

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Salud

Maestría en Psicología

Mención en Adolescencia y Juventud

Análisis de narrativas de ideación suicida en la ficción adolescente

Vanessa Patricia Parra Idrovo

Tutora: Ylonka Tillería Muñoz

Quito, 2026

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional		
	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	
Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia		

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Vanessa Patricia Parra Idrovo, autora del trabajo intitulado “Análisis de narrativas de ideación suicida en la ficción adolescente”, mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Psicología con mención en Adolescencia y Juventud en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 24 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

21 de julio de 2026

Firma: _____

Resumen

El presente estudio muestra un análisis de la construcción narratológica y audiovisual de las narrativas de ideación suicida en la ficción adolescente contemporánea, a partir de la indagación de dos obras contemporáneas: *13 Reasons Why* (2017) y *Lisa Frankenstein* (2024). Esta investigación tiene un enfoque cualitativo de carácter comparativo que articula el análisis narratológico propuesto por Corrales Pascual (2014) con los aportes sobre lenguaje audiovisual de Sánchez Navarro y La Paz Castilla (2015), e incorpora una lectura psicoanalítica sobre la ideación suicida en la adolescencia.

Los resultados evidencian que la ideación suicida se configura como un proceso complejo, relacional y progresivo, vinculado a experiencias de desamparo, conflictos en las relaciones y dificultades en la tramitación de la pérdida. Sin embargo, cada obra compone diferencias representativas en su estructura: mientras *13 Reasons Why* presenta una narrativa retrospectiva sobre el suicidio en la adolescencia, *Lisa Frankenstein* presenta al suicidio como una alternativa a la precarización del sí mismo y la soledad frente al duelo. Asimismo, se concluye que los recursos audiovisuales operan como dispositivos de producción de sentido que inciden en la experiencia del espectador, situando a estas narrativas como un recurso relevante para el análisis de la salud mental en la adolescencia actual.

Palabras clave: adolescencia, narrativas, ideación suicida, psicoanálisis, ficción adolescente

En reconocimiento de mis padres: a Maryvel, por todo el amor, el apoyo, la confianza y el acompañamiento brindado en este proceso y a Remigio, por enseñarme a perseverar.

Agradecimientos

A Ylonka Tillería, mi tutora, por la confianza, aprendizaje y acompañamiento dados en este proceso; a Gabriela Salazar, Andrés Ruíz y Gonzalo Ordóñez por el conocimiento y la guía adicional para gestar el tema elegido, a mis amigas Sandra, Fernando, Anlleli, Liana e Inés por su acompañamiento generoso y sus valiosos aportes; y a Alexandra por el apoyo brindado para el estudio realizado.

Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Capítulo primero: Marco epistemológico y teórico sobre la construcción de las narrativas de ideación suicida en la ficción adolescente.....	15
1. Estructuración del psiquismo adolescente.....	15
2. Las relaciones interpersonales en la adolescencia.....	17
3. Ideación suicida en la adolescencia.....	22
4. Narrativas de ideación suicida en la ficción adolescente	31
Capítulo segundo: Propuesta metodológica	39
1. Selección de la muestra	40
2. Contextualización y generalidades de las obras seleccionadas	41
3. Categorías de análisis	45
4. Procedimiento de análisis.....	46
Capítulo tercero: <u>Análisis</u> de las narrativas de ideación suicida presentes en las representaciones de Hannah Baker y Lisa Swallows	49
1. Constitución subjetiva de los personajes y su relación con el mundo adolescente	49
2. Configuración de la ideación suicida en los personajes.	58
3. Estrategias narratológicas y audiovisuales empleadas para la constitución de las narrativas de ideación suicida en 13 Reasons Why y Lisa Frankenstein.	65
Conclusiones.....	81
Obras citadas.....	85

Introducción

En la actualidad, la relación entre salud mental, adolescencia y suicidio se ha consolidado como una problemática de atención prioritaria a nivel global, no solo por su prevalencia, sino por las implicaciones que tiene en los procesos de desarrollo y constitución subjetiva de las nuevas generaciones. De acuerdo con la Organización Mundial de la Salud (citado en UNICEF 2023), más de 720 000 personas mueren cada año por suicidio, constituyéndose en 2021 como la tercera causa de muerte en jóvenes entre 15 y 29 años a nivel mundial. En el contexto americano, la Organización Panamericana de la Salud reporta que más de 12 000 adolescentes y jóvenes entre 15 y 24 años fallecen anualmente por esta causa, mientras que, en América Latina, uno de cada siete adolescentes presenta algún trastorno mental, siendo la ansiedad y la depresión los más frecuentes, condiciones estrechamente vinculadas con la ideación suicida.

A nivel nacional, esta problemática adquiere una dimensión igualmente alarmante. Según el Instituto Nacional de Estadística y Censos (INEC, 2024), las lesiones autoinfligidas intencionalmente constituyen la tercera causa de muerte en niños, adolescentes y jóvenes entre los 5 y 29 años en el Ecuador, evidenciando que el país forma parte de esta emergencia global en salud mental. Estas cifras no solo reflejan el alcance de este fenómeno, sino que enfatizan en la necesidad de ampliar la investigación respecto a las condiciones que inciden en el suicidio y sus diversas manifestaciones previas (como la ideación suicida) durante la adolescencia.

Dentro de este contexto, el abordaje de esta problemática no solo se ha centrado en el ámbito clínico, también se han presentado aproximaciones en las investigaciones sobre los estudios culturales y los análisis de medios de comunicación, donde se evidencia que las narrativas contemporáneas incorporan de manera creciente representaciones del sufrimiento psíquico, la muerte y la ideación suicida en personajes adolescentes. Este fenómeno se manifiesta en una temporalidad marcada por la expansión de las nuevas tecnologías digitales y el auge de las plataformas de *streaming*, que han transformado las formas de consumo cultural y los procesos de socialización, especialmente en la población joven. Como resultado, las producciones audiovisuales no solo cumplen el papel de entretener, sino que se convierten en espacios de construcción simbólica, en los que se configuran referentes identitarios, afectivos y de relacionamiento que inciden en la constitución subjetiva del adolescente.

Desde esta perspectiva, este estudio adquiere relevancia dentro del campo de la salud mental, en tanto posibilita la indagación de las representaciones culturales ligadas al sufrimiento, el malestar y el deseo de morir ofertadas en los nuevos modelos de consumo audiovisual de carácter hegemónico. En particular, el presente estudio constituye un punto de intersección entre lo clínico, lo cultural y lo mediático, al articular los procesos de desarrollo propios de esta etapa con discursos contemporáneos sobre la muerte, la violencia y la construcción de la subjetividad.

En función de lo antes planteado, esta investigación plantea un diálogo entre la articulación psicoanalítica de corte freudiano, y la descripción de las estrategias narratológicas y audiovisuales que componen las narrativas de ideación suicida en la ficción adolescente, tomando como objeto de estudio las obras *13 Reasons Why* (Asher 2017) y *Lisa Frankenstein* (Cody 2024). Este abordaje no solo plantea la descripción de estas representaciones, sino que busca visibilizar la importancia que estos productos tienen en los procesos de identificación, simbolización y construcción del proyecto de vida en adolescentes y jóvenes, aportando así a los debates actuales en torno al eje de investigación de cuidado y bienestar integral en salud mental.

El presente trabajo se organiza en tres capítulos: en el primer capítulo se desarrolla el marco teórico que sustenta la investigación, incorporando conceptos como la estructuración del psiquismo adolescente, la formación de la ideación suicida desde una perspectiva psicoanalítica y su perfilación en las narrativas de la ficción audiovisual contemporánea. El segundo capítulo expone la propuesta metodológica, describiendo el enfoque cualitativo del estudio, los criterios de selección de la muestra y la caracterización de las obras y personajes analizados. Finalmente, el tercer capítulo presenta el análisis comparativo de las narrativas de ideación suicida en ambas producciones, integrando el estudio de la construcción de los personajes, sus vínculos, los contextos en los que se inscriben y las estrategias narratológicas y audiovisuales que configuran el deseo de morir en cada caso.

Capítulo primero

Marco epistemológico y teórico sobre la construcción de las narrativas de ideación suicida en la en la ficción adolescente

El presente capítulo se centra en las referencias teóricas que sustentan el análisis de las narrativas de ideación suicida en la ficción adolescente delimitando los siguientes aspectos: la estructuración del psiquismo adolescente como formación que permite asimilar todas las transformaciones biopsicosocioculturales propias de esta etapa; la reconfiguración de los lazos más significativos (familiares, filiales, educativos, etc.) y el estatus social; el surgimiento de la ideación suicida en la adolescencia entrelazada con posibles atenuantes (como la agresividad, la sensación de desamparo subjetivo, el duelo, la culpa o la violencia); y su construcción narrativa en la hegemonía audiovisual.

1. Estructuración del psiquismo adolescente

La adolescencia es la nominación establecida para definir una etapa determinada por transformaciones en aspectos socioculturales, biológicos, fisiológicos, psicológicos, etc. Para establecer características propias de esta etapa, se tomará como referencia los procesos indagados por investigaciones de distinta índole que responden al rango de edad establecido por la Organización Mundial de la Salud (UNICEF 2020) 10 a 19 años y principalmente centrados en la adolescencia tardía desde los 17 años hasta los 21 años aproximadamente, puesto que es la edad relativa al grupo a analizar en la presente investigación.

Hidalgo, Ceñal y Güemes (2017, 233) mencionan que la adolescencia es un periodo de alto impacto en cuanto a los cambios fisiológicos y su expresión en el desarrollo cognitivo, emocional y psicosexual. En términos biológicos, se entiende que en esta etapa “se produce el desarrollo de los caracteres sexuales secundarios, la maduración completa de las gónadas y glándulas suprarrenales, así como la adquisición del pico de masa ósea, grasa y muscular y se logra la talla adulta”. Cuando este proceso se consolida, se asumiría que se instaura el cuerpo adulto en cuanto a la perspectiva médica.

La adolescencia es clasificada en 3 etapas: inicial, media y tardía; las cuales no pueden ser pensadas por fuera del contexto. No obstante, Hidalgo, Ceñal y Güemes

(2017) añaden que cada una sería relativa a un rango aproximado de edad e hitos que las demarcan: la adolescencia inicial se observa de los 10 a los 13 años y es relacionada principalmente a los cambios puberales (surgimiento de la menarquia, crecimiento testicular, etc.); la adolescencia media se ubicaría entre los 14 y 17 años y se vería marcada por un mayor protagonismo del espacio social exterior en la vida del adolescente, la búsqueda de otros discursos por fuera del hogar y la exploración; y la adolescencia tardía se ubicaría entre los 18 y 21 años, siendo representativo la asunción de tareas y metas ligadas a la construcción de la adultez.

Transversal a lo antes descrito, estas autoras señalan que los procesos cognitivos durante esta etapa, ligados al desarrollo cerebral de zonas corticales como: el lóbulo frontal, la corteza prefrontal o el sistema límbico, muestran modificaciones representativas: la adolescencia muestra la transformación más significativa en cuanto al desarrollo de estas áreas corticales, lo que posibilitaría la salida del sujeto al mundo exterior y la búsqueda de una construcción identitaria más autónoma, además de la indagación de nuevos espacios, preferencias e incluso, conductas de riesgo de naturaleza exploratoria (Hidalgo, Ceñal y Güemes 2017). La vida afectiva en esta etapa viene con afectos que en la etapa infantil no tenían la misma representatividad ni generaba los mismos efectos y, basadas en el trabajo de Piaget, las autoras citadas especifican que “sabemos que en la adolescencia se pasa del pensamiento concreto al pensamiento abstracto con proyección de futuro característico de la madurez” (Hidalgo, Ceñal y Güemes 2017, 234) y el desarrollo del pensamiento moral.

En función de ello, la adolescencia puede ser pensada como la integración de: los procesos fisiológicos en la estructura psíquica del sujeto, las reformulaciones personales, las nuevas pautas interaccionales y los nuevos espacios para si mismo. Representantes del enfoque psicoanalítico como Vázquez (2022), Doltó (1992) y Blos (1979) coinciden en que es una etapa de transición subjetivante que permitiría al sujeto adscribirse paulatinamente a sentidos dentro de una posición estructural y articulándola con la cultura a través de lo antes descrito; no obstante, Vázquez (2022) propone pensar a esta etapa como el espacio de “un nuevo trabajo psíquico de ordenamiento y actos que confrontan al sujeto, entre la niñez y la exigencia de la adultez” y que , si bien es cierto no tendría una delimitación estricta, las transformaciones experimentadas requerirían “la simbolización de nuevos actos psíquicos con relación al cuerpo, a las relaciones con los pares y los adultos”.

Durante la constitución subjetiva en la infancia, la niñez adquiere el bagaje lingüístico y cultural de los cuidadores más próximos. Una vez que el sujeto interactúa con el mundo exterior, va integrando y creando más significados que adquirirán mayor representatividad en función de su carga emocional. A partir de esta integración, el sujeto despliega y explora su propia versión de la realidad, la identidad y el proyecto de vida (Vázquez 2022).

Francoise Doltó (1992) estableció que, en relación con lo resumido en este acápite, el sujeto transita tres pérdidas significativas: se despide del cuerpo infantil, el estatus social e identidad que se atribuye a este y la representación de los padres de la infancia. Frente a ello, una de las tareas de la adolescencia es la reconfiguración de la imagen de sí mismo. Esta reestructuración permitiría tramitar esa sensación y dotar al yo de nuevos sentidos a través de la integración de nuevos participantes a la trama constitutiva. Por ello, la mirada parental pasa a un segundo plano y las miradas externas a los círculos primarios le permiten forjar un yo constituido por distintas narrativas (Vázquez 2022). Levy (2007, 366), al igual que Doltó, reconoce que este cambio conlleva a que las representaciones constituidas por el sujeto en la infancia sobre sí mismo y el mundo “que le garantizaba alguna estabilidad en la imagen de sí mismo”, se transformen radicalmente, demandando, nuevos sistemas de representaciones, para conformar su nuevo lugar.

2. Las relaciones interpersonales en la adolescencia

Llegada la pubertad, el mundo que bordea las etapas de desarrollo de un individuo se desmonta y demanda nuevas construcciones alrededor del lazo social. Autoras como Doltó (1992) y Vázquez Rodríguez (2022) establecen que el ingreso a la adolescencia está caracterizado por la desorganización de la lógica identitaria establecida en la infancia a partir las relaciones sociales, las experiencias con el mundo exterior y las formulaciones encarnadas en el cuerpo. El sujeto vivenciaría la resignificación del complejo de Edipo donde surge la reinterpretación del rol parental, la redefinición y descentralización de la simbiosis con los objetos de amor primarios y reinvención psíquica del cuerpo.

Para que la adolescencia posibilite esta reconfiguración sobre sí mismo y sus relaciones circundantes, necesita crear nuevos códigos y vivir nuevas condiciones para su salida al exterior. Blos (1979,6), en su obra *La transición adolescente*, alega que lo social es un requisito esencial para el desarrollo en esta etapa: “la autonomía psíquica y madurez emocional se logran merced al uso selectivo que hacen el niño y el adolescente de sus particulares elementos ambientales y constitucionales dados, que con el tiempo

configuran pautas adaptativas peculiares”, dando constancia de que la construcción subjetiva depende de cómo cada individuo integra los insumos provenientes del contexto. Mientras tanto, Doltó (1992,12) complementa esta cuestión recordando que “el estado de adolescencia se prolonga según las proyecciones que los jóvenes reciben de los adultos y según lo que la sociedad les impone como límites de exploración”.

En el contexto actual, las transformaciones sociales reposicionan también a las figuras de apego y cuidado de los adolescentes ya que en la “contemporaneidad muchas veces comparten con los adolescentes el mismo sentimiento de incertidumbre en cuanto al futuro, de precariedad y desamparo material y de cuestionamiento de las instituciones” (Levy 2007, 371). Es en ese escenario donde el papel de lo social, lo familiar y lo filial se intercala con la subjetividad adolescente y los actores protagónicos del cuidado primario en la infancia van tomando otras rutas y roles en el proceso.

Doltó (1992,13) comenta que, si bien es cierto las figuras de cuidado primarias, generalmente representadas por la madre y el padre, continúan teniendo un accionar directo en cuanto a la crianza y la garantía de elementos facilitadores para el desarrollo, “el papel de las personas ajenas a la familia y que conocen a un adolescente, que tienen relación con él por causa de la escuela, o por causa de la vida social, es muy importante” puesto que constituirían nuevas representaciones guía de los discursos externos a las experiencias por fuera del hogar y abrirían paso a otras nociones para la exploración.

Esta referencia puede estar estrechamente relacionada con el planteamiento de Blos (1979, 14) respecto al “segundo proceso de individuación” durante la adolescencia donde se atribuyen cambios de distinta índole relativos a la autonomía los cuales podrían resultar convulsivos para las dinámicas establecidas con las figuras de apego primarias, los sistemas de creencia previos y los espacios circundantes. Este autor resalta que: “podríamos dar un paso más y sostener que el conflicto en el desarrollo nunca aparece sin un correlato afectivo, como la tensión, en general, y más específicamente la angustia y la depresión”, dándole cabida a los efectos emocionales que implica esta especie de desacomodación dialéctica entre lo interno y externo necesaria para las soluciones transaccionales o las transformaciones propias del crecimiento. A partir de ello, las relaciones entre las instancias psíquicas cambian: el superyó mantiene su funcionamiento, pero el yo, dotado de más autonomía, interfiere en el absolutismo superyoico y modifica su operatividad. Este proceso se traduce en términos de seguridad, independencia y una búsqueda de sentidos más propia.

A la par, este autor propone pensar que durante este periodo el conflicto edípico encuentra una continuación cuya función es la reasignación de las “dependencias libidinales y agresivas infantiles” dirigidas inicialmente a las figuras de apego primarias (Blos 1979, 58), desplazándolas a otras alteridades: docentes, adultos secundarios y el grupo de pares. “La elevada posición de la madre es mantenida primero mediante la escisión y luego mediante la idealización. Las distorsiones de la realidad inherentes a ambas reaparecen en la adolescencia, con la idealización transitoria del *self* y el objeto” (Blos 1979, 62), es decir, en la sobredimensión y la infravaloración de sí mismos y el mundo con el que conviven.

La realidad a la que un individuo se adscribe en la infancia está demarcada inicialmente por figuras como el sí o el no que retornarían durante este periodo desde el uso polar del bagaje adquirido durante los primeros años de vida:

la vivencia del self dentro de esas antítesis globales tiende a promover oscilaciones extremas del talante. La tendencia del adolescente a la polarización y su intolerancia de las gradaciones y transacciones se reflejan en las peculiaridades semánticas de esta edad. Por ejemplo, todas las personas (incluido uno mismo) son brillantes o estúpidas, interesantes o aburridas, amistosas u hostiles, sensuales o asexuadas, activas o pasivas, buenas o malas, generosas o avaras, atractivas o feas, creativas u ordinarias, introvertidas o extrvertidas. Ninguna persona (incluido uno mismo) es “poco amistosa” o “no tan amistosa”; las formas adverbiales “poco”, “no tanto”, etc., que indican gradación en el significado, rara vez o nunca forman parte del lenguaje del adolescente, a menos que el *savoir faire* lleve a ocultar gentilmente en público los crudos extremos de la emoción y el pensamiento. (Blos 1979, 63)

Piaget (citado por Hidalgo, Ceñal y Güemes 2017), cercano a lo antes mencionado, denominaría a este proceso “formación del pensamiento moral” cuyo resultado es el desarrollo de un juicio, escala de valores y creencias personales que se constituyen en un sujeto durante el desarrollo en esta etapa. Asimismo, Anna Freud (citado por Blos 1979, 63) describe este fenómeno como “expresiones que aluden a un proceso defensivo, del mismo modo que la conducta opositora y el retraimiento, que son características normales de las relaciones objetales durante el segundo proceso de individuación de la adolescencia”.

En esta exploración, los adolescentes cambiarían su modo de verse en el hogar. Doltó (1992, 19) menciona que

sigue contando con la familia como un valor-refugio, pero no siente que desempeñe en ella un papel, y pone su empeño en triunfar socialmente. Toda su

energía se dirige ahora hacia el grupo de compañeros de la escuela, o a los grupos deportivos y demás, y hacia la vida imaginaria que pueden proporcionar la televisión, las lecturas o las invenciones de los juegos.

Este desplazamiento de los modelos de apego primarios a las relaciones exogámicas ofrece lo que Doltó (1992) llamaría *modelos de relevo* que son centrales en el proceso de individuación en la adolescencia puesto que el grupo facilita la construcción de nuevos referentes y rituales de ingreso a la cultura y el mundo adulto. La fuerza de los grupos se ha reforzado en tanto los modelos sociales actuales han dificultado la presencia de los adultos como acompañantes en los ritos sociales. Sin embargo, su carácter prioritario también reestructura su potencial en cuanto a la construcción subjetiva del adolescente porque adquiere una relevancia para transitar las demandas sociales, aspectos personales y reinterpretaciones propias de esta fase.

