

Derivas del miedo: intervenciones de lo femenino y lo afectivo en *Homeland*

Resumen

Evaluablemos cómo la serie *Homeland* orienta los procesos de subjetivación y objetivación en la representación de los géneros, mediante la construcción de complejas “imágenes” de lo femenino que toman forma en una Cultura del Miedo. Los aportes de Teresa De Lauretis y su diálogo con la semiótica de Yuri Lotman permitirán construir un marco de reflexión pertinente para estudiar una narrativa que, por medio de un trabajo creativo que entrelaza las redes de espionaje y la geopolítica posterior al 11-S, sintomatiza las derivas del miedo en el imaginario estadounidense. Nuestra hipótesis sugerirá, empero, que la escenificación del miedo adquiere carácter expansivo, poniendo en cuestión otra tensión fundamental: una pugna entre las feminidades no canónicas y aquellos modos de subjetivación femenina, culturalmente gobernados por regímenes patriarcales. El análisis semiótico propuesto permitirá describir cómo *Homeland*, retomando el contexto del terrorismo y de una sociedad en estado de permanente amenaza, prioriza una protagonista no tradicional que huye de los patrones morales y de conducta vigentes, aunque finalmente la narrativa opte por describirla de modo insistente mediante una intensidad afectiva. En tal sentido, la ficcionalización de este orden de los afectos que aúna feminidad y paranoia colectiva, y las reminiscencias de ciertos motivos de lo femenino reiterados en el discurso social contemporáneo (la familia nuclear, la maternidad, el uso de los cuerpos) nos llevarán a preguntar hasta qué punto los relatos serios actuales se contraponen a aquellos modelos tradicionales que adscriben la mujer a una idea de sexo débil.

Palabras clave: Series Televisivas. Cultura del Miedo. Feminidad. Intensidad Afectiva. Semiótica Cultural.

Para citar este artículo:

GÓMEZ PONCE, Ariel. Derivas del miedo: intervenciones de lo femenino y lo afectivo en *Homeland*. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 11, n. 27, p. 283 - 303, maio/ago. 2019.

DOI: 10.5965/2175180310272019283

<http://dx.doi.org/10.5965/2175180310272019283>

Ariel Gómez Ponce

Doctor en Semiótica por la Universidad Nacional de Córdoba. Profesor de la Universidad Nacional de Córdoba. CONICET. Córdoba - ARGENTINA
arielgomezponce@unc.edu.ar
orcid.org/0000-0001-8830-9544

Drifts of fear: interventions of the feminine and the affective in *Homeland*

Abstract

We will evaluate how *Homeland* series guides the processes of subjectivation and objectification in the representation of genres, through the construction of complex "images" of the feminine that take shape in a Culture of Fear. The contributions of Teresa De Lauretis and her dialogue with the cultural semiotics of Yuri Lotman will construct a framework and a pertinent reflection to study a narrative that, through a creative work that mix the networks of espionage and the geopolitics after 9/11, synthesizes the drifts of fear in the American imaginary. Our hypothesis will suggest, however, that the staging of fear takes on an expansive character, offering another fundamental tension: a struggle between non-canonical femininities and those modes of feminine subjectivation, culturally governed by patriarchal regimes. The semiotic analysis proposed will allow us to describe how *Homeland*, resuming the context of terrorism and a society in a state of permanent threat, prioritizes a non-traditional protagonist who avoids current moral and behavioral patterns, although the narrative chooses to insistently describe her through an affective intensity. In this sense, the fictionalization of this order of affections that unites femininity and collective paranoia, and the reminiscences of certain feminine motifs reiterated in contemporary social discourse (nuclear family, motherhood, use of bodies) will lead us to ask in what extent the current TV series are opposed to those traditional models that ascribe women to an idea of weaker sex.

Keywords: TV Series. Culture of Fear. Femininity. Affective Intensity. Cultural Semiotics.

Derivas do medo: intervenções do feminino e afetivo em *Homeland*

Resumo

Analisaremos como a série *Homeland* orienta os processos de subjetivação e objetivação da representação de gênero por meio da construção de "imagens" complexas do feminino que tomam forma em uma cultura do medo. As contribuições de Teresa De Lauretis e seu diálogo com a semiótica de Yuri Lotman nos permitem construir um quadro de discussão relevante para estudar uma narrativa que, por meio do trabalho criativo que entrelaça redes de espionagem e os subseqüentes geopolíticas do Onze de Setembro, sintomatiza as derivas do medo na imaginação norte-americana. Nossa hipótese sugere, no entanto, que a dramatização de medo torna-se expansivo, ao destacar outra tensão fundamental: a luta entre feminilidades não canônicas e os modos de subjetivação feminina, culturalmente governados por regimes patriarcais. A análise semiótica proposta descreve como *Homeland*, retomando o contexto do terrorismo e de uma sociedade em estado de permanente ameaça, prioriza um protagonista não tradicional que foge dos padrões morais e de comportamento atual, mas, em última análise, a narrativa opte por descrevê-la insistentemente por meio de uma intensidade afetiva. A este respeito, a ficcionalização dessa ordem de afetos que combina feminilidade e paranoia coletiva, e das reminiscências de certos motivos femininos repetidos no discurso social contemporâneo (a família nuclear, a maternidade, a utilização de corpos) nos conduzem a perguntar em que medida os atuais relatos em série se opõem aos modelos tradicionais que atribuem as mulheres a uma ideia do sexo frágil.

Palavras-Chave: Séries Televisivas. Cultura do Medo. Feminilidade. Intensidade Afetiva. Semiótica Cultural.

Presentación

Partimos de considerar que el estudio de ciertos recorridos estéticos recientes nos permite esbozar un estado de la cuestión sobre las condiciones sociopolíticas que, en un corte sincrónico de la cultura, definen lo femenino y lo masculino en nuestra contemporaneidad. Y, de manera especial, las series televisivas, estas narraciones hoy consumidas masivamente, bien nos permiten ilustrar esta cuestión. Debemos por ello evadir el desdén hacia este género a veces considerado “trivial”, pues las series son un observatorio: hallazgos estéticos pertinentes para pensar las culturas contemporáneas, sus matrices históricas y sus políticas intersubjetivas (BAREI, 2017). Durante el transcurso de los últimos años, las producciones seriales afirman que la TV se encuentra lejos de ser solo una “cultura de evasión”: en ellas, como en todo texto masivo, se halla nuestro modo de percepción y construcción del mundo.

