

“ULISES Y EL HÉROE TERRORISTA: MITO Y MODERNIDAD EN LA SERIE <HOMELAND>”

AUTORA: Dr. Alfonso CUADRADO ALVARADO
Universidad Rey Juan Carlos

Ulises y el héroe terrorista: mito y modernidad en la serie “Homeland”

Ulysses and the Terrorist Hero: Myth and Modernity in the “Homeland” Series

RESUMEN:

Este artículo analiza la serie de televisión "Homeland" desde la perspectiva de la presencia de las historias míticas y las narrativas universales. Uno de los aspectos más resaltados por la crítica académica de las series de ficción actuales es su capacidad para combinar la actualidad con los viejos esquemas narrativos. "Homeland" es un ejemplo de ficción con una estructura que combina tramas con alusiones a varias narraciones universales: la vuelta a casa del héroe tras un largo periodo de aventura ("La Odisea") con los motivos del reconocimiento y el paso del tiempo y el monomito del héroe americano redentor mediante la violencia. A estas referencias se suma la contemporaneidad del modelo conspirativo propio del terrorismo posterior a la guerra de Irak y a los sucesos del 11 de septiembre.

Palabras clave:

Series de televisión, mito, narrativa, héroe.

ABSTRACT:

This paper examines the television series "Homeland" from the perspective of the presence of mythical stories and narratives universal. One of the aspects emphasized by academic criticism of the current drama series is its ability to combine old and new narrative schemes. "Homeland" is a fictional example of a structure that combines several stories: the hero's homecoming after a long period of adventure ("The Odyssey") with the reasons for the recognition of the hero and the passage of time, the American monomyth hero redeemer by violence. These references are combined with the modern context of American fiction that refers to the crisis of conscience after the war in Iraq and the events of September 11.

Keywords:

Television series, myth, narrative, hero.

1. Introducción

Descifrar las claves del éxito de una serie de televisión como "Homeland" (Showtime, 2011) que no sólo ha conseguido el favor del público sino también el de la crítica ensalzándola tanto en la prensa especializada como premiándola con el Globo de Oro a la mejor serie dramática y a la actriz protagonista del 2011 y con los Emmy del 2012 para la mejor serie dramática, mejor actriz en drama (Claire Danes) y mejor actor en drama (Damian Lewis), es una labor habitual entre la académicos y profesionales que ven en la moderna ficción televisiva la vanguardia del audiovisual, en algunos casos por encima del cine contemporáneo. Numerosos manuales de guión, textos recopilatorios sobre series, artículos en congresos, etc. intentan reflexionar, apoyados en la ferviente acogida por parte del público, sobre la capacidad de atracción que ejercen unas historias que, aunque repiten buena parte de los géneros tradicionales vistos en la pequeña pantalla, ofrecen un plus de modernidad en el tratamiento de los temas y en la elaboración formal.

Sin embargo muy pocos penetran en los resortes que maneja esa nueva ficción para convertirse en el medio que por excelencia representa lo que, como han señalado varios autores, supuso en el siglo XIX la literatura realista europea, un espejo de la sociedad de su época, que ofrece claves no sólo como testimonio de temas, personajes y conflictos, sino que además es capaz de ahondar en el pulso más interior, en el nervio candente de la sociedad del momento. No es el objetivo del presente trabajo buscar pautas estructurales y narrativas que se conviertan en modelos de éxito comercial. Nuestro trabajo se centra en la mirada referencial que posee la ficción televisiva actual hacia una notable complejidad de tramas, motivos y temas que abarcan desde la mitología occidental más clásica hasta las alusiones a la actualidad cercana, pasando por la contemporaneidad de la era moderna.