No obstante, en la adaptación de los ritos de paso actuales, Doltó (1992) recalca que se observan formas de acompañamiento que no solo dirigen al sujeto a búsquedas identitarias dentro del grupo ligadas a la autoexploración y la construcción de vínculos, sino que se percibirían otros ritos con connotaciones excluyentes, violentas o ligadas a conductas de riesgo reflejadas en fenómenos de masa, situaciones de consumo de sustancias temporales o permanentes, el campo de la sexualidad o en la integración de los adolescentes a asociaciones normadas por la violencia.

Este tránsito en las relaciones sociales durante la adolescencia redimensiona sus espacios de interacción. Doltó (1992) propone que esta nueva posición dentro de ensamblaje subjetivo adolescente obliga a los adultos que encarnan las funciones parentales a transitar de otro modo este cambio y a actualizar sus modelos de acompañamiento, integración y normatividad. Y los adultos secundarios (familia ampliada, tíos, docentes, etc.), integran este nuevo escenario con mayor significatividad convirtiéndose en referentes con mayor acceso, pero con nuevas modalidades de conflicto. Otro hito crucial subyacente a este hecho es la posición relevante que adquiere la relación entre pares siendo otra puerta crucial para la comprensión del mundo, las relaciones sociales, el amor, la confrontación, la crisis y la cultura.

De esta forma, el relacionamiento pasa a proporcionar en la vida de los adolescentes una renovación en cuanto a sus propias comunidades y objetos identificatorios. Levy (2007, 367) describe esto como refugios narcisistas donde el sujeto constituye “espacios mentales con funciones estructurantes y defensivas en la adolescencia”. En respuestas a los efectos de aniquilamiento parcial o total que implicaría

la pérdida de la representación de sí, el adolescente necesitaría “apropiarse de algún self, alguna identidad” y “crea un sentimiento de estabilidad narcisística” (Levy 2007, 367), a través del reconocimiento de su existencia y la devolución de su forma de existir por parte del exterior.

La adolescencia, inserta en el mundo social a través de la escolaridad, asume modos de convivencia donde el colectivo toma el papel del ejercicio social. “En la escuela es donde se aprende a tomar como referencia el discurso medio, el consenso” (Doltó 1992, 52) y se constituyen modos de coexistencia con todas las implicaciones que tiene la vida en comunidad. La relación entre pares se vuelve sustancialmente significativa, y, aunque no se puede uniformar su impacto en la construcción adolescente, “el colectivo puede ser un refugio y un sustituto de la confianza en uno mismo” (Doltó 1992, 52).

La vida en comunidad durante la adolescencia provee al sujeto interacciones que le ejercitan en el encuentro con las diferencias tangenciales y radicales a través de su encuentro, su sobresalto, su subsistencia, integración y confrontaciones. Miranda (2025) rescata algunos postulados de Berenstein y Rodulfo al respecto donde se resalta que la dimensión de los pares es sometida a la convivencia con la ajenidad la cual se puede integrar a través del establecimiento de relaciones estrechas, pero también puede resultar conflictiva en la medida en que despertarían discrepancias, hostilidad o intolerancia en función de su distanciamiento. Esta complejidad en las relaciones humanas tendría distintos devenires para su tramitación. El conflicto surge como un motor regulador y de transformación, pero pone en la escena la posibilidad de su desborde encarnado en la violencia. También se analizan otros resultados como la formación de grupos identificatorios y el fortalecimiento de las relaciones de complicidad entre pares fundamentada en una primera dupla que, como lo expresa Doltó (1992), fungiría como objeto facilitador de integración.

Finalmente, es importante recalcar el surgimiento y consolidación del espacio virtual como contexto de interacción y recurso masivo de comunicación en las relaciones del adolescente con su mundo. En ese sentido, Vázquez (2022) recalca que la virtualidad posibilita otros entornos de exploración para el ser humano donde los límites se demarcan de otra manera al campo de la realidad externa. Esta nueva interacción permite al sujeto traer otras posiciones de subjetivación, pero también otras relaciones frente a lo privado y lo público.

Los sujetos adolescentes de la virtualidad inscriben su posición identitaria a partir de la construcción de una imagen especular atravesada por narrativas propias, ideales,

estándares y otras formas de producción que entran dentro de los discursos socioculturales (Castells 2019). La socialización en el espacio virtual estaría mediada por esta creación de un espacio asumido como propio desde el cuál se establece la comunicación y se posiciona al yo ideal: “Yo ideal en el sentido de promover un funcionamiento de tipo imaginario donde todas las caras del espejo reflejan una misma operación: la propia” (Castells 2019, 103).

Esta “matriz de autorreflejo” (Castells 2019) ubicaría al sujeto en una suerte de solipsismo constitutivo donde la imperancia de sus propias narrativas y la expectativa de una devolución afirmativa sobre las mismas sería el eje central de la confirmación de su propia existencia. Para Castells (2019), este fenómeno posicionaría a la opinión y la participación de los interlocutores como otra forma de construcción de una verdad que se inscribe en el psiquismo del sujeto como parte de su yo ideal, pese a que la alteridad de interacción esté y no esté presente en tiempo real.

3. Ideación suicida en la adolescencia

El presente capítulo propone la teorización del concepto de ideación suicida en la adolescencia a partir de recorrido que inicia en los fundamentos del psicoanálisis freudiano y se asienta en las condiciones subjetivas contemporáneas que inciden en su emergencia. En primer lugar, se revisa los postulados freudianos en torno al duelo, la melancolía y la pulsión de muerte, en tanto constituyen el marco referencial que permite pensar la economía psíquica implica en el suicidio. Posteriormente, se aborda a la adolescencia como un momento de reactivación pulsional y de intensificación de los procesos de pérdida a partir de las etapas de desarrollo, en el cual el concepto de muerte puede adquirir una función estructurante dentro del trabajo psíquico propio de esta transición. A partir de ello, se diferenciará entre las ideas de muerte antes descritas de la configuración de la ideación suicida como organización específica dentro de la psique, integrando aportes complementarios de autores contemporáneos, como Françoise Doltó o Luis Hornstein. Finalmente, se introducirá la noción de desamparo subjetivo como categoría que posibilita interrogar las condiciones actuales que precarizan los recursos simbólicos del adolescente favoreciendo, en determinados casos, la fijación de las fantasías autodestructivas como modalidad de respuesta frente al conflicto.

3.1 Suicidio e ideación suicida en la teoría freudiana

Para entender la construcción teórica del suicidio y la ideación suicida en la adolescencia, es importante abordar tres conceptos cruciales en la obra de Sigmund Freud: duelo, melancolía y pulsión de muerte.

En 1911, en *Contribuciones para un debate sobre el suicidio*, Freud (1992) señala que la problemática del suicidio en la adolescencia supone un tema de difícil teorización, puesto que cuestiona radicalmente el deseo de vivir atribuido a la juventud y se inscribe en una etapa particularmente sensible para los procesos de subjetivación. Aunque no ofrece una conceptualización determinante en ese momento, si se permite pesquisar algunas interrogantes medulares al respecto: ¿qué conduce a los jóvenes a identificarse con la pérdida y el deseo de muerte?, ¿de qué modo el entorno familiar y escolar puede favorecer o reforzar esta inclinación?, y ¿cómo reconectar al joven con el goce de vivir?

Posteriormente, entre 1915 y 1917, en el texto *Duelo y melancolía*, Freud profundiza en su postura acerca del sufrimiento psíquico. Indaga sobre los procesos de duelo y los define como “la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc.” (Freud 1992, 241). Este proceso implica la pérdida de interés por el mundo exterior, la dificultad para investir nuevos objetos de amor y el apartamiento de actividades productivas ajenas al recuerdo del objeto perdido.

La pérdida del objeto investido libidinalmente supone un “sacudimiento de ese vínculo” (Freud 1992, 246). En el duelo, esta investidura logra desplazarse progresivamente hacia nuevos objetos. En la melancolía, en cambio, dicha operación fracasa: el yo se identifica con el objeto perdido y la pérdida recae sobre si. Como consecuencia, este queda empobrecido y sometido a autorreproches, autodenigraciones y a “una delirante expectativa de castigo” (Freud 1992, 242).

Freud (1992, 248) subraya asimismo la existencia de un “conflicto de ambivalencia” frente al objeto perdido. Cuando la libido se retrae hacia el yo, puede emerger un componente hostil que se dirige contra el propio sujeto. Las tendencias sádicas y agresivas, propias de la constitución subjetiva, retornan sobre el yo identificado con él cuando son reactivadas en contextos traumáticos o altamente angustiantes y pueden adoptar modalidades de autodestrucción.

El suicidio puede comprenderse, así como el resultado de una compleja economía psíquica en la que la agresión retorna sobre el yo cuando los mecanismos de desplazamiento y nuevas investiduras fracasan. El sujeto queda atrapado en una trabazón que obstaculiza la elaboración simbólica de la pérdida.

En relación con la pulsión de muerte, en 1915, en *Pulsiones y destinos de pulsión*, Freud define la pulsión como una fuerza constante que actúa como exigencia de trabajo para el aparato psíquico, cuyo origen es somático y cuya representación es inconsciente. En ese momento distingue dos tipos: “las pulsiones yoicas o de autoconservación y las pulsiones sexuales” (Freud 1992, 119).

Si bien es cierto, en este ensayo aparece una referencia a la “pulsión de destrucción”, esta noción aún no se encuentra plenamente esquematizada. Será en 1920, en *Más allá del principio del placer*, donde Freud reformule su teoría pulsional e introduzca explícitamente la pulsión de muerte, entendida como una tendencia fundamental orientada a la reducción absoluta de tensiones y al retorno al estado inorgánico (Freud 2013).

En esta reformulación, las pulsiones sexuales pasan a ser concebidas como expresión del Eros, es decir, de la voluntad de ligar y conservar la vida, mientras que la pulsión de muerte representa una tendencia a la descarga y a lo no orgánico. Ambas fuerzas operan simultáneamente desde el origen mismo de la vida orgánica y psíquica, y se complementan.

Finalmente, en *El yo y el ello* (1992), Freud profundiza en los aspectos más radicales de la articulación entre la pulsión de muerte y el aparato psíquico mientras describe el funcionamiento de su segunda tópica: el yo, el ello y el superyó. Mientras que en sus escritos previos, este autor enfatiza en los efectos de la retracción de la libido sobre el yo en el funcionamiento de la melancolía, aquí aterriza en que esta operación es posible en cuanto el yo implica su sometimiento a un superyó severo y cruel. En consecuencia, la culpa se intensifica, el ideal del yo se impone con rigidez y el sujeto “se confiesa culpable y se somete al castigo” (Freud 1992, 52). Freud señala además que el superyó puede convertirse en “un cultivo puro de la pulsión de muerte que logra empujar al yo hacia la muerte” (Freud 1992, 54).

Desde esta perspectiva, el yo, como instancia mediadora entre el ello, el superyó y la realidad, puede sucumbir ante la presión de estas fuerzas. En la melancolía, la agresividad no logra tramitarse hacia el exterior ni simbolizarse, quedando fijada en el yo. La angustia de muerte que emerge en este estado puede pensarse como una reedición de la angustia primordial de separación, vinculada a la indefensión originaria del sujeto (Freud 1992).

3.2. La adolescencia como momento de reactivación pulsional.

La adolescencia constituye un momento crucial dentro de cambios fundamentales, como se evidenció en el acápite 1 del presente capítulo. Esa reconfiguración la consolida como un momento privilegiado para la reestructuración identitaria en el que la psique debe incorporar distintas transformaciones de naturaleza biopsicosocial. Desde una perspectiva psicoanalítica, este tránsito implica tres tensiones cruciales en el desarrollo: la reanudación de conflictos infantiles reinterpretados bajo las nuevas condiciones corporales y simbólicas, la intensificación de las mociones libidinales y agresivas, y el nuevo rol social del sujeto en su entorno.

Doltó (1992), en su texto *La causa de los adolescentes*, agrega que la adolescencia es una posición transicional atravesada por duelos significativos en el proceso de subjetivación. La transformación corporal, la reinterpretación de los vínculos socioafectivos y la reformulación de las creencias, ideales y demandas, dirigidas al mundo y provenientes de él, suponen una experiencia de pérdida que moviliza las identificaciones primarias relativas a la infancia. Por ello, las ideas, fantasías e interrogantes en torno al sentido de la vida y la muerte pueden adquirir una presencia particular. Las ideas de muerte, en ese sentido, no necesariamente surgen como una tendencia a la autodestrucción sino como un modo de simbolizar todos estos cambios y también como una forma de asimilar dicho concepto.

Complementando las aseveraciones de Doltó desde un enfoque más cognitivo, Surani Silva Nova (2006), retomando el trabajo de la psicóloga y tanatóloga Isa Fronegra, señala que, durante la pubertad, aproximadamente entre los diez y doce años, el desarrollo del pensamiento abstracto coincide con la toma de conciencia de la propia muerte. Las ideas acerca de la muerte alcanzan un mayor grado de asimilación cuando el adolescente logra imaginar su propia finitud. Esta integración entre el concepto de muerte y la representación del sí mismo, inaugura una curiosidad y una elaboración subjetiva al respecto como parte del proceso de maduración psíquica.

Adicional a ello, Blos (1979), en su texto *La transición adolescente*, articula la noción de agresividad con las fantasías de muerte al sostener que el adolescente experimenta de manera intensificada las mociones libidinales y agresivas en su relación consigo mismo y el mundo. Tales movimientos, tanto internos como externos, desafían la capacidad de asimilación del aparato psíquico para simbolizarlos. Según este autor, la “pulsión puede manifestarse en la adolescencia bajo múltiples y cambiantes formas, que van de la mentalización de la acción o más precisamente, del sueño y la fantasía al asesinato y el suicidio” (Blos 1979, 21). La cuestión de las fantasías de muerte debe

comprenderse, entonces, en el marco de esta intensificación pulsional y no solo como un fenómeno aislado.

Doltó (1992) añade que las fantasías de muerte ligadas al suicidio pueden ser más frecuentes de lo que comúnmente se reconoce, en parte porque la muerte siempre está presente, pero sigue estando atravesada por el tabú en diversas culturas. Adicional a ello, advierte que el mundo contemporáneo ha reducido los espacios colectivos y rituales de elaboración simbólica frente a la pérdida, al tiempo que ha incrementado las exigencias vinculadas a la construcción de un proyecto de vida acorde a ideales y contextos sociales cada vez más complejos. Además, la presencia de conflictos bélicos latentes y crisis socioculturales también tendría incidencia en la manera en la que las nuevas generaciones se posicionan frente al valor de la vida y la posibilidad de la proyección de un futuro.

En ese sentido, las ideas de muerte en la adolescencia pueden comprenderse como parte del trabajo psíquico propio de la transición, vinculado a los duelos que esta conlleva, a la reactivación pulsional y a la necesidad de reinscribir la identidad en un nuevo orden simbólico. Sin embargo, cuando estas ideas dejan de operar como elaboraciones de la transición y se empiezan a organizar como respuestas frente al conflicto, es necesario cuestionar las condiciones bajo las cuales suponen su consolidación como ideación suicida.

3.3. Formación de la ideación suicida en la adolescencia.

Como se expone en el primer apartado, el psicoanálisis freudiano plantea al suicidio como el resultado de una compleja economía psíquica en la que el fracaso del trabajo de duelo, la identificación del yo en la melancolía con el objeto perdido y la intensificación de la voracidad superyoica precarizan al yo hasta someterlo a las tensiones entre el ello y el superyó. Sin embargo, para profundizar y contextualizar la formación de la ideación suicida en la adolescencia, resulta pertinente ampliar esta perspectiva teórica a partir del desarrollo conceptual de los aportes de autores postfreudianos que reflexionan no solo respecto del acto consumado, sino de la organización psíquica que antecede a su posibilidad y forma parte de lo que se conoce como ideación suicida.

Para introducir el término ideación suicida, desde un enfoque descriptivo, se rescata la distinción que realiza la Organización Mundial de la Salud entre los conceptos de suicidio e ideación suicida. Para la OMS (citado en Toro-Tobar, Grajales-Giraldo y Sarmiento-López 2016, 476), el suicidio se entiende como “el acto voluntario con resultado fatal con el conocimiento y fin de un cambio deseado” y define a la ideación

suicida como “aquellos pensamientos, ideas, deseos e intenciones de servirse como agente de la propia muerte, además de inconformidad con la vida, preocupaciones con utopías autodestructivas y maquinaciones de planes explícitos y estructurados para matarse”.

Partiendo de ello, estas últimas pueden ser entendidas, no como equivalentes al acto consumado, sino como parte de una organización psíquica en la que la fantasía autodestructiva, subyacente a la precarización del yo, adquiere mayor consistencia y da cuerpo al funcionamiento psíquico durante los procesos agresivos de duelo o la instalación de la melancolía. En esta configuración, el retorno de la agresión sobre el yo y la operatividad sádica del superyó operan como ejes centrales punitivos (Freud 1992).

Hornstein (2006, 32) profundiza y actualiza esta lectura al plantear el concepto de autoestima como aquello proveniente del narcisismo infantil y que es atravesado por lo familiar, lo social, lo cultural y lo histórico. En la medida en que la estructura psíquica, permite al sujeto poner en juego recursos para disminuir la angustia por la pérdida del amor del objeto primordial incorporado por la instancia superyoica, el sujeto lograría una “satisfacción pulsional aceptable para el ideal (directa, inhibida en su fin)” y la sublimación como mecanismo necesario para elevar el sentimiento de sí. Además, reconoce que la autoestima, como interrogante permanente, se va a construir a partir de como embona el sujeto en su narrativa “los logros, las relaciones, la historia, el presente y sobre todo el futuro” (Hornstein 2006, 33), siendo los contenidos que definirían internamente su valor personal.

También trae a colación, aquello que postula Winnicott (1972), en su texto *Realidad y Juego*, relacionado a como el sujeto se percibe a sí mismo a partir de su salida al mundo. En la medida en que el niño cuenta con un entorno facilitador, puede transitar desde la dependencia hacia modalidades progresivas de autonomía. Este proceso no implica una adaptación pasiva donde las figuras de cuidado primordial le muestran el mundo y lo protegen de él, sino que estas figuras crean la posibilidad de que este niño pueda experimentarlo creativamente a través del juego y la exploración. En el espacio de exploración que se le posibilita al niño, se configura su yo y la relación que estructura con la realidad externa, diferenciando el afuera y el adentro e incorporando el mundo como una experiencia suya. Así el sujeto, dotado de las posibilidades de existir activamente y concebirse a sí mismo de la misma forma, si no vive la experiencia de separación primordial como un hecho traumático y puede transitar hacia la individuación

relacionándose con la realidad desde su lugar particular, encontrando sus satisfacciones parciales y proyectos singulares dentro de un marco compartido (Hornstein 2006).

No obstante, en los estados depresivos, la capacidad del sujeto de percibirse como un agente activo y móvil se vería particularmente afectada puesto que la precarización del yo representado en la autoestima crea ese efecto. Para Hornstein (2006), en la posición depresivo melancólica, el sujeto se identifica con la pérdida y el vacío, mientras que el superyó, sádico y avasallante, lo confronta a un ideal del yo que se torna excesivo y casi inalcanzable. Esta cuestión intensifica la sensación de insuficiencia producto de la culpa y la autodenigración latentes. En este escenario, la fantasía de muerte puede presentarse como una forma de alivio frente a la tensión interna.

Dentro de este encuadre, las fantasías de suicidio fungen como parte de la cúspide de este estado e Hornstein (2006, 162) identificaría distintos aspectos implicados en su configuración: “a) sentimientos de desesperanza o impulsividad elevada, b) trastorno psiquiátrico y c) acontecimientos vitales”. Además, se destacan dos núcleos afectivos expresados fuertemente en la ideación suicida: la desesperanza y la desesperación, a los que pueden sumarse el sentimiento de vergüenza y la humillación, ya sea por experimentar alguna de las circunstancias resumidas o por la sola contemplación del acto de morir.

De igual manera, este autor señala que, desde una perspectiva psicodinámica, las motivaciones, de naturaleza consiente e inconsciente, giran alrededor del duelo o los eventos traumáticos: “el conflicto, la separación y el rechazo, los problemas económicos y las enfermedades médicas” (Hornstein 2006, 163). En la adolescencia y la juventud, los conflictos interpersonales adquieren especial relevancia, en la medida en que se articulan con los factores antes descritos y con la reconfiguración identitaria propia de esta etapa.

De acuerdo con lo antes acotado, Doltó (1992) señala que la fantasía suicida puede expresar la identificación del adolescente con la angustia y con escenarios experimentados como incontrolables. La precarización de referentes familiares, escolares y sociales, así como la desaparición paulatina de espacios de simbolización colectiva, intensifican la incertidumbre y la fragilidad identitaria. Bajo esta lógica, las ideas de muerte pueden dejar de funcionar como un soporte transitorio y ubicarse como un modelo privilegiado de defensa frente a las situaciones percibidas como amenazantes, teniendo un efecto letal en el sujeto.

