://www.cuatro.com/microsites/house/personajes.html>

hostil, cuyas demoledoras ideas sobre la vida, juventud y vejez y el deterioro imparable del ser humano, condicionan a priori sus relaciones personales con sus semejantes, con las mujeres, y también con los colegas. No digamos con los pacientes."¹⁵

En otros momentos de su trabajo, la profesora destaca algunos aspectos negativos del carácter y comportamiento del doctor House, describiéndole como "representante de la cofradía de la cojera y la mala baba", "ser insolidario y desconfiado", "frustrado e impenitente cínico", entre otros. Sobre el que podríamos denominar "método House" dice que es "un sistema de trabajo y diagnóstico altamente tramposo basado más en la intuición que en cualquier mínimo protocolo", recogiendo las palabras de un médico del Hospital Clínico de Madrid.

Por otro lado, continúa, el comportamiento personal y profesional de House se basa en la "ironía misógina no precisamente fina, insolidaridad y un peculiar autoritarismo", que convierten al doctor en un "personaje, no ya polémico, sino claramente problemático", y en "un remedo de monstruo mediático, cuya personalidad médica y no médica, no debería provocar precisamente la carcajada".¹⁶

Entre estas dos visiones del personaje y la serie, que he ofrecido con detalle -la aséptica e ingenua propaganda de la cadena que la emite en España, y la crítica que realiza la analista universitaria-, nos encontramos con las opiniones elogiosas de sus *fans* que, en multitud de *blogs* y diversos espacios virtuales, afirman su incondicional inclinación por este tipo que brilla como una joya en un "mundo televisivo (que) abunda en basura, estulticia y acefalia", tal y como asevera un anónimo aficionado en un *blog* cualquiera, escogido al azar del hiperespacio durante la escritura de este ensayo.¹⁷

En lo que todos están de acuerdo es, hora es ya de decirlo, en la clara y evidente inspiración libresca del personaje del airado doctor: el decimonónico y arquetípico *consulting detective* creado por el escritor Arthur Conan Doyle, el señor Sherlock Holmes.

3. Mr. Sherlock Holmes

El guionista canadiense David Shore fue una de las estrellas invitadas a asistir al festival Cosmópolis, bienal literaria que se celebró en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) a finales del mes de octubre del año 2006. El redactor del periódico "El País" afirmaba que no se extrañaba de que un guionista fuera invitado a un festival literario "para desentrañar los entresijos de Gregory House, porque su personaje se basa en un héroe libresco: Sherlock Holmes".¹⁸

¹⁵ GUERRA GÓMEZ, A.: *Op. Cit.*, p. 4. En este caso, las negritas son nuestras.

¹⁶ Todas estas citas están sacadas de GUERRA GÓMEZ, A.: *Op. Cit.*, pp. 4 y ss.

¹⁷ <http://daurmith.blogalia.com/historias/37548>.

¹⁸ "No quiero que House sea feliz", *EL PAÍS*, sábado 21 de octubre de 2006. El guionista confirmaba: "Gregory House es una versión moderna y exagerada de Sherlock Holmes".

Parece tan evidente esta relación entre ambos personajes de ficción que los fanáticos de Holmes, además de sostener que les gusta House “porque les gusta Holmes” (y ahora no nos detendremos en esta actitud espectral tan *posmoderna*), elaboran listas de correspondencias y parecidos entre House y Holmes.

Así, se establecen apelaciones directas e indirectas al mundo de Sherlock Holmes, y a los rasgos de carácter que los unen inexorablemente: misantropía, misoginia, irascibilidad, superioridad, carencia de escrúpulos (el fin justifica los medios), aversión a las relaciones sociales, pasión por la resolución de extraños enigmas, cierta melancolía –que los humaniza- y, también, ironía, sarcasmo e infelicidad.

Por ejemplo, el número de la calle en donde viven es el 221B (de Baker Street en el caso de Holmes), tal y como se ve en el capítulo 7 de la segunda temporada, titulado *Cacería*. O la constante aparición de personajes de la serie cuyos nombres remiten al canon holmesiano: Adler, Doyle, Moriarty, etc. También referencias para “conocedores”: James Wilson es el ¿único? ¿amigo? del Dr. House, al igual que John H. Watson es el compañero de aventuras de Holmes; sus conocidas y celebradas adicciones, uno a la cocaína diluida al siete por ciento y otro al Vicodín; el compartido gusto por la música escuchada y tocada en soledad: Wagner y el violín, en el caso de Holmes, y el jazz o The Rolling Stones y el piano o la guitarra en el caso de House; o las curiosas aficiones ociosas: House acostumbra a ver culebrones médicos en televisión, leer cómic o jugar con videojuegos, mientras que Holmes era un adicto, no sólo a la cocaína, sino también a la literatura truculenta de sucesos criminales y a las esquelas.

Buscar estas huellas en los textos respectivos es un ejercicio cercano al juego (*¿Dónde está Wally?*, por ejemplo, se me ocurre) y, en cierto sentido, nos delata como hijos del pensamiento débil posmoderno: un trabajo de superficialidad que se agota en su propia acción: una vez encontrado el parecido con aquél personaje del libro de Conan Doyle, o esa coincidencia argumental o nominal resbalando por el texto, nos sentimos plenamente satisfechos.

Es cierto, sin embargo, que en la enumeración exhaustiva, y casi poemática, de parecidos y diferencias, ejercemos nuestro derecho a la felicidad de una erudición sin compromiso alguno y actuamos en la estela borgeana de la cita que encabeza esta divagación, asumiendo indolentemente una de esas afirmaciones de Borges que nos ilumina cuando escribe que le interesa “más la felicidad que la cultura, la emoción que la erudición”. Porque, y esto creo que es evidente, en el juego hay un saber y *saber es recordar*.

¿Responde esta sabiduría, este conocimiento superficial o, mejor dicho, re-conocimiento, de los rastros dejados por una ficción del pasado en el tejido de un relato del presente, a las preguntas que nos hacemos sobre el éxito de la serie y el impacto de su personaje protagonista?

No seamos apocalípticos, ni pedantes. Por supuesto, la simple lectura de similitudes y diferencias entre Holmes y House, entre la serie televisiva y la obra literaria, nos enfrenta a un saber adquirido como espectadores a lo largo del tiempo, pero nos enfrenta a un saber vacío. Vacío, de qué: de sentido. Porque el sentido – orientación, dirección- , como todos sabemos, se encuentra en el relato.