Como ha señalado Jason Mittell, la moderna ficción televisiva tiene como rasgo principal la complejidad (Mittell, 2006), pero si bien es cierto que las nuevas series manejan una gran cantidad de tramas y personajes y lo hacen con estructuras narrativas que combinan saltos temporales y espaciales, algo que hasta ahora sólo el cine o la literatura se atrevía a hacer relegando la ficción televisiva a una cierta sencillez y simpleza, también se construyen en torno a otro tipo de complejidad. Si podríamos decir que esta abundancia de tramas y personajes dan densidad al relato televisivo de un modo horizontal, la complejidad que nos interesa indagar es vertical en el sentido de que se construye con diversas capas que apelan a estructuras narrativas universales y a universos ficcionales contemporáneos: "los temas y mitos tradicionales perviven en la ficción televisiva, independientemente de los condicionantes productivos de la industria audiovisual, compartiendo espacio con un nuevo imaginario televisivo autorreferencial" (Tous, 2009). De esta forma la ficción se convierte en un lugar de encuentro donde dialogan y chocan modelos y mitos que permiten la familiarización con el mundo social, y por ello el mantenimiento de la comunidad (Buonanno, 1999). A nuestro entender esta es una de las estrategias que explican que este moderno corpus de textos audiovisuales que son las

series televisivas como marcos de referencia temática de la sociedad, consigan una gran aceptación por parte del público.

Mediante el estudio de caso de la serie "Homeland" pretendemos revelar su estructura subyacente partiendo de la hipótesis de que en ella se solapan varios mitos en torno a la figura del héroe: el mito de Ulises y el monomito del héroe americano. Sin embargo la serie no solo contiene referencias a la temática universal, también refleja buena parte de las tendencias que la ficción televisiva norteamericana ha seguido tras los atentados del 11 de septiembre del 2001 (De Felipe, & Gómez, 2011), en especial las alusiones a los mensajes de posibles riesgos (Grandío, 2011) y al giro que se ha producido en la representación del enemigo, ahora mimetizado con el entorno (Hernández-Santaolalla, 2011), difícilmente reconocible e identificable, lo que hace que la tarea principal de sus perseguidores sea su identificación y el desenmascaramiento de las tramas conspiratorias en un contexto donde la realidad y su apariencia se ponen en cuestión constantemente.

En el texto se analiza la primera temporada (la segunda se emite en el momento de la escritura de este texto) centrándose principalmente en la figura de sus dos protagonistas: el sargento norteamericano Nicholas Brody y la agente de la CIA Carrie Mathison.

2. Marco teórico y metodología

El objetivo de este trabajo es identificar los argumentos y motivos presentes en la serie "Homeland". La metodología consiste en un análisis cualitativo del texto televisivo tomando como puntos de partida el concepto de argumento y motivo como células básicas para la identificación de tramas, que según Frenzel se definen como:

"Argumento: fábula tejida por los componentes de la acción y prefijada ya fuera de la literatura, una «trama» que llega al escritor en forma de experiencia, visión informe, acontecimiento o tradición a través del mito y de la religión, o como acontecimiento histórico, ofreciéndole un estímulo para su adaptación literaria... El concepto de motivo, extraordinariamente importante para el análisis del argumento, designa al componente elemental de un argumento capaz de germinar y ser combinado; una cadena o un complejo de motivos forman un argumento" (Frenzel, 1980).

El reconocimiento de argumentos y motivos recurrentes, tal y como señala Tous es la base del comparatismo mitológico de Lévi-Strauss (1995) o Dumézil (1993) y de la tematología de Durand (1979) o Balló y Pérez, (1995, 2000), trabajos de referencia para el estudio de la recurrencia mítica en los modernos textos audiovisuales.

El análisis se centra en dos ejes: a) el estudio de los argumentos universales reconocibles en torno a la figura del héroe y b) la representación de temas propios de la ficción televisiva actual tras los atentados ataques del 11-S. Consideramos que esta doble línea es crucial en cuanto que compartimos con Hernández Cano que muchas de las más fructíferas

investigaciones sobre héroes y superhéroes como la de Reynolds (1992), no contemplan la dimisión política. Este doble eje de análisis es fundamental ya que mantenemos como hipótesis que la construcción de la serie "Homeland" se basa en cuestionar la figura del héroe gracias al contraste que ofrece entre el héroe clásico y mítico norteamericano y el héroe actual en un nuevo escenario político.

Es necesario mencionar que la evidencia de una continuidad temática en la ficción televisiva no resta valor al trabajo de los creadores de la serie. Muy al contrario, su relevancia radica una hábil conexión entre clasicismo y modernidad sabiendo ver donde la actualidad reinventa lo universal y ofrecerlo mediante nuevas fabulaciones. Al igual que la retórica clásica que señalaba como paso previo a la *inventio* la *imitatio*, la serialidad televisiva acude al ingente acervo cultural para elaborar sus productos. La industria de ficción audiovisual vive más que nunca en un mercado saturado de productos que aparentan una originalidad que en el fondo basa sus estrategias productivas en la nueva elaboración de materiales ya conocidos por el público y consolidados culturalmente. La *inventio* televisiva se basa más que en una creación original y nueva, en una hábil *imitatio*.