Finalmente, varios autores destacan la operatividad del ideal del yo y del superyó en la adolescencia y en la conformación de la ideación suicida. Álvarez y Tamayo (2016)

subrayan que, en el ejercicio de adquirir nuevos modelos identificatorios, el adolescente se confronta con estándares estéticos, sociales y de rendimiento que pueden internalizarse como mandatos superyoicos voraces en la actualidad. La predominancia de potenciales identificatorios provenientes de los nuevos espacios de consumo audiovisual y digital, y las nuevas concepciones sobre adolescencia y juventud puede producir esquemas cuyo distanciamiento respecto de esos ideales es vivido como fracaso, el superyó puede desplegar fácilmente su vertiente más mortífera, intensificando todos los señalamientos antes descritos. En tales condiciones, la ideación suicida puede constituirse como una salida dentro de la fantasía y una posibilidad de devenir sujeto a partir de una liberación absoluta del peso (superyoico) de vivir.

3.4. El desamparo subjetivo como condición que precariza la tramitación en la adolescencia.

El concepto de desamparo subjetivo es un término construido a lo largo de la historia a través de diversos postulados teóricos dentro del psicoanálisis. En la presente investigación, se retoma la experiencia de separación originaria que atraviesa el sujeto en la constitución del aparato psíquico para ubicar las primeras experiencias de pérdida constitutivas. En este proceso, la renuncia al objeto de amor primordial, inaugurada en la salida del complejo de Edipo, implica una transformación de la investidura objetual en identificación. Esta operación da lugar a la formación del superyó como heredero de los imagos parentales y funda la interiorización de la prohibición del incesto, posibilitando así el desplazamiento libidinal hacia objetos de amor secundarios en el exterior (Freud 1923-1925)

Desde otra vertiente, el trabajo de Winnicott (1991) introduce el concepto de privación para señalar que el desarrollo del self depende de la existencia de un ambiente suficientemente bueno, el cuál estaría caracterizado por su capacidad de soporte y habilitante de exploración para el niño. Cuando este funcionamiento se pierde o se transforma de forma hostil e, incluso, transgresiva, se interrumpe la continuidad del proceso de desarrollo psicoafectivo. En estas condiciones, puede producirse una desorganización del self en el sujeto, y el niño o el adolescente despliega sus defensas psíquicas, que pueden incluir manifestaciones como la conducta antisocial, entendida como expresión de la pérdida del sosten ambiental y como parte de una búsqueda de aquello que fue sustraído.

A partir de estos postulados, Brignoni, Esebbay y Grisales (2022) conceptualizan el término desamparo subjetivo como el efecto psíquico que se produce cuando las funciones de cuidado y sostenimiento fallan o son abandonadas. Estas autoras distinguen entre el desamparo social y el desamparo subjetivo, entendiendo al primero como la carencia objetiva de redes de cuidado y apoyo más próximas, y al segundo como el efecto estructural que irrumpe en el cuerpo y deja al sujeto sin recursos simbólicos para responder. Se puede identificar en modos sintomáticos donde la presencia del cuerpo y los intentos de subjetivación se expresan como: la desconfianza radical, el deseo de control, el silencio, la violencia, las conductas de riesgo, las autolesiones y el suicidio.

En la adolescencia, la búsqueda de un lugar propio instensifica la necesidad de una inscripción o referencias del estatus social también. Tal como lo señala Lacan, citado por Brignoni, ““ser nombrado para” es uno de los modos de tratamiento que los chicos usan para encontrar su lugar” (Brignoni, Esebbay y Grisales 2022, 31). Cuando los entornos de desarrollo ofrecen modalidades de significación atravesadas por la negligencia o la violencia, las identificaciones pueden organizarse en torno al vacío, la exclusión o la anulación. En ese sentido, el adolescente puede identificarse con aquello que el entorno le devuelve, incluso cuando se trate de posiciones displacenteras: “mejor ser malo, para el otro, que ser nadie” (Brignoni, Esebbay y Grisales 2022, 31).

Sin embargo, resaltan el funcionamiento del acto violento como parte central de la constitución del desamparo subjetivo y también como posible intento de reparación fallida de este. La violencia articula al cuerpo con el acto en tanto desentraña al mismo del lenguaje en dos vías: liberándolo de aquellas significaciones que son altamente angustiantes y privándolo de aquellos que posibilitarían la resignificación. Cuando en la psique se inscribe el acto violento, existe el riesgo de que la subjetividad quede reducida al mismo y opere desde ese lugar (Brignoni, Esebbay y Grisales 2022).

Adicionalmente, Brignoni, Esebbay y Grisales(2022, 46), fundamentan que estos modos de precarización ambiental dirigido hacia el sujeto pueden instalar en el mismo una percepción de la alteridad bajo la lógica del “circuito de desprotección” haciendo que las redes de apoyo no puedan ser ubicadas en ese lugar ya que serían asumidas como “algo que ya no funciona como antes a nivel del discurso, es decir, a nivel de lo que hace lazo social entre las personas” (Brignoni, Esebbay y Grisales 2022, 47), por lo que el sujeto adolescente podría alejarse de los mecanismos de soporte social y encontrar soluciones más individuales: como la hiperresponsabilidad, el no concebirse como sujeto

de cuidado o el acto suicida como forma de reivindicación definitiva ante la sensación de desamparo.

Desde esta perspectiva, el desamparo subjetivo se configura como una condición que no solo remite a la dificultad operativa del ambiente originario de un sujeto, sino que incide directamente en cómo se configuran las instancias psíquicas y significantes que a este lo constituyen subjetivamente. En la adolescencia, donde la constitución del yo atraviesa un proceso de reorganización marcada, esta condición puede dificultar la tramitación de las pérdidas propias de esta etapa y de las mociones libidinales y agresivas latentes, siendo terreno fértil para el surgimiento de fantasías de anulación o muerte. En este sentido, la ideación suicida también puede emerger como una forma de soporte donde el acto aparece a manera de respuesta imaginaria frente a la imposibilidad de simbolizar la angustia frente a la privación ambiental.

4. Narrativas de ideación suicida en la ficción adolescente

La era de la revolución de los medios de comunicación trajo consigo transformaciones representativas en construcción subjetiva de la adolescencia y en la forma en que esta parte de la población experimenta las relaciones humanas y la realidad. Hace veinte años, la televisión representaba el nexo mediático de los adolescentes con los discursos globales y sus representaciones (Morduchowicz 2013). En la actualidad, la acelerada revolución tecnológica posicionó, a través del escenario virtual, modelos de consumo (como las plataformas de *streaming* y las redes sociales), en donde los productos culturales, y principalmente las producciones audiovisuales, se convirtieron en un registro de relacionamiento, aprendizaje y referencia, presente de forma masiva en la cotidianidad.

Dentro de este contexto, las nuevas producciones audiovisuales configuran representaciones y tramas que inciden de manera directa en las audiencias jóvenes. La predominancia de los medios de comunicación de este tipo y su impacto en la constitución de significantes identitarios y relacionales en la adolescencia pueden ser explicadas con lo planteado por Sunkel (2002, 89) en el texto *Una mirada otra, la cultura desde el consumo* donde, a partir de las ideas de García y Barbero, se entiende al consumo cultural como “una práctica sociocultural en la que se construyen significados y sentidos del vivir, con lo cual este comienza a ser pensado como un espacio clave para la comprensión de los comportamientos sociales”. Asimismo, la dimensión constitutiva del consumo propuesta por Martín-Barbero enfatiza cómo los procesos de comunicación que

intervienen en las diversas relaciones implicadas en esta acción se convierten en “espacios de constitución de identidades y de conformación de comunidades” (Sunkel 2002, 89).

Desde esta perspectiva, si el consumo cultural puede entenderse como un espacio de producción de significados, identidades y modelos de vinculación, dentro del campo de la psicología, las narrativas presentes en las producciones audiovisuales pueden cumplir una función identitaria y socializadora durante la adolescencia (García Muñoz y Fedele 2011). Para el psicoanálisis freudiano, las adscripciones socioculturales en el sujeto parten del surgimiento del mecanismo de identificación y la formación del ideal del yo (Freud 2013). Freud (2013) plantea que la identificación constituye una operación central en la estructuración del yo, mediante la cual el sujeto incorporaría sentidos y modelos provenientes de sus relaciones primarias y, posteriormente otros sujetos y elementos del medio que van teniendo relevancia en su configuración psíquica. A ello se incluye la constitución del ideal del yo, instancia que reúne estos modelos, exigencias y referentes a partir de los cuales el sujeto orienta la formación del si mismo y sus modos de estar en la cultura.

En ese sentido, Doltó (1992) sitúa estos procesos dentro de la experiencia propia de la adolescencia, subrayando la importancia de considerar los referentes culturales y de consumo en la comprensión de esta etapa. Para esta autora, los adolescentes buscan activamente figuras, relatos y otras formaciones que les otorguen orientación en torno a la experiencia afectiva y social, en un momento de reorganización identitaria, vincular y del estatus sociocultural. Desde esta lectura, las producciones audiovisuales no solo ofrecen contenidos de entrenamiento, sino también marcos simbólicos desde los cuales los adolescentes pueden interpretar este nuevo momento y los conflictos que puede traer consigo.

Bajo esta premisa, Brignoni, Essebay y (2022) sostienen que el acceso de los jóvenes a relatos y testimonios que facilitan modelos de identificación y proyección les permite aproximarse a distintas perspectivas sobre la realidad, los vínculos, los afectos y los conflictos inherentes al crecimiento y al tránsito hacia la adultez. De igual forma, estas narrativas pueden ofrecer al adolescente explicaciones parciales respecto a temas que continúan siendo tabú en la cultura como el dolor, la angustia, la pérdida y la muerte.

En cuanto a la función socializadora atribuida al consumo audiovisual, Donald Winnicott (2003), plantea que la cultura se sitúa en un espacio intermedio entre la realidad interna y la realidad externa del sujeto, y constituye un ámbito de exploración, capacidades creadoras y elaboración simbólica. Desde esta perspectiva, el individuo se

relaciona con el mundo a través de experiencias que inician en el juego, la creación y sus vivencias en los entornos de desarrollo que posibilitan este encuentro con la realidad. Dentro de ese marco, las producciones audiovisuales podrían comprenderse como objetos culturales que ofrecen escenarios simbólicos de aproximación al mundo que el adolescente comienza a explorar desde su nuevo momento vital, facilitando procesos de reconocimiento, interacción e inserción en la realidad social.

A partir de lo articulado previamente, se presentan a continuación dos acápites que abordan, por un lado, la construcción del mundo *teen* en las producciones audiovisuales actuales; y, por otro lado, la integración de narrativas de ideación suicida en la ficción adolescente. Ambos apartados buscan aproximarse a cómo, dentro del contexto antes descrito, se están exponiendo problemáticas vinculadas a la salud mental, el malestar subjetivo, la sensación de desamparo y el deseo de muerte en personajes juveniles.

4.1. La construcción del mundo *Teen* en el espacio audiovisual y el uso de las narrativas de ideación suicida en la ficción adolescente

Para poder introducir el tema del mundo *teen* en el espacio audiovisual y el uso de las narrativas de ideación suicida en el mismo, resulta necesario definir qué se entiende por mundo *teen*. García Muñoz y Fedele (2011, 134) lo definen como un conjunto de productos “televisivos y multimediáticos expresamente pensados para y dirigidos a los teenagers”, que incluyen tramas ficcionales centradas en “una determinada realidad juvenil en contextos o escenarios específicos a la espera de captar la atención” de este público.

García y Fedele (2011) agregan que estas historias, generalmente de corte dramático, se perfilan como producciones centradas en las experiencias, percepciones y vidas de personajes adolescentes. En principio, las figuras adolescentes se construyeron en el cine y la televisión como figuras secundarias dentro de una trama familiar que fueron dándole cada vez más participación hasta que empezaron a tener una representación más activa a entre finales de 1960 y principios de los 1970. No obstante, durante su consolidación en los años 90s, este tipo de producciones forjan una trama base que se percibirá hasta la actualidad: historias centradas en uno o varios personajes adolescentes que se desenvuelven principalmente en el contexto escolar o los espacios de individuación del adolescente, como la habitación. Estas narrativas enfatizaban en las relaciones interpersonales, principalmente vinculadas con el amor y la amistad.

Además, en este tipo de relatos los conflictos familiares dejan de ocupar el eje central de la trama y pasan a funcionar como un marco que permite resaltar las dinámicas juveniles. De igual forma, los personajes adultos permanecen parcial o totalmente velados, o comienzan a desempeñar funciones auxiliares o antagonistas, operando narrativamente como parte de un reposicionamiento de la mirada hacia la experiencia de la adolescencia y el proceso de maduración en los protagonistas (García y Fedele 2011).

No obstante, como lo menciona Florián (2020), los nuevos espacios de consumo audiovisual atravesados por la virtualidad y su alcance global se han convertido en el escenario de la transformación por parte de las productoras de este modelo narrativo con el fin de generar una mayor acogida en las nuevas generaciones. En la actualidad, la diversidad de audiencias ha llevado a las nuevas producciones a expandir el enfoque vincular característico de los 90s hacia una nueva exploración más amplia que combina elementos narrativos provenientes del enfoque hollywoodense, principalmente asociado a Disney, y las telenovelas latinoamericanas. De esta forma, se integran los temas coyunturales que movilizan a audiencias jóvenes a mayor escala como: la construcción de la identidad afianzada en la exploración de la sexualidad y la inteligencia emocional, la organización social, los nuevos debates respecto al género, la violencia en sus distintas expresiones, el consumo de sustancias, las nuevas formas de marginalización y las nuevas demandas de estetización en la adolescencia.

La incorporación de estos elementos trae consigo el reforzamiento de ciertos estereotipos que se emplearían como recursos narrativos que permiten diferenciar a los personajes entre sí. De este modo, se observan oposiciones entre rasgos caracterizados dentro de la trama: como la timidez, la inseguridad y la trascendencia de ellos miedos en contraposición frente a la rebeldía, la transgresión de la ley y la confrontación con la autoridad; la popularidad y la adaptabilidad social vs la marginalidad, etc. Adicionalmente, se plantean otro tipo de contrastes como: lo endogámico vs lo exogámico, las diferencias marcadas por lo económico o la lucha de clases trasladada al espacio educativo (Florián 2020).

Dentro de este contexto, surgen nuevas narrativas que dan cabida al diálogo sobre afectos y experiencias que ya no reducen a sus personajes al potencial mágico, creativo o vulnerable de la experiencia de la adolescencia, sino que también se incorporan discursos en torno dolor, el sufrimiento y la muerte. Tomando a consideración que la presente investigación se centrará en el análisis de personajes femeninos adolescentes, Dueñas Mohedas, Martínez Pérez y Cuenca Orellana (2024) mencionan que se observa una

tendencia creciente a situar a este grupo como centro focal en la exploración de ello y agregan que ,en este sentido, las mujeres jóvenes empiezan a representar dimensiones más complejas de la experiencia vital, sobre todo asociadas a la tristeza, el duelo, la melancolía, la locura, la depresión o la muerte autoinfligida.

Adicional a ello, Dueñas (2024) añaden que este recurso ha sido parte de los intentos de las producciones contemporáneas de descentralizar los modos tradicionales de construcción de protagonistas o heroínas presentes en narrativas más convencionales, donde las adolescentes respondían a los cánones heredados de los cuentos de hadas: figuras pasivas cuya expectativa de salvación estaba centrada en el encuentro amoroso o la consolidación matrimonial. Las nuevas historias, en cambio, proponen construcciones que favorecen la visibilización de protagonistas altamente activas, cuyas decisiones y acciones resultan determinantes para el desarrollo de la trama.

En esta nueva oferta se introducen variaciones en torno a sus características psicológicas de los personajes y en sus relaciones familiares y filiales, con el fin de acentuar su complejidad. y a sus relaciones familiares y filiales, con el fin de acentuar la complejidad del personaje. Gallego (2021) subraya que, para posibilitar el desarrollo de estas tramas, también se han redefinido escenarios como la escuela o el hogar. Por ejemplo, la escuela adquiere una presencia más marcada en las expectativas, conflictos y procesos de socialización de las protagonistas femeninas, mientras que el hogar deja de presentarse exclusivamente como un espacio seguro y de significación y puede aparecer como un lugar de conflicto, tensión y hostilidad.

Dueñas, Martínez y Cuenca (2024) sugieren además que una de las características centrales de este tipo de narrativas contemporáneas es la importancia otorgada a la gestión de emociones disímiles a la felicidad, como la venganza, el enfado, la frustración, la rabia o el dolor, aspecto que se observa en obras como *13 Reasons Why* (Raya, Sánchez y Durán 2018) o *Lisa Frankenstein* (Cody,2024). Estas historias reflejan que en las narrativas modernas se ha abierto campo al desarrollo de personajes cuya popularidad ya no es únicamente centrada en la estética, sino también en el modo en que enfrentan, desde una voz adolescente, experiencias de duelo, conflicto y desgaste vital. Para estas autoras, los enfrentamientos centrales en este tipo de relatos remarcan la presencia de un mundo interior caótico que, muchas veces, se expresaría a través de un desenlace no muy alentador.

Asimismo, estas autoras resaltan la relevancia del uso simbólico de la figura de la muerte en la ficción adolescente como “revelador de identidades” (Dueñas Mohedas,

Martínez Pérez y Cuenca Orellana 2024, 364). Su aparición, sea simbólica o literal, funciona como un punto de partida que “produce un cuestionamiento de su realidad ante la inestabilidad emocional” (364). Este giro frente al dolor o a la experiencia traumática puede interpretarse como una manifestación de conflictos

Como última puntualización, conviene considerar los aportes de la investigadora Docampo (2023) sobre la construcción estética de la tristeza femenina en el arte. A lo largo de la historia, se observa una tendencia a rescatar a la figura femenina a través de la acentuación de su dimensión melancólica dentro de la cultura audiovisual. La representación artística de la belleza femenina ha estado atravesada por imágenes de una juventud afligida, frágil y vulnerable, frecuentemente asociada a la muerte. Este fenómeno puede observarse tanto en el arte pictórico (como Regina Cordium o Ophelia de Millais) como en otras manifestaciones culturales presentes en la música o el cine en la actualidad (Las vírgenes suicidas o la música de Lana del Rey).

Desde el siglo XVII se evidencia, además, la romantización del padecimiento femenino, donde los retratos de jóvenes en agonía se vuelven habituales y constituyen un ideal de belleza ligado al cuerpo desfallecido. Durante el siglo XIX, se instaura una versión erótica de esta imagen, caracterizada por cuadros de mujeres que sacrifican su vida, ya sea por la ausencia de una cura ante enfermedades de la época o por decisiones personales. Estas representaciones se concentran principalmente en dos tipos de cánones predominantes: la “muerte acuática” y la “muerte durmiente” (Docampo 2023, 20), a través de las cuales algunos artistas masculinos, como los prerrafaelitas, constituyen un arquetipo erótico ligado a la pasividad femenina y el deseo inacabado.

Docampo (2023) señala que la consolidación de este movimiento estético es ampliamente visible en las narrativas modernas dentro del campo cinematográfico, televisivo y virtual, dando lugar a fenómenos ligados a la imagen como el denominado: *sad girls*. En este movimiento se observa la reconstitución del paradigma de belleza femenino alineado a la perspectiva de la juventud como símbolo de pureza y sacralidad, la predominancia de los cánones femeninos occidentalizados, la presencia de enfermedades físicas o mentales, la tristeza profunda ligada a una pérdida significativa (generalmente familiar o amorosa), la sensación de condena y ciertos rasgos físicos prototípicos (como la palidez, la delgadez o los ojos vidriosos) que refuerzan la imagen de la melancolía constituida en el pasado. A estos componentes se suman otros elementos recreados en el entorno digital, como el maquillaje corrido por el llanto, el consumo de sustancias o el uso de frases asociadas con estados depresivos.

En esta puesta en escena del dolor en los personajes femeninos, la tristeza, la desolación y el sufrimiento se convierten en focos del desarrollo de la historia donde la estetización de estas emociones podría conformar una especie de romantización de las mismas, constituyendo nuevas condiciones de deseabilidad estética en la cultura visual contemporánea.

Capítulo segundo

Propuesta metodológica

La presente investigación es un estudio cualitativo, de alcance exploratorio descriptivo, y propone un análisis comparativo de las narrativas de ideación suicida en la ficción adolescente, a partir del contraste entre dos personajes femeninos de producciones audiovisuales contemporáneas difundidas en plataformas de *streaming*: *Hannah Baker*, de la primera temporada de *13 Reasons Why* (Asher, 2017) y *Lisa Swallows*, de *Lisa Frankenstein* (Cody 2024).

El objetivo general de este estudio es analizar cómo se construyen las narrativas de ideación suicida en dos personajes adolescentes de la ficción audiovisual contemporánea. De este propósito se desprenden los siguientes objetivos específicos: describir la construcción psicológica, contextual y vincular de ambos personajes; identificar las formas en que emergen y se configure la ideación suicida en cada caso; y analizar los recursos narrativos y audiovisuales mediante los cuales dicha ideación es representada.

El estudio se apoya en el análisis narratológico del relato audiovisual, articulado con aportes provenientes del psicoanálisis y los estudios culturales sobre la ficción adolescente. Esta perspectiva interdisciplinaria permite examinar los productos audiovisuales no solo como formas de entretenimiento, sino también como textos culturales que condensan representaciones contemporáneas sobre la adolescencia, el sufrimiento psíquico y el deseo de muerte que, a su vez, son agentes socializadores e identitarios de la audiencia joven (García Muñoz y Fedele 2011).