Creemos también que las series nos llaman a reflexionarlas como complejos procesos de aprendizaje y socialización, en que la distancia de los sexos bucea como construcciones sociales que están siempre “saturadas” de factores culturales, pues, como se interroga De Lauretis (1984, p. 13),

¿de qué otro modo podrían proyectarse los valores sociales y los sistemas simbólicos en la subjetividad si no es con la mediación de los códigos (las relaciones del sujeto en el significado, el lenguaje, el cine, etc.) que hacen posibles tanto la representación como la auto-representación?

A la luz de este cuestionamiento, este artículo se propone problematizar las series televisivas como aparatos semióticos de gran valor político, pues ellas registran las fricciones históricas de la sociedad y sus modelos culturales, orientando los procesos de subjetivación de los géneros en niveles masivos. En tal sentido, los aportes de De Lauretis y su diálogo con la semiótica de Yuri Lotman serán funcionales para la construcción de un marco de reflexión que permita evaluar las operaciones que legitiman o disputan la reproducción semiótica de “imágenes” de lo sexual, intervenidas por cortes sincrónicos de la historia reciente.

Para dar cuenta de ello, analizaremos la reciente serie *Homeland*, emitida por la cadena Showtime desde 2011. Con siete temporadas producidas hasta el momento, el relato se destaca por un trabajo creativo que entrelaza redes de información y agencias de inteligencia, experimentando el mito contemporáneo del espionaje en un contexto particular: la geopolítica de una Cultura del Miedo (MOÏSI, 2017, p. 28). Este espesor aparece captado mediante un personaje que será foco de nuestro estudio: la protagonista del seriado, Carrie Mathison, quien, al tiempo se desenvuelve en un momento de alta tensión política, es descrita densamente desde una intensidad emocional.

Las reflexiones en torno a la figura de la espía femenina en correlación con las consecuencias del 11 de Septiembre de 2001 serán pertinentes para evaluar el estrecho vínculo entre espionaje y feminidad como síntomas de un intenso miedo del sistema patriarcal: la intromisión en la constitución nacional de un mal que es personificado por otra “maldad” mucho más antigua, la femenina.

Nuestra hipótesis de lectura sostendrá que, en la construcción de un miedo poliédrico y bivalente, se pone en cuestión una tensión fundamental para la cultura contemporánea. Se trata de una pugna entre una feminidad no canónica –una mujer custodia de la seguridad nacional– y aquel modo de subjetivación femenina de corte patriarcal y tradicional. En este contexto, el modelo de la familia, la maternidad y la determinación del objeto amoroso aparecerán como elementos de importancia para tensionar la escenografía política de una imagen de mujer temida por el Estado, pero también aterrada ante este.

Nuestro objetivo, en tal sentido, se orienta a trazar un apunte exploratorio para pensar cómo las resonancias de una Cultura del Miedo emergen en cuantiosos recorridos estéticos, refractando un malestar social y político, haciendo eco, además, en el orden simbólico de la representación subjetivación femenina.

Género y series de TV: perspectivas teórico-metodológicas

Este trabajo emprenderá un acercamiento transversal a los estudios de género a partir de la propuesta de De Lauretis (1984, p. 16), con el objeto de indagar cómo los códigos audiovisuales construyen “ideas culturales de la feminidad”. Viene al caso señalar que De Lauretis organiza una reflexión feminista como una crítica de la cultura, abocada a descubrir las marcas ideológicas y desnaturalizar aquello que aparece como natural en la representación fílmica de lo sexual.

Ello resulta, además, en una clara preocupación teórico-metodológica por repensar categorías de corte semiológico en vistas de desmontar las convenciones históricas que han abonado una diferencia sexual en el orden cinematográfico. Y aunque afirme reiteradamente que la semiología ha estado “confundida” en relación a la representación de los géneros –en tanto ha leído sus similitudes y distancias como categorías relacionales y excluyentes–, De Lauretis no deja de reconocer su deuda con autores como Roland Barthes, Umberto Eco, Mikhail Bakhtin y, principalmente, el semiólogo ruso Yuri Lotman, a quien le dedica particular atención.

De manera especial, el diálogo con Lotman le permitirá a la teórica feminista admitir que el cine es un complejo lenguaje cultural, puesto que en él yacen “diferentes modos de producción semiótica, formas distintas de invertir el esfuerzo para producir signos y significados [...] [y] tienen una relevancia directa, incluso material, para la constitución de los sujetos dentro de la ideología” (DE LAURETIS, 1984, p. 55). De Lauretis recupera, entonces, la mirada lotmaniana sobre las producciones audiovisuales como textualidades que, al tiempo que exponen montajes semióticos heterogéneos (la tensión entre el lenguaje visual y el verbal, como también decorados, vestuarios, títulos, etc.), devienen también un modo cognoscitivo que es, indefectiblemente, un “instrumento de cognición” (Lotman, 1979, p. 19). Para Lotman, ello yace en una relación pragmática especial que guarda la “semiótica escénica” audiovisual: un acto semiótico “pulsante” entre texto y destinatario, mediante la elevación de propiedades cognitivas propias –esto es, una interacción con el actor que ofrece una “visión directa”, diferente de otros textos como aquellos literarios, donde la carencia de imagen nos “obliga” a imaginar–.

Desde esta teoría, lo audiovisual configuraría una “escuela de moral social” que involucra de otra manera al espectador como parte del modelo de mundo que se refracta (LOTMAN, 2000[, p. 83). Con base en estas consideraciones, De Lauretis interrogará al cine como un aparato semiótico de gran valor político, pues él registra la historia de la sociedad y conjura modelos axiológicos culturales, orientando de un modo más “directo” los procesos de subjetivación a partir de los medios físicos de la representación audiovisual.