3. Ulises, el mito del regreso al hogar

Con el fin de ir desgranando la estructura referencial de la serie, comencemos por situarnos en ella con una breve sinopsis que se desarrollará a medida que avancemos en sus tramas.

"Homeland" (el título se puede traducir por "patria") está producida por Teakwood Lane Productions, Cherry Pie Productions, Keshet, Fox 21 y emitida por la cadena norteamericana Showtime. Sus creadores son Alex Gansa y Howard Gordon, ambos escritores y productores ejecutivos de larga trayectoria en la televisión en series como "Expediente X" (Fox, 1993-2002) y "24" (Fox, 2001-2010). Es una adaptación de la serie israelí "Prisoners of War" (Channel 2, 2009). Narra la vuelta a casa del sargento estadounidense Nicholas Brody, que ha sido liberado por casualidad en una de las últimas operaciones del ejército estadounidense al abandonar Irak. Brody fue capturado por las tropas iraquíes y retenido como prisionero durante ocho años, tiempo en el que fue dado por muerto. Su aparición y regreso va a ser utilizado por el ejército y por los políticos como un ensalzamiento del héroe americano. Sin embargo, la narración va a mostrar una visión paralela, la de la agente de la CIA Carrie Mathison que ha recibido una información confidencial sobre un americano que se ha pasado al otro lado. Carrie, contra todo pronóstico, sospecha de Brody y le vigila. Las tensiones y recelos que ha generado el 11-S sobre otro posible atentado en suelo americano se convierten casi en una paranoia que persigue a Carrie obsesivamente.

La primera referencia temática que destaca en "Homeland" es el argumento del regreso del héroe al hogar, la vuelta a casa del soldado tras largos años de campaña o como en este caso, de cautiverio. Mucho antes que la televisión se erigiera en la ficción popular de referencia, el hogar y su sombra sobre la aventura ha sido un elemento fundamental de la

semilla narrativa de Occidente. Ulises, el primer héroe viajero de Occidente, parte hacia su periplo por el Mediterráneo con la obsesión siempre presente de la vuelta a casa. Su misión es luchar en la guerra de Troya, pero lo que está presente en "Homeland" no es la épica del largo itinerario de regreso a casa, sino la tensión narrativa que atraviesa "La Odisea" entre aventura y regreso al hogar.

"La Odisea" sienta las bases que fijarán los materiales narrativos de la aventura en el ideario de Occidente, pero las peripecias quedan impregnadas por una meta final que sobrevuela por encima de todas las aventuras que sufre Ulises y sus hombres: el regreso a Ítaca con su familia. Este objetivo plantea una serie de motivos que se muestran como diádas de conflicto y que han estado presentes en mayor o menor medida en todos los relatos del regreso del héroe.

El primer motivo es la oposición entre estabilidad/aventura. El hogar representa el espacio de la calma, de lo conocido, de la seguridad. La aventura sin embargo es la marcha a lo desconocido, la novedad y sorpresa constante, la irrupción de nuevos personajes y conflictos y por supuesto del peligro. El peligro es el ingrediente que hace de la tarea aventurera la propia de un héroe, de lo extraordinario. Se podría decir entonces que el héroe no puede darse en el hogar pues su actividad en él está exenta de todas aquellas características propias de lo heroico. Si el héroe regresa a casa pierde su condición de tal y sólo perdura en la memoria de las aventuras pasadas. Es importante que nos detengamos un momento en cómo se visualiza el destino anhelado de Ulises, la isla de Ítaca. No es un detalle anecdótico que su hogar sea una isla, pues la isla como espacio mítico y maravilloso es una imagen que ha impregnado buena parte del ideario narrativo sobre la aventura y sus espacios. Simbólicamente el mar es la expresión más antigua en nuestra cultura del viaje, del viaje del comercio, de la guerra y del postrero, la muerte. Por ello la isla representa un freno, una salvaguarda a todo lo que en la antigüedad representaba el mar, el caos de las aguas y las tempestades, las oscuras profundidades repletas de monstruos inimaginables. Sobre esta oscuridad se alza la isla, y al contrario que se amenazante mar se la representa como idealizado edén. La isla es un exuberante vergel, fértil en agua, animales, plantas y riquezas ocultas, es el espacio del paraíso, la juventud y la belleza¹. El tamaño relativamente reducido de la isla es importante en cuanto dibuja un microcosmos fácil de conocer y controlar. Es por tanto un espacio al que el hombre se puede imponer, no es un espacio que se impone al hombre en su magnitud y mutabilidad como el de la aventura (el mar en su figuración más antigua).