Por lo tanto, creo que la descripción (externa) de elementos holmesianos descubiertos emocionadamente en los capítulos de la serie de televisión cada semana, no explican el verdadero vínculo entre sus protagonistas ni, por supuesto, apelan a los esenciales rasgos *arquetípicos* que los unen y que les hacen héroes. A saber: *resolver el enigma, luchar contra la muerte y decir la verdad esencial* (aunque duela).

4. Crimen, método y ficción

Sherlock Holmes nació en 1887, en el anuario navideño inglés *Beeton's Christmas Annual* de Ward, Lock & Co., con la publicación de la novela *Estudio en Escarlata*, que sería publicada en forma de libro en julio de 1888, aunque ya estaba escrita en abril de 1886 y contratada, después de varios rechazos editoriales, en noviembre de 1886.¹⁹

El héroe doyeniano irrumpe en el paisaje inglés del decadente fin de siglo victoriano, como un personaje único en los anales de la literatura, llegando a encontrar un lugar en el *mainstream* a la vera de los ilustres Ulises y Don Quijote. Fruto legítimo y perfecto de su tiempo –coetáneo de Drácula, del Dr. Jekyll y de Jack el Destripador–, en el carácter de Sherlock Holmes se mezclan “desde el principio tres elementos que resultarán claves en la personalidad del detective: la ciencia, la excentricidad y el misterio”.²⁰

La “primera parte” de la novela *Estudio en Escarlata*, dividida en dos, se nos ofrece a los lectores como la “Reimpresión de las memorias de John H. Watson, doctor en medicina y antiguo médico castrense” y su primer capítulo se titula “El señor Sherlock Holmes”²¹. Después de hacer un somero repaso por los últimos sucesos de su vida desde que se hubo doctorado en Medicina, Watson se encuentra con un antiguo compañero de trabajo, “el joven Stamford”, al que invita a almorzar. Pronto le manifiesta a Stamford que busca alojamiento para “comprobar si es posible vivir holgadamente a un precio razonable”.

- Qué raro –observó mi acompañante–, es usted la segunda persona que hoy ha utilizado esa expresión conmigo.
- ¿Quién fue la primera? –pregunté.
- Un colega que trabaja en el laboratorio de química del hospital. Se lamentaba esta mañana de no tener a nadie con quien compartir

¹⁹ VALLE, Manuel: *EL SIGNO DE LOS CUATRO* / Conan Doyle. *La ciencia como ficción sentimental*, Granada, Comares, 2006.

²⁰ VALLE, M.: *Op. Cit.*, p.38.

²¹ DOYLE, Arthur Conan: *Estudio en Escarlata*, Madrid, Valdemar, 2000, p.51y ss.

unas bonitas habitaciones que había encontrado, y que eran demasiado caras para su bolsillo.

Watson se muestra entusiasmado: “¡Por Júpiter!”, exclama: “yo soy su hombre. Prefiero tener compañía a estar sólo”.

El joven Stamford me miró de manera un tanto extraña por encima de su vaso de vino.

-Usted no conoce todavía a Sherlock Holmes –dijo-; puede que no le guste tenerlo constantemente como compañero.

-¿Por qué? ¿Qué hay en contra suya?

-Yo no he dicho que haya nada contra él. Es hombre de ideas un tanto raras, le entusiasman determinadas ramas de la ciencia. Que yo sepa es un buen tipo.

Se dirigen a continuación al hospital donde se van a encontrar con ese “hombre de ideas un tanto raras”, y Stamford aprovecha para ampliar sus informaciones sobre Holmes sembrando ciertas inquietudes sobre su figura que, en cierto sentido, alarman o extrañan a Watson, y alientan su pulsión por conocerle (También, es obvio, al lector, que se ve impelido a la lectura voraz a la espera de la aparición del *misterioso y extravagante* Sherlock Holmes): “Holmes tiene un temperamento excesivamente científico para mi gusto... rayano en la sangre fría (...) Al parecer le apasiona el conocimiento preciso y exacto”, lo que le puede llevar a “cometer excesos (...) pues le ha llevado a golpear con un bastón a sus pacientes en la sala de disección”.

Apenas unos párrafos después, el doctor Watson narra su primer encuentro con el detective de esta manera:

- El doctor Watson, el señor Sherlock Holmes – dijo Stamford al presentarnos.

- ¿Cómo está usted? – dijo Holmes cordialmente, estrechándome la mano con una fuerza que yo difícilmente le habría atribuido-. Ya veo que ha estado usted en Afganistán.

- ¿Cómo demonios sabe usted eso? – pregunté asombrado.

Hasta aquí, y en pocas palabras, Arthur Conan Doyle nos perfila un personaje excéntrico, profundamente interesado por el conocimiento científico –“preciso y exacto”-, casi inhumano, podríamos añadir nosotros, y capaz de saber cosas imposibles -como el pasado de Watson en Afganistán- sólo con una mirada que dura lo que un convencional apretón de manos.

Estas deducciones de Holmes que le permiten hacer descubrimientos aparentemente asombrosos referidos a las personas y situaciones que le rodean se denominan en la jerga holmesiana “sherlockholmitos”. No son más que la puesta en escena de sus habilidades deductivas. Como dice Valle: “En ellos el detective, después de haber formulado una

deducción, siempre acertada, y que parece imposible o sobrenatural a sus oyentes, explica a éstos el camino que siguió desde su primera observación hasta su última deducción", de manera que establece una cadena deductiva (y discursiva) que es a la vez un relato y una exposición científica del, llamémoslo así, "método Holmes".

Por supuesto, las novelas de Sherlock Holmes nos atraen a los lectores no tanto por la calidad o eficacia del que aquí denomino "método Holmes", sino por el relato y la puesta en escena del mismo. Es decir, lo que interesa es la narración, la ficción, y no el método científico de Holmes.²²

Y eso forma parte, claro, del misterio. Cuando Watson deja a Holmes "afanado con sus productos químicos" y se dirige a su hotel, mantiene esta conversación con Stamford:

- Por cierto –pregunté de pronto, parándome y dirigiéndome a Stamford-. ¿Cómo demonios sabe él que yo procedía de Afganistán?