En este marco, como lo menciona Corrales Pascual (2014), la narratología constituye una herramienta pertinente para observar la organización del relato, la construcción de personajes, la configuración de conflictos y el uso de recursos formales mediante los cuales se representa la ideación suicida. Se emplea un análisis basado en lo postulado por el autor mencionado, así como los planteamientos de Sánchez Navarro y Lapaz Castillo (2015). El análisis de las obras se orienta a identificar la manera en que el relato audiovisual organiza sus voces, tiempos, espacios, personajes, perspectivas y recursos expresivos para producir sentidos en torno al sufrimiento e ideación suicida en la adolescencia.

La presente investigación resulta pertinente para la psicología y, principalmente el psicoanálisis, en tanto permite comprender que significados aportan las narrativas audiovisuales contemporáneas acerca del malestar e ideación suicida en la adolescencia. Desde la propuesta psicoanalítica freudiana, la constitución subjetiva se articula a través de procesos de proyección e identificación que van a ser parte de la formación del ideal del yo (Freud 1992), el cuál, a su vez, va a tener un influjo relevante durante la adolescencia. Esta instancia no solo se forja a partir de las imagos parentales sino también de los referentes socioculturales de los cuales las formas de consumo audiovisual son parte. Indagar en estos modelos simbólicos que son creados como formas de consumo que pretenden orientar la experiencia afectiva y vinculares de las audiencias jóvenes, permite una mayor aproximación a los nuevos referentes a los que estos acceden (Dueñas Mohedas, Martínez Pérez y Cuenca Orellana 2024).

Desde esta visión, el uso de materiales audiovisuales como parte de la muestra seleccionada para el análisis permite indagar en narrativas contemporáneas de la juventud. Al respecto, Florián Quitián (2020) destaca que este tipo de producciones constituye un insumo relevante para aproximarse al tiempo presente de la imagen adolescente. Para la psicología, estos productos abren un campo de observación sobre los referentes simbólicos que median actualmente la relación del sujeto y la cultura (Winnicott 1972), en la medida en que estos relatos ofrecen modelos para el yo adolescente y su existencia en este mundo.

1. Selección de la muestra

La muestra del estudio está conformada por dos producciones audiovisuales provenientes de Estados Unidos difundidas globalmente a través de plataformas de *streaming* alrededor del mundo: la primera temporada de *13 Reasons Why* (Asher, 13 reasons why 2017) y la película *Lisa Frankenstein* (Cody, Lisa Frankenstein 2024).

La elección de personajes dentro de estas obras responde, en primera instancia, a su pertinencia temática puesto que ambas articulan la construcción de personajes adolescentes femeninos con narrativas de sufrimiento, deseo de muerte y, por ende, la formación explícita de la ideación suicida. En segunda instancia, su selección permite establecer un contraste entre dos formatos audiovisuales distintos, lo cual busca enriquecer el análisis comparativo. Finalmente, ambas obras se desarrollan en dos momentos culturales relativamente cercanos pero distintos, lo cual permite observar variaciones a nivel de forma y a nivel de fondo.

Se ha priorizado el análisis de personajes femeninos adolescentes de entre 16 y 17 años, de sectores urbanos clase media, cuyo desarrollo se encuentra atravesado por la prevalencia de los deseos de muerte y la manifestación explícita de la ideación suicida, siendo ambos componentes recursos centrales en su experiencia subjetiva.

La elección de la muestra está delimitada entre 2017 y 2024, puesto que permitirá establecer una comparación entre un producto creado durante el auge del movimiento #Metoo y otra posterior, situada en un panorama audiovisual aparentemente atravesado por transformaciones respecto a la representación de la violencia de género, la salud mental y la construcción de la feminidad ya que, como señala Gallego (2021), las denuncias y debates alrededor del movimiento no solo visibilizaron formas de violencia estructural, sino también reconfiguraron las expectativas y demandas de las audiencias respecto al tema.

2. Contextualización y generalidades de las obras seleccionadas

2.1 Hannah Baker (13 Reasons Why, temporada 1)

Contextualización de la obra

La serie *13 Reasons Why* (Asher, 13 reasons why 2017) es una obra basada en la novela *Thirteen Reasons Why* del autor Jay Asher (2007). Tamburin (2019), en su texto “Las críticas televisivas de 13 Reasons Why: ¿apología o concientización?”, resume que el texto logró gran popularidad en el público joven hasta alcanzar los *Bestsellers* durante sus inicios. Posteriormente, la obra fue adaptada al teatro en 2009 y, en 2011, Universal Studios adquiere los derechos para su adaptación a la televisión. Finalmente, en 2015 Selena Gómez y Netflix anuncian el inicio de la producción que se concretó en 2017. La serie constó de 3 temporadas, de las cuales, la primera se centró en la narración del suicidio de la protagonista, la cuál será tomada para el presente trabajo.

Su construcción estuvo cimentada en la implementación del modelo de negocio de Netflix, el cual se orienta a la demanda, a la política de relaciones con el público y una estrategia de internacionalización a gran escala que abarca desde las publicaciones en prensa hasta el uso de las redes sociales (Raya, Sánchez Labella y Durán 2018).

Su impacto fue significativo desde su lanzamiento. Como recoge Tamburin (2019, 3), en su primera semana la serie “superó las 3.5 millones de impresiones en redes sociales y en Twitter, 3 de los 4 hashtags más populares en América Latina hablaban de ella”. De igual forma, fue identificada por el medio de prensa virtual *Infobae*, como “la ficción más

tuiteda de 2017, con más de once millones de comentarios diarios, y según Google Argentina y su balance del año, se posición entre las 10 cosas más buscadas del 2017” (Tamburin 2019, 3).

Este alcance generó un amplio debate en torno a sus efectos. Diversos autores y medios, como Thomas Niederkrontenthaler (2019), Díez (2017) o la BBC News Mundo (2019), señalaron un posible incremento de tasas del suicidio juvenil tras su estreno: los suicidios incrementaron hasta un 30% entre los chicos de entre 10 y 17 años en los Estados Unidos; sugiriendo que la representación del proceso depresivo de la protagonista y la forma en la que se figuró su final podrían contribuir a la romantización de esta problemática.

En el Ecuador, medios como *Ecuavisa* (Redacción Ecuavisa 2018), *Revista Vistazo* (AFP Vistazo 2019) y *El Comercio* (El Comercio 2018), retomaron el debate, destacando tanto la recepción de la serie como la necesidad de que su consumo esté mediado por adultos, en tanto puede abrir espacios de diálogo sobre salud mental, pero también reconociendo que existirían riesgos para las audiencias jóvenes.

Por otro lado, autoras como Raya, Sánchez y Durán (2018), Tamburin (2019) o Atarama y Requene (2019) evocan el sentido de visibilidad que la misma le dio al espacio adolescente y sus distintas problemáticas (como el acoso escolar, la violencia de género y el deterioro de las redes de apoyo), reconociendo su potencial para situar el tema del suicidio dentro del dialogo cotidiano de sus espectadores.

Generalidades de la Obra:

Título: 13 REASONS WHY- TEMPORADA 1 (Asher 2017)

Año: 2017

Basado en: Libro “Por trece razones”

Adaptado por: Brian Yorkey

País: Estados Unidos

Género: suspenso y drama adolescente

Plataforma de difusión: Netflix

Sinopsis:

La primera temporada de la serie *13 Reasons Why* (Asher 2017) comienza cuando Clay Jensen, un adolescente de 17 años, encuentra una caja con 13 casetes dirigidos a él. Empieza a escuchar las cintas y descubre que son grabaciones de su compañera Hannah Baker, quien semanas atrás se ha quitado la vida.

A partir de ese momento, él descubrirá que no es el único destinatario e indagará a través de los conflictos desencadenantes de este suceso de la mano de la voz de Hannah. En este viaje álgido hacia el pasado, Clay se relacionará a los conflictos desencadenantes de esta decisión, sus participantes y confrontará situaciones ligadas al acoso escolar, la violencia sexual, la negligencia por parte de los adultos, los desencadenantes depresivos y la reducción de las redes de apoyo paulatina que vivió Hannah hasta el final.

2.2.Lisa Swallows (Lisa Frankenstein)

Contextualización de la obra:

Lisa Frankenstein (Cody 2024) es una adaptación moderna de la famosa obra *Frankenstein* (Shelley 2003) creada por Mary Shelley en 1918. Su particularidad radica en la forma en la que esta propuesta adapta la historia para las audiencias jóvenes y cambia los roles del creador y la criatura. Para Gordillo Varas (2025), la obra ubica varios elementos centrales que el libro y la película original ya planteaban alrededor de la subjetividad adolescente, la fragmentación a partir de lo traumático, la marginalidad y la configuración monstruosa como representación de aquello que es reprimido por su naturaleza transgresiva. Pero su distinción principal radica en que lo femenino deja de ocupar el lugar pasivo o secundario latente en todas las propuestas previas para dar lugar a un protagonismo activo y complejo, donde el personaje principal encuentra en su creación no solo un objeto, sino un soporte simbólico que sostiene y acompaña la tramitación de sus deseos, conflictos y miedos.

Por su parte, Bobit (2025) plantea que esta obra representa un quiebre con las reinterpretaciones propuestas hasta ese momento. Sin bien es cierto, la protagonista recrea la angustia adolescente, el aislamiento y las búsquedas identitarias propias de esta etapa, también mantiene un rol activo, no victimizado o alejado de recrear al recipiente monstruoso, como se observa en *The Bride of Frankenstein* (Whale 1935). Lisa se forja como sujeta de creación y una agente activa, incluso de su propio final. Además, recrea al científico y ensambla a su *hombre ideal*, elige sus partes corporales y lo introduce al mundo desde su propia visión como una metáfora de la autonomía, reapropiación de la corporalidad y resignificación de la sexualidad, configurándose tentativamente como una forma de elaboración frente a las experiencias de vulneración y restricción de la posibilidad de desear.

No obstante, la relación directa que esta obra mantiene con el presente estudio radica en el uso del género *coming of age* en su creación. Nand (citado en Gordillo Varas

2025, 294) menciona que este recurso es un “modelo narrativo de películas que abordan en su trama “el desarrollo de un personaje desde la infancia a la adultez a través de un conflicto que resulta en desarrollo moral, psicológico o la muerte”. En el caso de Lisa Frankenstein, este tránsito se encuentra marcado por una representación de la adolescencia como un proceso conflictivo, fragmentado y, en cierto sentido, monstruoso, donde la afirmación de la autonomía femenina adquiere un carácter transgresivo frente a los modelos tradicionales de género. En ese sentido, la relación del personaje con la muerte y la ideación suicida no se presenta como un elemento secundario, sino como un eje latente que atraviesa su constitución, visión del futuro y que, progresivamente, se radicaliza en el desarrollo de la trama.

Generalidades de la obra

Título: LISA FRANKENSTEIN

Año: 2024

Directoras: Zelda Williams y Diablo Cody

País: Estados Unidos

Género: comedia romántica y terror.

Plataforma de difusión: HBO Max

Sinopsis:

La película se ambienta en el año 1989 y muestra el universo de Lisa Swallows, una adolescente que tiene que cambiar sus espacios y vínculos conocidos a partir del asesinato de su madre.

Su padre, Dale, tiene una nueva pareja, Janet, y una nueva hijastra, Taffy, con quienes la protagonista se relaciona de distinta manera. Janet resulta agresiva en el trato, compara constantemente a la protagonista con su hija y la ataca con cada vez más énfasis, mientras que Taffy se muestra amable, protectora e integra a la protagonista a su círculo de amistades.

Lisa intenta integrarse a una nueva escuela, con nuevos compañeros y nuevas dinámicas. No se muestra muy apacible frente a esa decisión y encuentra en el cementerio un lugar muy acogedor. En este lugar, calca tumbas, lee y va específicamente a una que es su favorita, donde tiene largas conversaciones con quien, asume, fue un joven en vida.

Una noche, Taffy le invita a una fiesta donde se encuentra con Michael, el chico que le gusta, y Tamara, su posible pareja. Conversa con ellos, Tamara le brinda un vaso de alcohol mezclado con algún tipo de droga y esto no le sienta bien. En su intento por

buscar un lugar seguro para descansar, se encuentra con Doug, su compañero de laboratorio, quien le ofrece llevarla a una habitación. Acto seguido, intenta abusar de ella, pero logra escapar.

Esta situación y una tormenta eléctrica en curso son los desencadenantes del encuentro de Lisa con la Criatura, que es el joven revivido de la tumba que ella visitaba. A partir de ello, la Criatura se vuelve su amigo protector y aliado frente a las amenazas y adversidades, le da seguridad para explorar quien es y como quisiera ser, y enfrenta a aquellos que hieren o ponen en riesgo su tranquilidad, desatando una ola de asesinatos.

Finalmente, ambos se enamoran, Lisa completa a la Criatura, con partes de los cadáveres que él ha asesinado; y la Criatura le permite cumplir a Lisa su último deseo. Ambos mueren aparentemente.

Taffy y Dale son los últimos sobrevivientes y visitan la tumba de Lisa, a quién nunca le faltan flores. Taffy se sorprende al ver en el epitafio de ella: “querida esposa”, asunto al que Dale le resta importancia. Y hay una última imagen que sugiere que la adolescente y la Criatura siguen vivos o han trascendido a la eternidad para estar juntos para siempre.

3. Categorías de análisis

Para el análisis del material seleccionado, se toman en consideración las siguientes categorías y subcategorías basadas en el marco teórico:

- 1) Constitución del personaje adolescente:
 - Representación externa
 - Aspectos psicológicos y emocionales.
 - Proyecto de vida.
- 2) Construcción del mundo adolescente:
 - Contexto sociocultural
 - Relaciones familiares.
 - Relaciones entre pares.
 - Relaciones externas.
- 3) Configuración de la ideación suicida en el personaje adolescente:
 - Condiciones de conflicto
 - Representaciones sobre sí misma
 - Manifestaciones del deseo de muerte
 - Evolución de la ideación suicida

- 4) Construcción narratológica y audiovisual de la ideación suicida:
 - Recursos narratológicos relacionados con la ideación suicida.
 - Narrador
 - Uso del tiempo en la narración.
 - Uso del espacio en la narración.
 - Funcionamiento de los personajes en la obra.
 - Recursos audiovisuales relacionados con la ideación suicida.

La elección de estas categorías busca delimitar la descripción del desarrollo de los personajes en función de dos aspectos cruciales para la investigación: la constitución subjetiva y social del personaje adolescente, y la formación, expresión y consolidación de las narrativas de ideación suicida visualizadas en las obras; el contraste entre ambos personajes sobre la temática expuesta y las estrategias narrativas y audiovisuales implementados alrededor de ello.

4. Procedimiento de análisis

El método de análisis que se empleará en la presente investigación corresponde al enfoque narrativo que, en el marco de la investigación cualitativa que emplea producciones audiovisuales o literarias, se centra en la forma en la que un producto construye su propio relato (Sánchez y Lapaz 2015). Desde esta perspectiva, el análisis se centrará en comprender cómo se configuran los personajes, los conflictos y las estructuras narrativas que producen sentidos en torno a la ideación suicida en la adolescencia.

A partir de esta cuestión, el procedimiento de análisis se desarrollará en tres fases. En una primera fase, se aplicarán las categorías previamente establecidas para establecer la caracterización de los personajes, considerando su constitución individual (que incluye la representación externa, los aspectos psicológicos y emocionales, y el proyecto de vida), así como la construcción de su mundo, resaltando su contexto sociocultural y a sus relaciones interpersonales.

En una segunda fase, se identificará la configuración de la ideación suicida en cada uno de los personajes, analizando las condiciones en las que estas emergen, las representaciones sobre sí que aparecen a la par, las manifestaciones del deseo de muerte y la evolución de la ideación suicida en el desarrollo del relato.

En la tercera fase, se examinarán los recursos narratológicos y audiovisuales mediante los cuales se construye y representa dicha ideación, considerando elementos

como la forma narrativa, la organización temporal, la configuración espacial, la función del conflicto y los recursos simbólicos y expresivos asociados al dolor, la muerte y el sufrimiento.

Este procedimiento permitirá articular el planteamiento teórico con la descripción de las obras seleccionadas, así como establecer un contraste entre ambos casos, identificando similitudes y diferencias en la construcción de las narrativas de ideación suicida de estas obras.

Capítulo tercero

Análisis de las narrativas de ideación suicida presentes en las representaciones de Hannah Baker y Lisa Swallows

El presente capítulo expone el análisis de las narrativas de ideación suicida representadas en la serie *13 Reasons Why*, principalmente a través de su personaje principal (Hannah Baker), y en la película *Lisa Frankenstein*, encarnadas por su protagonista (Lisa Swallows).

Posteriormente, en la segunda parte, se enfatiza en el contraste entre ambos personajes, centrando la comparación en tres aspectos fundamentales:

- La constitución subjetiva de cada una, identificada a través de su representación externa, el performance de los rasgos psicológicos y emocionales, y su relación con el mundo adolescente.
- La formación de la ideación suicida en cada caso.
- Las estrategias narratológicas y audiovisuales empleadas para la constitución de las narrativas de ideación suicida en ambas producciones.

1. Constitución subjetiva de los personajes y su relación con el mundo adolescente

1.1. Hannah Baker y la primera temporada de *13 Reasons Why*

Hannah Baker es una adolescente de 17 años que cursa su último año de escuela en una nueva preparatoria. Vive con sus dos padres, es hija única y se acaba de mudar a la ciudad de Crestmont, California. La forma en la que este personaje se constituye subjetivamente va a variar en función de la manera en la trama introduce las problemáticas a tratar y se aproxima a las situaciones límite que la adolescente experimenta. Su representación inicial la muestra como una joven sociable, afectuosa y expectante frente al nuevo espacio educativo, lo que se evidenciaría en su iniciativa para relacionarse con sus pares de forma armoniosa, afectuosa y con una imagen externa cuidada, recreando los códigos convencionales de la feminidad juvenil (Raya, Sánchez Labella y Durán 2018). Hannah aparece como una adolescente extrovertida, observadora y empática, con deseos de encajar, enamorarse y vivir las metas vitales de último año: experimentar el primer beso, el primer amor e ir a la universidad. Su configuración inicial es relativa a un momento de sostenimiento y expectativa. La adolescente percibe a su

medio como un espacio que posibilita la interacción, garantiza su inscripción en el lazo social y, por ende, la posibilidad de construir un lugar propio dentro de él.

Blos (1979), Doltó (1992) y Vázquez (2022) ratifican que la adolescencia, como momento de reestructuración subjetiva a partir de las transformaciones corporales, afectivas, sociales y simbólicas, es un espacio donde la inmersión del sujeto en lo social es esencial en la construcción identitaria. El sujeto formula una nueva configuración del sí mismo para entender la realidad y poder tener mayor injerencia en ella desde este nuevo rol social. En Hannah, esta transición apunta, en principio, a postura esperanzadora frente a la realidad en la que la relación con sus compañeros de clase e intereses amorosos constituyan su *matriz de autorreflejo* (Castells 2019), siendo estas interacciones experimentadas como forjadoras de un sentido personal. Su apariencia ratifica esta cuestión: su estilo responde al propuesto en la década de 2010 a 2020, utilizando vestidos o blusas con detalles florales, tonos claros, pasteles y tierra, y presentando al espectador una imagen prolija y una expresión corporal relativa a la de una adolescente que desea aceptación y pertenencia frente a sus nuevos territorios de interacción.

Sin embargo, esta organización se transforma paulatinamente en la medida en que Hannah atraviesa a lo largo de la serie experiencias de violencia psicológica, grupal y sexual dentro del espacio educativo y sus zonas aledañas. La circulación de rumores sobre su sexualidad, la difusión de imágenes sin su consentimiento, la humillación pública, el acoso constante y, finalmente, las experiencias de violencia sexual (observadas y experimentadas), producen una alteración sostenida de su imagen de sí.

En términos psicoanalíticos, Sigmund Freud (1992) plantea que la constitución del yo se encuentra atravesada por la experiencia social en tanto el mecanismo de identificación se funda a partir de la inscripción del sujeto en la cultura, la cuál operativizada por los objetos de amor primarios. Pero que, posteriormente, este mecanismo impera en las relaciones sociales, dando una gran relevancia a la mirada social. Desde esta lógica, si bien dicha mirada puede operar como soporte estructurante del yo, cuando se inscribe desde la violencia, la degradación y la imposición, puede devenir en fuente de agresión que reorganiza de manera mortificante la autopercepción del sujeto.

En el caso de Hannah, esta dinámica se evidencia en la progresiva internalización de las representaciones que circulan sobre ella. La protagonista comienza a introyectar aquello que sus agresores reiteran durante las prácticas de violencia: se atribuye a sí misma la responsabilidad por lo ocurrido, se interroga sobre lo que pudo hacer para

evitarlo, y, finalmente, cede ante una sensación creciente de desprotección y agotamiento. Las citas grabadas aparecen como un intento de reestablecimiento psíquico que finalmente no logra sostener a la protagonista. La actividad de grabar permitió, durante un tiempo, que Hannah le de una organización a su malestar, ponga su sufrimiento en un objeto que facilite su exteriorización y, finalmente, produzca, aunque de forma parcial, un intento de resignificación frente al daño vivido.

