

La sociedad del Riesgo en la ficción televisiva tras el 11 de Septiembre.

El caso de *Homeland* (Showtime, 2011-) y *The Walking Dead* (AMC, 2010-)

Delicia Aguado Peláez - Universidad País Vasco – deliciaaguado@gmail.com

Resumen: Las tesis de Ulrich Beck cobran más vida que nunca tras los atentados del 11 de septiembre de 2011. Pues, tras ellos, se abre la puerta a ese discurso que encumbra la Seguridad por encima de Derechos y Libertades basándose en el riesgo. Una sociedad que teme volver a ser atacada por un enemigo incierto dibujado a golpe de estereotipos a través de alegatos políticos y de representaciones mediáticas. En este segundo escenario es en el que se mueve la presente investigación, que analiza cómo la ficción televisiva, en un momento dulce en su Tercera Edad Dorada, refleja esta sensación de miedo surgida tras los ataques. Para ello se hace uso de dos dramas de la televisión por cable de EEUU con diferente apego a la realidad. Por un lado, la vuelta a la paranoia terrorista de *Homeland* y, por otro, el holocausto zombi desarrollado en *The Walking Dead*.

Palabras clave: 11S; Ficción; *Homeland*; Sociedad del Riesgo; series de televisión; *The Walking Dead*.

1. Introducción

Sin importar el rincón del globo en el que cada cual se encontrara aquel 11 de Septiembre de 2001 existe una cierta sensación de haber presenciado en persona el atentado contra el simbólico *World Trade Center*. Y es que el primer gran ataque en suelo del gigante norteamericano va también a ser el primero en ser difundido en riguroso directo, haciendo de las propias cámaras de los viandantes los ojos de la comunidad internacional. Testigos que envían planos inestables desde todos los puntos de la catástrofe que, casi de forma

inevitable, trasladan al espectador a un espectáculo pseudoficticio, como si de un metraje encontrado se tratara. Un caos que tantas y tantas veces había sido imaginado y recreado por la gran y la pequeña pantalla. Una sobredimensión mediática que deja grabada en la retina de los estadounidenses el dolor del trauma pero cuyas repercusiones van a actuar como tentáculos hendidos en el corazón de la política internacional.

Y es que la Administración Bush no tarda en anunciar su particular Guerra contra el Terror. La política que desata incursiones militares contra los países tachados como *eje del mal* y que justifica la creación de Guantánamo o la implantación de la Ley Patriota. Todo ello tras un discurso que dibuja, a través de un cóctel de estereotipos, un enemigo incierto capaz de lanzar un ataque inminente y que justifica la necesidad imperante de salvaguardar esa Seguridad resquebrajada aquel 11S. Aunque en ese intento se hayan de lacerar dos de los principios fundamentales de los que hasta entonces había hecho gala los EEUU: la Libertad y los Derechos.

Esta forma de proyectar las decisiones políticas en base al riesgo como amenaza futura nos lleva a aquel concepto que Ulrich Beck denomina ya en 1986 como Sociedad del Riesgo: "[...] el pasado pierde la fuerza de determinación para el presente. En su lugar aparece como "causa" de la vivencia y la actuación presentes el futuro, es decir, algo no existente, construido, ficticio" (2002: 48). De esta forma, las comunidades quedan supeditadas a un miedo que modifica las reglas del juego ya que son ligadas a la supremacía de la incertidumbre. Por consiguiente, para el autor, "lo que destruye las instituciones occidentales de la libertad y la democracia no es el acto terrorista, sino la escenificación global del mismo, así como las subsiguientes anticipaciones, acciones y reacciones políticas" (2008:28). Y es que con el 11S se abre "un nuevo capítulo en la sociedad del riesgo mundial. Hay que distinguir claramente entre el atentado en sí mismo y la amenaza terrorista que el mismo universaliza", siendo lo decisivo "la percepción del mismo. Lo que los hombres temen que sea real es real en sus consecuencias" (Beck, 2001).

Justamente en esta teatralización tienen mucho que decir los medios de comunicación, no sólo desde la esfera informativa sino también desde el entretenimiento. No es algo casual que la propia Administración Bush pensara en la industria del cine como un buen aliado contra el terror (Faludi, 2009; Huerta, 2006). En este sentido, Miguel Ángel Huerta pone el foco sobre “[...] la importancia que tienen las películas como agentes configuradores de la percepción de la realidad, por un lado, y como documentos que nos sirven de testigos sociales y políticos, por otro” (Huerta, 2006: 18). Pero lo mismo podemos decir de un medio infiltrado en la mayoría de los hogares y que hoy en día está viviendo un momento de especial esplendor en torno a la llamada Tercera Edad Dorada del Drama¹; unas producciones que actúan como espejos de la realidad (Cascajosa, 2005, 2007; Frezza, 2009; Grandío, 2009;...). De esta forma, la recreación de la actualidad también está ligada a las referencias a esa amenaza latente, un manejo del miedo que Fernando de Felipe e Iván Gómez (2011) explican así en su *Ficciones colaterales*:

“Que el miedo sea el mensaje es algo que resulta especialmente preocupante cuando el canal elegido para ello es el de las emociones a flor de piel. Una piel que se vuelve peligrosamente fina e irritable en cuanto se tocan temas que tienen que ver con la identidad nacional, religiosa, étnica, ideológica, cultural o política. Como muchos especialistas se han apresurado a señalar, con 11-S de por medio o sin él, más que a un hungtintoniano choque de civilizaciones, a lo que nos enfrentamos en la actualidad es a un auténtico choque de mentalidades (y hasta de imaginarios, añadiríamos nosotros)” (2011: 190).

¹ En la historia de la televisión se han identificado dos grandes épocas de esplendor del drama estadounidense. La Primera Edad Dorada se remonta a las décadas cuarenta y cincuenta con las antologías dramáticas en directo desde la ciudad de Nueva York. La Segunda fue definida por Robert Thompson (1996) para referirse a las series creadas en los años ochenta que arranca con *Canción triste de Hill Street (Hill Street Blues)*, (NBC, 1981-1987) y cierra con *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991). Pero hoy ese momento de éxito vuelve a repetirse gracias a la apuesta por la calidad y la innovación devenido de dos grandes factores. Por un lado, la expansión del cable y el nacimiento de nuevas cadenas que rompen con las reglas establecidas, y su consecuente impacto en la forma de entender el juego de las hertzianas tradicionales -las networks ABC, CBS y NBC-. Por otro, el desarrollo de las nuevas tecnologías -desde Internet a las tabletas- que dotan al espectador de nuevos horizontes de consumo y le otorgan una mayor capacidad de interacción (Cascajosa, 2005; Tous, 2010).

Ya que este miedo no sólo crea un clima propicio para desarrollar una serie de medidas políticas y sociales sino que se cuela en el corazón de las instituciones estadounidenses, también en una tan fundamental como es la familia. Así, Susan Faludi afirma cómo parece que este trauma remueve el sentir de la olvidada Guerra Fría y lleva a los medios, el ocio y la publicidad a presentar la realidad post 11S como “[...] una época que recuperaba los valores de los años cincuenta, la “unidad” de la familia nuclear, la feminidad en el hogar, la masculinidad que defendía la patria” (2009: 14). Es decir, esa supremacía de la seguridad desata un movimiento androcentrista donde los hombres vuelven a ocupar un lugar central en la sociedad ligado a la virilidad fuerte y protectora, mientras que las mujeres quedan en un segundo plano atadas a una imagen de feminidad débil y ligada al hogar.

En este sentido, el miedo y sus repercusiones en la representación de una sociedad que descansa en unos pilares conservadores es el punto de partida del presente texto. Para ello, vamos a acercarnos a dos series de televisión por cable fundamentales en esta Tercera Edad Dorada y que están fuertemente marcadas por el post 11S a pesar de su diferente apego a la realidad. La primera de ellas es *Homeland* (Showtime, 2011-), heredera de la lucha antiterrorista de Jack Bauer (Kiefer Sutherland) en *24* (Fox, 2001-2010), y en la que Carrie Mathison (Claire Danes) se sumerge en un juego de espejos en la que nadie parece ser lo que parece. Mientras que la segunda, totalmente alegórica, recrea la lucha por la supervivencia de un pequeño grupo de personas en un postapocalipsis zombi en *The Walking Dead* (AMC, 2010-).

2. ... Metodología

El objetivo principal de la presente investigación se centra en analizar estas dos ficciones televisivas atendiendo al impacto de dos de las grandes consecuencias del 11S: el clima del miedo y el conservadurismo. Es decir, nos centramos en una serie de preguntas de investigación como son ¿Qué temas recurrentes se pueden encontrar en estos dramas? ¿Qué mensajes manifiestos y latentes nos encontramos? ¿Existe un discurso ligado al miedo? ¿Cómo se representa? ¿Hay una presencia de un discurso marcado por el

conservadurismo? ¿Cómo se representa el sistema político y social? ¿Qué rol cumple el liderazgo? ¿Y el heroísmo? ¿cómo son representadas las mujeres? ¿Cómo influye el Post 11S en estas series? De esta forma, partimos de la hipótesis general que afirma que: "El Post 11S tiene una influencia directa en *Homeland* y en *The Walking Dead* a través de una trama marcada por el miedo y el conservadurismo".