Llegamos a otra diáda que es la constituida por la oposición tiempo/memoria. El viaje heroico tiene un efecto singular en la percepción del tiempo de los personajes, tanto de los que parten como de los que quedan. Tiempo y trayecto se oponen en el paradigma de la aventura puesto que el perpetuo movimiento narrativo que suponen las peripecias hace que por el contrario el tiempo no corra. Tanto el héroe como la familia que permanece en el hogar viven congelados en la memoria del recuerdo, cada uno con la imagen del otro

¹ Durán señala cómo la cueva, el hogar, la isla y la patria se presentan como espacios feminizados, donde la mujer, apegada a la tierra es símbolo, de morada, descanso e intimidad. DURAN, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Taurus, Madrid, 1981, pag. 231.

antes de la partida y proyectada sobre los años ausencia. Es el regreso el que rompe esta dinámica y evidencia, con todo su peso, el paso del tiempo por todos. La aventura pierde su torbellino dinámico y devorador y se convierte en un peso sosegado de experiencias y recuerdos. En cierta forma al héroe le ocurre como al marino que sufre el mal de tierra, cuando pisa la costa se marea y se siente extraño, desea volver a la seguridad del barco. El movimiento perpetuo que marca las grandes aventuras es una lucha contra el tiempo que inevitablemente conduce a la muerte. La muerte está presente en la aventura como peligro propia de ella pero podríamos decir que forma parte de su propia esencia. El héroe teme más la otra muerte, la muerte de su condición como tal al convertirse en un hombre cotidiano y mortal. Y esa mortalidad se evidencia en el espacio del hogar donde sus aventuras se transforman en experiencias y recuerdos, por lo tanto situadas en el pasado, en un tiempo irrecuperable que anuncia la muerte final.

Estructuralmente el argumento del regreso del héroe ordena los motivos según una secuencia que comienza con la tendencia del héroe por volver a la aventura tras no ser reconocido y sentirse desplazado en el hogar, para posteriormente admitir su lugar en la vieja patria y hacerse de nuevo un hueco no sin lucha contra otros contrincantes y ganándose el reconocimiento de la familia, especialmente de los hijos, como padre presente y no como figura del recuerdo.

Esta estructura está presente desde el comienzo en "Homeland". El primer encuentro de Brody con su familia nada más regresar a Estados Unidos es lógicamente desconcertante. Su mujer, tras ocho años de ausencia ha iniciado una relación con otro soldado sin que lo sepan sus hijos. El recibimiento es obviamente frío. Su mujer se debate entre el recuerdo casi perdido, la indudable sorpresa y la tensión con su nuevo amante al que al final olvidará, ilusionada por recuperar al marido y de con él nuevo a la familia. Brody tiene dos hijos, una chica de dieciséis, Dana y un chico de doce, Chris. Este apenas le recuerda y descubrirá poco a poco la figura de un padre que prácticamente nunca ha tenido. Brody se siente a gusto de nuevo en el hogar, parece que su regreso feliz a la Ítaca perdida culmina ese pasado amargo de desventuras. La patria por extensión (EEUU) y el hogar en particular, ejercen ese papel de isla feliz y cerrada, de una arcadía donde el afecto les protege de las tensiones y amenazas exteriores.