En la dimensión emocional, los cambios y agotamiento en la protagonista no ocurren de forma inmediata sino gradual. En la medida en que Hannah es expuesta a una escalada de violencia reiterativa, se observa mayor inseguridad, retraimiento y reactividad frente a las situaciones algidas. Aunque, en momentos, se le observa nuevamente en roles de cuidado y empatía, también limita sus interacciones por miedo o desconfianza. El entusiasmo que la caracterizaba al inicio va siendo reemplazado por los sentimientos de soledad y desesperanza. Esta forma de anulación sistemática puede ser entendida desde el planteamiento de Levy (2007) respecto a los soportes narcisistas los cuales son instancias de sostenimiento que, en la adolescencia, tienen un lugar privilegiado y pueden desestabilizar radicalmente al sujeto si este los pierde. Para Hanna, se describe previamente como sus relaciones funcionan desde esa lógica y, por ende, la reiteración de las experiencias denigrantes y la participación activa o pasiva de sus pares y docentes en estas prácticas quiebran progresivamente la estabilidad necesaria para que sus recursos psíquicos puedan sostener una imagen propia por fuera de las prácticas de violencia.

Este rechazo y crecientes agresiones también tienen un efecto en la constitución estética del personaje. A medida que la historia avanza, la respuesta performática ante las situaciones traumáticas es la modificación de su apariencia: se emplean atuendos monocromáticos, en escala de grises, rojos o azules; hay un uso de un maquillaje que acentúa las ojeras y se corta el cabello. La imagen corporal se convierte en un recurso de encarnamiento del malestar en la adolescencia y la estética del personaje deja de expresar apertura e integración para poder defenderse del medio hostil. Su nueva apariencia, menos llamativa, reflejaría el retraimiento en respuesta a la sensación de pérdida y el deseo de desaparecer (Freud 2013).

En cuanto a la construcción del mundo adolescente en *13 Reasons Why*, García Muñoz y Fedele (2011) determinan que existiría un estilo ampliamente reconocido que estructura esta faceta en los personajes del *universo teen* (García Muñoz y Fedele 2011), donde la escuela, los grupos de amigos, las fiestas y los vínculos sexoafectivos constituyen los escenarios privilegiados para el desarrollo identitario de los personajes.

En este tipo de producciones, estos espacios suelen funcionar como territorios de socialización, exploración y pertenencia. En el caso de Hannah Baker, la formula es aplicada a cabalidad por lo que los principales entornos de relacionamiento y sus principales tensiones son relativos a los ambientes ya mencionados.

Las relaciones entre pares en la historia de Hannah están marcadas por una fuerte ambivalencia. Existen figuras de apoyo intermitentes, como Tony o Clay, que la asisten parcialmente pero no logran restaurar el efecto aniquilante que tienen las situaciones de violencia sobre la protagonista. Sus relaciones con Jessica, Courtney, Ryan, Sheri, Zach o Justin muestran, en distintos niveles, la fragilidad de los lazos, la dificultad de entablar relaciones de confianza y la facilidad con la que la violencia se infiltra en la vida adolescente. La comunidad escolar muestra relaciones de poder dadas por otro sistema de organización: la sociedad adolescente estaría articulada por jerarquías marcadas por la popularidad, el comportamiento de masas, los pactos de silencio y la normalización de la violencia (Florián Quitián 2020).

Esta organización resulta consistente, además, con lo planteado por Doltó (1992) y Blos(1979), quienes sostienen que durante la adolescencia las relaciones exogámicas, especialmente con los pares, adquieren una relevancia decisiva en la reorganización del yo. Sin embargo, como se describe en los párrafos anteriores, esta operación resulta avasalladora para la protagonista, siendo eje central de su propio declive.

Adicionalmente, mientras la lógica de desprotección se amplía en el contexto educativo, las figuras de autoridad y estructura presentes en la escuela también participan como representaciones de ambivalencia y poca operatividad: docentes, consejeros y rectorado muestran preocupación, pero no sostienen acciones concretas frente a la violencia, salvo en sus formas más visibles. La participación del consejero Portner es la más determinante en este sentido: Hannah acude a él en búsqueda de ayuda después de haberse sentido revasada por la imposición y amenazas, incluida la violación por parte de Bryce Walker, y no encuentra ni contención ni una intervención adecuada.

La falla institucional se convierte en la consolidación de los mecanismos de desprotección escolar. Desde esta perspectiva, Winnicott(1991) establece que el desarrollo infantojuvenil requiere de un entorno suficientemente bueno que le permita tramitar experiencias de angustia, situaciones ligadas al crecimiento o hechos traumáticos, para que el sujeto pueda arraigar su posibilidad de existir en el mundo. Cuando este ambiente falla, especialmente en momentos de alta vulnerabilidad, el sujeto queda expuesto a vivencias de desamparo que se inscriben en el yo potencialmente.

En el plano familiar, Hannah forma parte de un hogar afectuoso, lo cual marca una diferencia respecto a otras representaciones juveniles centradas en los conflictos y la violencia doméstica. Vive con ambos padres, mantiene una fuerte alianza con ellos y reconoce especialmente la disposición amorosa de su madre. No obstante, una vez que la violencia cala y Hannah experimenta situaciones que evalúa como inaceptables, tampoco logra comunicarlas en este contexto. La culpa se vuelve su insignia identitaria y abarca distintas facetas de sí misma, incluida la capacidad que tendría en otro momento de pedir ayuda a sus redes de apoyo central. Aquí se vuelve especialmente pertinente rescatar el concepto de desamparo subjetivo trabajado por Brignoni, Esebbay y Grisales (2022) que implica que el sujeto no solo puede sentirse vulnerado en situaciones de negligencia o violencia radical sino que, como lo proponía Winnicott (1991), que se inscribe en el mismo la sensación de inoperancia frente a la posibilidad de acceder a mecanismos de restitución, acompañamiento y cuidado.

Por último, si la dinámica relacional y la construcción subjetiva del personaje se configuran alrededor de la operatividad de la violencia y la negligencia en el contexto educativo, su proyecto de vida a futura va a ser la expresión final de esta narrativa. En un inicio, la adolescente muestra altas expectativas de vida: desea vivir el primer amor, el primer beso, construir relaciones significativas y proyectarse hacia la Universidad de Nueva York. Incluso, en medio del malestar, todavía se perciben restos de estos deseos y búsquedas, como su interés por el arte, la poesía o su necesidad de imaginar un nuevo comienzo en otro lugar. Pese a ello, las proyecciones a futuro se deslegitiman conforme las experiencias de vulneración calan su forma de verse y se vuelven cada vez más latentes hasta que el consejero Portner cuestiona la posibilidad de que Hannah ingrese a la universidad de New York.

Hornstein (2006) plantea que el futuro forma parte de los contenidos que sostienen la autoestima y la narración que el sujeto puede construir sobre sí mismo. En Hannah, hay una fractura respecto al futuro. Solo en momentos muy puntuales, como su aproximación a Clay, se reabre fugazmente la fantasía de una vida distinta; sin embargo, esta no logra posicionarse. La protagonista termina por perder no solo el deseo de avanzar, sino las ganas de vivir. En consecuencia, la construcción de sí misma queda progresivamente anulada por las experiencias de dolor y la ausencia de mecanismos de protección en la historia, con las cuales finalmente se identifica (Freud 2013), lo que prepara el terreno para la consolidación de la ideación suicida.

1.2. Lisa Swallows y el universo de *Lisa Frankenstein*

Lisa Swallows es una adolescente de aproximadamente 17 años que, al igual de Hannah, también ha empezado en una nueva preparatoria. Ella vive con su padre, su nueva madrastra y su nueva hermanastra. Su madre falleció años atrás a causa de un homicidio, hecho que marca de forma decisiva su modo de entender la muerte y su relación con el mundo. Desde el inicio, Lisa aparece como una joven retraída e insegura, resignada a los cambios y las dinámicas a su alrededor, encarnando una versión de la adolescencia y el crecimiento mayormente ligada a las experiencias de conflictos, hostilidad y pérdida.

En cuanto al proceso de configuración de la adolescencia, mientras Hannah Baker encarna, en un inicio, el proceso de reorganización psíquica ya descrito por Doltó (1992), Bos (1979) y Vázquez (2022) dentro de las condiciones hegemónicas esperadas, Lisa se encuentra atravesada por un acontecimiento traumático que desestructura dicha transición. Este hecho no solo irrumpe con su historia personal, sino que es el preámbulo para una reorganización social, familiar y espacial radical.

El mutismo que presenta tras este suceso, su repliegue emocional y su afinidad por los espacios asociados a la muerte sugieren que el trabajo psíquico propio de la adolescencia se ha focalizado en un proceso de duelo que no logra ser elaborado. Esta dificultad en la tramitación de la pérdida va recayendo sobre la instancia yoica, posicionando a Lisa bajo una modalidad melancólica (Freud 2013). Desde este punto de vista, el cementerio no solo es un escenario narrativo sino que funge como espacio de elaboración, sostenimiento e identificación con contenidos ligados a la pérdida y la muerte.

Así, sus intentos de simbolización del trauma se intercalan con los rituales que subyacen en este espacio. Doltó (1992) establecía que la muerte, siendo parte intrínseca de la vida, se mantiene en gran medida como un tema tabú, carente de espacios explícitos de elaboración dentro del imaginario social. En este marco, la adolescencia es una etapa en la que los rituales adquieren una función estructurante en respuesta a los cambios y los duelos vigentes; y el sujeto tiende a buscar, o incluso crear, escenarios donde aquello que no puede ser dicho encuentra alguna forma de enunciación. En este caso, Lisa halla en el cementerio un lugar para la experiencia del duelo, configurando su propia vía de encuentro con lo traumático.

La representación externa de este personaje acompaña este posicionamiento. Lisa es mostrada como una adolescente de tez clara, figura delgada, cabello castaño rizado y

ojeras marcadas, dando imagen a sus incipientes rasgos de cansancio, tristeza y cierta desconexión con el entorno. Sin embargo, el rasgo más significativo de su personaje es la transformación estética que despliega a lo largo de la película: desde una imagen más infantilizada vinculada al tiempo anterior a la muerte de su madre, pasa a construir una apariencia asociada a la estética gótica propia de ese tiempo (década de los 80s). Empieza a utilizar tonos oscuros, botas, cabello suelto, delineador marcado y labial rojo. Para Doltó (1992), el cuerpo es uno de los ejes centrales en el desarrollo de la adolescencia, en estrecha relación con la integración del esquema corporal. La apropiación estética es un modo del adolescente de devenir en el mundo, reinscribiendo una nueva posición. En el caso de Lisa, esta metamorfosis no solo responde a una nueva exploración identitaria, sino a la urgencia de movilizar el trabajo de duelo.

Mientras en Hannah el cambio de apariencia acompaña un deterioro progresivo, en Lisa la estética oscura parece funcionar en dos sentidos: por un lado, como una forma de expresión de dolor, que la distancia y permite la exploración de su identificación con la muerte; y, por otro lado, como un recurso de autoafirmación que le permite comenzar a vivir desde su singularidad de forma más activa (Bobit 2025). La exploración de esta imagen se consolida cuando aparece la Criatura, quien no cuestiona esa diferencia, sino que la acompaña y la refuerza, dando lugar a una construcción identitaria que, aunque bordea el sentido latente de destrucción de la protagonista, también le permite apropiarse de sí misma por fuera de toda la transitoriedad a su alrededor.

En cuanto a la construcción emocional y psicológica de Lisa, en principio, se presenta como una adolescente introvertida, retraída e insegura, con dificultades para la interacción social. Su relación con los demás aparece mediada por la incomodidad, el sentimiento de no pertenencia y una percepción profundamente desesperanzadora del presente. La protagonista se siente más cómoda en espacios solitarios, cultiva una relación estrecha con el arte, las imágenes monstruosas y expresa reiterativamente su deseo de morir. Desde esta perspectiva, su identidad no se centra en la búsqueda del reconocimiento de sus pares, salvo el compañero de clase que le gusta, sino en construir vías de desapego con la vida y zonas de exploración del concepto de muerte.

Hornstein (2006) menciona al respecto que cuando la autoestima sucumbe ante la precariedad de un espacio social de riesgo, puede también restringirse ampliamente ante la pérdida de los soportes vinculares que deberían sostener la imagen de sí. La experiencia traumática no solo ha dejado a Lisa una herida afectiva, sino también una manera de percibirse y proyectarse. La muerte no aparece únicamente como un acontecimiento

temido o externo, sino como una posibilidad íntima ligada a su modo de existir (Freud 2013). Desde esta perspectiva, este personaje glorifica mucho más la muerte que Hannah Baker, las fantasías de muerte anteceden a la organización del acto y funcionan como parte de su posicionamiento psíquico.

Lo social, en este caso, constituye parte de la escena suicida y retroalimenta el imaginario de vacío en esta adolescente. Dueñas Mohedas, Martínez Pérez y Cuenca Orellana (2024) argumentan que el uso de lo traumático en las narrativas actuales crean superheroínas que explotan el paradigma de la incompreensión, generando otras ópticas sobre la adolescencia y jugando con lo extraño, lo descolocante y lo insólito para afianzar otras versiones de la identidad adolescente las cuales, están resultando muy exitosas en la actualidad.

Es entonces que la dinámica relacional propuesta en esta historia presenta otro tipo de personajes y otras formas de reconocimiento, sin perder la predominancia de los pares como referente central de la adolescencia (Levy 2007). En respuesta a ello, llega la *Criatura* e introduce un desplazamiento importante. A partir de este encuentro, Lisa no deja de estar posicionada bajo una premisa melancólica y autodestructiva, pero comienza a mostrarse más segura, experimenta y desea más. La *Criatura* se convierte en una *matriz de autorreflejo* necesaria para ella: es compañero, espejo, soporte afectivo, proyección de deseo y ejecutor.

En su presencia, Lisa habla, es escuchada, despliega sus gustos, juega con la ropa, fantasea con el amor y ensaya otras versiones de sí misma. Este vínculo hace de espacio transicional o de sostén sustitutivo, como diría Winnicott (1972), en el que la protagonista experimenta una mirada más cálida, contenedora y permanente. Sin embargo, en esa dinámica, también se aproxima a los actos de violencia, la transgresión y la adaptación paulatina al acto de matar/morir.

En cuanto a la conformación del mundo adolescente, la película vuelve a traer, al igual de *13 Reasons Why* (Asher 2017), algunas insignias clave del mundo *teen*: la escuela, la fiesta, el enamoramiento, las tensiones sociales sobre pertenecer y las sanciones sobre lo diferente (Florián Quitián 2020); pero los reorganiza desde una estética gótica, satírica y monstruosa que subvierte parcialmente sus convenciones.

Como ocurre en muchas historias juveniles, los espacios de socialización funcionan como zonas donde confluyen la identidad, el deseo y los conflictos sociales; sin embargo, en *Lisa Frankenstein* (Cody 2024) estos elementos no se performatizan desde la integración sino que ya parten de una ruptura desde el inicio.

La casa, por ejemplo, lejos de constituirse como un refugio, aparece como un espacio de tensión constante. Lisa convive con un padre dulce pero pasivo y distante, y con una madrastra hostil que toma el control de la crianza desde la agresión. En este escenario, Taffy, la hermanastra, funciona como una figura significativamente protectora: intenta incluirla, mediar en las disputas y acercarla a una experiencia adolescente más convencional. No obstante, es la posición parental la que es acusada por la protagonista como desprotectora y la que funciona como detonante de las actividades delictivas posteriores. En términos de Brignoni, Esebbay y Grisales (2022), el ambiente no ofrece los recursos suficientes para transformar la angustia en reivindicación, sino que refuerza en la protagonistas los sentimientos de desamparo por lo que la misma tiene que inventarse sus propias líneas de seguridad.

El funcionamiento de la diada parental es una insignia clave de este nuevo prototipo de historias en la ficción adolescente (García Muñoz y Fedele 2011). Como se describe en el párrafo anterior, los adultos no solo configuran una especie de fachada social para el desarrollo del personaje, sino que, si se articulan de forma más activa en la trama, lo hacen como antagonistas. Es así que se enfatiza la participación de Janet, la madrastra. Para Birkhäuser-Oeri (2010), la figura prototípica de la madrastra en distintas narraciones ha forjado una especie de arquetipo clásico cuyo objetivo es ser parte del giro de trama para promover en la protagonista su crecimiento o desarrollo a partir de la idea central de la historia.

En el caso de Janet, es aquel detonante por el cuál Lisa y la Criatura inician una serie de asesinatos en nombre de la justicia y la venganza. Este personaje opera como propulsora de una expresión aniquilante del deseo de solución y autonomía en la protagonista que, a su vez, pauta el proceso de individuación, no como una acción resultante del proceso de crianza, sino como una vía de escape que evita que la protagonista se subsuma ante la anulación dada en el sistema.

En cuanto al universo social de Lisa en la obra, su rol tampoco articula presencia y cuidado. Su inserción escolar es precaria, mantiene pocas relaciones y suele ser observada con extrañeza. Sin embargo, a diferencia de Hannah, ella no percibe a sus compañeros como amenazas, sino más bien como un ejercicio de inserción a la cultura (Doltó 1992), donde coexiste la indiferencia, los contratiempos y la forzada integración que Taffy propicia. En esta área, su hermanastra también intenta funcionar como mediadora social hasta que se involucra con Michael, el interés amoroso de la

protagonista. Esta situación implica el segundo quiebre en la protagonista para acelerar su final.

En esta narrativa, el mundo adolescente no es un sitio de pertenencia o elaboración comunitaria sino que se muestra como un espacio de tensiones latentes que no marcan diferencia en la experiencia individual de la protagonista. Se presenta como un universo con categorías sociales bien delimitadas, cuya deformación es posible únicamente por fuera del sistema o desde otras configuraciones por fuera de lo escolar (representado por la Criatura, la salida solo puede ser monstruosa). La construcción del vínculo con la Criatura resulta el único sustento afectivo estable pero también, encarnando sus oscuridades y vicisitudes, se convierte en el vehículo de la muerte (Bobit 2025).

Finalmente, Lisa revela la ejecución de su plan suicida dando a entender a su coprotagonista que vivir nunca fue una opción. Su deseo de morir no se enmarca únicamente como consecuencia de la violencia, la pérdida o la negligencia experimentadas, sino que forma parte de la manera en que se orienta a sí misma y a sus expectativas (Freud 2013). La protagonista siempre tuvo presente esta idea, pero establece condiciones previas que alargan la continuidad de su vida brevemente: quiere conocer el amor y perder su virginidad primero. Este detalle resulta significativo porque muestra que, incluso cuando las pulsiones de vida y muerte se entrelazan, como ya lo describió Freud (2013) en su texto *Más allá del principio de placer*, la complejidad psíquica hace que actúen ciertos intentos de restitución psíquica.

2. Configuración de la ideación suicida en los personajes

2.1. Hannah Baker y la ideación suicida como respuesta al desamparo subjetivo

La serie *13 Reasons Why* (2017) está centrada principalmente en la construcción de un retrato sobre la ideación suicida en la adolescencia, presentado el caso de Hannah Baker como una narrativa que intenta problematizar este fenómeno a partir del planteamiento de una historia que conjuga identidad y violencia. En este relato, la ideación suicida no emerge como un hecho azaroso ni esporádico, sino como el resultado del desgaste progresivo encarnado en la protagonista cuyo precio es la desorganización y desintegración psíquica de la misma. La acumulación de experiencias de violencia, la precarización de sus sostenes sociales y la consecuente reducción de recursos psíquicos logra ser la ruta ideal para la concreción del acto como cierre de la primera temporada.

Cuando las ideas de muerte surgen en Hannah Baker, se observan como interrogantes sobre su propia existencia en respuesta las primeras confrontaciones hostiles con sus compañeros de clase. Esta cuestión puede alinearse a lo que plantea Doltó (1992) sobre la adolescencia, la reconfiguración de la subjetividad y la importancia de los pares: la adolescencia implica una serie de duelos normativos relativos al cuerpo, a las identificaciones infantiles y a las representaciones del mundo, las cuales confrontan al sujeto con la necesidad de reorganización sobre estos campos. En ese sentido, la reorganización psíquica de Hannah se transversaliza con una serie de conflictos y crisis que agudizan esta operación en el encuentro con la alteridad, particularmente en el contexto escolar, donde comienzan a producirse los primeros desajustes sobre sí misma.