Para ello se hace uso del Análisis de Contenido, una técnica que nos permite detectar "la emergencia de aquel sentido latente que procede de las prácticas sociales y cognitivas que instrumentalmente recurren a la comunicación para facilitar la interacción que subyace a los actos comunicativos concretos y subtiende la superficie material del texto" (Piñuel, 2002: 4). Es decir, conocer los mensajes explícitos y latentes que se encuentran y relacionarlos con su contexto. Todo ello desde un enfoque cualitativo al entender que, como explica José Ignacio Ruiz Olabuénaga: "La flexibilidad, la adaptabilidad, la singularidad concreta, la proximidad, el pluriplanteamiento de los que hacen gala los métodos cualitativos son, todavía, más adecuados para el análisis de contenido" (2012: 233).

De esta forma, se toman como unidades de análisis los 36 capítulos de *Homeland* emitidos a través de las tres primeras temporadas², así como los 51 de *The Walking Dead* correspondientes a las cuatro primeras³. Se presta especial atención a un grupo de categorías articuladas en dos grandes dimensiones vinculadas al contexto sociopolítico. Estas son, por un lado, la recreación de un ambiente siniestro y, por otro, la representación de una sociedad conservadora.

La primera está sujeta a aquellos aspectos lúgubres, siniestros o inquietantes que crean una sociedad marcada por la incertidumbre ante la amenaza de un ataque inminente producido por un enemigo incierto. Una dimensión construida

²Doce episodios por temporada. Primera estrenada en 2011; Segunda en 2012; Tercera en 2013. La cuarta temporada está en emisión en el momento en el que se realiza la presente investigación, por lo que no está en el centro del análisis aunque se hará alguna referencia que se considere relevante.

³Primera temporada, año 2010, 6 episodios; Segunda temporada, año 2011, 13 episodios; Tercera temporada, año 2012, 16 episodios; Cuarta temporada, año 2013, 16 episodios. Al que igual que ocurre con *Homeland*, la quinta temporada se está emitiendo actualmente, por lo que tampoco está en el centro del análisis aunque se haga referencia a ella.

a través de tres grandes categorías. La primera está ligada a la *sensación de un ataque inminente* -bien sean ataques terroristas, paisajes postapocalípticos, elementos tenebrosos, acciones basadas en el miedo o placeres o libertades que pongan en peligro el bienestar-.

La segunda, por su lado, se basa en *la construcción de la otredad*, prestando especial atención a la unión del *Nosotros* -como forma de creación de identidad grupal y diferenciando entre aquella unión devenida de la convivencia y la que es fruto de un ataque exterior- y a su confrontación con *Ellos* -el *Otro*- prestando especial atención al juego con la desconfianza y miedo-.

Por último, en torno al *uso de la violencia* se atiende a la representación -aparición y consecuencias, así como al tratamiento visual explícito de la sangre, amputaciones o vísceras-; el tipo -asesinatos, peleas, tortura, violaciones-; el fin -a quién va dirigida, si se da dentro o fuera del grupo, así como el fin de la misma: ataque, defensa, información, luchas de poder, venganza...-.

Por su parte, la segunda dimensión está íntimamente ligada a la anterior y se basa en el estudio de la representación de la sociedad, prestando especial atención a los juegos de poder entre grupos. Sus categorías son, por un lado, *el estudio de la estructura de la sociedad y el liderazgo* atendiendo a la descripción del líder⁴ -clase, edad, orientación sexual, procedencia, raza, sexo...-, al tipo de liderazgo -horizontal, vertical-, el modelo de toma de decisiones -unipersonal, cesión de poder, participativo-, la forma de mantener el poder -autoritarismo, consenso, luchas de poder, dependencia-, los grupos de confianza -miembros, perfil, rol-, así como la construcción del héroe -características, tipo de heroísmo, acciones-. Cabe destacar que en el caso de *Homeland* este apartado está basado en relaciones de poder profesionales y personales mientras que en *The Walking Dead* se realiza un estudio más centrado en el grupo.

Por otro lado, atendemos a la categoría *la representación de los hombres y las mujeres en su distribución espacial pública y/o privada*. En este sentido, se

⁴ Tomando como referencia a Carrie (*Homeland*) y a Rick (*The Walking Dead*) y sus compañeros o antagonistas.

lleva a cabo un perfil físico -edad, apariencia-, social -clase, profesión, habilidades sociales- y psicológico. Este último atendiendo a su carácter, debilidades y fortalezas, relación con su entorno, toma de decisiones... en torno a una serie de indicadores como son: acierto; agresividad; amistad; amor romántico; autoridad; causa de la problemática; crueldad; cuidados; defensa, dependencia, desconfianza; desesperación; diálogo; disputas; dominio; emotividad; empatía; error; espera; familia; fraternidad; fuerza; independencia; infravaloración; iniciativa; inteligencia; intuición; irracionalidad; liderazgo; locura; maternidad; miedo; necesidad de protección; profesionalidad; religión; seguridad; sexo; suicidio; sumisión; superficialidad; supervivencia; pacifismo; paternalismo; paternidad; posesión; táctica; tareas del hogar; tareas físicas; uso de armas; violencia; virilidad.

3. ... Análisis

A partir de aquí se pasa a analizar las dos series señaladas en ambas dimensiones. Cabe señalar que se desvela gran parte de la trama, incluyendo la cuarta temporada de *Homeland* y la quinta de *The Walking Dead*.

3.1 La vuelta al terrorismo: *Homeland*

El canal norteamericano por cable Showtime apuesta por una adaptación de la exitosa ficción israelí *Hatufim* (Channel 2, 2010-) desarrollada por Gideon Raff. Precisamente es el hierosolimitano Raff el encargado de recrear para 20th Century Fox Television este drama bajo el nombre de *Homeland*, contando con la colaboración de Howard Gordon y Alex Gansa -ambos productores y guionistas de *24* (Fox, 2001-2010)-. Una serie que consigue el aplauso de la crítica con, entre otros, un Globo de Oro a mejor drama.

Tras los atentados del 11S muchas series incorporan en sus tramas alusiones más o menos directas a este hecho histórico. Producciones como *Turno de guardia* (*Third Watch*, NBC, 1999-2005), protagonizada por bomberos, personal de emergencias y policía de Nueva York, han de afrontar la incorporación de este doloroso momento a través de alusiones u homenajes (Cascajosa, 2005). Mientras tanto, otras, como *24*, endurecen su argumento en una línea más

cercana a la Guerra contra el Terror enfrentando al héroe a un mundo lleno de conspiraciones y ataques masivos y justificando todo tipo de acciones en nombre de la Seguridad. Aunque pudiera parecer algo atado a la inmediatez, ambos modelos quedan suspendidos en el tiempo y continúan vigentes. De esta forma, la primera tendencia da lugar a historias emotivas como *Touch* (Fox, 2012-2013), en la que Martin Bohm (Kiefer Sutherland) recibe la noticia de que no ha sido posible rescatar los restos de su esposa, fallecida en las Torres Gemelas, y que, a lo largo de mágicos acontecimientos, conoce los últimos momentos de su vida antes del atentado. Mientras que la segunda da lugar a la serie que aquí nos ocupa. Once años después, *Homeland* vuelve a ese clima explícito de riesgo donde la amenaza de un ataque en suelo estadounidense proviene de un enemigo incierto ligado al mundo árabe. Aunque, en esta ocasión, la idea se narre a través de un sinfín de juegos de espejos.

3.1.1 Dimensión I: La pertinaz sombra de la islamofobia

A este respecto, la primera categoría, recreación de una sensación de riesgo, tiene un peso fundamental ya que es el propio centro de una trama que gira en torno a la sospecha y la invisibilidad del enemigo. De esta manera, todo comienza cuando Carrie Mathison⁵, una oficial de operaciones de la CIA, es informada de que un prisionero de guerra cambia de bando. Una filtración que coincide con el regreso del sargento Nicholas Brody (Damian Lewis) recientemente liberado tras soportar ocho años de cautividad en manos de miembros de Al Qaeda y que regresa a EEUU convertido en un héroe nacional. La mezcla de política y espectacularidad mediática, hacen que las sospechas de Carrie sean ignoradas de forma oficial, pero la tenacidad, casi obsesiva, de la agente la lleva a iniciar una investigación que traspasa la legalidad⁶. Todo ello justificado por la necesidad de no fallar a un país con un tema que desata

⁵ A partir de aquí utilizaremos el nombre de pila de la protagonista para referirnos a ella, ya que es el que utilizan mayoritariamente en la serie para referirse a ella. Un hecho significativo en torno a la construcción del género pues que la mayoría de personajes masculinos son tratados por su apellido -Brody, Estés, Quinn-...