Mi acompañante sonrió enigmáticamente.

- Es uno de sus rasgos peculiares -dijo-. Mucha gente se pregunta cómo averigua él esas cosas.

-Ah, ¿es un misterio? – Exclamé, frotándome las manos-. Vaya, esto va a resultar muy interesante. Le estoy muy agradecido por habernos puesto en contacto. Ya sabe usted que "el más apropiado tema de estudio para la humanidad es el hombre"

La conversación entre nuestra literaria pareja continúa hasta que surge un nuevo y primordial elemento: el crimen.

- No importa – dijo él, riendo entre dientes-. De lo que se trata ahora es de la hemoglobina. Sin duda comprende usted la importancia de mi descubrimiento, ¿no es cierto?

- Vaya, hombre, pero si es el más práctico descubrimiento médico-legal en muchos años. ¿No comprende usted que nos proporciona una prueba infalible para descubrir las manchas de sangre? ¡Venga a verlo!

Para Holmes, entusiasta, "las causas criminales dependen siempre de esta cuestión". Y nosotros, asombrados "watsons", asistimos a la conjunción de los dos paradigmas que

²²Ver: VALLE, M.: *Op. Cit.*, pp. 249 y ss.

Arthur Conan Doyle dice que los "sherlockholmitos" son "esas pequeñas y hábiles deducciones que a menudo no tienen nada que ver con el asunto tratado, pero que preparan favorablemente al lector". Ver: DOYLE, Arthur Conan: *Memorias y Aventuras*, Valdemar, Madrid, 1999, p. 123.

Por otro lado, nos remiten a la verdadera figura de Joseph Bell, médico real que enseñó a Conan Doyle en la Facultad de Medicina, y que sirvió de inspiración para la creación de Holmes. Bell, según nos cuenta Doyle en sus memorias, tenía esa habilidad y se la mostraba a todos los que estuvieran en relación con él y, en especial, a sus alumnos de Medicina.

rigen todo el discurso holmesiano cuando nos habla de ese “práctico descubrimiento medicolegal”: la *ciencia* (la Medicina) y el *crimen* (la Ley).²³

Sabemos, por tanto, hasta aquí, que el enigmático y asombroso Sherlock Holmes se caracteriza por ser:

- a) Un científico.
- b) Un científico excéntrico.
- c) Un científico excéntrico y misterioso.
- d) Un científico excéntrico y misterioso interesado por el crimen.

Es decir: *un científico del crimen*.

Pero, entonces, ¿qué es Holmes *exactamente*? se pregunta, nervioso e inquieto, el bueno de Watson. ¿Cómo se conjugan esos dos espacios tan, aparentemente, lejanos como son el mundo de los alambiques, los matraces y las redomas del laboratorio de química con el oscuro, desconocido y siniestro universo de las huellas del crimen?

A esta pregunta nos responde el propio Holmes enigmáticamente y haciendo malabares en el segundo capítulo de esta primera parte de la novela, titulado adecuadamente “La ciencia de la deducción”.

“(...) Tengo una profesión muy particular. Creo ser el único en el mundo que la profesa. Soy un detective privado a quien se puede consultar, si es que puede entender lo que es eso. En Londres tenemos muchos detectives gubernamentales y otros tantos privados. Cuando estos se extravían, vienen a mí y yo me las arreglo para ponerlos otra vez sobre la buena pista. Me exponen todas las pruebas de que disponen y, por regla general, soy capaz de ponerlos en el buen camino, con la ayuda de mi conocimiento de la historia del crimen.”

Ante la incredulidad de Watson, Holmes demuestra sus poderes de análisis y deducción resolviendo el “misterio de su pasado en Afganistán” planteado páginas atrás. Y he aquí los malabares:

“Yo *sabía* que usted venía de Afganistán. Por una costumbre inveterada los pensamientos fluyen tan rápidos por mi mente que llegué a esa conclusión sin tener conciencia de los pasos intermedios. Sin embargo, dichos pasos existieron.”

Y entonces, le explica por orden y con detalle, que “su inequívoco aire marcial” le convertía en un “médico militar” que “acababa de llegar de los trópicos” por el evidente

²³ *Íd.*, p.40

bronceado de su piel y que “como evidencia su macilento rostro” ha pasado enfermedades, apuros y calamidades. Por otro lado, la rigidez y la postura “un tanto forzada” de su brazo izquierdo es señal inequívoca de que le han herido. Por tanto: “¿En qué lugar de los trópicos ha podido pasar muchos apuros, y ser herido en el brazo, un médico del ejército inglés? Evidentemente en Afganistán”.

- Elemental, Dr. Watson.²⁴

- Tal como usted lo explica, parece cosa muy sencilla –le dije, sonriendo–. Me recuerda usted al Dupin de Edgar Allan Poe. No tenía ni idea de que tales individuos existiesen fuera de las novelas.

Se refiere Watson, claro está, a la literatura policíaca, en mantillas en aquella época, evocando a dos figuras de ficción (Auguste Dupin y, un poco más adelante, a Lecoq) creadas respectivamente por Poe y Emile Gaboriau, iniciadores primigenios del género literario al que, por otra parte, pertenecen Holmes y Watson en un alarde de modernidad literaria que contradice la, a veces, anodina y gris consideración que merece la literatura de Doyle (y la de género) al *stablishment* cultural, y evidenciando algunas cuestiones realmente curiosas para el lector, digamos, impresionista (quiero decir: el que disfruta *sin prejuicios* de la lectura), y también para el analista. Me refiero a dos aspectos que atañen a Sherlock Holmes como *personaje de ficción* y, en consecuencia, como ser irreal y, como mucho, verosímil aunque no verdadero (ni falso, pero no nos vamos a plantear esta cuestión ahora) y que se desprenden de la muy interesante conversación que Watson y Holmes mantienen sobre las cualidades profesionales de los antedichos detectives de ficción.²⁵

En primer lugar, Sherlock Holmes habla de sí mismo como si fuese un ser real frente a los seres de ficción que representan Dupin y Lecoq.