En esta primera aproximación, las ideas de muerte no necesariamente se configuran como deseos de autodestrucción, sino que operan como formaciones discursivas que intentan dar cuenta de los efectos internos de estos primeros roces. Estas ideas aluden a los primeros indicios de desgaste y a las primeras interrogantes en torno a las relaciones entre pares, evidenciando el valor identitario que adquiere para el personaje el reconocimiento y el encuentro con sus semejantes. Esta dimensión se visibiliza cuando Hannah introduce, de manera inicial, una reflexión sobre su propia muerte, aludiendo a la inscripción de un epitafio: “Dato curioso: investigué sobre lápidas el otro día. O más específicamente sobre los epitafios. El mejor que pude encontrar era de un escritor llamado Henry Charles Bukowski Jr. En su lápida tiene la foto de un boxeador... Y debajo, una frase: ‘Ni lo intentes’. Me pregunto ¿qué dirá en la mía?” (Asher 2017)

Sin embargo, esta elaboración inicial se transforma progresivamente en la medida en que el personaje es expuesto a una serie de experiencias de violencia, exclusión y negligencia que exceden sus capacidades resolutivas. La reiteración de situaciones agravadas (como la humillación pública, el *cyberbullying*, el acoso y la violencia sexual), producen una alteración interna sostenida, donde el papel de la agresión se vuelve crucial para los eventos subyacentes. En este caso, Winnicott (1991) plantea que, cuando el ambiente no logra constituirse como un sostén suficientemente bueno y se producen experiencias de privación (parcial o total) y violencia que exceden la capacidad de tramitación del sujeto, el aparato psíquico se ve forzado a desplegar defensas más radicales frente a un desajuste que no logra ser integrado.

Bajo esta misma línea, Brignoni, Esebbay y Grisales (2022) proponen pensar al suicidio no únicamente como un acto de destrucción, sino como un intento radical de restablecimiento subjetivo donde el sujeto logra una especie de sutura sobre el

resquebrajamiento de si mismo. Desde esta perspectiva, Hannah va constituyendo una especie de soporte interno al empezar a dar forma al deseo de muerte hasta que recae en la ideación suicida, generando una fantasía de control sobre los hechos de violencia. El deseo de aniquilación entonces se consolida y cumple una especie de función restaurativa que habilita la posibilidad de salvación cuando se ve coartada de los soportes a su alrededor.

No obstante, existen dos hechos que se vuelven cruciales para la consolidación de la ideación suicida y la ejecución del plan suicida: la situación de violencia sexual propiciada por Bryce Walker y la respuesta del consejero Portner cuando Hannah pone en su conocimiento esta situación. Hasta ese punto, Hannah había sufrido distintas formas de acoso y violencia por parte de varios de sus compañeros y Bryce Walker había participado en los actos de difamación, la viralización de la foto de Hannah tomada por Justin Foley, los comentarios agresivos en los pasillos y el agravio sexual dirigido hacia una de sus compañeras. Sin embargo, es en la noche en la que Hannah hace un intento por reincorporarse en el grupo de chicos populares del colegio cuando Bryce propicia el acto desencadenante.

De manera previa, Hannah había intentado apelar a formas de restitución frente a lo experimentado por ella y su compañera, ya sea a través del dialogo con la misma o intentando poner en conocimiento del consejero Portner algunas de las situaciones experimentadas, sin encontrar una respuesta efectiva. En este punto, cabe rescatar lo postulado por Freud (1992) en el texto *El Malestar en la Cultura*, donde plantea que la inserción del sujeto en la cultura responde a dos necesidades: la garantía de subsistencia frente a la inmensidad del mundo y la organización de los vínculos humanos a través de la regulación de la violencia y la estructuración del lazo social. Cuando estas funciones fallan de manera recurrente, como ocurre en la experiencia de Hannah, se produce una ruptura en la confianza hacia las redes de apoyo externas al conflicto.

Y, en consecuencia, el sujeto comienza a identificarse con los sentidos de degradación que le han sido impuestos, lo que da lugar a una intensificación de la instancia superyoica en su dimensión más punitiva (Freud 1992). De este modo, la agresión deja de dirigirse hacia el exterior y se vuelve contra el propio yo, configurando un escenario en el que la pulsión de muerte encuentra su externalización en la primacía de la autodestrucción (Freud 2013).

Finalmente, resulta fundamental destacar el lugar que ocupa la intervención del consejero Portner en la consolidación del deseo de muerte e inicio de la ejecución del plan

suicida. A lo largo de la serie, se observa a la protagonista realizar diversos intentos por poner en conocimiento de este personaje aquello que le desborda: busca hablar sobre las sensaciones extrañas que atraviesa, dar cuenta de las situaciones de violencia observadas y experimentadas y, en última instancia, hablar respecto al episodio de violencia sexual perpetrado por Bryce Walker. A pesar de esto, las respuestas del consejero se caracterizan por su ambigüedad, su falta de operatividad y una ausencia de regulación al respecto. Portner minimiza algunas de estas manifestaciones, naturalizando los maltratos, cuestiona las alternativas que Hannah se plantea como salidas a futuro (le dice que sus deseos de ir a la universidad de New York tienen que ser replanteados), y, en el momento más algido, responde a la revelación de la violación desplazando la responsabilidad que le atañe a Hannah, instándola a resolver la situación de manera autónoma. De este modo, el último recurso de reparación disponible se configura también como otra instancia que falla.

Esta escena no solo intensifica el sufrimiento de la protagonista, sino que consolida la sensación de indefensión que estaba siendo experimentada. Winnicott (1991) menciona que los ambientes altamente vulneradores impiden que el sujeto pueda acceder a las condiciones idóneas de tramitación frente a los hechos traumáticos y esto es precisamente lo que le pasa a Hannah a fin de cuentas. Brignoni, Esebbay y Grisales (2022) añaden al respecto que, cuando el desamparo subjetivo es reafirmado en la realidad, no solo responde a la inexistencia objetiva de redes de apoyo, sino que implica la caída de las funciones simbólicas que permitían reconocerlas como tal. Esto permite comprender por qué, aun cuando en la vida de Hannah existen ciertos espacios potencialmente sostenedores, como el vínculo con sus padres o el grupo de poesía, estos no logran ser experimentados de esa manera. La falla ambiental en el contexto escolar no solo deja sin sostenimiento a Hannah, sino que obtura la posibilidad de percibir esa función en otros sitios.

2.2. Lisa Frankenstein y la ideación suicida como soporte frente al duelo y el estado de indefensión

En el caso de Lisa Swallows, la ideación suicida tampoco puede ser reducida como una expresión lineal del deseo de muerte, sino que debe ser revisada como una formación psíquica compleja que se articula a partir del duelo proveniente de la pérdida abrupta de su madre, la sensación de desamparo proveniente del ambiente familiar no contenedor y la reorganización de las pulsiones agresiva subyacentes a estas experiencias.

Lisa pierde a su madre a partir de un homicidio agravado del cual no puede hablar. Por ello, este hecho no se tramita como un proceso de duelo convencional, sino que se organiza bajo la lógica de la melancolía. Tal como lo plantea Freud (2013), cuando el trabajo de duelo fracasa, el sujeto no logra desplazar la investidura libidinal hacia nuevos objetos, sino que se identifica con el objeto perdido, produciendo un empobrecimiento del yo.

En este punto, Lisa no solo pierde a su madre, sino que se ubica en el lugar de esta ausencia. Su discurso queda fijado en el acto y esto se evidencia en las reiteración del deseo de estar muerta que expone durante toda la película. La muerte, en este caso, deja de ser el fin último de la vida y pasa a operar como un núcleo organizador de la experiencia subjetiva, en coherencia con lo que Doltó (1992) plantea respecto a la incorporación de las ideas de muerte dentro del trabajo psíquico adolescente.

La ideación suicida, en este contexto, configura una continuidad estructural de la melancolía en la que el yo se queda fijado, y comienza a sostener su existencia desde la lógica de la muerte. Es entonces que se observa a Lisa en estrecha relación con el cementerio, el cual ocupa un lugar de estancia y devenir subjetivo, en el que se puede hablar de la muerte, el sufrimiento y la necesidad de reencontrarse con su madre.

La suplencia a través de los símbolos mortuorios que el cementerio ofrece a este personaje, evidencia la precariedad afectiva que el ambiente familiar le provee. El padre se vuelve a casar pronto y la nueva madrastra y hermanastra de la protagonista imponen una nueva dinámica familiar sin posibilidades de ejercer el duelo. La familia desestima la persistencia del dolor y la importancia de transitar la experiencia de pérdida. En este contexto, la adolescente queda situada en un lugar de desajuste respecto a su entorno, en el que su sufrimiento no logra inscribirse en un circuito de sentido compartido (Brignoni, Esebbay y Grisales 2022).

Nuevamente, al igual que en el caso de Hannah Baker, se observa en esta trama como en la adolescencia, al igual que en otras etapas a lo largo de la vida, los seres humanos requieren condiciones que posibiliten la tramitación de las pérdidas (Doltó 1992). Cuando estas condiciones fallan, se instala la sensación de desamparo subjetivo (Brignoni, Esebbay y Grisales 2022) donde el sujeto no solo termina siendo sumergido por la angustia propia de este tipo de experiencias sino que no hay una posibilidad de significarlo dentro del contexto de desarrollo.

Desde una perspectiva Winnicotiana, esta situación puede ser leída como otro caso de privación (Winnicott 1991). Lisa no cuenta con figuras que acompañen su

experiencia, lo que irrumpe la continuidad de su desarrollo psicoafectivo y limita la posibilidad de elaborar la pérdida de manera más integradora. En este sentido, el entorno no solo falla en acompañar el duelo, sino que coarta el proceso de integración que Lisa intenta hacer respecto a la ausencia de su madre. Incluso su hermanastra Taffy, cuya representación es la más próxima a un espacio de contención y acompañamiento, intentar darle nuevos sentidos a partir de la urgencia de una continuidad para la que Lisa no está preparada.

En consecuencia, la vivencia de indefensión se intensifica y la ideación suicida comienza a configurarse como una posible salida frente al sufrimiento ya marcado. En este escenario, al igual que en *13 Reasons Why*, la muerte deja de ser únicamente una representación y se convierte en una alternativa psíquica que organiza la experiencia del sujeto frente a un entorno poco contenedor.

Frente a esta cuestión, la reorganización de las mociones agresivas propia de la adolescencia, como menciona Peter Blos (1979), adquiere un lugar central en la configuración psíquica de Lisa y funciona como caldo de cultivo para los hechos que van a suscitarse (empezando por el asesinato de Janet). En este punto, a partir del surgimiento de la Criatura en la historia, la protagonista logra una salida parcial al ensimismamiento autodestructivo, en la medida en que la Criatura se convierte en un agente conductor para la tramitación de estas mociones.

Mediante el ejercicio de rearmaje de la Criatura y sus actos delictivos en pos de la defensa de Lisa, la protagonista desplaza la agresividad hacia el exterior. Este movimiento no implica una tramitación o sublimación de las mismas, como establece Blos (1979), sino más bien una reorganización operativa en la que la destrucción encuentra una vía de expresión que, aunque precaria, le permite formar un vínculo seguro en medio de la falta de protección dentro del hogar.

Bajo este enfoque, resulta pertinente mencionar a Winnicott (1991), quien plantea que las conductas antisociales o de naturaleza delictiva pueden comprenderse como intentos de restitución y de recuperación de control frente a una pérdida previa del sostén ambiental. En contextos donde no hay garantías de cuidado, el sujeto puede incidir en actos delictivos como una forma de reclamar aquello que le fue sustraído; es decir, como una búsqueda de restitución frente al objeto perdido o como una garantía de las condiciones básicas necesarias para su restablecimiento.

La dupla que Lisa configura con la Criatura adquiere una función restaurativa en la que, aunque sea de forma precaria, la protagonista puede hacerse de un lugar para sí

misma. La sobreprotección, atención y validación que se practican en el marco de esta relación introducen una experiencia de reconocimiento que había estado ausente hasta entonces. Es por ello que la seguridad, amistad y , posteriormente, el amor que la Criatura proporciona a Lisa no solo puede ser percibida como una forma delictiva de sostenimiento, sino que también como un rescate que habilita en Lisa la percepción momentánea de existir para un otro.

No obstante, el contexto de vulneración hace que esta restitución no se consolide como un soporte permanente. Tal como ocurre en el caso de Hannah Baker, la persistencia del estado de indefensión, articulado a lo que Brignoni, Esebbay y Grisales (2022) conceptualizan como desamparo subjetivo, impide que esta experiencia de reconocimiento se traduzca en una operación de permanencia para el yo. Por el contrario, la dinámica vincular con la Criatura termina por marcarse dentro de la misma lógica: aquella en la que la muerte ha sido instituida como única solución.

En este contexto, el vínculo no opera como una alternativa frente a la ideación suicida, sino como un acompañamiento en su realización. La presencia de la Criatura no desarticula la lógica melancólica que estructura a Lisa, sino que se integra a ella, funcionando como soporte en el tránsito hacia su desenlace. De este modo, incluso la experiencia de cuidado y validación queda subsumida bajo la primacía de la muerte. Es así que la Criatura, después de tener relaciones íntimas con Lisa, acompaña a esta a su final mientras la policía se acerca.

2.3. Hannah Baker y Lisa Swallows: Dos modalidades de sufrimiento e ideación suicida

A partir del análisis de ambos casos, es posible identificar que la ideación suicida en la adolescencia en las obras del universo ficcional *teen* no se configura como un fenómeno homogéneo, sino como una formación psíquica que adquiere particularidades según las condiciones subjetivas y ambientales que atraviesan al sujeto. Tanto en Hannah Baker como en Lisa Swallows, se observa la incidencia decisiva del desamparo subjetivo (Brignoni, Esebbay y Grisales, 2022) como condición que precariza la tramitación de la angustia y limita la posibilidad de simbolizar las experiencias traumáticas. En ambos casos, la falla del entorno en su función de sostén produce una ruptura en los circuitos de significación, situando a las protagonistas en una posición de indefensión desde la cual la ideación suicida emerge como una posible respuesta frente al sufrimiento.

No obstante, las modalidades en las que ambos personajes se configuran marcan diferencias representativas. En el caso de *Hannah Baker*, la ideación suicida se estructura a partir de su desgaste progresivo en respuesta a la acumulación de experiencias de violencia interpersonal y a la reiterada falla de las instancias institucionales. Se evidenciaría que, en respuesta a ello, la latencia de la pulsión de muerte se inscribe en el yo, a partir de las agresiones de índoles verbal, física y sexual, consolidando una dinámica autodestructiva que encuentra en el acto suicida una forma de cierre y restitución subjetiva. En contraste, en *Lisa Swallows*, la ideación suicida se organiza a partir de una posición melancólica, en la que la identificación con la pérdida de la madre instala la muerte como núcleo estructurante de su conformación subjetiva. A diferencia de Hannah, en Lisa se observa una reorganización de las mociones agresivas que, mediadas por el vínculo con la Criatura, encuentran una vía de expresión en el exterior antes de reinscribirse en la lógica mortífera autodestructiva.

En este sentido, mientras que en *Hannah Baker*, la ideación suicida permite una especie de sutura parcial a partir de una fantasía de cierre frente al colapso progresivo de los soportes externos, en *Lisa Swallows* pauta la consagración del estado melancólico, en la que incluso los intentos de restitución, como el vínculo con la Criatura, quedan condicionados bajo la primacía de la muerte. Así, ambos casos permiten aproximarse a las representaciones de la ideación suicida en la adolescencia que las producciones audiovisuales actuales ofertan pero también las enmarca en cierto prototipo narrativo donde no solo se construyen formas del sufrimiento psíquico, sino que se presentan condiciones bajo las cuales este puede o no ser tramitado, resaltando arquetípicamente el papel central del entorno en la constitución de las posibilidades subjetivas de elaboración o colapso.

3. Estrategias narratológicas y audiovisuales empleadas para la constitución de las narrativas de ideación suicida en *13 Reasons Why* y *Lisa Frankenstein*

El presente apartado propone un análisis de las estrategias narratológicas y audiovisuales identificadas en la construcción de las narrativas de ideación suicida, establecido en dos planos complementarios. En primer lugar, se emplea la propuesta de Manuel Corrales Pascual (2014) quien, en su texto *Iniciación a la narratología*, concibe al análisis narratológico como el estudio de los elementos que constituyen una obra y producen un sentido para el lector o espectador. En función de ello, se indaga en la organización interna de las obras *13 Reasons Why* y *Lisa Frankenstein*, centrándose en

los elementos que convergen en las narrativas de ideación suicida expuestas. Se identifican los siguientes componentes: el narrador, los personajes, el tiempo, el espacio y los acontecimientos, así como las formas en que estos se articulan para dar cuerpo a la historia narrada.

En segundo lugar, se incorpora al análisis la dimensión audiovisual, entendiendo a esta como un nivel en el que la narración se materializa a través de la convergencia entre imagen y sonido. Siguiendo los planteamientos de Sánchez Navarro y Lapaz Castillo (2015), las estrategias audiovisuales facilitan la comprensión de cómo los recursos de forma (tales como el montaje, la composición de planos, el uso del color y el diseño sonoro) se integran dentro del esquema narrativo para construir una puesta en escena que ubique el sentido del relato cinematográfico.

3.1. Estrategias narratológicas y audiovisuales identificadas en las narrativas de ideación suicida en *13 Reasons Why*

La primera temporada de la serie *13 Reasons Why* (Asher 2017) narra la historia de Hannah Baker que es, como se detalla en apartados anteriores, una adolescente de 17 años cuya motivación inicial era adaptarse a un nuevo espacio educativo, disfrutar su último año escolar y vivir todas las experiencias propias de esta etapa. No obstante, a partir de una serie de dificultades y la sobreexposición a la violencia progresiva impuesta por varios de sus compañeros, ella decide suicidarse y graba 13 cintas de cassette para justificar su acción. A través de esas cintas, su amigo Clay Jensen reconstruye los acontecimientos previos a la muerte de Hannah, visibilizando todas las circunstancias alrededor y entendiendo cuál era su lugar frente a esta relación.

En función de la trama inicial, se identifican los siguientes elementos respecto al planteamiento de Manuel Corrales Pascual:

- Funcionamiento del narrador:

El narrador, para Corrales Pascual (2014), define “¿quién cuenta la historia?” (43). A partir de este elemento, se establece un modo, una actitud y una intensión que definen el relato a captar.

A partir de esta definición, la obra *13 Reasons Why* (2017) combina distintas instancias narrativas. Por un lado, Hannah Baker asume el rol de “narrador Yo-Protagonista” (Corrales Pascual 2014, 51), en tanto relata en primera persona su propia experiencia y organiza los acontecimientos desde una visión retrospectiva a través de las 13 grabaciones cuyo objetivo es plasmar las situaciones desencadenantes, motivos y

estructura de la ideación suicida. Desde esta posición, Hannah no solo denuncia, sino que selecciona y jerarquiza los hechos que preceden su muerte, dando al relato una lógica explicativa y afectiva.

Por otro lado, Clay Jensen se configura como un “narrador Yo-Testigo” (Corrales Pascual 2014, 50) que rescata la memoria de Hannah en el presente a través de la escucha de las grabaciones y las confrontaciones posteriores con cada involucrado. Actúa como una instancia mediadora y reconstruye los acontecimientos en la actualidad.

Esta doble articulación da lugar a una doble mediación narrativa marcada a nivel de estilo por lo que Sánchez Navarro y Lapaz Castillo (2015) establecen como “proceso de discursivización filmica” (37) donde la voz narrativa se materializa a través de recursos visuales y sonoros. La obra presenta dos moralidades narrativas predominantes: *telling* y *showing* (Sánchez Navarro y Lapaz Castillo 2015, 37); el primero asociado principalmente a la voz *en off* Hannah a través de los *flashbacks*; y el segundo vinculado a Clay donde las reminiscencias y los hechos se despliegan a través de la acción y la interacción con otros personajes. Este contraste enfatiza el impacto emocional y causal sobre la trama.

Adicionalmente, existen dos componentes audiovisuales que establecen la relación entre voz narrativa e imagen proyectada hacia el espectador: la focalización y la ocularización (Sánchez Navarro y Lapaz Castillo 2015). Ambos aspectos definen la mirada narrativa y forma en la que se expone la voz, de manera directa o indirecta, que determina las imágenes proyectadas hacia el espectador

A partir de los recursos previamente descritos, la relación entre voz narrativa e imagen se ve determinada a partir del uso de la focalización y la ocularización (Sánchez Navarro y Lapaz Castillo 2015). En la obra, la predominancia de la focalización y ocularización internas asociadas a Hannah permiten acceder a su experiencia subjetiva y comprender el desarrollo de su conflicto. No obstante, en las transiciones entre el pasado y el presente, se introduce la focalización y ocularización cero, que sitúa la mirada en el presente narrativo y muestra las reacciones de los personajes involucrados frente a la revelación progresiva de las cintas. Esta intercalación no solo enfatiza el impacto afectivo de los acontecimientos, sino que también estructura la actualización de la memoria, permitiendo comprender la progresión del relato.

De este modo, el empleo de la narración y los recursos audiovisuales que la sustentan no solo permite la reconstrucción de los acontecimientos, sino que configura

una experiencia narrativa en la que la ideación suicida se construye a partir del recuerdo y la imagen presente.

- Uso del tiempo en la narración:

Para Corrales Pascual (2014), el tiempo narrativo no solo se limita a la estructuración cronológica de los acontecimientos, sino que trabaja como un elemento propio del relato que organiza, selecciona y dispone los hechos en función del sentido mismo de la obra. El tiempo no es un reflejo de la realidad, sino compone otro recurso estructural que permite organizar la experiencia plasmada.