⁶ Todo comienza cuando Carrie instala cámaras de video vigilancia en casa de Brody. Una violación a su intimidad guiado por la esperanza de obtener información sobre el ataque y que queda amparado bajo la integridad moral de la heroína.

los miedos más profundos del corazón estadounidense. Precisamente el enemigo dibujado como un supuesto héroe infiltrado en el Ejército, primero, y en el Congreso, después, codeándose con la élite institucional norteamericana, es parte de la construcción de ese enemigo incierto.

Asimismo, este miedo aparece ligado a la segunda categoría, la otredad, ya que "[...] el mal es ante todo el Otro, el suicida capaz de matar en nombre de Alá, de sacrificar su único valor; la vida" (Erreguerena, 2002). De esta forma, lo primero que se construye es un *Nosotros* a través del patriotismo y la exaltación del sentimiento nacional. Algo que se crea con la repetición de elementos simbólicos unidos a momentos de gran carga emocional -el águila calva, el himno nacional, instituciones o localizaciones emblemáticas, parafernalia militar y, por supuesto, la *Old Glory*-; de referencias a la nación relacionándola con libertad y grandeza -como mundo libre-; así como una vinculación con ese cristianismo tan apegado a la política estadounidense en conversaciones y discursos.

El *Nosotros* es construido, además, a través de la protagonista de la serie, pues Carrie simboliza a la vez el trauma, la actitud defensiva y el deseo de mirar al futuro de la sociedad estadounidense. Así, el espectador ve, en un primer nivel, como la agente se define a través del sufrimiento que arrastra por los fallos cometidos aquel 11S. En un segundo plano, conoce a una heroína totalmente entregada a su profesión y a su patria -hasta el punto de descuidarse física y emocionalmente-. Inteligente y trabajadora, su determinación de frenar cualquier ataque la llevan a tener una concepción maquiavélica de la democracia, justificando cualquier vulneración de los derechos en pro de la seguridad. Pero, paradójicamente, también va a conocer a una mujer emotiva y ética. Una joven capaz de denunciar las corruptelas internas de un sistema política y moralmente denostado, así como a enamorarse del propio Brody, al ser la única capaz de entender el dilema entre héroe y villano de este personaje. Una triple tensión entre dolor, dureza y empatía que se va modelando a través del trastorno bipolar que sufre la protagonista. Una enfermedad que juega un papel fundamental en la intriga cuando sus compañeros -y el propio público- duden de la credibilidad de su

razón; una pieza más de la incertidumbre de un país en el que las fronteras de la realidad se difuminan.

De esta forma, la tercera construcción del *Nosotros* es la más ligada a la citada Guerra contra el Terror. Es decir, la de los dos bandos de la guerra donde los estadounidenses conforman ese *Nosotros: los buenos, los patriotas, los defensores de la democracia* contra un *Ellos: malvado, terrorista, que sólo buscan el fin de la democracia*. Una concepción maniquea de la realidad que justifica ese escenario de amenazas, chantajes, conspiraciones, encubrimientos, espías y torturas en las que el FBI, la CIA y el propio gabinete presidencial forman parte con total normalidad siempre bajo el amparo de la Seguridad⁷.

Y entre el *Nosotros* y el *Ellos*, hay que detenerse en un personaje que ejerce de puente entre ambos mundos, justamente el principal motor de la construcción de lo siniestro: Brody. A través de los ojos de Carrie y de caóticos *flashbacks*, el espectador va a ver como el padre y patriota envuelto en banderas sufre una progresiva construcción hacia la otredad, hacia el antiheroísmo. Es decir, lo que, dentro de la cultura del miedo, Raquel Crisóstomos Gálvez define como *enemigo doméstico*:

“Este discurso son los cimientos sobre los que se sostiene el nuevo enemigo domestico, nacido y criado dentro del concepto de patria, pero que se rebela contra ella. Sin la idea de terror contra una abstracción y la recuperación de la dualidad a través de ella, no sería posible que el enemigo que atenta contra los intereses propios y que hay que descubrir a través de una atenta vigilancia se hubiera fortalecido de tal manera hasta alcanzar los atributos del héroe, como sucede en *Dexter* y en *Homeland*” (2013: 8).

⁷ Este tipo de prácticas son una constante. Así, Carrie busca la colaboración de un diplomático saudita a través de la coacción. Cuando nada funciona amenaza con extraditar a su hija: “*We would deport her [...] We would make sure that she had no choice but to go back to Saudi Arabia and get fat and wear a burkha for the rest of her miserable life*” (1x10 *Representative Brody*). Una muestra de la forma de actuar de la CIA, así como de la representación de Occidente en contraste con Oriente.

En un primer escalón, la narración de las torturas que debe soportar y su conversión al Islam -rodeada siempre de oscurantismo- hacen ver que el marine se rompe ante sus captores. Pero en un segundo nivel, el público asiste a cómo el terrorista Abu Nazir (Navid Negahban) pasa a acercarse al derrotado Brody a través de la emotividad. De hecho, le ofrece dar clases de inglés a su propio hijo, Issa (Rohan Chand), con quien llega a tener una gran complicidad. Ese cariño es justo lo que doblega por completo al marine que no soporta ser testigo de su muerte, junto con decenas de niños, en un ataque a un colegio ordenado por el vicepresidente de los EEUU, William Walden (Jamey Sheridan) -una operación que nunca ve la luz en los medios de comunicación- (109 *Crossfire*). De esta forma, se dibuja a un Brody lejos del estereotipado rol de terrorista que es un hombre cruel, fanático religioso y que odia a los EEUU⁸. Todo lo contrario, sigue siendo un patriota y un padre que está dispuesto a dar su vida por lo que considera una causa justa. Un momento que se simboliza en la grabación que deja antes de perpetrar el atentado contra el hombre que considera responsable de la muerte de Issa⁹. Brody no es un villano, es sólo una víctima más del terrorismo. Una idea que guarda relación con una frase pronunciada por el propio Nazir al preguntarse: “¿Por qué matar un hombre, cuando se puede matar una idea?”¹⁰. De esta forma, Cuadrado Alvarado explica cómo Brody nos traslada al imaginario del héroe americano como purificador de las instituciones:

⁸ Otros norteamericanos también cambian de bando manipulados por Nazir y su equipo, como el también marine Tom Walker (Chris Chalk) o la joven Aileen Morgan (Marin Ireland). Todos ellos rotos en base a torturas físicas o al dolor sobre actos injustos y muestran, a lo largo de la trama, dudas o, incluso, arrepentimiento. Lo contrario a personajes procedentes del mundo islámico que están totalmente convencidos de sus actos y son impasibles.

⁹ “People will say I was broken; I was brainwashed. People will say I was turned into a terrorist, taught to hate my country. I love my country. What I am, is a Marine. Like my father before me, and his father before him. And as a Marine, I swore an oath to defend the United States of America against enemies both foreign and domestic. My action this day, is against such domestic enemies. The Vice President, and members of his national security team, who I know to be liars and war criminals. Responsible for atrocities they were never held accountable for. This is about justice, for 82 children. Whose deaths were never acknowledged, and whose murder is a stain on the soul of this nation” (1x12 *Marine One*)

¹⁰ “Why kill a man when you can kill an idea?” (1x12 *Marine One*)

"El monomito americano es la fuente del modelo de virilidad masculina que combina dos ideales aparentemente contradictorios de la masculinidad: el *ethos* puritano y el mito de la frontera (Holt & Thompson, 2002). Por un lado estaría el americano que alcanza respeto y valor como hombre contribuyendo a la forja de la sociedad a través de su esfuerzo en la comunidad, en la familia, mediante el trabajo duro y colaborativo, que respeta las reglas y cuyo esfuerzo le lleva a la prosperidad y la riqueza. Su triunfo además se mide en el puesto que alcanza en su entorno como referencia moral. Y por otro lado nos encontramos al hombre populista, que lucha contra el dogma político y la autoridad, hombres hechos a sí mismos en un territorio virgen donde las oportunidades son limitadas. Esta figura entiende que la tarea de convertirse en un hombre es un proyecto competitivo y agresivo" (2013: 36)

A partir del cierre de la primera temporada, la otredad de Brody se va desdibujando paulatinamente convirtiéndose en la viva imagen del desierto de ambos mundos y, por lo tanto, en un objetivo para estadounidenses y árabes. Cabe señalar como, tras su fuga de toda la tercera temporada -con escenarios tan emblemáticos para la otredad como Venezuela- acaba redimiéndose por su país y muriendo en manos de los *Otros*, en Irán, aunque nadie en los EEUU va a reconocer su heroísmo, excepto Carrie (312 *The Star*). El *Ellos* está representado por el terrorismo islámico y siempre a golpe de estereotipos. El fundamentalismo islámico se convierte así en el *Otro* cuyo objetivo es dinamitar los pilares de la sociedad americana. Así, Juan Rey explica esta confrontación entre Occidente y Oriente en esta polaridad: "Nosotros somos la encarnación de todas las virtudes (libres, demócratas, desarrollados, modernos) y ellos, en cambio, el cúmulo de todas las maldades (esclavos, súbditos, atrasados, arcaicos)" Es decir, "A partir de esta visión maniquea, el musulmán, extinguidos o dominados los otros adversarios de Estados Unidos, ha pasado a simbolizar al moderno Satán" (Rey, 2004: 85). Un esbozo del enemigo que queda representado en una amenazante cita de Abu Nazir:

“Generation after generation must suffer and die. We are prepared for death. Are you? [...] With your pension plans and organic foods, your beach houses and sports clubs. Do you have the perseverance, the tenacity, the faith? Because we do [...] We carry God in our hearts, our souls. To die is to join him. It may take a century, two centuries, three centuries... but we will exterminate you” (2x10 *Broken Hearts*).