En segundo lugar, Sherlock Holmes habla de sí mismo como incomparable –en términos detectivescos- a Dupin (“era un tipo de poca monta”) y Lecoq (“era un chapucero deplorable”). Fijémonos en que no se plantea en ningún momento la *ficcionalidad* de sus respectivos “métodos”, es decir, lo que de narrativo hay en la construcción del relato, sino que critica la *cientificidad* de sus actuaciones como detectives en los casos criminales a los que se enfrentan en sus novelas o cuentos. Porque para Holmes el crimen es un (su) objeto de estudio científico

²⁴ Frase, por cierto, que no aparece en el canon y que procede del imaginario cinematográfico.

²⁵ Considerado como el creador del género policíaco, Poe hace aparecer a su detective Auguste C. Dupin en tres relatos: *Los crímenes de la calle Morgue* (1841), *La carta robada* (1841) y *El misterio de Marie Roget* (escrito antes que *La carta robada*, en el que se alude al misterio de Marie Roget, se publica posteriormente, en tres entregas, de noviembre de 1842 a febrero de 1843). Se le suele considerar como el antecedente directo de Sherlock Holmes, reconocido por el propio Conan Doyle que admiraba sin reservas la literatura de Edgar Allan Poe. Dupin era otro excéntrico individualista y solitario. Poe lo definía como un enamorado de la noche de inteligencia enfermiza. Representaba al héroe cartesiano de la ciencia decimonónica: un tipo al que sólo le interesa la solución de un caso o, mejor dicho, el razonamiento lógico que nos lleva hasta esa solución. Ver el magnífico libro: GUBERN, R.: *Máscaras de ficción*, Anagrama, Barcelona, 2002, pp.206-233.

Es precisamente esa mezcla de realidad y ficción –de verdad y mentira, en términos absolutos- lo que hace radicalmente moderno al personaje de Sherlock Holmes (y lo que ha hecho de él un *mito de culto*).

Pero, ¿qué hace especial a Holmes frente a su delatado modelo? Holmes tenía una alta consideración de su propio “talento natural” y creía de sí mismo que sus aportaciones al mundo del crimen debían mucho al estudio y al trabajo, mientras que Dupin, en su nada humilde opinión, sólo tenía “un cierto talento analítico”. Se situaba, de nuevo, del lado de la ciencia y se consideraba a sí mismo como un “profesional” frente a Dupin, burgués arruinado que vive de sus rentas.²⁶

Tenemos aquí –entre la aparición de *Los crímenes de la calle Morgue* en 1841 y *Estudio en Escarlata* en 1887- el salto del héroe romántico, aunque excepcional, que encarna Dupin, al héroe moderno, excepcional y profesional, que pone en escena su saber de *científico del crimen* mediante un “método” que se va construyendo a lo largo de la resolución de los casos que aparecen en el Canon.

El “método Holmes” se basa en cuatro pilares:

- 1) El conocimiento que otorga la experiencia y el estudio.
- 2) La observación detallada del entorno.
- 3) La deducción lógica.
- 4) La imaginación.

Vemos, por lo dicho, que podemos considerar a Holmes como la perfecta figuración ficticia del relato policíaco, su encarnación narrativa, el excéntrico representante de un método científico que tiene como objeto la resolución de misterios criminales: el método contra el misterio. No se nos escapan los paralelismos entre su método deductivo y los presupuestos de la semiología, tal y como la entendía Pierce, como ciencia de los signos: no hay narración sin síntomas ni indicios. Un crimen pone el relato en marcha.²⁷

5. Dr. House, medicina y conjeturas: el vínculo

Si entendemos el cuento policíaco como “una historia de crimen y descubrimiento” en la que el detective lleva las riendas del relato, modificando los términos “crimen” y “detective” por “enfermedad” y “médico” obtendremos *el relato de House*: la búsqueda de un diagnóstico.²⁸

²⁶ VALLE, M.: *Op.Cit.*, pp.46-55. Aquí se explica con más detalle. He hecho un resumen de urgencia.

²⁷ Ver ECO, U. y SEBEOK, Thomas A. (Eds.): *El signo de los Tres. Dupin, Holmes, Pierce*, Lumen, Barcelona, 1989. Este libro es el paraíso para el semiótico integrado.

²⁸ MAXIT, Miguel J.: “Sherlock Holmes y los médicos”, *Revista del HPC*, Volumen 5-Enero / julio 2002- N.º 1, Mar de Plata, Argentina, en <http://www.hpc.org.ar/images/revista/242-v5p46.pdf>.

El diagnóstico, por tanto, se nos ofrece como una actividad detectivesca que busca restaurar un orden tras el caos que supone el ejercicio de una violencia sobre el cuerpo de un ser humano: un crimen que suele ser mortal en las ficciones policíacas, una enfermedad casi siempre vencida en el caso de House.

House debe llegar al diagnóstico (no obstante es Jefe del Departamento de Diagnósticos) de la enfermedad razonando sobre la información que contiene la historia clínica, ayudado por los medios técnicos de exploración de los que dispone sin medida y de la opinión de los miembros de su equipo, así como por su experiencia y sus conocimientos.

Los relatos protagonizados por Holmes tienen la estructura de una consulta médica. Sherlock es apartado de sus ocupaciones por un visitante que, como ante un médico cualquiera, le plantea su problema. Reflexiona sobre cada detalle que le ofrece el relato de su cliente y luego observa detenidamente el lugar del crimen. (Recordemos ahora las visitas ilegales que Cameron, Foreman o Chase realizan a las casas o a los lugares de trabajo de sus pacientes en busca de pruebas que permitan justificar un diagnóstico).

Al observar, registra los datos. Sherlock Holmes cree que la observación minuciosa comprende también la facultad de deducir. Sus facultades para la deducción se contagian y las enseña.²⁹

Holmes y House nos dicen que los casos más sencillos pueden ser extraordinariamente difíciles y que lo que se sale de la corriente constituye una pista inevitablemente. En el relato "El soldado de la piel decolorada" dice Holmes que siempre hay que buscar posibles alternativas a un razonamiento y encontrar explicaciones que las contradigan, ejerciendo en el más alto nivel de inteligencia, aquél en el uno es perfectamente capaz de pensar dos cosas diferentes sobre la misma cuestión y *ser capaz de defender ambas*. ¿Quién lo ha dicho: House o Holmes, el médico o el detective?