En *13 Reasons Why* (2017), esta concepción se define bajo una estructura anacrónica, en la que la narración se sitúa en tiempo presente, a partir de que Clay recuerda a Hannah y recibe sus cintas, pero reconstruye constantemente el pasado mediante los flashbacks a partir de la interacción de este personaje con las mismas. Si bien es cierto, la función de estos recuerdos es evocar las motivaciones de Hannah para concretar el acto suicida, su organización tampoco es del todo temporal. Es el orden preestablecido por la protagonista el que determina su jerarquía y presentación.

En esta organización temporal, la analepsis (Corrales Pascual 2014) aparece como un recurso predominante que se visibiliza en cada episodio cuando se activa un fragmento del pasado para construir progresivamente los acontecimientos que preceden a la muerte de Hannah. Sin embargo, estas retrospectivas no operan únicamente como mecanismos de recuerdo, sino como estrategias que reorganizan el sentido de la experiencia recreando, a nivel del relato, la fragmentación y discontinuidad propias de la narración de un hecho traumático (Caruth 2016). Desde este formato, la ideación suicida no aparece como un evento puntual sino como el resultado de esta presentación.

A su vez, dentro de las remembranzas propias de esta obra, se introducen elementos de prolepsis, en tanto en ellas existen anticipaciones al desenlace, instalando el elemento de la muerte desde las primeras formulaciones al respecto. Estas anticipaciones proponen señales para el espectador para que este se encamine a través de las razones de la ejecución del plan suicida de Hannah. El empleo de ambos tiempos narrativos permiten dar anuncios sobre el acto inevitable de Hannah mientras reconstruyen las condiciones que la determinan. El relato se va configurando como una estructura en la que la muerte no es presentada como una sorpresa, sino como un destino progresivamente construido.

- Uso del espacio en la narración:

Corrales Pascual (2014) determina que los espacios dentro de una narración son un recurso que no solo escenifican los hechos presentados, sino que presentan las condiciones desde las cuales los personajes interactúan y la trama avanza. Para Sánchez Navarro y Lapaz Castillo (2015, 42) esta función está determinada en los productos audiovisuales por dos elementos: “la posición espacial y la movilidad espacial”; la primera define “el lugar que ocupa el espectador respecto del que ocupa el narrador” y la segunda alude a “la posibilidad de desarrollar diferentes puntos de vista y de alternarlos a voluntad del gran imaginador o narrador”.

En *13 Reasons Why* (2017), como en el prototipo de series de este estilo, los espacios se construyen a partir de entornos cotidianos propios de la experiencia adolescente: el colegio, el hogar y diversos espacios de socialización (casas donde se organizan fiestas, el cine o la farmacia de los padres de Hannah; donde los matices emocionales surgen a partir de los hechos transcurridos en cada uno de ellos. En primera instancia,

Los espacios se ven presentados como lugares de apertura, sociabilidad y aproximación, en concordancia con la predisposición afectiva inicial de la protagonista, quien interactúa activamente con ellos y con los personajes en conjunto.

No obstante, en la medida en que los hechos de violencia y negligencia avanzan, la tonalidad de estos lugares se transforma, mostrando una imagen cada vez más oscurecida que evoca tensión e incomodidad. Este cambio también se refleja en la modificación del comportamiento de Hannah dentro de estos hasta que, en las últimas escenas de la temporada, los espacios se configuran como zonas vacías, donde las interacciones pierden su significado y los personajes pasan a funcionar como presencias ambientales que acentúan la sensación de aislamiento, sobre todo cuando Hannah sale. Esta transformación no solo se produce a nivel narrativo, sino que se refuerza mediante la transición demarcada por el cambio de colores dentro de los espacios: el pasado se liga a sitios representados por tonos sepia, que también diferencian algunas escenas transcurridas en escenarios diurnos, mientras que el presente se muestra con una mayor prevalencia de tonos azules y negros, los cuales suelen estar asociados a momentos y actitudes más pasivas, tiempos de espera, escenarios nocturnos e incluso expresiones melancólicas propias del género de drama (Echeverri 2011). Adicionalmente, un rasgo particular en torno al uso del color en esta serie es que, cuando la protagonista se acerca a los últimos escenarios, como los pasillos del colegio o el ingreso al baño en la escena final, el tono de la imagen se va acercando a la estética del presente.

- Funcionamiento de los personajes en la obra:

Respecto al último punto, para Corrales Pascual (2014), los personajes constituyen ejes estructurales del relato en tanto organizan los vínculos, los conflictos y las transformaciones que permiten el avance de la trama. En *13 Reasons Why* (2017), las relaciones se organizan alrededor de Hannah Baker, quién es la protagonista. Su motivación inicial se centra en la integración social, la construcción de vínculos afectivos y la vivencia de experiencias propias de la adolescencia, como el amor y el ingreso a la universidad. No obstante, esta expectativa se ve paulatinamente quebrantada por como los personajes en escena van configurando un entramado relacional conflictivo que incide directamente en la construcción de la ideación suicida.

En este marco, pueden identificarse distintas funciones narrativas de los personajes. Por un lado, existen figuras que funcionan como aliados de la protagonista (como Tony o, en ciertos momentos, Clay Jensen) quienes establecen relaciones más íntimas con Hannah, la escuchan, la acompañan e intentan reivindicar sus deseos y su sufrimiento después de su fallecimiento. Estos vínculos funcionan como ejes de sostenimiento parcial cuya importancia no radica en salvar a la protagonista sino en proponerse como dispositivos de justicia y reivindicación.

Por otro lado, se encuentran personajes que operan como antagonistas y agentes de ruptura, como Jessica Davis, Courtney Crimsen, Ryan Shaver, Zach Dempsey y Alex Standall, cuya forma de relacionamiento con Hannah, en principio, es cercana pero luego participan en las formas de violencia psicológica, exclusión y acoso que ella recibe. Esta dinámica se marca por la exposición social, el rechazo permanente y la deslegitimación, que contribuyen a la consolidación de una instancia yoica peyorativa en la protagonista.

Sin embargo, el personaje que más interpela a la protagonista desde esta lógica es Bryce Walker quien ejerce las formas de violencia más explícitas: cyberbullying, acoso y violencia sexual. Estas acciones consolidan y resquebrajan psíquicamente a la protagonista y son determinantes de la puesta en práctica de la concreción del plan suicida.

A este conjunto se suman figuras como Tyler Down, cuya conducta invasiva (que incluye tomarle fotos sin su consentimiento y espiarla todas las noches en su habitación) refuerza la pérdida de control sobre la intimidad. A la par, las figuras institucionales, particularmente el consejero Kevin Porter, representan el fracaso de los dispositivos de contención, en tanto, pese a tener conocimiento de la situación de vulnerabilidad de

Hannah, no activan mecanismos efectivos de protección, consolidando así una referencia del funcionamiento de experiencias de desamparo para la televisión

A manera de conclusión, el entramado entre el narrador, los personajes, los espacios y la organización temporal no solo estructura el desarrollo de la trama, sino que configura el clima afectivo que atraviesa la obra. Desde la perspectiva de Corrales Pascual (2014), el tono narrativo no se reduce a una dimensión emocional, sino que constituye la forma en que la voz narrativa orienta afectivamente el relato, a partir de la actitud del narrador, la carga emocional del discurso y su relación con el espectador.

En *13 Reasons Why* (2017), este tono se construye progresivamente a través de la interacción entre los elementos previamente analizados, dando lugar a una transformación del clima afectivo que acompaña el recorrido de la protagonista. Así, en una fase inicial, se presenta a la institución educativa como un espacio de apertura, estudiantes interesados en sus nuevos miembros (incluida Hannah), y donde, a partir de la presencia de una mejor amiga que luego se va, Hannah podría ser parte de un grupo.

Progresivamente, el clima varía a partir de la presentación de las tensiones, conflictos y dinámicas ambivalentes que se exponen en pantalla. El ingreso de Hannah a las relaciones cotidianas pone en perspectiva la naturalización e hitos de la violencia y la ruptura de vínculos. En una fase avanzada, se consolida un tono de desesperanza, marcado por las formas más radicales de violencia y el abandono institucional; y finalmente, el relato asume la postura de clausura, caracterizada por imágenes de confrontación y despedida.

De este modo, el clima emocional constituye como el resultado de la interacción de todos los elementos narrativos y audiovisuales, configurando una experiencia en la que la ideación suicida se percibe no como un hecho aislado, sino como un proceso afectivo armado durante toda la serie.

3.2. Estrategias narratológicas y audiovisuales identificadas en las narrativas de ideación suicida en *Lisa Swallows* (Lisa Frankenstein)

Lisa Frankenstein (2024) narra la historia de Lisa Swallows, una adolescente marcada por el asesinato de su madre, cuya vida se desarrolla en un entorno ambivalente y poco contenedor. En este contexto de aislamiento y desconexión, Lisa desarrolla una afinidad constante con la muerte, la cual se intensifica tras el encuentro con una Criatura que emerge del cementerio, tras la caída de un rayo, y con quien establece un vínculo que integra afecto, complicidad y violencia.

A lo largo del relato, esta relación da lugar a una serie de situaciones que transforman su forma de vincularse con el mundo, acompañando progresivamente su deseo de morir hasta configurarlo como una decisión estructurada. De este modo, la obra presenta una narrativa en la que la ideación suicida no surge como un evento aislado, sino, como se indica en apartados anterior, resulta en una experiencia subjetiva atravesada por el trauma, los vínculos y la resignificación de la muerte.

En función de este planteamiento, se procederá al análisis de las estrategias narratológicas y audiovisuales que configuran dicha narrativa, atendiendo a los elementos propuestos por Corrales Pascual (2014) y a los recursos formales desarrollados por Sánchez Navarro y La Paz Castilla (2015), con el fin de comprender cómo se compone el sentido del relato en torno a la ideación suicida.

- Funcionamiento del narrador:

A diferencia de la serie *13 Reasons Why*, donde se configura una doble instancia narrativa en primera persona, en *Lisa Frankenstein* (2024) el relato se construye predominantemente a partir de un narrador de tipo dramático (Corrales Pascual 2014), en tanto los acontecimientos no son relatados por una voz explícita, sino que se presentan directamente a través de las acciones, diálogos y comportamientos de los personajes. En este tipo de narración, el narrador se oculta y cede el desarrollo del relato a la puesta en escena, permitiendo que el espectador acceda a la historia sin una voz que establezca condiciones al respecto.

En el plano audiovisual, esta forma de narración se caracteriza por el uso del *showing* como modalidad predominante (Sánchez Navarro y Lapaz Castilla 2015). En las escenas analizadas, la voz narrativa se construye a través de la acción de los personajes, sin recurrir a una voz *en off* como en el ejemplo anterior, lo que sitúa al espectador en una posición de observación directa frente a los acontecimientos. Proporcional a ello, predomina una focalización externa, en tanto la información expuesta dirige la observación en la escena, sin acceso explícito a los pensamientos o reflexiones internas.

De manera complementaria, la ocularización cero (Sánchez Navarro y Lapaz Castilla 2015), aparece como un recurso que demarca que la construcción de la imagen y la secuencia de los hechos no presenta un sesgo cognitivo o afectivo proveniente de alguno de los personajes en escena. A través de este recurso, como lo explican los autores, el espectador accede a la historia desde una posición que privilegia la percepción de la acción y el gesto, permitiendo que el sentido del relato se construya a partir de la interacción entre los personajes, el contexto y la progresión de los acontecimientos.

En conjunto, la articulación entre un narrador de tipo dramático y las estrategias audiovisuales de focalización externa y ocularización cero configura una experiencia narrativa en la que la ideación suicida de Lisa no es explicada directamente, sino mostrada a través de la historia. El relato se expresa en sí mismo y quien debe reconstruir el sentido de la experiencia subjetiva de la protagonista a partir de lo que observa es el espectador (Sánchez y Lapaz 2015). A partir de este estilo, se intuye en toda la historia que las narrativas de ideación suicida se expresan como un rasgo latente en la protagonista, Lisa, cuyo desenlace promulga con este objetivo.

- Uso del tiempo en la narración:

En primera instancia, el tiempo de la película está plenamente determinado por su ambientación: los tonos y estilo del filme sugieren su desarrollo durante los años 80s al igual que el empleo de otros recursos como la música y la estética de los personajes.

En cuanto al tiempo como parte de la estructura interna del filme, la estructuración del tiempo responde a una composición más lineal donde el orden de los acontecimientos formula una progresión más secuencial centrada en evidenciar las transformaciones de la protagonista, sobre todo, a partir de la llegada de la Criatura.

En ese sentido, el orden narrativo se sitúa mayoritariamente en tiempo presente, sin mostrar fragmentaciones temporales marcadas como en *13 Reasons Why* (Asher 2017). Sin embargo, la historia incorpora ciertas referencias al pasado de Lisa, como la viñeta que ubica a Lisa el día del asesinato de su madre, que se presentan como flashbacks o se evoca constantemente en los diálogos que mantiene Lisa con la Criatura o Taffy al explicarle a sus compañeros como Lisa se convirtió en su nueva hermanastra. Esta analepsis sutil permite traer imágenes que funcionan como recuerdos que a la protagonista le movilizan emocionalmente (Corrales Pascual 2014). También hay un empleo de los tiempos verbales que sugieren las intenciones que la protagonista ubica en el futuro: el deseo de morir y la necesidad de experimentar el amor antes de que eso pase.

Rescatando el texto de Sánchez y Lapaz (2015), la secuencia lineal que esta obra presenta marcando los hechos en tiempo presente, permite al observador vivir en tiempo real las interacciones de los personajes. No obstante, la velocidad de dicha proyección, en ocasiones, se ralentiza cuando se proyectan escenas donde Lisa confiesa detalles íntimos sobre su historia (como aquellas donde conversa con la Criatura en la habitación) o donde manifiesta los deseos de muerte, privilegiando la atención en los diálogos más que en las acciones.

- Uso del espacio en la narración:

En esta obra, el espacio se articula con elementos más subjetivos del personaje, demarcando una relación directa entre los entornos físicos y su percepción con la vida y la muerte.

La predisposición espacial de la obra reafirma estéticamente lo enunciado ya respecto al contexto temporal ubicado en los años 80. Los espacios predominantes son la habitación y el cementerio (que funcionan como refugios de intimidad y cuidado); mientras que el hogar, el espacio educativo o los espacios socializadores (como el lugar de la fiesta) son los sitios donde las dinámicas hostiles y los conflictos surgen.

La tienda de reparación de ropa donde Lisa trabaja funciona como una especie de limbo donde inicia su relación con la máquina de coser, la cual le provee del saber que permitirá que complete a la Criatura, pero también es otra instancia social que extiende las dinámicas de conflicto, sobre todo del espacio educativo.

Los espacios incorporan una dualidad para Lisa: los lugares donde prevalece mayor intimidad le permiten una mayor exteriorización de sí misma, como en la habitación donde experimenta con su estética, coloca la música que le gusta o pega sus dibujos; en oposición con los lugares compartidos con otras personas donde, en principio, el conflicto y la exclusión se manifiestan constantemente, aunque al final ya no resulten amenazantes.

Además, los espacios privados adquieren un valor significativo para la planeación del acto suicida en la protagonista. El cementerio, por ejemplo, no solo funciona como un lugar físico sino como un espacio de identificación (Doltó 1992), donde Lisa proyecta su deseo de muerte y formula una fantasía entorno al deseo asociada a las primeras fantasías alrededor de la lápida de la Criatura. La habitación, como se menciona en el párrafo anterior, es el escenario principal de la verbalización de Lisa respecto a sus planes y, finalmente, la cama de bronceado, la cual se convierte en una especie de umbral entre la vida y la muerte donde, en principio, Lisa activa las partes que va colocando en la criatura, pero termina convirtiendo en su lugar de descanso eterno.

Adicionalmente, la cromática empleada en la obra, propia del género de horror con elementos satíricos, configura un código visual que refuerza las representaciones particulares de Lisa en torno a la muerte. En este sentido, puede establecerse un diálogo con la estética del cine de Tim Burton, en la que, como señala Echeverri, “como una paradoja, Tim Burton separa el mundo de los vivos y los muertos [...] al primero lo dota de sombras y oscuridad, y al segundo de colores vivos y brillantes” (Echeverri 2011, 23). En Lisa Frankenstein, esta lógica se resignifica a través de una paleta cromática que

combina tonos pasteles y colores intensos —como el celeste, el fucsia, el rojo y el morado—, generando una representación de la muerte que se aleja de lo lúgubre para adquirir connotaciones afectivas vinculadas a lo pasional, lo íntimo e incluso lo deseable. De este modo, los espacios no solo contienen la acción, sino que construyen una atmósfera en la que la muerte se estetiza, reforzando el deseo de la protagonista y articulando una dimensión satírica característica del género.

- Funcionamiento de los personajes en la obra:

Respecto a la distribución y operatividad de los personajes en la obra, se identifica a la protagonista, Lisa Swallows, como una adolescente de 17 años que cursa su último año escolar. Sus experiencias pasadas y presentes constituyen la conformación de dos objetivos específicos que marcaran la trama: Lisa desea morir, pero antes quisiera experimentar el amor. Cada personaje se articula en relación con el proyecto de Lisa ya sea facilitándolo, frustrándolo o acelerándolo, configurando así un entramado relacional que incide directamente en la consolidación de su ideación suicida.

El núcleo familiar se configura como un ambiente poco facilitador, como se describe en apartados anteriores. La madrastra, Janet, funciona como antagonista directa, ejerciendo una violencia constante que refuerza la sensación de rechazo e aislamiento en Lisa. El padre, por su parte, mantiene una posición pasiva y distante, lo que profundiza la experiencia de desamparo. La familia no contribuye al encuentro de la protagonista con la vida y participa en la intensificación del deseo de muerte al consolidar un entorno emocionalmente hostil.

Por otro lado, la hermanastra Taffy introduce una posibilidad parcial de vínculo. Su relación con Lisa se caracteriza por la cercanía, la protección y el intento de integración social; sin embargo, este vínculo se quiebra cuando Taffy se involucra con Michael y cuando esta, a su vez, descubre que Lisa está involucrada en el asesinato de su madre. Este quiebre transforma su relación y funciona como un elemento que acelera el pasaje al acto (la muerte de la protagonista) .

La Criatura, por su parte, conforma una pareja que participa activamente en la reorganización del deseo de la protagonista. Su acción se protectora termina alineándose con el objetivo de Lisa, aunque a veces intenta frustrarlo, en tanto le permite experimentar una forma de amor antes de morir. Sin embargo, esta figura amorosa también funciona como ejecutora de las fantasías violentas que a Lisa le permiten separarse de toda la agresividad que experimenta. De este modo, lejos de restituir la vida, este vínculo

consolida la articulación entre amor y muerte, haciendo posible que ambos objetivos coexistan en una misma trayectoria.

Finalmente, los personajes dentro del entorno social y educativo, como Doug y Tamara, también conforman el conflicto directo. Doug intenta abusar de Lisa y se convierte en uno de los blancos finales de la venganza de la adolescente y la Criatura. Tamara, por su parte, contribuye a su estigmatización y aislamiento. Estas figuras refuerzan la percepción de un entorno hostil y validan la visión negativa que Lisa tiene del mundo, funcionando como representaciones de reafirmación de la precariedad en el mundo.

En conjunto, los personajes no solo configuran los conflictos narrativos, sino que se articulan como fuerzas que tensionan el proyecto de vida de la protagonista. Mientras algunos vínculos fracasan en ofrecer contención o amor, otros, como el de la Criatura, permiten la realización de sus deseos. De este modo, el sistema social alrededor de la protagonista construye una red relacional en la que el amor no opera como una alternativa a la muerte, sino como un elemento que se integra a ella, configurando una narrativa en la que ambos conceptos se fusionan dando lugar a la pulsión de muerte.

3.3. Semejanzas y diferencias identificadas en cuanto a las estrategias narratológicas y audiovisuales resaltadas en ambas obras

El análisis de las estrategias narratológicas y audiovisuales en *13 Reasons Why* (2017) y *Lisa Frankenstein* (2024) permite identificar tanto convergencias estructurales como divergencias significativas en la construcción de las narrativas de ideación suicida. En ambos casos, siguiendo la propuesta de Corrales Pascual (2014), la organización del relato se constituye a partir de elementos como el narrador, el tiempo, el espacio y los personajes, cuya interacción produce el sentido de la obra para el espectador.

A la par, desde el enfoque de Sánchez Navarro y Lapaz Castilla (2015), los recursos audiovisuales, como la focalización, la ocularización, el uso del color y la puesta en escena, constituyen mecanismos fundamentales para materializar dicha organización orientando la forma en que la historia es percibida.