En general, una representación estándar que mezcla conceptos –sin diferenciar fundamentalismo, islámico, salafismo, yihadismo...-, procedencia - Oriente Próximo, norte de África...-, razas –árabe, persa...- y religión. Pues el Islam se liga constantemente a la confrontación y la justificación de la violencia al tener un gran peso en la creación del ambiente siniestro y de la otredad. Algo que puede verse a través del discurso estereotipado del terrorismo y de la conversión de Brody.

Y es que, de nuevo, Brody funciona como un puente. Por un lado, se normaliza al mostrar su conversión como un acto de fe individual capaz de destapar los clichés negativos a los que está sujeta de cara a la sociedad norteamericana¹¹. Por otro, el secretismo y el oscurantismo al que se liga su práctica es uno de los motores de la incertidumbre.

Por último, cabe destacar que la violencia en *Homeland* tiene importancia en tanto a que es utilizada para conseguir un fin concreto. Siempre que sea manejada por un ser éticamente consolidado -Carrie o Saul Berenson (Mandy Patinkin)- se entiende como justificada. Cuando está en manos del terrorismo islámico o de ciertos individuos corrompidos del sistema norteamericano, reprobable¹².

¹¹ Así, por un lado Carrie comprende el valor espiritual de su conversión y su hija Dana (Morgan Saylor) siente curiosidad por ella -llegando a hacer público que su padre es musulmán, harta de comentarios xenófobos, ante la irrisión de compañeros (2x01 *The Smile*)-. Mientras, por otro su esposa Jessica (Morena Baccarin) no es capaz de aceptarla y llega a espetar: "These are the people who tortured you. These are the people who, if they found out Dana and Xander were having sex, they would stone her to death in a soccer stadium" y, tras tirar al suelo el Corán le advierte: "I married a US Marine. This can't happen. You have a wife, two kids. You are a Congressman in the running to be Vice President. It cannot happen. You get that, right?" (2x01 *The Smile*).

¹² De esta forma, el Vicepresidente Walden, responsable del asesinato de Issa, queda retratado como un megalómano, manipulador y sin escrúpulos, algo que incluso justifica su asesinato a manos de Brody (2x10 *Broken Hearts*). Lo mismo ocurre con David Estes (David Harewood),

3.1.2 Dimensión II: Cuando el amor arrastra a la irracionalidad

El liderazgo real encaja con el normativo sujeto político que denuncia la teoría feminista: varón, adulto, blanco -exceptuando Estes que es afroamericano-, burgués, heterosexual, occidental y sin discapacidades (Amorós, 1985; Miyares, 2003; Pateman, 1995). Aún así, el único personaje femenino que destaca es justamente la heroína de la trama. Por ello, Carrie va a ser el centro del estudio en torno al liderazgo, analizando el resto de figuras en relación con ella.

Esta estudiante de lenguas árabes es reclutada como agente de la CIA, un mundo primordialmente masculino en el que rompe con la normalidad en dos grandes planos: el propio hecho de ser mujer y el de tener una enfermedad crónica -parte inherente a la vez de la incertidumbre y de la propia feminidad en sí-. Pese a ello, sigue siendo blanca, estadounidense, heterosexual, de clase acomodada y físicamente integrada en los estándares de belleza occidental -ojos claros, rubia, delgada...-.

A pesar de su puesto, este personaje está construido en torno a los cánones de la feminidad normativa. De esta forma, siempre que se rompe con esta sistematicidad a través de una mayor capacidad para la acción, de la toma de decisiones, de su mentalidad maquiavélica o de una razón más abstracta, se compensa con mayores dosis de emotividad, empatía, irracionalidad, sensualidad, sexualidad o amor. Es decir, la divisoria generizada impuesta por el patriarcado se reproduce en este personaje.

Esto explica como la agente destaca por su marcada intuición cuando toma decisiones, a pesar de que también aplique su inteligencia o su capacidad táctica. Una intuición ligada a lo femenino que, como explica Sara Mateos Sillero, "proviene de la maternidad potencial, sea ejercida o no" (2013: 306). Maternidad que ya Rousseau ligaba a la naturaleza como parte del orden simbólico femenino: "La consecuencia de este esencialismo es que se configura el sentido de la vida de las mujeres en una única opción universal

director del centro de contraterrorismo, que muestra en más de una ocasión sus ganas de medrar en base al juego sucio. Unas intrigas que continúan en la cuarta temporada donde el director de la CIA, Andrew Lockhart (Tracy Letts), cae fácilmente ante los chantajes de Carrie o esposo de la embajadora paquistaní se ve obligado a pasar información al ISI -servicio de inteligencia paquistaní- para tapar malas conductas pasadas.

para el sexo femenino por el hecho de serlo, negando ontológicamente a la mujer como individuo, como sujeto" (2013: 307). Lo mismo ocurre con su mentalidad maquiavélica o su razón abstracta que se ve continuamente minada por su amor incondicional a Brody.

Y es que justamente el amor y el sexo son una constante en la construcción de este personaje¹³. Carrie realiza un primer acercamiento al marine con el único fin de obtener información del supuesto terrorista, un encuentro que termina en una primera y embriagada relación sexual. La construcción de la agente como *femme fatale* se desdibuja cuando paulatinamente se va enamorando del hombre al que investiga. Pese a ello, la unión entre mujer y espionaje se relaciona en diferentes ocasiones con el amor y el sexo a lo largo del desarrollo de la trama, siendo varias las ocasiones en las que su equipo es testigo de la manipulación de Carrie haciendo uso de ambos¹⁴. Un uso de la sexualidad en las mujeres de la que Shelby C. Murray, en su estudio sobre *Homeland*, advierte que, aunque pueda parecer una herramienta del empoderamiento femenino no es más que una forma de reforzar la supremacía masculina:

"Although it may seem empowering to use sexuality as a weapon gain control over men, women are actually just reinforcing hegemonic masculine supremacy, and therefore, stripping themselves of power overall. By using sexuality as a tool, women are giving into a male-constructed ideal of women as a sexual object and, therefore, are playing by the rules of masculine supremacy. Although the male may seem vulnerable in this situation, the implications that women are sex objects is exactly what makes women in these situations fall prey to patriarchy. This age-old gender stereotype, utilized frequently in media, of sexually appealing women getting what they want with their

¹³ Desde el inicio, se narra la pasada aventura que narra con David Estes, el director del centro de contraterrorismo de la CIA, y que termina con su matrimonio.

¹⁴ Así, durante el interrogatorio a Brody reconoce estar enamorada de él para conseguir que confiese ante sus compañeros (205 Q&A); mantiene relaciones sexuales con Brody, también con sus compañeros tras la video vigilancia (208 *I'll Fly Away*); o, lo que supone un regreso a la *femme fatale* durante el comienzo de la última temporada, con la manipulación a través del amor y el sexo de Aayan Ibrahim (Suraj Sharma), un joven estudiante de medicina (404 *Iron in the Fire*; 405 *About a Boy*; 406 *From A to B and Back Again*).

looks and sexuality, not only creates a false sense of empowerment, but it also creates a harmful gender script for women" (15).

Más peso que el sexo lo tiene el amor. A pesar de lo que significa personal y profesionalmente para ella mantener un *affaire* con el hombre que investiga por terrorismo, Carrie se involucra sentimentalmente con Brody. Un hombre que no duda en manipular, mentir y tergiversar la realidad, y que trata con desdén a la protagonista jugando con dosis de violencia psicológica¹⁵ -algo que se repite con su esposa-. El amor romántico es central y es representado como problemático o tormentoso pero inevitable, aunque se considere un lastre de cara a su vida personal o al reconocimiento profesional de su propio equipo.

Y es que Carrie va a ser cuestionada en diferentes ocasiones por la falta de rigurosidad a través de su relación con el marine. Algo ligado a una simetría romántica para Laura Antón: "La inestabilidad de la seguridad nacional que se asocia al objeto de investigación, y de amor, de la agente de la CIA, un marine traidor, se traduce en una creciente inestabilidad emocional del personaje femenino" (2014: 66). Una incertidumbre que también está sujeta a su desorden bipolar, al no poder distinguir los límites de la realidad con claridad. Y es que su enfermedad también está ligada a la normatividad femenina ya que, como explica esta autora, forma parte del precedente hollywoodense de la mujer gótica denominada por Mary Ann Doane como *mujeres paranoicas* y que se repite en esta narrativa (*neo*)*noir* (Antón, 2014). De esta forma, este *neo-noir* feminizante parodia el patrón clásico encadenando a la mujer como sujeto de deseo así como " se realiza una cuestión, por definición, crítica y/o feminista: cuál es la función que cumple la mujer en la sociedad actual, es decir, qué significa hoy "ser mujer" (Antón, 2014: 80).