Por lo demás, esta articulación resulta pertinente para reflexionar sobre productividades como las series televisivas. Según advertimos en investigaciones anteriores (GÓMEZ PONCE, 2017), implican relatos audiovisuales que, aunque sienten sus raíces en la literatura del folletín, aparecen como propios de una contemporaneidad que las consume masivamente. No obstante, aunque sean textos caracterizados por un arco narrativo progresivo y por las condiciones de producción y recepción propias de la TV, las series adhieren a los lenguajes cinematográficos. Parafraseando a la feminista, diremos que las narrativas seriales son también imágenes significantes, que orientan, inscriben y afectan el proceso subjetivo del espectador.

Y aunque dicho proceso implique una lógica más compleja por su prolongada extensión temporal –en temporadas y episodios que se elevan casi al infinito–, las series cartografían, asimismo, “un tipo de proyección de la visión social sobre la subjetividad” (DE LAURETIS, 1984, p. 19). De modo que, como el cine, devienen aparatos semióticos de la representación social que interpelan las subjetividades, ligándolas a reproducciones ideológicas promovidas por una industria *mainstream* (MARTEL, 2014).

Nos proponemos entonces problematizar cómo las series televisivas legitiman o disputan la producción semiótica de la diferencia sexual en sus proyecciones de significación o, según la estudiosa prefiere llamarlos, en sus modos de “creación de imágenes” (DE LAURETIS, 1984, p. 93). Hablamos de entenderlas como tecnologías sociales que se desarrollan en el campo cultural y que, mediante operaciones de la ficción, ponen en cuestión e interpelan los aparatos del poder que rigen la (re)presentación del sujeto femenino, aquel que parece ocupar un lugar privilegiado en el orden simbólico de las series actuales. En tal sentido, una de las hipótesis centrales de Teresa De Lauretis

puede colaborarnos con nuestra reflexión: los procesos de subjetivación que cobran vida en las narrativas están definidos en relación al sujeto masculino, referente que tradicionalmente ha dominado y ha relegado lo femenino a un “vacío de significado”¹.

Dicho de otro modo, se trata de explorar los puntos de referencia que toman las ficciones para construir la expresividad femenina, indagando cómo sexualidad y serialidad reproducen las relaciones sociales en el seno del capitalismo, según estereotipos recurrentes de la cultura patriarcal. La pregunta que surge, entonces, es cómo las series televisivas “rellenan” dicha vacante de sentido, y, para dar cuenta de ello, nos proponemos estudiar sus protagonistas como “el punto de entrada a la narración de la película” (DE LAURETIS, 1984, p. 143). Yace aquí un ingreso metodológico para el análisis de aquello que De Lauretis (1984, p. 15) define como la “imagen de mujer”, reconociendo que “con ‘la mujer’ hago referencia a una construcción ficticia, un destilado de los discursos, diversos pero coherentes, que son dominantes en las culturas occidentales (discursos críticos y científicos, literarios o jurídicos”.

Homeland: espionaje femenino y Cultura del Miedo

Aludimos que, en tanto “la subjetividad está envuelta en la rueda de la narración” (DE LAURETIS, 1984, p. 169), la propuesta nos invita a reflexionar sobre la relación entre la (re)presentación de los personajes y la aparición ficcional de ciertas instituciones que intervienen en sus modos de subjetivación. Frente a este panorama, la serie *Homeland* adviene un caso paradigmático, puesto que la trama problematiza una imagen de mujer dentro un contexto sociopolítico particular: la “*intelligence community*” (609)², esto es, la

¹ Viene al caso recordar que esta lectura retoma, nuevamente, el pensamiento de Yuri Lotman y sus aportes en torno al sujeto mítico. En De Lauretis (1984, p. 188) (como también en Lotman y, por supuesto, en Mikhail Bakhtin), el héroe ocupa aquí un lugar privilegiado como sujeto que cumple el papel clasificador de la realidad, hundiéndose sus raíces en los orígenes de la cultura que la teórica reconoce como una “mecánica mítico-textual”. Tales aportes fijan pautas para abordar la representación de una heroicidad que, fundadora del orden social y de las instituciones de prohibición, muestra cómo aun la cultura escenifica las continuidades y las rupturas de la masculinidad, pero también de su contraparte esencial: el orden de lo femenino, aquel tradicionalmente relegado a la posición de obstáculo y de linde a superar para poder completar la travesía heroica. Sobre la articulación entre Lotman y De Lauretis en la construcción del héroe como categoría de análisis, véase GÓMEZ PONCE, 2017:137-142.

² Utilizamos la siguiente codificación para anotar las citas de las series: la primera cifra indica la temporada y las dos siguientes, el número de capítulo. Por ejemplo, 305 (quinto episodio de la tercera temporada). Asimismo, todas las traducciones de los diálogos son nuestras.

Agencia Central de Inteligencia (CIA), más específicamente sus operaciones de contraterrorismo con Medio Oriente.

De manera especial, serán sus tres primeras temporadas aquellas que focalicen en las políticas de la CIA para el tratamiento del terrorismo dentro de los Estados Unidos. Y, mientras las dos siguientes narran las Agencias de Inteligencia Exterior –primero, en Afganistán en el marco de la guerra de los drones, y luego en Alemania y Rusia–, la última temporada emitida vuelve introspectivamente su atención hacia un Estado que busca desmilitarizar estas divisiones gubernamentales. En este vaivén de miradas, se exhibe un gobierno estadounidense dispuesto a abandonar el espionaje para dar paso a una guerra más violenta, mientras la CIA, este “Estado dentro del Estado”, se resiste en continuar con aquellas prácticas para el manejo de información que coronaron el periodo de la Guerra Fría (RANK, 2014). En síntesis, mediante un trabajo creativo que entrelaza redes de información y agencias de inteligencia, la serie recupera el mito contemporáneo del espionaje, pero en el contexto de la guerra contra el terrorismo. Ello sucede sin perder de vista un país que, producto de dos visiones disímiles sobre la política internacional, se encuentra socialmente dividido.