Aunque siempre hemos hablado de "deducciones" (ir de lo general a lo particular), Holmes suele actuar por "inducciones" (ir de lo particular a lo general) y, casi siempre, por lo que el semiólogo Charles S. Pierce denomina "abducción" que es una inferencia hipotética, cuyo razonamiento depende de la capacidad de formular una predicción general, sin que exista una garantía de éxito. Es decir, permite adivinar las condiciones en las que algo sucede: es una capacidad de análisis en la que se razona *hacia atrás*.³⁰ Las "abducciones" son, en definitiva, hipótesis que formula el detective. La verdad a la que llegará resultará del enfrentamiento de hipótesis contrapuestas.³¹

Afirma Holmes en un momento del desarrollo del caso conocido como "El soldado de la piel decolorada": "Mi razonamiento arranca de la suposición de que, una vez que se ha

²⁹ Ver el capítulo 21 de la serie televisiva titulado "Tres historias". House imparte una clase magistral e inolvidable en uno de los mejores episodios de toda la serie. Por supuesto, la pizarra en su sala de reuniones con su grupo es una metonimia perfecta y constante en cada capítulo.

³⁰ ECO, U. y SEBOK, T. A. (Eds.): *Op. Cit.*, p. 305

³¹ PUJALS, Gemma: "La modernidad del personaje de Sherlock Holmes" en http://www.circuloholmes.org.es/cholmes/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=153

eliminado del caso todo lo que es imposible, la verdad tiene que consistir en el supuesto que todavía subsiste, por muy improbable que sea”.

Nada tan engañoso para Holmes como un hecho que parece evidente y por eso insiste en su atención a los detalles, elaborando hipótesis a partir de ahí, que pueden o no ser refutadas por los hechos, como en los relatos de House: la sucesión de hipótesis sobre la enfermedad del paciente, que se contradicen unas a otras hasta llegar a la verdad, hacen avanzar el relato hasta el fin.

La novela policíaca formuló unas reglas que permitieron que el detective fuera desde el enigma inicial hasta la verdad final, pasando por una racionalidad metódica. En el doctor House permanece la conjetura y el método.

Y aquí reside el verdadero *vínculo* entre el victoriano detective del XIX y el posmoderno galeno del XXI: *el relato como un lugar de ficción que se construye con huellas y con síntomas, y cuyo trayecto está escribiéndose con un método que lo dota de sentido: el razonamiento imaginario, basado en la intuición de que los detalles confusos y los vagos indicios pueden ser más importantes que la evidencia palpable.*

6. Televisión y posmodernidad: gesto y pastiche

Tal y como afirma Inmaculada Gordillo, “si la televisión es fruto de la modernidad, el discurso televisivo de principios del siglo XXI es un producto totalmente posmoderno”.³²

Pero, ¿a qué nos referimos cuando afirmamos de algo que es “posmoderno”?

Umberto Eco, después de advertirnos del peligro que supone aplicar el concepto de forma “a-histórica”, dice que “desgraciadamente, ‘posmoderno’ es un término que sirve para cualquier cosa”.³³

Lyotard, por su parte, sostenía que podíamos considerar la posmodernidad, “simplificando al máximo”, como la incredulidad ante los “grandes relatos”, las ideas fuertes, planteados por la Ilustración: la naturaleza, la razón y el progreso.³⁴ (Podemos ver en el Dr. House una actitud todavía moderna, o clásica, porque frente a ese descreimiento posmoderno –eso que se ha llamado también “pensamiento débil”– él plantea un modo de actuación –un “método”– basado en la razón, en la ciencia médica, en la biología, en las técnicas de observación y, por tanto, en el progreso tecnológico, en la prueba y el error, *aunque esta fe no le haga feliz*, lo que es una prueba *senso contrario* de “neurosis posmoderna”, frente al optimismo de la modernidad al ver los avances de la ciencia.

³² GORDILLO ÁLVAREZ, Inmaculada: “Reciclaje e Hibridación en los Nuevos Formatos Televisivos”, *La Comunicación: Nuevos Discursos y Perspectivas*, Foro Universitario de Investigación en Comunicación, nº 5, Edipo, Madrid, 2004, pp. 8-15

³³ ECO, Umberto: *Apostillas a El nombre de la rosa*, Lumen, Barcelona, 1984, p. 71

³⁴ LYOTARD, Jean Francois: *La Condición Postmoderna*, Cátedra, Madrid, 1987.

La televisión y su discurso no escapan a la experiencia posmoderna, estableciéndose entre ambas –televisión y posmodernidad– una incestuosa relación de retroalimentación. Siguiendo las reflexiones de Gordillo, ambos discursos se basan en dos estrategias: la fragmentación textual y el cuestionamiento de la verdad.³⁵

La fragmentación del texto atenta contra el principio de la narratividad al enfrentarse a las condiciones básicas para el funcionamiento del relato mítico: la clausura del relato y la puesta en suspense del desenlace.

El cuestionamiento de la verdad (y de la realidad) supone que la sociedad posmoderna se erige sobre los territorios de la ambigüedad y el eclecticismo, el “grado cero” de la cultura contemporánea, Lyotard *dixit*³⁶. De estas dos estrategias, según Gordillo, nace una narrativa televisiva que se manifiesta en dos tendencias formales: el reciclaje y la hibridación de géneros.

El fin de la modernidad se acoge a estos términos: fragmentación, disgregación, hibridación, montaje, mezcla de géneros, discontinuidad, *collage*, *bricolaje*, *revival*, *pop*, *cult*, *nostalgia*, *remake* o *pastiche*. Y la televisión es el espacio espectacular en donde germinan.

He aquí, pues, un rasgo de la posmodernidad que araña el texto House: el *pastiche*.

Pero, ¿qué es un *pastiche*?

El *pastiche* es hijo de la intertextualidad: un espacio de cruce y contaminación, que nos permite explicar un texto como el resultado de la absorción y transformación de otros textos mediante la construcción de un mosaico de citas y referencias: aquí se encuentran las citas, las ironías, las glosas, las paráfrasis, los homenajes, las parodia ... o el *pastiche*³⁷

El *pastiche* constituye la re-visitación de un texto anterior a través de la imitación del estilo del autor original sin que, generalmente, exista deseo de parodiar y sí un franco deseo de homenajear a un texto que ha gustado especialmente al autor del mismo.

La serie televisiva *House M. D.* se nos ofrece como un discurso audiovisual que recurre a esta forma de la intertextualidad y se nos presenta como un ejemplo perfecto de una de esas tendencias de las que hemos hablado un poco antes: el reciclaje.