Otro de los límites de la expansión en el espacio público de Carrie se asocia al control de una figura paternal a través de los personajes Saul, Brody y Peter Quinn (Rupert Friend), tutores de las acciones y las emociones -por exceso o defecto- de la agente. De esta forma, Saul es el responsable de reclutar a

¹⁵ Llegando a hacerla dudar de su propia estabilidad mental, algo que acaba en una terapia de electroconvulsiva (112 *Marine One*) o la actitud amenazante cuando destapa su traición (204 *New Car Smell*).

Carrie, su mentor y la figura más paterna. Empático, inteligente y sobrio, no duda en interferir en la política interna de países árabes para colocar aliados de dudosa ética, o en poner en riesgo física y psicológicamente a la protagonista para lograr sus objetivos. Pese a también jugar con los límites de la legalidad de sus actos, Saul no debe de hacer frente a cuestionamientos personales de su equipo -aunque sí a luchas internas de poder-, algo que no ocurre con Carrie, siempre expuesta a objeciones de terceros. Algo similar ocurre con Quinn. Este agente de élite actúa como un mercenario pero sus actos sólo son puestos en cuestión por su propia moral. Aún así, se permite preocuparse de la frialdad y la pérdida de emotividad de Carrie, llegando a cuestionarla en privado y en público en diferentes ocasiones. Mención aparte para Brody, por el cual es capaz incluso de rechazar la reasignación en la CIA y su ascenso profesional. De esta forma, Diana Damean nos explica cómo, cuando una mujer ocupa el espacio público, los medios presentan un modelo distorsionado de esta emancipación femenina llevando la problemática al terreno personal:

"Each time a woman appears as independent, rational, successful, the stress is moved on her personal life (she has no partner, no children or is not attractive) so as to undermine her professional achievements. The cost for being "different" is too high and women are not willing to give up their femininity (beauty and motherhood) in exchange for liberation" (2006: 93).

En esta línea se encuentra el último pilar entre la masculinidad y la feminidad normativa: la maternidad. Desde el inicio, duda en seguir adelante con una gestación que no desea, aunque finalmente lo hace presionada por su familia. Una maternidad que es representada como algo doloroso y ajeno, como si el hecho de formar parte del espacio público la incapacitara para hacerse cargo del ámbito de los cuidados. Un aspecto que mortifica a la agente, especialmente a partir de la cuarta temporada y que nunca sería planteado si el personaje fuera un hombre.

Hasta aquí, hemos visto como el liderazgo de Carrie está totalmente sujeto a la construcción de una mujer que intenta colarse en el espacio público pero que

es ajena al mismo, destacando continuamente las diferencias entre lo femenino y lo masculino. Atendiendo a la segunda categoría, vemos como, en líneas generales, esta imagen se repite una y otra vez. Aunque en muchas ocasiones sean papeles fuertes, independientes y ligados al mundo profesional, siguen también vinculados al amor romántico, a los cuidados, a la emotividad, la empatía, la inestabilidad emocional, la familia, la maternidad, o el sexo.

Cabe destacar la construcción de tres papeles femeninos contruidos desde la antítesis de Carrie. En primer lugar, Jessica, la esposa de Brody, se configura como la perfecta esposa y madre, siempre vinculada al hogar pero capaz de ocupar el espacio público para apoyar a su marido. Una mujer que deja a su pareja sentimental cuando su esposo regresa de la muerte años después y que soporta estoicamente los abusos de un hombre traumatizado. En segundo lugar, su propia hermana, Maggie (Amy Hargreaves) también esposa y madre, consigue equilibrar su éxito profesional como psiquiatra -curiosamente antagónica a la enfermedad de Carrie- y el cuidado de su vida familiar, en el que entra su hermana -y su sobrina después-. Y, por último, Fara Sherazi (Nazanin Boniadi), el único personaje árabe dentro del equipo de la CIA representada a través de la dulzura, emotividad, su preocupación por la familia y su alto nivel moral que la hacen chocar con Carrie en la última temporada.

Además, cabe destacar el papel del amor como centro en la vida de las mujeres en *Homeland*. Algo que es también representado desde el conflicto tanto para Carrie, como para Dana -con su relación adolescente con un chico que resulta ser un asesino-, Jessica -dejando a su amante y sometida a Brody-, Mira Berenson (Sarita Choudhury) -que no es capaz de que Saul se aleje de su vida profesional- y Martha Boyd (Laila Robins) -con una relación desgastada-.

El amor es, además, causa de irracionalidad en las mujeres. Si ya hablamos de Carrie y su relación con Brody; Jessica acoge a su esposo sin darse cuenta de que es un terrorista; Mira hace lo propio con un amante que resulta ser un infiltrado que sólo busca obtener información de su compañero; y la embajadora de Pakistan desconoce el papel de su marido filtrando información de vital importancia para la seguridad. Sujetas al espacio público o al privado todas ellas son cuestionadas desde su vida personal. Mención aparte para las

mujeres árabes que están aliadas con terroristas, que sí están más ligadas a la crueldad y a la violencia, carcomidas por el sistema.

3.2 La alegoría postapocalíptica: *The Walking Dead*

Y de un drama totalmente ligado al terrorismo a uno que funciona como una alegoría de la realidad. La adaptación de las historietas homónimas de Robert Kirkman y Tony Moore relatan cómo Rick Grimes (Andrew Lincoln), un ayudante de *sheriff* de Kentucky, despierta de un coma en medio de un apocalipsis de muertos vivientes. Una apuesta de la cadena que se convierte en el programa estrella, llegando a ser el drama más visto de la televisión por cable con una audiencia en continuo crecimiento.

A diferencia de *Homeland*, esta serie no gira en torno al terrorismo y se aleja de la realidad gracias al género zombi. A pesar de ello, forma parte de unas ficciones que actúan como alegorías de la realidad que se cuele en unas tramas que se pueden permitir amplias licencias para contar lo que ocurre a su alrededor.

3.2.1 Dimensión I: El pesimismo antropológico

En una serie ligada al género de horror la primera categoría sobre la sensación de un ataque inminente es central aunque, al contrario que con la sutileza de *Homeland*, el terror explícito. Así, la recreación de un ambiente sin salida comienza con paisajes asolados, edificios institucionales destruidos bajo la sombra de una roída bandera americana, o imágenes de cadáveres amontonados por doquier. Un juego visible a través de una de las escenas del episodio piloto más emblemáticas: un solitario Rick a caballo, ataviado con armas y su atuendo de oficial de policía. Con el *skyline* de Atlanta al fondo, avanza por la despejada carretera de entrada a la ciudad, mientras que en la de salida se agolpan decenas de vehículos abandonados. Una tensión audiovisual que busca trasladar todos los sentidos del espectador a un putrefacto entorno sin salida en el que puede ser atacado por una horda de *caminantes* en cualquier momento. Una inseguridad que marca el día a día de los supervivientes y que no les permite bajar la guardia ya que al horror zombi

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

también se suma la desconfianza a la raza humana. De hecho, es usual que lugares aparentemente seguros se conviertan en un infierno¹⁶ o que momentos de distensión terminen en una sangría¹⁷. Esta presión lleva incluso a colocar en la trama ciertos temas tabú como son el suicidio, la eutanasia a o el aborto¹⁸.

De hecho, el culmen de este entorno opresivo se da con el descubrimiento de que todos los humanos son portadores del virus, lo que los convierte en futuros *caminantes* sea cual sea el motivo de su muerte (213 *Beside the Dying Sides*). Una situación que termina por minar la moral de los supervivientes y que lleva a situaciones tan estremecedoras como que una Lori embarazada se plantee qué puede ocurrirle si el feto no sale adelante (301 *Seed*). Cabe destacar que, a lo largo de la cuarta temporada se abre una brecha de esperanza al incorporar la figura de Eugene Porter (Josh McDermitt), un científico que parece conocer la cura terminando en una falsa esperanza.

La segunda categoría ligada a la otredad también es central en esta producción debido a la forma de construir la unidad del grupo principal en base a un

¹⁶ El viaje hacia el Centro de Control de Enfermedades simboliza el fin de la esperanza de encontrar una cura y el grupo debe escapar de su destrucción (primera temporada); la pacífica granja de Hershel Greene (Scott Wilson) esconde en un viejo granero decenas de zombis y una gran horda reduce el lugar a llamas (segunda); el oasis que representa Woodbury termina siendo un símbolo de crueldad (tercera); la construcción de una nueva sociedad en La Prisión no soporta el ataque de un grupo liderado por un hombre loco (tercera y cuarta); y Terminus pasa de la promesa de un santuario a una trampa mortal de caníbales (cuarta y quinta).