Imagen 1 - Pósters e imagen promocional de la serie *Homeland*.



Fonte: Howard (2011).

En este contexto, *Homeland* ensaya no solo una cartografía de las pugnas entre Oriente y Occidente, sino también las consecuencias de un país sumido en aquello que los estudiosos resumen como una Cultura del Miedo (CHOSSUDOVSKY, 2005). Y aunque de ninguna manera resulte pertinente trazar aquí una genealogía por esta poliédrica

categoría, diremos que la Cultura del Miedo, aunque extendida por la historia bélica de los Estados Unidos, se intensifica y exhibe en todo su esplendor luego del 11 de Septiembre. Debemos asumir, por ello, que el ataque a las Torres Gemelas supuso un hito en la historia, al mismo tiempo que modificó las políticas internas que sostienen el funcionamiento del poder y de un gobierno que persigue la justificación de actos enmascarados bajo el rostro del terrorismo. Porque mediante el miedo –la identificación de su objeto, su interpretación y la explicación de las razones de su peligro–, se garantiza el funcionamiento de aquello que Chomsky (2004) define como la segunda potencia mundial: la opinión pública, esta institución moderna para el control del pensamiento colectivo que parece hacerse eco en cuantiosos recorridos estéticos que, como *Homeland*, refractan al miedo como un acuciante malestar social. La serie en cuestión experimenta esta “*War on Terror*” diez años después de su desencadenante, mediante un gobierno inescrupuloso que está dispuesto a “destrozar los derechos civiles ganados, suspender los habeas corpus, recurrir a la tortura, a las muertes extrajudiciales, y la vigilancia extrema de los propios ciudadanos” (511).

Este escenario se entrelazará con la historia de la protagonista, Carrie Mathison (Claire Danes), agente estrella de la CIA quien, durante décadas, ha dedicado su vida al reclutamiento de informantes en zonas de guerra. Debemos indicar, sin embargo, que se trata de un personaje inscripto en una larga tradición de relatos ficcionales, orientados a afirmar que el espionaje es un oficio de mujer. Según anunciamos en otras investigaciones (GÓMEZ PONCE, 2017), aunque cobre relevancia a comienzos del siglo XX en la literatura inglesa de la Primera Guerra Mundial, la figura de la espía se replica intensamente en un orden cinematográfico dedicado a refractar los cambios políticos y un creciente temor nacionalista en la época. La TV, por su parte, no permaneció ajena a esta lógica: de ello dan clara cuenta clásicos tales como las glamorosas *Charlie’s Angels* (ABC, 1976-1981) o la ciborg de *The Bionic Woman* (NCB, 1976-1978), o más actualmente, estas *femme fatales* “adiestradas” con fines políticos, como *Alias* (ABC, 2001-2006) o *Nikita* (The CW, 2010-2013). En todos los casos, hablamos de una casta de espías entrenadas y al servicio del Estado, cuya misión no solo es obtener información, sino además darle caza a un objetivo hombre. Junto con Teresa De Lauretis, diríamos que estas apropiaciones muestran que lo

femenino supone siempre un obstáculo para el orden masculino en las narrativas históricamente situadas.

En diálogo con esta lectura, autores como White (2007) arriesgan que el estrecho vínculo entre espionaje y feminidad responde a que ambos funcionan como síntomas de un miedo del sistema patriarcal: la intromisión en la constitución nacional de un mal que es personificado por otra “maldad” mucho más antigua, la femenina. Incluso, White entiende que, a la par de su condición de agente observador –de espectador de las tensiones políticas–, la espía pone en escena una habilidad de simulación y disimulación cuyas operaciones de mentira y engaño someten a crítica la frontera entre las esferas no solo de lo legal e ilegal, sino principalmente de lo público y lo privado. Ello se expone, también, en la creciente cantidad de ficciones que, en tiempos recientes, narran el espionaje en el contexto de un espacio doméstico y cotidiano sumido en el terror, quizá porque, como sostiene la hipótesis de Cilano (2014), luego del 11-S las fórmulas y convenciones clásicas de la ficción del espía han sufrido el desplazamiento desde un escenario internacional hacia la propia “*homeland*”.

Sin ir más lejos en el análisis de estas fuentes indicadoras, es a partir de ellas que deseamos reflexionar sobre cómo *Homeland* sintetiza esta Cultura del Miedo mediante una imagen de mujer. Diremos, entonces, que la serie entrelaza esta construcción sociopolítica del terror post-11-S con otro tipo de temor: una feminidad en conflicto con la tradición masculina de la virilidad de guerra. De lo que se trata, entonces, es de explorar cómo este miedo poliédrico y bivalente pone en cuestión una tensión fundamental para la serie: entre una mujer custodia de la seguridad nacional –espacio, por lo demás, canónico de lo masculino– y aquel modo de subjetivación femenina propio de una cultura occidental patriarcal que relega lo femenino, sus pasiones y sus prácticas a una “zona de intimidad” (BORIA, 2011). Ello nos impulsará a indagar cómo el mito contemporáneo del retorno del héroe masculino y de un nacionalismo que debe resguardar la *homeland* de amenazas permanentes son intervenidos por una imagen femenina que asume, ante la negación de todo el gobierno, el rol de protectora del país. O eso, por lo menos, a primera vista ya que, según le dejan entrever otros personajes a Carrie Mathison: “decís que es patriotismo, pero ambas sabemos que esta no es la historia completa” (201). Y sobre este aspecto nos interesa profundizar a continuación.