Memoria y tiempo actúan de nuevo como dos factores que tensionan al héroe. Su mujer quiere recuperar la familia y la pareja perdida antes del cautiverio, tarea que le cuesta también al propio Brody acostumbrado a la soledad de la celda de tal manera que durante un tiempo prefiere dormir en el suelo sobre una estera que en la cama con su mujer. Se podría decir que el tiempo va humanizando al sargento, la reincorporación a la vida normal presupone el olvido el trauma pasado, anunciando un final feliz, el fin del viaje y de la trama. Pero como decíamos más arriba, la dimensión heroica lucha contra el tiempo destructor y por lo tanto la memoria debe de pervivir para mantener alejado el paso del tiempo. ¿Cómo sucede esto en "Homeland"? Brody ni va a perder ni ha perdido nunca su condición de héroe por mucho que la paz y el retiro del hogar le tienta. La política va utilizar la imagen de Brody de buen soldado que regresa triunfante a casa de la mano para ofrecerle un puesto en el Congreso, lo que relanzará su faceta heroica,

ahora no desempeñada en el campo de batalla sino en los despachos del Pentágono. Pero la verdadera tarea queda aún por librar y la vamos conociendo poco a poco. Durante el transcurso de los episodios se muestran fragmentos del cautiverio de Brody en Irak, *flashbacks* que salvo él y los espectadores nadie conoce. Gracias a ellos sabemos que en un momento de su cautiverio fue liberado para convertirse en el tutor de Issa, el hijo de diez años de uno de los dirigentes terroristas más buscados por la CIA, Abu Nazir. Vivía con él, en su casa, dedicado a enseñar el idioma inglés al pequeño. La relación de ambos se fue haciendo cada vez más fraternal, y de tutor y alumno pasaron a ser compañeros de juegos y probablemente para Brody, como demuestran algunas escenas su soporte afectivo. Un día las tropas norteamericanas bombardearon la zona urbana en la que Brody e Issa vivían. El pequeño murió y Brody juró venganza contra aquellos que sabiendo que los objetivos eran civiles no dudaron en dar las órdenes del ataque. Brody, en secreto, mantiene viva la llama (el tiempo congelado de la tarea heroica) de su venganza. ¿es entonces Brody un terrorista? ¿se ha pasado al otro lado padeciendo la clásica figura del síndrome de Estocolmo?

4. El monomito del superhéroe americano.

“A community in a harmonious paradise is threatened by evil; normal institutions fail to contend with this threat; a selfless superhero emerges to renounce temptations and carry out the redemptive task; aided by fate, his decisive victory restores the community to its paradisiacal condition; the superhero then recedes into obscurity.”²

La venganza de Brody, apoyada por su relación con el niño Issa, nos remite al clásico argumento del monomito del héroe americano. La cultura norteamericana paganiza la figura del héroe y su tarea salvadora de la tradición judeocristiana, haciendo que el salvador se convierta en un superhombre cuya fuerza nace de la razón, la moral o incluso de la tecnología como sucede en la línea de héroes mutantes propia del universo del comic. El argumento del monomito nos presenta la siguiente secuencia de motivos:

El conflicto de partida es el de un paraíso a redimir de la influencia del mal, una imagen que entronca con la idea de tierra prometida que subyace bajo la fundación de Estados Unidos como una tierra de promisión donde durante siglos tantos emigrantes han huido de tiranías y hambrunas europeas, buscando una nueva vida llena de oportunidades y riquezas.

El superhéroe del monomito americano tiene un impulso y una motivación sencilla y justiciera, su fuerza nace de un idealismo vivido en solitario llamado a una misión

² “Una comunidad que vive en armonía paradisiaca se ve amenazada por el mal. Las instituciones no hacen nada frente a esta amenaza y surge un superhéroe anónimo que de forma altruista y renunciando a su bienestar personal lleva a cabo la tarea redentora ayudado por el destino, la victoria decisiva restaura la comunidad a su estado paradisiaco y el superhéroe se desvanece en la oscuridad”. JEWETT, Robert & SHELTON, John. *The Myth of the American Superhero*, Eedermans, Michigan, 2002, pag. 6. Traducción propia.

redentora. Esta misión se vive en secreto, bajo una identidad desconocida para las personas más próximas. Su fuerza moral es tal que es capaz de renunciar al sentimentalismo de una relación de pareja y por supuesto a la creación de una familia. Esta fuerza interior se exterioriza en una gran resistencia física y moral hacia los obstáculos que se interponen en su misión, en un héroe que lucha en un gran espacio (proezas épicas) y que aspira a imponerse ante el tiempo, en no dejar de luchar nunca y pervivir en la memoria (Bou & Pérez, 2000). Aún confundido dentro de la comunidad como uno más, se siente al margen de la realidad y no parece perturbado por las ambivalencias de lo humano. Para él el mundo es claro y meridiano y dividido entre el bien y el mal. Finalmente ejerce su tarea redentora y se aleja de la comunidad quizá en busca de nuevas hazañas.