¹⁷ Así, una cena casi familiar es golpeada por una horda en el campamento (104 *Vatos*); tras descubrir el aparente refugio ideal con en una de las pocas instituciones en pie tienen que huir su autodestrucción (106 *TS-19*); el todavía pequeño Carl Grimes (Chandler Riggs) acaricia un ciervo cuando es disparado (201 *What Lies Ahead*); Hershel se acostumbra a su prótesis en la pierna cuando otro grupo de zombis ataca la prisión (305 *Say the Word*); Carol Peletier (Melissa McBride) bromea junto a un compañero cuando este recibe un disparo en la cabeza (311 *I Ain't a Judas*); Rick y compañía consiguen una vida relativamente tranquila asentados en La Prisión cuando uno de los más jóvenes muere de una enfermedad gravemente contagiosa (401 *30 Days Without An Accident*); cuando Tyresse (Chad Coleman) y Carol encuentran un buen refugio con agua y caza, la pequeña Lizzie Samuels (Brighton Sharbino) decide acabar con la vida de su hermana intentando demostrar su teoría sobre una segunda vida zombi (414 *The Grove*). Una tendencia que continúa en la quinta temporada en la que ya podemos ver una feliz cena con brindis incluido en la Iglesia para que, poco después, Bob Stookey (Lawrence Gilliard Jr.) sea secuestrado por el grupo de caníbales que devoran impasibles una de sus piernas (502 *Strangers*).

¹⁸ Rick se plantea el suicidio en un momento de máxima tensión (101 *Days Gone Bye*), mientras que Andrea (Laurie Holden) (201 *What Lies Ahead*) y Beth Greene (Emily Kinney) (210 *18 Miles Out*) se piensan seriamente si quieren seguir viviendo en ese nuevo mundo; Jacqui (Jeryl Prescott Sales), Edwin Jenner (Noah Emmerich) (106 *TS-19*) y Lilly Chambler (Audrey Marie Anderson) (415 *Us*) lo llevan a cabo. Una reflexión sobre el valor de la vida en esta sociedad sin salida que llega a su esplendor con dos discusiones entre Lori y Rick sobre si su hijo debe sobrevivir a un disparo y llevar una vida de sufrimiento (203 *Save the Last One*) o la primera decisión de abortar cuando se entera de que está embarazada (206 *Secrets*).

oponente incierto. De esta forma, la primera representación antagónica será *Nosotros, supervivientes* contra *Ellos, caminantes*. La amenaza zombi funciona como elemento aglutinador durante la primera temporada en una comunidad de desconocidos que sufren continuas tensiones internas. Pero este villano no tarda en ser desplazado por los propios humanos en una dicotomía *Nosotros, humanos buenos* contra *Ellos, humanos malvados*. Y es que la vuelta a ese estado de natural que supone el nuevo mundo postapocalíptico permite representar esa versión hobbesiana del ser humano malo por naturaleza.

De hecho, ya en la segunda temporada se introduce la primera gran confrontación que lleva a Rick y los suyos a defenderse de un violento grupo que busca asesinar, robar y violar. El choque termina con la victoria de los protagonistas pero también con un improvisado rehén (208 *Nebraska*, 209 *Triggerfinger*): un chico joven que va a levantar el más profundo recelo de los supervivientes y que va a llevar a la práctica de tortura (210 *18 Miles Out*) e incluso de pensar en aplicarle la pena capital. Sólo Dale Gribble (Jeffrey DeMunn), intenta convencer a los suyos sobre la importancia de mantener los derechos civiles sin éxito (211 *Judge, Jury, Executioner*). Una nueva forma de exaltar la seguridad frente a derechos y libertades y justificando cualquier tipo de acto en pro de la supervivencia.

Pero esta experiencia no va a ser un hecho aislado. La tercera y la cuarta temporada gira en torno a un maniqueo *Nosotros, los buenos que sólo intentamos sobrevivir en La Prisión*, contra *Ellos, los malvados de Woodbury que están dispuestos a cualquier cosa por su tenebroso oasis*. Una confrontación que acaba en una guerra liderada por dos erráticos líderes¹⁹ y que deja la amenaza zombi en un segundo plano. Tras la gran batalla, el grupo se divide pero el enemigo sigue siendo la naturaleza humana. Algo que queda claro de camino a Terminus: "*Sanctuary for all. Community for all. Those who arrive, survive*", donde se van a encontrar con un hostil recibimiento de un

¹⁹ Representada incluso por una visible arenga en la que un Rick que había actuado de forma totalitaria vuelve a su gente: "This is life and death. How you live, how you die, it isn't up to me. I'm not your Governor. We choose to go. We choose to stay. We stick together. We vote" (314 *Prey*) mientras que el llamado Gobernador busca la confrontación desde su papel de líder: "They're no different from the biters. They're not gonna stop until they kill us all, taken everything we've worked so hard for. We're gonna end this once and for all" (316 *Welcome to the Tombs*).

grupo de caníbales. Un final de temporada que deja a Rick con un sólido liderazgo que promete revancha con su amenazante: "*They're screwing with the wrong people*". Un claro proceso de endurecimiento del líder y del resto del grupo ante las asertivas humanas.

A lo largo de este análisis ya se ha hecho referencia en repetidas ocasiones al contenido violento de la serie que, por un lado, es casi una exigencia del género. Y es que ya el hecho de representar un mundo apocalíptico lleva a la aparición constante de cadáveres, sangre y vísceras. Algo similar ocurre con la supervivencia ligada a la amenaza zombi, que lleva a mostrar infinidad de armas tanto blancas -cuchillos, katana, machetes,...-, como de fuego -revólveres, pistolas, escopetas, rifles, carabinas, fusiles, subfusiles...-, u otros tipos -ballesta, granada...- así como algunas improvisadas -bate de beisbol, destornilladores, guadaña, hacha, horca, martillo,...-. También cabe destacar que si bien en un principio las escenas más violentas recaen en los *caminantes*, poco a poco se va trasladando también a los humanos que, de forma explícita o implícita, asesinan, pelean, torturan, violan...

Señalar también que la violencia que surge del grupo principal siempre es justificada debido a que es entendida como una herramienta para la supervivencia²⁰. En cambio, los antagonistas suelen estar más relacionados con un uso de la misma basada en la arbitrariedad, la crueldad o incluso el morbo. Destacar también que la violencia va en aumento a lo largo de las temporadas, a medida que los personajes también se van endureciendo. Mención especial a la quinta y última temporada en la que los creadores de la serie dan un paso más al plantear a un grupo de personas engullendo carne humana.

²⁰ Además de justificar las torturas o los asesinatos, cabe señalar un personaje emblemático a este respecto: Carol. Una mujer que pasa de estar dominada por su marido maltratador, a una persona capaz de valerse por sí misma y que fuerza cualquier límite tras perder a toda su hija. De hecho, asesina a dos miembros del grupo gravemente enfermos con una contagiosa afección para evitar males mayores, algo que lleva a que Rick la expulsa de la comunidad (402 *Infected*, 403 *Isolation*, 404 *Indifference*). La historia hace que vuelva a reunirse con el grupo y que tenga que presenciar como una desequilibrada Lizzie asesina a su hermana pequeña por su obsesión de una nueva vida zombi. Pese al cariño que le profesa, Carol no duda en pegarle un tiro a la pequeña (414 *The Grove*). Su carácter maquiavélico se suma a su capacidad de sacrificio por el grupo que hará que Rick la vuelva a aceptar en el grupo (501 *No Sanctuary*).

3.2.2 Dimensión II: El patriarca protector

Tras el apocalipsis zombi, el Estado desaparece. Los hasta entonces ciudadanos se organizan en pequeños grupos que se construyen en torno a la figura de un líder natural que se encarga de la toma de decisiones. Un liderazgo plenamente masculino -Shane Walsh (Jon Bernthal), Rick, Hershel, Philip Blake, más conocido como El Gobernador (David Morrissey) o Gareth (Andrew J. West)²¹- que encaja en el citado perfil del estereotipado sujeto político androcéntrico. Aunque sus caracteres difieren, todos ellos van a ser hombres fuertes con tintes autoritarios y paternalistas, basando sus decisiones en la obsesión por la seguridad de los suyos, algo que justifica cualquier tipo de acto -desde abandonar a personas, a torturar, asesinar...-.

Aún así, puede decirse que, a lo largo de las cinco temporadas de *The Walking Dead*, el espectador recorre junto a Rick el camino de un líder. Como explica José Francisco Pérez Rufí, en un principio se presenta como un protagonista de una película del oeste donde el héroe es el que marca la ley con su comportamiento: "Si en el *western* las leyes del mundo civilizado no se cumplían por la lejanía de la propia civilización, en este caso es la ausencia de civilización y aparentemente de sociedad la que lleva al héroe a dictar su ley" (Vargas-Iglesias, 2014: 264).

Y es que durante las dos primeras temporadas va a plantearse como natural la lucha de poder entre Shane y Rick. Una lucha entre dos machos alfa por una forma de entender el liderazgo -más totalitario el primero- pero también por el control de Lori -amante del primero y esposa del segundo-. Una pugna fratricida que termina cuando la mujer susurra las palabras de la discordia²², detonante de la muerte del primero a manos del segundo. Una victoria que, lejos de ampliar la toma de decisiones, termina con Rick proclamando el fin de la democracia con su "*This isn't a democracy anymore*" (213 *Beside the Dying Fire*).