³⁵GORDILLO, I.: *Op.Cit.* Consultamos su edición en Internet en la siguiente dirección: www.campusred.net/forouniversitario/pdfs/Ponencias/Inmaculada_Gordillo/inmaculada_gordillo.pdf

³⁶ GONZÁLEZ REQUENA, J.: *El discurso televisivo: espectáculo de la modernidad*, Cátedra, Madrid, 1988. Este texto es fundamental para comprender la disolución posmoderna de los relatos míticos.

³⁷ Cfr.: SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1995.

Pastiche o reciclaje, e hibridación genérica, son las fórmulas posmodernas a las que responde el texto House a través de la figura de su personaje protagonista que, como en todos los relatos míticos, da título a la serie.

Y es aquí donde podemos recuperar la lista de los “gestos” que se enuncian como las marcas de similitud entre el viejo Holmes y el moderno House. En ellos se encuentra la singularidad del personaje heroico. Se repiten una y otra vez, y explican mejor que otros aspectos narrativos la infinita e inteligente amargura o su desgarradora melancolía, dando espesor a un personaje aparentemente brusco, arisco y antipático, imposibilitado (en sentido estricto, tullido) para la felicidad.

6.1. Adicción a las drogas

House, como Holmes, es un *yonqui*. Así mismo se define en el episodio piloto de la serie. Sin embargo, en Holmes, la adicción (ya saben: “cocaine, a–seven–per–cent solution”) escondía su aburrimiento vital, y las drogas le servían para tapar el vacío de su vida social e íntima y la momentánea falta de objetos de estudio. House, al contrario, usa drogas para mitigar el dolor que le produce una pierna muerta e inútil. El *vicodin* de House es un reciclaje, una puesta al día de la cocaína al siete por ciento holmesiana pero, en el caso de nuestro médico, remite a una herida en la pierna, obvio trasunto de una herida más dura en el alma.

En el orden de la narración melodramática la enfermedad y el dolor son huellas de una herida metafórica, en este caso asociada a un fracaso amoroso. La cojera, por tanto, huella necesaria de esa herida, y símbolo físico visualizado ostensiblemente en sus desequilibrios e, incluso, en sus caídas, y verbalizado nada más empezar la serie cuando dice: “me van a confundir con un enfermo”, encaja en ese tropo que hemos llamado “hibridación genérica” porque nos remite a un significado puramente melodramático, dentro de una serie que también se postula como drama médico, película policíaca, comedia de colegas e, incluso, al porno, como luego veremos.

6.2. Aficiones “frikis”

La lectura de cómic, el enganche a los folletines médicos televisivos de *serie Z* (que ve en un moderno y muy actual modelo de *tele* miniaturizada) o el uso de la consola de videojuegos evocan las aficiones lectoras de Holmes: los sucesos criminales o las esquelas del periódico.

Para Holmes, la lectura sobre crímenes era unos más de los pasos a seguir dentro de su meticuloso método científico de investigación criminal: la adquisición del conocimiento, la experiencia necesaria.

En House vemos la oportunidad para burlarse del “gran relato” de la profesión médica. De ahí la ironía descarnada que hace de las revistas médicas que lee de vez en cuando o el visionado de la representación más cutre de los médicos que ha hecho la cultura popular a través del culebrón, en donde los médicos son idiotas perfectos y las enfermeras comida para los ojos.

6.3. La música

Tanto Holmes como House son melómanos de su tiempo y tocan algún instrumento musical con delectación y ensimismamiento.

En ambos casos, su vida vacía, los momentos muertos (yo diría, mejor, siniestros, en el más puro sentido freudiano) de la soledad, del recuerdo o de la melancolía justifican narrativamente su aproximación a la música.

Para Holmes, el violín es una muestra de la aristocracia del arte, aunque podemos decir de él que es un músico sin música porque rara vez interpreta alguna obra musical en concreto, limitándose en el mejor de los casos a rasguear las cuerdas del violín. Al igual que la droga, el violín no es más que un “gesto” para llenar los ratos libres que le deja la inexistencia de un “caso”, es decir, su vida, porque los “casos” son su vida.

A House la música le humaniza y siempre tiene un anclaje narrativo: toca algo en la profunda soledad de una noche de Navidad, o al final de cada episodio y las letras de las canciones de sus músicos favoritos (*The Rolling Stones*, el jazz) se nos muestran como un comentario diegético en un discurso que acaba (¿mal?). A Mick Jagger le llama “el filósofo Jagger”, y escucha *You can't always get what you want*. Sus gustos musicales y la práctica de la música le entusiasman (literalmente, le hacen viajar a su interior) y, a su vez, le anclan en el pasado, en otro lugar que ya pasó.

Aquí, las ideas del *pastiche* y del reciclaje se nos muestran de nuevo junto a la mezcla genérica puesto que la música se le antoja como el sonido de una melancólica vida desperdiciada: un *melo-drama*.

6.4. Carácter

La incapacidad de Holmes y House para mantener unas razonables y correctas relaciones sociales, o para la amistad o el amor, creo que responden, precisamente, a uno de los rasgos más heroicos y clásicos de sus respectivas personalidades (en contra de la opinión general), aunque en el caso de House se muestran –contradictoriamente– de la manera más posmoderna que podamos imaginar.

El sarcasmo y la ironía suponen la verbalización de una amargura vital, en eso estaremos de acuerdo todos, pero también son la consecuencia de una postura ante la vida verdadera, ante una verdad que defiende con su fe ciega en la razón.

¿Cómo es posible que un personaje tan borde genere simpatía en el espectador?, le preguntaron a su creador David Shore. Y responde: "Porque representa la racionalidad. Lo importante no es lo que dice, sino lo que hace, que siempre es algo bueno y sin ánimo egoísta". Para el guionista, el sarcasmo no es más que "una forma terapéutica de analizar la sociedad".³⁸

Esta forma de ser de House, sin embargo, responde también, y hablo ahora de su pura inscripción textual, a algo que tiene que ver con un rasgo de la posmodernidad, del que hablaremos con detalle dentro de un momento, pero que es definitivo: *la pulsión pornográfica del espectáculo televisivo*. Esa necesidad de verlo todo, de estar en todos los sitios a la vez, de mostrar al espectador cualquier imagen que atrape al vuelo nuestro deseo: *mostrarlo todo, decirlo todo*.