Carrie Mathison y la intensidad del miedo

Homeland inicia su historia con la aparición de Nicholas Brody (Damian Lewis): marine que, desaparecido ocho años atrás en manos de Al Qaeda, es imprevisiblemente recuperado por las fuerzas militares estadounidenses. En su transición de “prisionero de guerra” a “héroe americano [que] está volviendo al hogar” (101), escenifica el intento más desesperado de un gobierno que desea, a toda costa, demostrar que el enfrentamiento con los terroristas aún no ha terminado. Con fines partidistas y políticos, el exsoldado aparece como un instrumento pertinente para solidificar el mito estadounidense de un “verdadero héroe” (101), aquel al que dio vida la guerra con Medio Oriente. Así, la serie inaugura su trama con la victoria –y su consecuente parafernalia– de una heroicidad del 11-S recuperada, que ahora debe mostrarse ante el pueblo en todo su esplendor.

Torsión interesante conjurará este héroe pues, en su lugar, aparece un mito fallido. Brody no solo carga consigo las consecuencias de la guerra (“vergüenza, miedo, tortura”, dirá 102) y de esta batalla de la cual, como afirma Carrie, “nadie sobrevive intacto” (205), sino que, además, supone un “héroe americano [que] guarda un giro sorpresivo” (105). Será en sus primeros episodios cuando la serie muestre un Brody que, reintegrándose a un hogar hoy prácticamente desconocido, decide levantarse a la madrugada y retirarse al garaje, levantar allí el portón y dejar que algunos haces de luz se cuelen por la abertura, limpiar su cuerpo, estirar una alfombra roja y comenzar a orar. El héroe ha retornado, sí, pero converso al Islam.

Aunque luego los personajes aclaren que no es “terrorista, sino convertido” (107) –como una imposibilidad por asumir que un héroe de guerra ha devenido terrorista y se necesite, por ello, buscar eufemismos que reemplacen esta contradicción–, sabremos más adelante que Brody acepta cuidar e instruir al hijo de un líder terrorista, quien luego morirá por los bombardeos de los EE.UU. La tragedia inaugura una venganza en este soldado que, como todo marine, se promete “defender los EE.UU de enemigos tanto extranjeros como domésticos” (112). En los derroteros de sus primeras temporadas, *Homeland* mantiene en vilo a un espectador incapaz de dilucidar si Brody es un terrorista infiltrado en tierra nativa o, por el contrario, un justiciero que se propone acabar con un

Estado que es su propio “enemigo interno”. Aun conscientes de esta condición de traidor, la CIA (como la misma Presidencia) se esmera en utilizar el mito del regreso heroico, aún a costa de negar la cruda realidad: el enemigo amenazante que se ha infiltrado. De modo que, como bien afirma Moïsi (2017, p. 111), la serie en cuestión focaliza en las derivas del terror o, para ser más específicos, en “la amenaza, esa etapa suplementaria en el desarrollo de una cultura del miedo”.

Intervendrá en este contexto Carrie Mathison, quien diez meses antes de la llegada de Brody es advertida por un informante de que un militar volverá para traicionar a los Estados Unidos. Ello desencadena en la protagonista una fuerte inquietud sobre el marine, impulsándola a espiarlo por fuera de las convenciones de la CIA, dado que la agencia se niega rotundamente a autorizar “una orden de vigilancia en un sujeto en suelo americano” (102). En tanto supone una de las agentes más eficientes del sistema, Carrie asume la responsabilidad de descubrir la verdad, pues hablamos de un personaje caracterizado con una perseverancia inusual que parece estar movilizada por los atentados del 11-S. Tal como permite entrever el diálogo con su mentor y jefe a cargo, Saul Berenson (Mandy Patinkin):

Carrie: Algo se me escapó antes. No dejaré... No puedo dejar que suceda de nuevo.

Saul: Fue diez años atrás. A todos se nos escapó algo ese día.

Carrie: Sí, pero yo no soy todos (101).

En coincidencia con este imaginario estadounidense del post-11-S, la serie ficcionaliza la recuperación de ciertas *warning sights* que nadie pudo o supo ver, organizadoras ellas de una “línea del tiempo del terror”. En otras palabras, hablamos de estos signos que, ignorados por la comunidad y por el régimen político, podrían haber predicho el acontecimiento catastrófico de las Torres Gemelas³. Carrie Mathison se inscribe en este imaginario de un estado de alerta nacional constante, intento exasperado por vaticinar síntomas que expongan ulteriores intervenciones terroristas. Y decimos

³ A título de ejemplo: un sinnúmero de ataques contra las fuerzas navales y aéreas en los albores del 2000, el atentado contra las embajadas estadounidenses en Kenia y Tanzania en 1998, y el mismo intento de explotar el World Trade Center en 1993, dejando una cifra de más de miles de heridos (CHOSSUDOVSKY, 2005).

exasperado, ya que *Homeland* se esmera por retratar su protagonista mediante un fuerte orden emocional que emerge densamente en los derroteros de sus temporadas: en otras palabras, referimos a una mujer “emocional, imprudente” (205) y “bastante intensa” (101), expresión esta última de la cual se sirve la propia Carrie para definir sus relaciones amorosas (609). Importa, también, que dicha intensidad atemoriza a la CIA, cuyas autoridades siempre temen que “no esté pensando claramente [...] deja que sus emociones saquen lo peor de ella” (407).

Vale señalar que la serie explica este orden afectivo por medio de una bipolaridad que, durante años, la protagonista ha mantenido oculta aún para la misma organización. Se trata de una condición *borderline* que Carrie, sin embargo, logra aprovechar, en tanto sus crisis devienen los lapsos de mayor creatividad profesional: “hay una ventana cuando tienes esa loca energía, pero aún estás lúcida, aún tenés sentido. Y ahí es donde siempre hice mi mejor trabajo” (503), afirmará. La intervención de la bipolaridad creará un intrincado mapa que se sostiene hasta las temporadas recientes: mientras Carrie intenta a trasiegos convivir con este estado, el gobierno, por su parte, no dudará en “echarla y humillarla” (201), impulsándola a realizarse terapias electroconvulsivas con el objeto de apaciguar su problema. Incluso, cuando la bipolaridad se devela y Carrie se vuelve un “lastre” (304), la CIA la convocará infinitas veces para la resolución de conflictos bélicos, en un intento por domesticarla y por controlar una agente inestable que puede revelar los secretos más atroces.