²¹ Señalar que, durante la última temporada, aparece una mujer que lidera de forma absolutamente dictatorial una pequeña comuna de supervivientes secuestrados: la oficial Dawn Lerner (Christine Woods) pero no se tienen más datos que los proporcionados por el único capítulo en el que aparece emitido hasta la fecha de envío de este artículo (504 *Slabtown*).

²² You killed the living to protect what's yours? That's right. Shane thinks I'm his. He thinks the baby's his. And he says you can't protect us, that you're gonna get us killed. He's dangerous, Rick, and he won't stop" (209 *Trigger finger*).

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

Durante la tercera y la cuarta temporada, la lucha se desplaza al exterior del grupo con la confrontación entre dos grandes patriarcas que buscan proteger a sus respectivas comunidades: Rick y El Gobernador. Dos líderes erráticos que controlan firmemente la toma de decisiones. Cabe destacar que, pese a que ambos viven episodios de locura puntuales -el primero ligado a la muerte de su esposa y el segundo a la de su hija, ya zombi- lo cierto es que el grupo sigue respaldando sus decisiones y mostrando pleitesía. Además, contrariamente a Carrie, este estadio es transitorio y no define al personaje.

Rick vuelve a vencer a su antítesis pero, en esta ocasión, con una idea mucho más abierta de la toma de decisiones. Aún así, va a ser justamente su determinación y capacidad para mantener unido al grupo como una gran familia lo que lo encumbra como líder sin ningún tipo de discusión interna. Un momento que se simboliza con la charla en la iglesia en la que, aunque en desacuerdo, todos deciden apoyar la decisión tomada por Rick (503 *Four Walls and a Roof*).

Esto nos lleva a la segunda categoría donde, lo primero que destaca, es que el perfil de varón como rey de la Seguridad se repite continuamente ligado al *male bread winner model*, el tradicional cabeza de familia patriarcal que se encarga del sustento y la protección. Algo a lo que se vuelve en el perfil de los protagonistas -tanto Daryl Dixon (Norman Reedus), Glenn Rhee (Steven Yeun) o Abraham Ford (Michael Cudlitz)- y que queda reflejado en sus aptitudes ligadas a los roles productivos o de protección, tanto en torno a lo profesional -cazador, ejército, policía, veterinario- como a sus habilidades -uso de armas, mecánica, táctica, rastreo-. Todo ello hace que, especialmente al inicio de la serie, sean ellos los que se ocupen de la defensa, la seguridad o los trabajos más físicos, que también son aquellos más ligados a la esfera pública -y aquellos con más reconocimiento-. De esta forma, sus actitudes se relacionan con amistad, competitividad, fraternidad, fuerza, independencia, iniciativa, inteligencia, liderazgo, seguridad, supervivencia o violencia. Así como son habitualmente perfilados con carácter agresivo, cruel y exacerbando su virilidad y destacando, en ocasiones, por una actitud condescendiente hacia las mujeres, claramente paternalista.

Por el contrario, el pasado profesional de las protagonistas es desconocido o está ligado al hogar o a la maternidad, o no es relevante en este nuevo mundo -como Andrea (Laurie Holden), abogada-. Lo mismo ocurre con las habilidades que terminan por desarrollar la división sexual del trabajo, enlazada a la idea de Carole Pateman de que "la provisión de «trabajo doméstico» es parte del significado patriarcal de la feminidad, de lo que es ser mujer" (1995: 175). Un hecho magnificado porque, durante las primeras temporadas, ninguna mujer sea capaz de hacer uso de las armas.

De forma contraria, las mujeres se ligan a la esfera de lo privado, un espacio que Alicia Miyares entiende como "las relaciones que no determinan en absoluto la organización del Estado; la esfera privada está caracterizada por el lenguaje emocional, implica el género de relaciones mediadas por los afectos y los sentimientos negativos o positivos" (2003: 61). Es decir, se definen a través del amor romántico o la sexualidad, los cuidados -asistencia a enfermos o niños y niñas-, la dependencia -necesidad de protección o subsistencia-, emotividad -mostrando sus sentimientos-, infravaloración -actos y habilidades menos estimados-, irracionalidad -impulsividad, sin táctica-, sumisión -acatando órdenes-, maternidad, pacifismo -buscando la solución no violenta al conflicto-, o directamente a las tareas del hogar. Ejercen el papel, en definitiva, de continuidad con el mundo anterior dotando de ciertos dosis de normalidad a la comunidad²³. Una diferencia entre protectores y protegidas que lleva a los hombres a tener una actitud en ocasiones condescendiente, paternalista e incluso posesiva. Todo ligado a que se mantienen alejadas de la acción y el liderazgo ya que, como explica David Caldevilla, las series de televisión estadounidense tienden a representar la prototípica familia nuclear donde la

²³ Un hecho que se visibiliza entre la siguiente discusión entre Lori y Andrea (210 *18 Miles out*): Andrea: I contribute. I help keep this place safe. / Lori: The men can handle this on their own. They don't need your help. [...] There's plenty of work to go around. / A: Are you serious? Everything falls apart, you're in my face over skipping laundry? / L: Puts a burden on the rest of us, on me and Carol, and Patricia and Maggie. Cooking, cleaning and caring for Beth. And you... you don't care about anyone but yourself. You sit up on that RV, working on your tan with a shotgun in your lap. / A: No, I am on watch against walkers. That is what matters, not fresh mint leaves in the lemonade. / L: And we are providing stability. We are trying to create a life worth living. / A: Are you kidding me? [...] Playing house, acting like the queen bee, laying down rules for everybody but yourself...

iniciativa queda relegada a los papeles masculinos de tal forma que "o bien evitan a las mujeres con iniciativa o bien la acentúan de sobremanera, cargando su actitud con connotaciones negativas" (2010:76).

Justamente en este segundo ámbito se encuentra Andrea, el primer papel femenino en reivindicar su presencia en la acción, aprendiendo a manejar armas. Cabe destacar que el aumento de su incursión el espacio público viene ligada al continuo fracaso o la torpeza, así como a cierta exaltación de los roles femeninos -emotividad, hipersexualización, amor romántico-. Eso hace que no sea capaz de transgredir la barrera sexo género y que quede alejada de la fraternidad o el respeto que gozan sus compañeros, algo vinculado al hecho de haberse inmiscuido en un espacio que no le corresponde y que Celia Amorós (1985) achaca a las lógicas compartidas de capitalismo y patriarcado.

Pese a todo, Andrea abre la puerta a otro modelo femenino en la serie. A partir de aquí, se ve una clara evolución hacia la acción y la toma de decisiones -especialmente Maggie, Carol o Beth a lo largo de los últimos capítulos-, así como la aparición de figuras fuertes. En este sentido, destacar a Michonne (Danai Gurira): una mujer que se distancia de los estereotipos prototipos con valores asociados como amistad, fuerza, independencia, iniciativa, inteligencia, liderazgo, seguridad, supervivencia o violencia. Si bien a lo largo de la cuarta temporada se va introduciendo al personaje al mundo de las emociones, la maternidad y los cuidados -especialmente en torno a Carl-. Cabe destacar también que Andrea y Michonne protagonizan la primera alianza femenina- entendida como relación horizontal de cooperación, complicidad e independencia entre mujeres-, algo poco habitual hasta el momento dejando la fraternidad relegada únicamente a los hombres. A partir de aquí, aparecen otros personajes femeninos que rompen en parte con los moldes establecidos como Sasha (Sonequa Martin-Green) o Rosita Espinosa (Christian Serratos) aunque ambas se ligan con el amor -de hermano y de pareja-, el sexo y con la hipersexualidad -especialmente la segunda-.

4. ... Conclusiones

A lo largo del análisis de la primera dimensión se puede ver cómo el miedo a un ataque de un enemigo incierto es el motor que mueve ambas ficciones. *Homeland* nos lleva a un escenario post 11S donde el terrorismo árabe se convierte en la amenaza central. Mientras que el mundo postapocalíptico de *The Walking Dead* nos traslada a un estadio de la naturaleza donde el ser humano asediado por la muerte saca lo peor de sí. De forma más o menos metafórica ambas series nos hablan de la supremacía de la Seguridad sobre unos derechos y libertades que quedan en segundo plano cuando se habla de supervivencia.

Y esa amenaza viene de la mano de un *Otro* que actúa como antítesis maniquea de *Nuestro grupo*. Sea este los EEUU o una pequeña comunidad de supervivientes. Y para poder detener a ese enemigo que amenaza con destruir nuestra sociedad queda justificado cualquier tipo de acto. Otra vez la Seguridad gana.

Y ese *fin justifica los medios* entiende como *fin* la Seguridad y como *medios* cualquier aspecto que sea necesario, incluida la violencia. Y aunque las dosis son absolutamente diferentes en ambas, aséptica en *Homeland* y grotesca en *The Walking Dead*, lo cierto es que la justificación de su uso es la misma. Amenazas, asesinatos, chantajes, manipulaciones, torturas... cualquier acto por proteger la integridad del grupo.