En cuanto a las semejanzas evidenciadas, ambas obras construyen la ideación suicida como un proceso que emerge del contraste entre vínculos, experiencias traumáticas y modalidades subjetivas subyacentes a ellas, como lo son el duelo (Freud 2013) o la sensación de desamparo (Brignoni, Esebbay y Grisales 2022). En la serie *13 Reasons Why*, esta configuración se desarrolla a través de una estructura anacrónica en la que, como plantea Corrales Pascual (2014), el tiempo narrativo reorganiza los acontecimientos en función del sentido, permitiendo que la analepsis instaure progresivamente las causas del desenlace. Paralelamente, en *Lisa Frankenstein*, aunque predomina una estructura más lineal, el relato también ubica a la ideación suicida como una experiencia sostenida en el tiempo, en la que los vínculos y el trauma configuran el eje central de desarrollo del personaje. En ambos casos, los personajes son gestores directos de las experiencias de quiebre en las protagonistas, retroalimentando la configuración de la escena suicida.

En cuanto a las diferencias establecidas entre ambas obras, una de las principales radica en la forma se compone la voz narrativa. En *13 Reasons Why*, la presencia de un narrador Yo-Protagonista y un narrador Yo-Testigo (Corrales Pascual 2014) configura una doble instancia narrativa que combina *telling* y *showing* (Sánchez Navarro y Lapaz Castilla 2015), permitiendo una reconstrucción explícita de la experiencia subjetiva de Hannah Baker. Esta estructura se complementa con el uso predominante de la focalización interna y la ocularización interna, que sitúan al espectador dentro de la experiencia de la protagonista, mientras que la focalización y ocularización cero en el

presente permiten observar las consecuencias de los hechos desde una distancia interpretativa.

Por su parte, en el caso de la película *Lisa Frankenstein*, el narrador se constituye a partir de un estilo dramático (Corrales Pascual 2014), donde predomina el *showing*, la focalización externa y la ocularización cero (Sánchez Navarro y La Paz Castilla 2015), haciendo del relato una historia explícita que depende, ante todo, de la mirada del espectador. En este caso, la ideación suicida no se explica, sino que se muestra como un rasgo latente que se despliega en la narrativa.

En cuanto a los espacios definidos en la trama, al igual que en otras obras pertenecientes al mundo *teen*, estos relatos presentan una predominancia de la instancia escolar y el espacio familiar como zonas de desarrollo predominantes en la vida del adolescente (Florián Quitián 2020). No obstante, las divergencias se marcan en función de la predominancia de espacios, el surgimiento o la prolongación del conflicto y como operan en función de las soluciones buscadas por las protagonistas. En *13 Reasons Why*, los espacios cotidianos se transforman progresivamente en función de los acontecimientos, pasando de una atmósfera de apertura a una de aislamiento, en coherencia con la evolución del clima afectivo de la protagonista. Esta transición se ve reforzada, desde la perspectiva audiovisual, por el uso del color como marcador temporal y emocional (Sánchez y Lapaz 2015), diferenciando pasado y presente mediante tonalidades específicas. En cambio, en *Lisa Frankenstein*, el espacio se demarca a partir de lo público y privado, donde lo primero resulta amenazante pero lo segundo resulta acogedor y en él, puede emerger la relación particular que la protagonista tiene con el deseo de morir. Es así que se configura desde una dimensión simbólica y estética donde los espacios más íntimos, siendo lúgubres y macabros, representan lo afectivo y deseable para la protagonista.

Finalmente, en relación con el tono narrativo, entendido como la orientación afectiva que emerge de la organización del relato (derivado de la función del narrador en Corrales Pascual 2014), ambas obras configuran climas afectivos diferenciados. En *13 Reasons Why*, la progresión evoluciona desde el ingreso de Hannah al colegio hasta su despedida del mundo, construyendo un camino que fortalece la ideación suicida. En *Lisa Frankenstein*, en cambio, el tono afectivo está atravesado en su totalidad por la melancólica y la extrañeza puesto que los deseos de muerte no son debatibles.

En síntesis, ambas obras coinciden en representar la ideación suicida como una experiencia compleja, relacional y estrechamente ligada a componentes como la violencia, el trauma y la negligencia de los ambientes circundantes; sin embargo, difieren en su configuración narrativa. Mientras *13 Reasons Why* propone una narrativa de reconstrucción que, a través de la organización temporal que salta entre el pasado y el presente, y la mediación del narrador, busca explicar las causas del suicidio, *Lisa Frankenstein* construye una narrativa de afirmación en la que la muerte se presenta como parte de su insignia subjetiva desde el inicio.

Conclusiones

La presente investigación se centra en el análisis de las narrativas de ideación suicida expuestas en la ficción adolescente, a través de la comparación de dos personajes: Hannah Baker de la serie *13 Reasons Why*, y Lisa Swallows, protagonista de la película *Lisa Frankenstein*. A partir del análisis narrativo, la investigación se centra en tres preguntas específicas: ¿Cómo se constituyen subjetivamente estos personajes?; ¿Qué contraste existen entre ambas historias en torno a la formación de las narrativas de ideación suicida? Y ¿qué estrategias narrativas y audiovisuales se implementan para la representación de ambos personajes con relación a la ideación suicida en estas ficciones?

El estudio evidenció que dichas representaciones no solo responden a decisiones estéticas o estructurales por parte de las grandes productoras, sino que proporcionan historias que ubican a la experiencia adolescente dentro de un marco subjetivo, afectivo, interrelacional y sociocultural donde el sufrimiento también puede ser una construcción hegemónica. En concordancia con lo planteado en el marco teórico, la ideación suicida se configura entonces como un fenómeno complejo que no puede ser reducido a un evento único, sino que emerge como resultado de una trama en la que intervienen procesos psíquicos, interacciones y escenarios específicos.

En este sentido, el análisis comparativo de los personajes de Hannah Baker y Lisa Swallows permitió identificar que, en ambas propuestas, la ideación suicida se construye bajo esta premisa, vinculado a experiencias de pérdida, de desamparo subjetivo y la precarización de los recursos simbólicos. Tal como se desarrolló en el primer capítulo, la adolescencia constituye un momento de reactivación pulsional y de reorganización identitaria en el que las fantasías de muerte pueden adquirir una función estructurante dentro del trabajo psíquico; sin embargo, cuando estas se fijan como respuesta privilegiada frente al malestar, se configuran de esta manera.

No obstante, una de las principales contribuciones del estudio radica en evidenciar que las diferencias en la construcción narrativa y audiovisual de cada obra producen modos distintos de significar la relación entre el sujeto, el mundo y el deseo de morir. En *13 Reasons Why*, la ideación suicida se construye a partir de una visión retrospectiva, en la que la fragmentación temporal, la doble instancia narrativa y la focalización interna permiten comprender el suicidio como resultado de una acumulación de violencias,

negligencias y quiebres en el lazo social hablados en primera persona, generando una experiencia más íntima frente al relato.

Esta narrativa posiciona la muerte como un desenlace que busca ser explicado, generando un efecto de sentido orientado hacia la causalidad y la comprensión del sufrimiento.

Por el contrario, en la obra *Lisa Frankenstein*, la ideación suicida se presenta como parte de la constitución subjetiva de la protagonista a partir de la fijación de un proceso de duelo del cuál no logra reestablecerse. La predominancia del *showing*, la focalización externa y la estetización de la muerte a través de los recursos audiovisuales configuran una narrativa en la que el deseo de morir se integra a la construcción del vínculo amoroso y a la afirmación subjetiva del personaje. En este caso, la muerte no surge de un quiebre dentro de la historia, sino que se forja como recurso de esperanza y subjetivación.

De igual forma, la investigación permitió identificar que el conjunto de personajes en ambas obras cumple una función determinante en la configuración de la ideación suicida. En el caso de Hannah Baker, los vínculos fallidos, la violencia radical y la negligencia institucional consolidan la sensación de desamparo subjetivo, reforzando la imposibilidad de tramitar el conflicto. Por otro lado, en el caso de Lisa Swallows, pese a coincidir con la precarización afectiva y las experiencias de exclusión, la relación con la Criatura proporciona a la historia un vínculo afectivo que le otorga un valor diferente a la protagonista, pero que simultáneamente refuerza su orientación hacia la muerte.

En cuanto a las estrategias audiovisuales empleadas, se concluye que los recursos de focalización, ocularización, uso del color y construcción temporoespacial no solo pautan a nivel de forma a la obra, sino que son determinantes en la manera en la que el espectador recibirá la formulación de una teoría televisada sobre la ideación suicida adolescente. En *13 Reasons Why*, estos recursos buscan aproximar al espectador a la vivencia interna de la protagonista, favoreciendo la empatía y la comprensión del sufrimiento, pero también generando una mayor identificación con la misma; mientras que, en la película de *Lisa Frankenstein*, estos mismos recursos se expresan en la estetización de la muerte, generando una experiencia ambivalente entre lo macabro, lo romántico y lo satírico.

En términos generales, la investigación expone que las narrativas audiovisuales actuales sobre ideación suicida en la adolescencia funcionan como espacios de producción simbólica que pueden incidir en los procesos de identificación y construcción del ideal del yo. Tal como se abordó en el primer capítulo, estas producciones no solo

reflejan la realidad adolescente, sino que también participan en su configuración, en tanto ofrecen modelos narrativos, afectivos y vinculares que pueden ser incorporados por las audiencias jóvenes.

Finalmente, se concluye que el análisis de estas narrativas resulta fundamental para el campo de la salud mental, en tanto permite ampliar la comprensión de los discursos audiovisuales sobre el sufrimiento psíquico y la muerte en la adolescencia. La incorporación de estas lecturas en los espacios clínicos, educativos y de intervención podría contribuir a generar estrategias más sensibles a los lenguajes culturales actuales, favoreciendo la apertura de espacios de diálogo, simbolización y acompañamiento frente a una problemática que, como se evidenció en la introducción, constituye una de las principales causas de muerte en la población adolescente.

La investigación desarrollada en el presente trabajo muestra algunas limitaciones en relación con los aspectos expuestos. Si bien es cierto, el análisis cualitativo de carácter descriptivo permitió hacer una aproximación interpretativa sobre el fenómeno de las narrativas de ideación suicida en la ficción adolescentes, la selección de los productos analizados ofrece una perspectiva limitada frente a una oferta que se ha diversificado en los últimos años.

Asimismo, los beneficios de los estudios de este tipo radican en la posibilidad de explorar, a través de la aplicación del corpus teórico a la lectura de las narrativas elegidas, los modelos y discursos imperantes en este tipo de obras; no se abordan aspectos cuantitativos y ni la relación que tienen las audiencias con estos prospectos.

Otra cuestión a tomarse a consideración es el origen de las obras elegidas. Aunque esta selección se justificó por su relevancia y presencia en plataformas de *streaming* de amplio consumo, como HBO y Netflix, restringe el análisis de representaciones sobre narrativas de ideación suicida en la ficción adolescente producida en contextos latinoamericanos, particularmente el ecuatoriano, donde podrían emerger matices culturales y discursivos más cercanos a la realidad nacional.

Finalmente, la naturaleza interpretativa de esta investigación implica reconocer las implicaciones subjetivas de la investigadora; por lo tanto, las elecciones teóricas, así como los hallazgos obtenidos, están atravesados por esta dimensión personal.

A partir de estas limitaciones, se abren diversas posibilidades para futuras investigaciones. Resulta pertinente ampliar el corpus de análisis hacia relatos que integren mayor perspectiva interseccional y que estén situados en contextos latinoamericanos, con

el fin de comprender cómo se construyen allí las aproximaciones audiovisuales en relación a este tema.

Podrían desarrollarse estudios que confronten la perspectiva cualitativa seleccionada en este trabajo con la percepción de las audiencias juveniles, para profundizar en el impacto que estas narrativas generan en los espectadores.

De igual manera, podría resultar enriquecedor que se profundice en investigaciones que se centren en la evolución histórica de estas representaciones en la ficción juvenil, con el fin de tener una lectura que aborde las transformaciones culturales y discursivas que aterrizan en estos referentes. Adicionalmente, se debe pensar en una lectura interdisciplinaria, con corte cultural o ligado al enfoque de género, para ampliar la discusión y enriquecer la comprensión de la compleja relación entre la ficción adolescente, las subjetividades juveniles y las narrativas de ideación suicida.

Obras citadas

- AFP Vistazo. 2019. “¿Qué relación tiene la serie ‘13 Reasons Why’ con el aumento de suicidios adolescentes?” *Vistazo*, 29 de mayo. <https://www.vistazo.com/actualidad/que-relacion-tiene-la-serie-reasons-why-con-el-aumento-de-suicidios-adolescentes-IEVI138101>.
- Asher, Jay. 2007. *13 Reasons Why*. Estados Unidos: Razorbill.
- . 2017. *13 Reasons Why*. Dirigido por Brian Yorkey. Netflix.
- Atarama Rojas, Tomás, y Selene Requene Zapata. 2018. “Narrativa transmedia: análisis de la participación de la audiencia en la serie *13 Reasons Why* para la aproximación al tema del suicidio”. *Fonseca, Journal of Communication* 17: 193–213.
- BBC News Mundo. 2019. “‘13 Reasons Why’ de Netflix: el ‘preocupante’ aumento en los suicidios de adolescentes tras el estreno de la serie”. *BBC News Mundo*, 2 de mayo.
- Birkhäuser-Oeri, Sibylle. 2010. *La llave de oro. Madres y madrastras en los cuentos infantiles*. Madrid: Turner.
- Blos, Peter. 1979. *La transición adolescente*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bobit, Arintina Maria. 2025. “The Doctor Receives a Makeover: A Lisa Frankenstein Analysis”. *Journal of Student Research in Languages and Literatures* 17: 34–40.
- Brignoni, Susana, Graciela Esebbay, y Adolfo Grisales. 2022. *Violencias y desamparos. Una práctica colaborativa entre salud mental y educación*. Barcelona: Ned.
- Caruth, Cathy. 2016. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Estados Unidos: Johns Hopkins University Press.
- Castells, Ignacio. 2019. “Yo, mi-me, tú, red social: Apuntes sobre la virtualidad y los adolescentes”. *Controversias en Psicoanálisis de Niños y Adolescentes* 25: 100–10.
- Cody, Diablo. 2024. *Lisa Frankenstein*. Dirigido por Zelda Williams. Estados Unidos: Focus Features.
- Corrales Pascual, Manuel. 2014. *Iniciación a la narratología. Teoría, método y práctica*. Quito: PUCE.
- Díez, Beatriz. 2017. “¿Propuesta valiente o glorificación del suicidio?: la polémica en torno a ‘13 Reasons Why’”. *BBC News Mundo*, 21 de abril.

- Docampo López, Irene. 2023. *La estetización de la tristeza femenina en el siglo XIX y una posible reapropiación en el presente*. España: Universidad de Santiago de Compostela.
- Doltó, Françoise. 1992. *La causa de los adolescentes*. Ciudad de México: Seix Barral.
- Dueñas Mohedas, Sonia, Natalia Martínez Pérez, y Nerea Cuenca Orellana. 2024. “La superheroína adolescente en televisión.” En *La comunicación ante el reto de las inteligencias artificiales*, editado por Rosalba Mancinas Chávez y Julieti Sussi de Oliveira, 353–67. Madrid: Dykinson.
- Echeverri, Andrea. 2011. “Cine y color: más allá de la realidad.” *Revista La Tadeo*: 9–28. URL: <https://expeditiorepositorio.utadeo.edu.co/jspui/bitstream/20.500.12010/986/2/document.pdf>.
- Ecuador INEC. 2024. *Registro estadístico de defunciones generales*. Quito: INEC.
- El Comercio. 2018. “Acompañamiento de un adulto es importante para adolescentes que miran ‘13 Reasons Why’”. *El Comercio*. 18 de mayo.
- Elsley, Bryan, y Jamie Brittain. 2007. *Skins*. Reino Unido: Company Pictures.
- Florián Quitián, Laura Daniela. 2020. “Retratos de la juventud a través del lente de Netflix.” *Lucem* 1: 1–23.
- Freud, Sigmund. 2013. “Más allá del principio del placer.” En *Obras completas*, tomo XVIII. Buenos Aires: Amorrortu.
- _____. 1992. «Contribuciones para un debate sobre el suicidio.» En *Obras completas*. Tomo XI, 231-232. Buenos Aires: Amorrortu Ediciones.
- _____. 1992. “Psicología de las masas y análisis del yo.” En *Obras completas*, tomo XVIII. Buenos Aires: Amorrortu.
- _____. 1992. “El yo y el ello.” En *Obras completas*, tomo XIX. Buenos Aires: Amorrortu.
- _____. 1992. “El malestar en la cultura.” En *Obras completas*, tomo XXI. Buenos Aires: Amorrortu.
- _____. 1992. *Obras completas*. Tomo XVII. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gallego Ayala, Juana. 2021. “Nuevos modelos femeninos en la narrativa audiovisual.” *Cuestiones de género* 16: 323–347.
- García Muñoz, Núria, y Maddalena Fedele. 2011. “Las series televisivas juveniles.” *Comunicar* 37: 133–140.

- Gordillo Varas, Camila Sofía. 2025. “Reescrituras post-góticas de la monstruosidad femenina.” *Trasvases entre la literatura y el cine*: 291–310.
- Hidalgo Vicario, María Inés, María Jesús Ceñal González Fierro, y María Güemes Hidalgo. 2017. “Desarrollo durante la adolescencia.” *Pediatría Integral*: 233–244.
- Hornstein, Luis. 2006. *Las depresiones*. Buenos Aires: Paidós.
- Levy, Ruggero. 2007. “Adolescencia: reordenamiento simbólico, el mirar y el equilibrio narcisístico”. *Psicoanálisis*. XXIX (2): 363-375. URL: https://www.psicoanalisisapdeba.org/wp-content/uploads/2018/09/Ruggero_Levy.pdf
- Millais, John Everett. 1852. *Ophelia*. Londres: Tate Britain.
- Miranda, Fabián. 2025. “Reflexiones desde el psicoanálisis sobre la amistad en la adolescencia y el contexto social”. En *I Congreso Internacional de Psicología*, editado por María Cristina Piro 736-743. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. URL: https://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/177934/Documento_completo.pdf?sequence=1.
- Morduchowicz, Roxana. 2013. *Los adolescentes del siglo XXI: los consumos culturales en un mundo de pantallas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Niederkrotenthaler, Thomas, Steven Stack, Benedikt Till, Mark Sinyor, Jane Pirkis, David Garcia, Ian R. H. Rockett y Ulrich S. Tran. 2019. “Association of Increased Youth Suicides” *JAMA Psychiatry* 79 (9): 933–940. <https://doi.org/10.1001/jamapsychiatry.2019.0922>
- Organización Mundial de la Salud. 2025. “Suicidio”. *Organización Mundial de la Salud*. <https://www.who.int>.
- Organización Panamericana de la Salud. 2019. “La mitad de las muertes de jóvenes...”. *Organización Panamericana de la Salud* <https://www.paho.org>.
- Raya, Irene, Inmaculada Sánchez, y Valeriano Durán. 2018. “La construcción de los perfiles adolescentes en las series de Netflix *Por trece razones* y *Atípico*”. *Comunicación y Medios* 37: 1-13. Doi: <http://dx.doi.org/10.5354/0719-1529.2018.48631>
- Redacción Ecuavisa. 2018. “5 incógnitas que dejó ‘13 Reasons Why’.” 18 de mayo.
- Sánchez Navarro, Jordi, y Lola Lapaz Castillo. 2015. *¿Cómo analizar una película desde el punto de vista narrativo?* Barcelona: UOC.
- Shelley, Mary. 2003. *Frankenstein*. Londres: Penguin Classics.

- Silva, Surani. 2006. "El espacio que ocupa la muerte en el adolescente". *Revista de la Facultad de Psicología, Universidad Cooperativa de Colombia* 3 (3): 66-9. URL: <https://hdl.handle.net/20.500.12494/53572>.
- Sunkel, Guillermo. 2002. "Una mirada otra: la cultura desde el consumo". En *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, editado por Daniel Mato, 287-294. Buenos Aires: CLACSO.
- Tamburin, Agustina. 2019. *Las críticas televisivas de 13 Reasons Why*. Buenos Aires: UBA.
- Toro, Ronald Alberto, Francy Lorena Grajales, y Julián Camilo Sarmiento. 2016. "Riesgo suicida según la tríada cognitiva negativa: ideación, desesperanza y depresión". *Aquichan* 16 (4): 473-86. Doi: <https://doi.org/10.5294/aqui.2016.16.4.6>.
- UNICEF. 2020. "¿Qué es la adolescencia?". UNICEF <https://www.unicef.org>.
- . 2023. "Salud mental en adolescentes". UNICEF <https://www.unicef.org>.
- Vázquez Rodríguez, Luis Javier. 2022. "El devenir adolescente y los procesos de simbolización." *Revista Letra en Psicoanálisis* 8, n.º 2: 78-92. <https://www.cies-revistas.mx/index.php/Psicoanalisis/issue/view/31/95>.
- Whale, James. 1935. *The Bride of Frankenstein*. Universal Pictures.
- Winnicott, Donald. 1972. *Realidad y juego*. Barcelona: Gedisa.
- . 1991. *Deprivación y delincuencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Toro, Ronald Alberto, Francy Lorena Grajales, y Julián Camilo Sarmiento. 2016. "Riesgo suicida según la tríada cognitiva negativa: ideación, desesperanza y depresión". *Aquichan* 16 (4): 473-86. <https://doi.org/10.5294/aqui.2016.16.4.6>.