No obstante, según la lectura de Dominique Moïsi, la bipolaridad de Carrie cartografía un escenario todavía más complejo, ya que expone la transición de una “bipolaridad geopolítica” a una psiquiátrica. En función de ello, arriesgamos que esta condición guarda en su interior otros sentidos de interés, en tanto no es nada casual que la serie opte por representar la intensidad de una mujer espía en términos de un trastorno afectivo. Dicho de otro modo, en detrimento de los restantes agentes hombres, solo el excesivo patriotismo de la protagonista es encasillado en un orden emocional “peligroso” quizá porque, como bien afirma Ahmed (2014), el “ser emotivo” define a unos cuerpos y no, por el contrario, a otros.

Junto con la estudiosa, reconocemos que lo pasional aparece como característica inferior a la razón, considerando además que “las emociones están vinculadas a las mujeres, a quienes se representa como ‘más cercanas’ a la naturaleza, gobernadas por apetitos, y menos capaces de trascender el cuerpo a través del pensamiento, la voluntad y el juicio” (AHMED, 2014, p. 22). De lo que se trata, entonces, es de convenir que la bipolaridad deviene, en esta serie, metáfora privilegiada de una “intensidad femenina”: principio explicativo para una subjetividad temible que debe ser contenida por el trazado de las jerarquías sociales, permitiendo leer a la institución gubernamental de la CIA como corporeización de lo masculino o, más específicamente, de todo un orden patriarcal. Puesto que “en *Homeland*, lo que se describe con *precisión clínica* es la deriva de las mentes bajo el efecto del miedo” (Moïsi, 2017, p. 107, la cursiva es nuestra), no resulta ilógico asumir que, lejos de mantenerse recluso al estigma foráneo del terrorismo, las resonancias de una cultura del terror hagan eco en lo femenino, logrando que la mujer sea extranjera dentro de su propio sistema, tal como pensara Kristeva (1991).

También, debemos entender que este carácter expansivo del miedo reactiva narrativas de la defensa del hogar, afectando fuertemente la imagen de mujer construida por el seriado. Aparecen, en consecuencia, algunos signos característicos que refuerzan esta lectura. En primer lugar, vale recordar que, en detrimento de uno de los métodos clave del espionaje femenino *mainstream* –ello es, seducir los objetivos para obtener información–, Carrie termina enamorada perdidamente de Brody. La relación se prolonga durante las primeras tres temporadas, caracterizándose por una frontera porosa que no permite discernir si se trata de un cariño entre ambos, simple atracción sexual, o bien un intento recíproco por desenmascararse:

Carrie: Rompiste mi corazón. Por ti, cuestioné mi cordura. Me metí en una institución mental. Perdí mi trabajo también. Perdí mi lugar en el mundo, perdí todo.

Brody: Por el amor de Dios, estábamos jugando uno con el otro.

Carrie: No, no fue así. Al menos no todo el tiempo. Recuerdo que pensé que, por un momento, estaba exactamente en donde pertenecía (205).

Este panorama se complejizará cuando el secreto de Brody es develado y ella se encuentra atrapada entre la obligación de responder ante su país y su afecto por el

marine. Será, sin embargo, en el sexto episodio de la tercera temporada, “Todavía positivo” [“*Still Positive*”], cuando el relato cobre un giro de interés. Allí, observaremos que la protagonista se realiza sucesivos test de embarazo, guardando los resultados diariamente durante mes y asomando la imposibilidad de asumir una maternidad que se avecina prontamente. Desde entonces, la problemática del héroe converso se verá reemplazada por la pugna entre el patriotismo obseso de Carrie y una maternidad no deseada, desarrollándose como el conflicto central de *Homeland*.

La decisión de continuar con el embarazo se hará explícita mucho tiempo después cuando, luego de la muerte de Brody, la agente acepta un cargo de mayor jerarquía en Estambul:

Carrie: No pensé en ello. Lo quería por Brody. Para tener una parte de él [...] Me costó bastante llegar hasta aquí, hasta el final del puto juego, para darme cuenta de que es... es imposible [...] No puedo ser madre. Por mí, por mi trabajo, por mis problemas [...] Seré una jefa de estación genial. Seré valiente, obsesa, despiadada si tengo que serlo. Todas las mismas razones por las que no puedo... (312).

Imagen 2 - Izquierda: imagen promocional de Carrie Mathison (Claire Danes), junto al marine Nicholas Brody (Damian Lewis). Derecha: captura de pantalla de Carrie, junto a su hija, luego de intentar ahogarla en la bañera.



Fonte: Howard (2011).

Por lo demás, habrá que esperar hasta la quinta temporada para observar cómo el terror por el ataque a la nación se ve reemplazado, nuevamente, por uno que moviliza la protección del hogar familiar. Dicho de otro modo, cuando Carrie logra reconciliarse con su rol de madre, establece una pareja e inaugura una vida “normal” en Alemania, en un

intento por escapar de la CIA. No obstante, la organización y los conflictos con el Medio Oriente logran inmiscuirse en este nuevo territorio, seduciendo a la protagonista para que retome su labor en la agencia. Allí, admitirá que hoy todo es diferente, puesto que antes carecía de miedo y “no tenía nada esperándome en casa” (503). Aún a riesgo de simplificar, reconocemos que este gesto está priorizando el rol de custodia del hogar, so pena de abandonar su profesión como protectora del país.

Estos factores parecen discutir hasta qué punto la serie, aun priorizando una atípica imagen de mujer y problematizando regímenes de modelos tradicionales, se desplaza efectivamente de topos canónicos. Diremos, además, que la geopolítica del miedo deviene rasgo fundamental, en tanto interviene para atentar contra este modelo extraordinariamente fuerte para el imaginario de los Estados Unidos: la familia. En otras palabras, *Homeland* arrostra la importancia axiológica que adquiere el concepto de familia como núcleo de este “sueño” de la ideología estadounidense, aspecto que nos impulsa a interrogar si el relato en cuestión no está funcionando como índice de un síntoma contemporáneo de lo social: ¿es la familia aquello que debe prevalecer ante todo, aún a costa de la seguridad nacional? ¿O es, más bien, que el modelo familiar deviene metonimia de la totalidad de la comunidad estadounidense?