El discurso del miedo también impacta de lleno en la sociedad y, con ello, en la representación de la misma. El liderazgo del grupo principal se mezcla con el heroísmo, aunque este sea errático e imperfecto. Una agente de la CIA obsesionada con su trabajo y con un desorden bipolar, un ayudante de *sheriff* desquiciado tras la muerte de su esposa. Todo vale mientras que el que tome las decisiones sea capaz de asegurar la supervivencia del grupo que lidera. Aunque un perfil es más usual que el otro.

Si algo muestran ambos dramas es la diferencia a la hora de crear los personajes. Mientras los hombres se ligan con la acción y la toma de decisiones, ocupando de forma natural el espacio público. Las mujeres quedan relegadas a un mundo más pasivo y emocional, siempre en el campo de lo

privado. Y, siempre que traspasan esta línea, se muestra claramente que están en un terreno que no es el suyo. Y, a pesar de que Carrie, Andrea, Michonne o Maggie son personajes aparentemente fuertes y activos, siguen encadenadas a ámbito ligado al amor, los cuidados o la irracionalidad y fuertemente objetivizadas sexualmente ante la mirada masculina. Una recreación de la sociedad norteamericana que decidió apostar por una fachada de virilidad normativa frente a esa amenaza invisible levantada tras aquel 11 de Septiembre.

5. Referencias bibliográficas

Aguado Peláez, Delicia (2013): "El impacto del 11S en la Cultura Popular Norteamericana. Análisis de la serie de televisión *Homeland* (Showtime, 2011-)", en *Viento Sur*, 129, Septiembre, recuperado el 18 de julio de 2014, de http://vientosur.info/IMG/pdf/VS129_D_Aguado_Analisis_serie_Homeland.pdf

Aguado Peláez, Delicia (2014): "Imaginario postapocalíptico en las series de televisión norteamericanas tras el 11S: Análisis de *The Walking Dead* (AMC, 2010-)", en Fernández-Astobiza, Itxaso (ed.). *Espacios de Comunicación. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación, AE-IC*. Bilbao, páginas 1091-1100, recuperado el 18 de julio de 2014, de

http://www.aeic2014bilbao.org/download/aeic2014bilbao_comunicaciones.pdf

Aguado Peláez, Delicia (2014): " Cuando el patriarcado sobrevive al apocalipsis: Análisis de *The Walking Dead* (AMC, 2010-)", en *Feminismo/s*, nº23, aprobado y pendiente de publicar.

Antón, Laura (2014): "Un drama pasional de la mujer investigadora. Un arquetipo femenino de la crisis", en *Revista Científica de Cine y Fotografía*, 8, páginas 57 a 82, recuperado el 5 de noviembre de 2014, de [http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path\[\]=230](http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path[]=230)

Amorós, Celia (1985): *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Madrid: Anthropos.

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

Beck, Ulrich (2001): "El mundo después del 11-S", en *El País (edición digital)*, 19 de octubre, recuperado el 11 de noviembre de 2014, de http://elpais.com/diario/2001/10/19/opinion/1003442407_850215.html

Beck, Ulrich (2002): *La sociedad del riesgo global*. Madrid: Siglo XXI.

Beck, Ulrich (2008): *La sociedad del riesgo mundial. En búsqueda de la seguridad perdida*. Barcelona: Paidós.

Cascajosa, Concepción (2003): "A través del espejo: el mundo después del 11-S en '24'", en *Revista Latina de Comunicación Social*, 56, recuperado el 4 de marzo de 2013, de <http://www.ull.es/publicaciones/latina/20035632cascajosa.htm>

Cascajosa, Concepción (2005): *Prime Time, Las mejores series de TV americanas, de CSI a Los Soprano*. Madrid: Calamar Ediciones.

Cascajosa, Concepción (2007): *La Caja Lista: Televisión norteamericana de culto*. Barcelona: Laertes.

Caldevilla, David (2010): "Estereotipos femeninos en series de televisión", en *Chasqui*, 111, páginas 73 a 78.

Crisóstomo Gálvez, Raquel (2013): "El enemigo que ya no está en las puertas. El nuevo enemigo doméstico en la serialidad estadounidense contemporánea: el caso de *Dexter* y *Homeland*", en *Revista Comunicación y Hombre*, 9, páginas 3 a 11, recuperado el 6 de noviembre de 2014, de <http://www.comunicacionyhombre.com/articulo.php?articulo=134>

Cuadrado Alvarado, Alfonso (2013): "Ulises y el héroe terrorista: Mito y modernidad en la serie "Homeland"", en *Área Abierta*, 13, 1, páginas 27 a 42, recuperado el 3 de noviembre de 2014, de http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2013.v34.n1.41589

Damean, Diana (2006): "Media and gender: Constructing feminine identities in a postmodern culture", en *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, 5, 14, recuperado el 9 de noviembre de 2014, de <http://jsri.ro/ojs/index.php/jsri/article/view/360>

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

De Felipe, Fernando y Gómez, Ivan (2011): *Ficciones colaterales. Las huellas del 11-S en las series 'made in USA'*. Barcelona: UOCpress.

Dixon, Winston (2004): *Film and Television after 9/11*. Carbonade: Southern Illinois University Press.

Frezza, Gino (2009). "Guerras y postguerras. La visión política del futuro en la ciencia ficción de los cómics, películas y series contemporáneas", en *Formats. Revista de Comunicació Audiovisual*, 5, recuperado el 10 de diciembre de 2012, de http://www.upf.edu/materials/depeca/formats/pdf_/art_dos_esp1.pdf

Faludi, Susan (2009). *La pesadilla terrorista. Miedo y fantasía en Estados Unidos después del 11-S*. Barcelona: Anagrama.

Fernández, Marta y Menéndez, María Isabel (2011): "Lo que el ojo no ve: Renovación vs conservadurismo en la ficción audiovisual posterior al 11S", en *Actas III Congreso Internacional Latina de Comunicación*, recuperado el 4 de marzo de 2013, de

http://www.revistalatinacs.org/11SLCS/actas_2011_IICILCS/024.pdf

Grandío (2009). María del Mar y MURUZÁBAL, Amaya (2009). "La representación de la guerra en la ficción televisiva norteamericana", en *Mediaciones Sociales*, 5, páginas 63 a 83, recuperado el 4 de marzo de 2013, de

<http://revistas.ucm.es/index.php/MESO/article/view/MESO0909220063A/21182>

Huerta, Miguel Ángel (2006): *Celuloide en llamas. El cine estadounidense tras el 11-S*. Madrid: Notorious

Mateos Sillero, Sara (2013): "Construcción de la feminidad normativa y sujeto político", en *Investigaciones feministas*, 4, páginas 297 a 321, recuperado el 8 de noviembre de 2014, de

<http://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/view/43894/41492>

Miyares, Alicia (2003): *Democracia feminista*. Madrid: Feminismos.

Murray, Shelby C. (2014): "The Deceptions of Powerful Female Roles: A Feminist Critique of Homeland", en tesis doctoral de la California Polytechnic

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

State University, San Luis Obispo, recuperado el 9 de noviembre de 2014, de <http://digitalcommons.calpoly.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1158&context=commssp>

Pateman, Carol (1995): *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos.

Piñuel, José Luis (2002): "Epistemología, metodología y técnicas del análisis de contenido", en *Estudios de sociolingüística: Linguas, sociedades e culturas*, 3, nº 1, páginas 1 a 42.

Puleo, Alicia (2005): "El patriarcado ¿una organización superada?", en *Temas para el debate*, 133, páginas 39 a 42.

Puleo, Alicia (2000): *Filosofía, género y pensamiento crítico*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Ruiz Olabuénaga, José Ignacio (2012). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Universidad de Deusto.

Sanchez-Escalonilla, Antonio (2009): "Hollywood y el arquetipo del atrincherado. Clave dramática y discurso político del 11-S", en *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, páginas 926 a 937, recuperado el 10 de diciembre de 2012, de http://www.revistalatinacs.org/09/art/871_URJC/72_110_Antonio_Sanchez_Escalonilla.html

Vargas-Iglesias, Juan J. (coord.) (2014): *Los héroes están muertos. Heroísmo y villanía en la televisión en el nuevo milenio*. Palma de Mallorca: Dolmen Editorial.

Thompson, Robert (1996): *From Hill Street Blues to Er. Television's Second Golden Age*. New York: Syracuse University Press.

Tous, Anna (2010). *La era del drama en televisión. Perdidos, CSI: Las Vegas, El ala oeste de la Casa Blanca, Mujeres desesperadas y House*. Barcelona: UOC Press.

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación
Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

* Este texto forma parte del estudio que estoy realizando para mi tesis doctoral titulada *Post 11S en la Ficción Televisiva: Análisis de la serie Perdidos (Lost, ABC, 2004-2010)*; con ayuda del Programa de Formación de investigadores del DEUI del Gobierno Vasco.