Aunque House, finalmente, utiliza su sarcasmo para responder cabalmente a una de sus premisas esenciales, el lema que rige su relación con el mundo: "Todo el mundo miente/Yo nunca miento". Por lo tanto, si yo no miento, siempre he de decir lo que pienso: siempre digo la verdad por dura que sea oírla.

He dicho también que este es su rasgo más clásico. En efecto, "una característica esencial del héroe clásico (es): si bien tiene toda una importante gama de virtudes –salva vidas–. Al mismo tiempo tiene una falla que de no ser superada le conducirá al desastre y que se manifiesta en que el héroe se encuentra en una situación anómala y defectuosa. (...) La violencia o el abuso son el punto débil del héroe clásico (...) porque para poder realizarse como tal, no puede seguir las normas comunes que rigen en su sociedad, puesto que le limitan".³⁹

Algunas de las características más significativas del héroe clásico, son señaladas por Prósper Ribes en su trabajo sobre el héroe clásico cinematográfico: dificultad para transmitir sentimientos, un concepto de justicia basado en sus convicciones y ajeno al común, conflicto constante con la sociedad a la que pertenece, angustia enfermiza entendida como el lado oscuro de su deseo, cinismo como protección.⁴⁰

Para Victoria Camps el comportamiento del héroe encarna una paradoja ya que "el héroe tiene un valor de ejemplaridad en su mundo, y lo tiene sin embargo, en virtud de

³⁸"No quiero que House sea feliz", *EL PAÍS*, sábado 21 de octubre de 2006

³⁹ PRÓSPER RIBES, José: "El héroe clásico en el relato cinematográfico", *Área Abierta*, nº12, nov.2005, p.2 en: www.ucm.es/info/cavp1/Area%20Abierta/13%20Area%20Abierta/articulos/Prosper.pdf

⁴⁰ PRÓSPER RIBES, J.: *Op.Cit.*, p.7. Añade: "Una fórmula para superar, aparentemente, la angustia es a través de la vanidad. La vanidad se puede entender en nuestro caso como una causa del individualismo del héroe y de su negativa a aceptar sus problemas.

una conducta insólita, inusual, incluso errónea a juzgar por las pautas que él mismo no sigue porque las sobrepasa y las trasciende"⁴¹

El héroe clásico, vemos, sufre su excepcionalidad y no es arbitrario ni irracional en su comportamiento y en sus relaciones con los demás, pero la violencia "que emana de su personalidad, le lleva a tener un conflicto interno que si no puede superar le condena a la autodestrucción".⁴²

House: he aquí un héroe clásico.

7. Muerte, verdad, pornografía

La imaginación posmoderna que, como hemos visto, manifiesta desdén por la certeza y la coherencia de la modernidad se revela, sin embargo, como un espacio fecundo para la mitopoética contemporánea.

Los mitos posmodernos, además, encuentran en la hegemonía representacional del audiovisual un marco de verosimilitud que se manifiesta como el territorio de las verdades absolutas.

La cultura tecnológica genera relatos que renuevan los mitos asociados al tiempo: la salud, el cuerpo, la alimentación, la belleza.⁴³

La medicina se erige en este espacio mítico como el mito principal contra la muerte y el médico como el héroe esencial en lucha contra las huellas que deja el inexorable paso del tiempo sobre/en los cuerpos, en busca siempre de la hermana pequeña de la inmortalidad: la longevidad.

Una nueva paradoja: la ciencia –asociada al proyecto moderno del XIX- goza de un prestigio inefable en el seno de la parafernalia posmoderna a través de su puesta en práctica tecnológica. Y se instala una idea de la verdad como verdad objetiva, científica, mensurable sobre la que sostiene el mito neoliberal del progreso sin fronteras la sociedad de la neo-información.

Quizás House, con su método sometido al fallo y a la prueba, y su contraseña del "todos mienten", nos quiere dar a entender que la respuesta está en la razón, o en el método que la vehicula, y también en su hermana imaginativa, la intuición.

⁴¹ CAMPS, Victoria: "Del imperativo heroico al imperativo herético", *Revista de Occidente*, nº 46, marzo 1985, p. 50. Citado en PRÓSPER RIBES, J.: *Op.Cit.*, p. 2

⁴² PRÓSPER RIBES, J.: *Op.Cit.*, p. 8

⁴³ COCIMANI, Gabriel: "Mitos de la posmodernidad", *Op. Cit.*

Nuestra sociedad ha ido generando relatos míticos en paralelo al desarrollo tecnológico: los *tecnomitos*, que han dado lugar a un conjunto de mitologías que están asociadas al desarrollo tecnológico e inspiradas en los temores que supura la posmodernidad.⁴⁴

En el territorio narrativo de *House* se observa que los espacios de la representación están repletos de aparatos indescritibles, pero señalados por el relato como indispensables para curar. Aunque donde emerge siniestramente la presencia obscena de la tecnología redentora es en la puesta en escena.

Asistimos inertes a un bombardeo de imágenes-simulacro producidas por la tecnociencia y la cibernética del imaginario médico: las radiografías, las micro-cámaras que se introducen en el cuerpo humano para mostrarnos vísceras, tumores, nervios, sangre, los microscopios, todo tipo de monitores y pantallas de ordenador, escáneres que ofrecen la representación visual de *fragmentos* o secciones del cuerpo, irritantes herramientas oftalmológicas que amenazan a los ojos del paciente (y no sólo del paciente, claro) con fálicas agujas afiladas, etc. Parafernalia tecno-médica, casi de ciencia-ficción, que busca demostrarnos e imponernos el poder de la tecnología.

Es en la tecnología mediática –“esos productos hechos para impactar con el concurso de los efectos especiales aplicados a la exploración clínica”-⁴⁵ donde encontramos la metáfora perfecta de los mitos posmodernos.

La ubicuidad de la cámara que se introduce en el cuerpo y que nos lo muestra en su caos enfermizo, y la creación virtual de órganos y vísceras que se nos muestran en toda su crudeza *gore*, satisfacen la pulsión pornográfica del relato posmoderno: enseñarlo todo, incluso lo invisible, en busca del placer del ojo y su saturación escópica.