A modo de cierre, quisiéramos llamar la atención sobre otra tensión femenina que resulta capital para estas dimensiones políticas de la imagen de mujer en el seno de una Cultura del Miedo. Se trata de la inclusión, en la última temporada emitida, de la figura presidencial representada por una mujer, Elizabeth Keane (Elizabeth Marvel), para quien resulta necesario no solo desmilitarizar a la CIA, sino también reclutar exagentes que, como Carrie, puedan aportar secretos para mantener sujeta a la organización. En sus términos, el gobierno debe incursionar en “una reforma total de la CIA”, y preguntándose “qué significa tenés una posición de poder cuando no podés corregir cosas que han estado mal para América y pésimas para el resto del mundo” (604). De modo que referimos a una presidenta que, lejos de colaborar con aquella teoría del miedo abonada por mandatarios como Bush, impulsa a la reflexión, afirmando que “en este país, no necesitamos un estado policial para luchar contra el terrorismo. Lo que necesitamos son nuevas estrategias” (605).

Sin embargo, la interpelación de este personaje –que, además, aparece en el marco de las elecciones presidenciales del 2016– resulta aún más capital, ya que pone de manifiesto las tensiones ideológicas de un país fragmentado por el imaginario del miedo. En tal sentido, interesa el encuentro de Keane con una de sus empleadas, quien reconoce no haberla votado pues entiende que la presidenta “rehuyó a la guerra” (605). Ello remite a la rotunda ausencia, en sus discursos y campañas, de aquel hijo que murió en Irak diez años atrás. Desde nuestra lectura, esta otra representación de lo femenino interesa, dado que exhibe, a la par de este descreimiento hacia la guerra, la existencia de otra faceta, otra parcela del pueblo estadounidense que creyó –y aún cree– en el conflicto bélico. Dicho de otra manera, y como bien menciona la empleada, la negación de la Cultura del Miedo desplaza también a quienes asumieron el rol de defender su país: es decir, los vuelve “invisibles” (605).

Aunque, finalmente, Keane comprenda este mensaje y acepte públicamente que “ellos dieron lo mejor de sí para servir a nuestro país y hacerle frente al miedo, tal como nosotros lo enfrentamos en nuestro hogar” (604), la CIA intervendrá con el objeto de detener esta poderosa figura política que puede dismantelar la organización. En función de ello, la agencia se sirve de los medios de comunicación para demostrar que su hijo, lejos de haber sido un héroe, fue un desertor. Referimos a un intento por desacreditar la imagen de héroe caído, socavando no solo un modelo de masculinidad patriótica, sino además el duelo maternal. Y mientras Keane resulta abatida por la prensa, paralelamente Carrie, peligro aún en latencia por la información que comporta, es atacada por una CIA que no duda en arrebatarse la custodia de su hija.

Se trata de una operatoria similar a la incursionada en temporadas previas, cuando informan a la prensa sobre la salud mental de la espía y su romance con el terrorista Brody; en otras palabras, desplazan los conflictos de la agencia y la amenaza interna, para que todo gire en torno a “la historia de un ataque terrorista o cómo la gente que debería protegernos la cagó. Es sobre ti. Sobre sexo entre una oficial bipolar de la CIA y su novio con la cabeza lavada” (304). Destacamos estas operatorias puesto que, al tiempo que recuperan el uso de los medios para puestas en escena asiduas por parte del gobierno de EE.UU. en crisis geopolíticas (CHOMSKY, 2004), dan cuenta también de estrategias de

contrainteligencia que la serie define como *contraversialize* y que, nuevamente, emplazan lo femenino como chivo expiatorio y justificativo de una Cultura del Miedo que debe sostenerse para prolongar, por ende, la guerra con Medio Oriente. En tal sentido, los medios juegan un papel preponderante en estas resonancias del miedo y en sus operatorias de control, siendo encargados de influir en la opinión pública y también de camuflar prácticas perversas.

En conclusión señalamos que, si bien no agotamos aquí los sentidos que ofrecen estas complejas construcciones de la imagen de mujer, este conjunto opera en la serie, exhibiendo aspectos de interés para reflexionar sobre las condiciones que anclan lo femenino a lo político en las ficciones consumidas masivamente. Y aunque, en principio, *Homeland* parece contraponerse a un modelo tradicional que adscribe a una idea de sexo débil, Carrie Mathison representa un sujeto culturalmente gobernado y atravesado por regímenes patriarcales. En tal sentido, la intensidad emocional, la preocupación por la maternidad y la utilización del sujeto femenino –en este caso, con fines bélicos– dan clara cuenta de ello. La pregunta que surge, entonces, es hasta qué punto se privilegia efectivamente una mirada alternativa de lo femenino, puesto que se conjugan zonas contradictorias, fundamentalmente en el modo en que se trabaja la identidad de esta protagonista que persigue una “normalidad”, adherida fuertemente a un concepto de familia heteronormativa, monogámica y reproductiva. Tal vez porque, como afirmó De Lauretis (1984, p. 15), parecería que, aún treinta años después de su propuesta, las narrativas contemporáneas siguen mostrando que “no habría mito sin una princesa por casar o una bruja que vender, ni cine sin la atracción que ejerce la imagen sobre la mirada, ni deseo sin objeto, ni parentesco sin incesto, ni ciencia sin naturaleza, ni sociedad sin diferencia sexual”.

Reflexiones finales: más allá de la Cultura del Miedo

Este trabajo se ofreció como un panorama sobre narrativas recientes que, atravesadas por una multiplicidad de operaciones geopolíticas, ponen de manifiesto cómo la ficción cartografía imágenes de los géneros en el mapa de una Cultura del Miedo.

Nuestro interés se focalizó en explorar características que asumen lo femenino como una frontera productiva para representar las emociones de lo social, aunque en ello se expongan las reminiscencias de un régimen patriarcal del cual las series *mainstream* parecen no poder desprenderse. Ello nos invita a explorar nuevos territorios con el objeto de pensar en otras formas de estilización de lo político y lo femenino, en serialidades que ofrezcan condiciones textuales para un sujeto social diferente. De lo que se trata, en consecuencia, es de incursionar, en términos de Teresa de Lauretis, en la posibilidad de hallar ficciones alternativas que muestren el revés de los discursos dominantes por medio de la resistencia, la contradicción o la “diferencia”; es decir, textos en “donde la medida del deseo no sea ya el sujeto masculino” (DE LAURETIS, 1984, p. 19).

Por lo demás, vehiculizada por esta paradójica imagen de mujer, la construcción del miedo también parece organizarse contradictoriamente. Referimos a la fricción que conjuran el crecimiento de las intensidades emocionales de una población ante el terrorismo y la disminución de poder de un gobierno que se ve incapaz de sostener esta guerra extendida más de lo previsto. Como bien sintetizan Boucheron y Robin (2016, p. 35), “de un lado, un clima de miedo en política que se va reduciendo y, del otro, una infraestructura de la política del miedo que va creciendo”. Se trata, por lo demás, de una postura en diálogo con la hipótesis del sociólogo Dominique Moïsi, quien también afirma que el 11-S inaugura un periodo discordante: mientras los Estados Unidos pierde la fuerza de su potencia militar, crecen las políticas de un *soft power* vehiculado por una cultura audiovisual que seduce a niveles masivos. Radica, en este contexto, la importancia de pensar en estos retratos colectivos del miedo y la paranoia estadounidense, puesto que

desde el 11 de Septiembre de 2001 –en realidad, desde hace mucho más tiempo– el mundo entero vive arrastrándose tras el *American Way of Fear*, que impone por todas partes su administración del miedo. Basta con pensar en el cine hollywoodense, ese gran artífice de la institución imaginaria de la sociedad globalizada (BOUCHERON; ROBIN, 2016, p. 75).

Frente a este panorama, parecen ser las series televisivas quienes asumen el rol de vehículos dominantes en la circulación de este *soft power* contemporáneo, ya que están orientadas a presentar las geopolíticas del miedo mediante un consumo que erosiona las fronteras internacionales. Según intuye Moïsi (2017, p. 40), “el aumento en importancia y

calidad de las series se produce en el momento exacto en el que el 11 de septiembre transforma la relación de Estados Unidos con el mundo, si no consigo mismo”. Ello implica, asimismo, una hipótesis de lectura coincidente con numerosos estudiosos que acuerdan en sugerir que, mientras el cine se mostró más cauto y políticamente correcto – depurando sus pantallas de violencia, muertes y combates–, la televisión, por su lógica más inmediata –y porque muchas ficciones estaban avocadas al tema del terrorismo en el contexto de los atentados–, resultó más inminente en el relato de los acontecimientos históricos del 11-S.

Se trata, no obstante, de un territorio fértil para seguir indagando cómo los códigos del lenguaje televisivo presentan las identidades culturales y el devenir de sus emociones en un mundo post-11-S. Y quizá el orden audiovisual resulte aquel más efectivo porque, como piensan Boucheron y Robin (2016, p. 30), allí donde el lenguaje “falla” y es incapaz de denominar y comprender un presente atravesado por el miedo, “la imagen vuelve visible lo que se oculta bajo el desgaste de las palabras”.

Referencias

- AHMED, Sara. **La política cultural de las emociones**. México: Editorial UNAM, 2014.
- BAREI, Silvia. Condición de encrucijada. In: GÓMEZ PONCE, Ariel. **Depredadores: fronteras de lo humano y series de TV**. Córdoba: Ferreyra Editor, 2017. p.11-15.
- BORIA, Adriana. **El discurso amoroso: tensiones en torno a la condición femenina**. Córdoba: Comunicarte, 2011.
- BOUCHERON, Patrick; ROBIN, Corey. **El miedo: historia y usos políticos de una emoción**. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2016.
- CHOMSKY, Noam. **Hegemonía o supervivencia: la estrategia imperialista de Estados Unidos**. Buenos Aires: Ediciones B, 2004.
- CHOSSUDOVSKY, Michael. **America’s “War on Terrorism”**. Quebec: Global Research, 2005.
- CILANO, Cara. **Post-9/11 espionage fiction in the US and Pakistan: spies and “terrorists”**. New York: Routledge, 2014.

DE LAURETIS, Teresa. **Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine.** Madrid: Ediciones Cátedra, 1984.

GÓMEZ PONCE, Ariel. **Depredadores: fronteras de lo humano y series de TV.** Córdoba: Ferreyra Editor, 2017.

HOWARD, Gordon [creador]; JOHANNESSEN, Cip [productor]. **Homeland** [Serie de televisión]. Showtime, Teakwood Lane Productions, 2011.

KRISTEVA, Julia. **Strangers to ourselves.** New York: Columbia University Press, 1991.

LOTMAN, Yuri M.. **Estética y semiótica del cine.** Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

LOTMAN, Yuri M.. Semiótica de la escena. In: LOTMAN, Yuri M.. **La semiosfera III.** Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra, 2000[, p. 57-84.

MARTEL, Frédéric. **Cultura mainstream: cómo nacen los fenómenos de masas.** Barcelona: Taurus, 2014.

MOÏSI, Dominique. **Geopolítica de las series o el triunfo global del miedo.** Barcelona: Errata Naturae, 2017.

RANK, Michael. **Espías, espionaje y operaciones encubiertas: desde la Antigua Grecia hasta la Guerra Fría.** Barcelona: Five Minutes Books, 2014.

WHITE, Rosie. **Violent femmes: women as spies in popular culture.** New York: Routledge, 2007.

Recebido em 15/10/2018
Aprovado em 30/04/2019

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em História - PPGH
Revista Tempo e Argumento
Volume 11 - Número 27 - Ano 2019
tempoeargumento@gmail.com