El cuerpo pornográfico del *thanatos*, fragmentado y roto, anti-estético simulacro de una materialidad íntima, se convierte en la metonimia exacta de la búsqueda de la hiperrealidad del espectáculo televisivo posmoderno: el cuerpo es una cosa que no puede ser real porque hay un exceso de verdad icónica en su representación.

Si *House*, con su sarcasmo, lo dice todo porque nunca miente, el relato que lo acoge, con la puesta en escena de la injerencia intrusa e intraorgánica de la técnica, mediante la nano-tecnología escópica en el cuerpo del hombre, lo muestra todo porque es su manera de imponer la verdad objetiva de la ciencia.

Pero lo que vemos, en realidad, no es más que *pornografía tanática*, la escritura espectacular de la muerte y el dolor, la crisis de lo real, la quintaesencia de la simulación, el simulacro electrónico de una realidad en la que la narración está ausente, eludida en el cuerpo fragmentado, sin secretos, sin intimidad, sin misterio.

⁴⁴ *Ibidem*

⁴⁵ GUERRA GÓMEZ, A.: *Op. Cit*, p. 6

No hay, por tanto, lugar para el mito en una *debordiana* sociedad del espectáculo en la que la verdad se evacua y es reemplazada por sombras de consumo fugaz.

8. Coda.

Creo que el doctor House encarna a un héroe clásico en un mundo posmoderno. De ahí su desconcierto ante un universo que no comprende ni le interesa.

Cuando afirmamos el "clasicismo" de House como héroe, lo hacemos en esa acepción de la palabra que lo ancla como "ejemplar", puesto que no debemos olvidar que si su modelo Holmes presenta "el prototipo del héroe racional y cientifista, pionero de la inspección ocular, del laboratorio y de la ciencia"⁴⁶, sin embargo, representa el reverso de los muchos héroes nacidos en el regusto romántico de su época, lo que le convierte en un epítome de la modernidad. Es decir, que creemos ver en el Dr. House los mismos rasgos de modernidad de Holmes pero en un espacio-estético y moral- al que solemos denominar posmoderno.

Portador de una herida que no sana, intenta ocultar su dolor mediante el ejercicio temerario de la verdad. Una verdad que adopta la fría y acerada forma de la razón científica, y que expresa sarcásticamente.

Habita, a su pesar, un mundo caótico e irracional, percedero y mentiroso, al que se enfrenta con la ironía y el conocimiento.

Después, se retira a sus aposentos, alejado del mundo insoportable, para escuchar la perfecta y dolorosa música de su melancolía, en donde suena la música de The Rolling Stones:

*You can't always get what you want, mmm!
But if you try sometimes you just might find
You just might find, that ya
Get what you need
Oooh, yeah!*

I'm tellin' the truth, babe

*Ooow-oooh!
Ooow-oooh!
Ooow-oooh! ...*

Funde a negro.
FIN.

⁴⁶ SORDO, Enrique: "Prólogo" a *Antología de las mejores novelas policíacas*, Tomo I, Barcelona, Acervo, 1958.

BIBLIOGRAFÍA

BLANCO, Antonio: *Televisión de culto*, Glénat, Barcelona, 1999.

BOU, Nuria y PÉREZ, Xavier: *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*, Paidós, Barcelona, 2000.

CAMPS, Victoria: "Del imperativo heroico al imperativo herético", *Revista de Occidente*, nº 46, marzo 1985.

CAPILLA, Antoni y SOLÉ, Jordi: *Telemanía. Las 500 mejores series de TV de nuestra vida*, Salvat, Barcelona, 1999.

COCIMANI, Gabriel: "Mitos de la posmodernidad", *Comunicación*, Agosto-Diciembre, vol. 13, año 25, nº 002, Instituto Tecnológico de Costa Rica, Cartago, Costa Rica

DOYLE, Arthur Conan: *Estudio en Escarlata*, Madrid, Valdemar, 2000.

DURAND, Gilbert: *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, FCE, Madrid, 2005.

ECO, Umberto: *Apostillas a El nombre de la rosa*, Lumen, Barcelona, 1984.

ECO, Umberto y SEBEOK, Thomas A. (Eds.): *El signo de los Tres. Dupin, Holmes, Pierce*, Lumen, Barcelona, 1989.

ELIADE, Mircea: *Mitos, sueños y misterios*, Kairos, Barcelona, 2001.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *El discurso televisiv.: espectáculo de la modernidad*, Cátedra, Madrid, 1988.

GORDILLO ÁLVAREZ, Inmaculada: "Reciclaje e Hibridación en los Nuevos Formatos Televisivos", *La Comunicación: Nuevos Discursos y Perspectivas*, Foro Universitario de Investigación en Comunicación, nº 5, Edipo, Madrid, 2004

GUBERN, Román.: *Máscaras de ficción*, Anagrama, Barcelona, 2002.

GUERRA GÓMEZ, Amparo: "SEA DESABRIDO, CAMINE CON UN BASTÓN. Sobre tipos y estereotipos médicos en *House*", *Área Abierta*, nº 16, marzo 2007.

JIMÉNEZ LOSANTOS, Encarna y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (eds.): *El relato electrónico*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1989.

LYOTARD, Jean Francois: *La Condición Postmoderna*, Cátedra, Madrid, 1987.

MAY, Rollo: *La necesidad del mito*, Paidós, Barcelona, 1998.

MAXIT, Miguel J.: "Sherlock Holmes y los médicos", *Revista del HPC*, Volumen 5-Enero / julio 2002- N.º 1, Mar de Plata, Argentina, en <http://www.hpc.org.ar/images/revista/242-v5p46.pdf>. (Consultado el 14 de febrero de 2012).

PRÓSPER RIBES, José: "El héroe clásico en el relato cinematográfico", *Área Abierta*, n.º12, nov.2005.

PUJALS, Gemma: "La modernidad del personaje de Sherlock Holmes" en http://www.circuloholmes.org.es/cholmes/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=153. (Consultado el 5 de enero de 2012).

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Una cultura de la fragmentación. Pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1995.

SORDO, Enrique: "Prólogo" a *Antología de las mejores novelas policíacas*, Tomo I, Barcelona, Acervo, 1958.

VALLE, Manuel: *EL SIGNO DE LOS CUATRO I Conan Doyle. La ciencia como ficción sentimental*, Comares, Granada, 2006.

VERJAT, Alain: "Mitemas del héroe", *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, N.º 15, 2000.