Pero esta cadena de motivos argumentales oculta un conjunto de tensiones, quizás irresolubles, pero que se mantienen en el ser del espíritu norteamericano. Estas tensiones se forman en torno al conflicto entre las instituciones y el espíritu democrático y el poder individual. Paradójicamente un país que hace gala de valores como la democracia y la libertad mantiene en lo más profundo de su inconsciente mítico la idea de delegar la tarea redentora en un héroe individual que se enfrenta a las instituciones corruptas. En cierta forma hay una añoranza del estado preinstitucional, el mito del salvaje oeste, de las leyes simples y básicas frente a la ley moderna escrita y socialmente consensuada.

La forma en que Brody materializa su venganza es a través de un hábil plan urdido por el padre de Issa, el terrorista Abu Nazir. Brody ha sido invitado a un acto en el que se reúne la cúpula militar y política en trono al vicepresidente. Otro soldado que fue capturado con él e igualmente captado para la causa terrorista se posicionará como francotirador y disparará contra la comitiva. Su intención no es asesinar al Vicepresidente sino provocar que todos ellos sean rápidamente conducidos a un bunker por seguridad. Brody lleva un chaleco bomba oculto bajo su guerrera, va con ellos y la intención final es inmolarse con el máximo efecto destructor al estar reunidos en un espacio cerrado y con gran proximidad.

Antes de realizar la acción Brody deja un mensaje grabado en vídeo que se difundirá tras el atentado y obviamente tras su muerte. En este video explica las razones que le llevan a realizar esta acción que él no entiende como un acto contra su país ni alineado con el terrorismo islamista, sino contra aquellos que indebidamente atentan contra los principios de su nación. Para él la acción que mató a Issa es una acción de guerra sucia efectuada por miembros de la cúpula militar y política de su país que no atienden a los principios puros que han construido su nación. El tema de los efectos colaterales que las acciones del gobierno puede producir en colectivos inocentes, plantea el debate entre seguridad y libertad, entre control gubernamental y acción individual, un debate que salta a primera línea tras la invasión ilegal de Irak y la dudosa legalidad de las victorias electorales de Bush (Hérendez Cano, 2009), lo que apela al inconsciente mítico del héroe americano como individuo redentor que purifica las instituciones.

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 referencial 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 ilimitadas. Esta figura entiende que la tarea de convertirse en un hombre es un proyecto competitivo y agresivo.

Esta actitud se puede explicar acudiendo al origen mismo de la nación, un país cuyos pueblos emigraron tras escapar de diversas formas de persecución étnica y religiosa para llegar a una frontera donde los hombres podían escapar de las jerarquías y burocracias políticas, económicas y religiosas. El equilibrio entre ambas tendencias cristalizaría en la figura heroica, aquella que mediante lo mejor del individualismo fronterizo sabe poner su trabajo al servicio de la comunidad (Holt & Thompson, 2002).

Brody quiere salvar la nación de los enemigos que se encuentran en su propio suelo. Y como hemos visto más arriba claramente toma la justicia por su mano en contra de las instituciones de la forma en la que el monomito norteamericano entroniza como praxis purificadora: mediante la violencia. Brody no culmina su tarea. Jugando típicamente con la intriga del espectador, los creadores de la serie elevan la tensión al máximo cuando vemos como Brody está a punto de apretar el detonador que estallará la bomba que lleva adosada a su cuerpo. Pero el detonador falla. Brody se refugia en los servicios del búnker, arregla las conexiones y vuelve a intentarlo pero en ese momento recibe la llamada de Dana, su hija que está muy preocupada por él. Tiempo antes hemos visto como ella descubre a su padre rezando como un musulmán oculto en la soledad del garaje de casa. La chica se sorprende y asusta. El le explica que la religión fue en un momento determinado una tabla de salvación para mantenerse psíquicamente estable, pero que no significa más.

Como señala García Gual: "El *ethos* de las grandes figuras del mito está definido por su actuación trágica en un modo desconocido para el mito arcaico" (García Gual, 2001). La tragedia griega basa buena parte de su material dramático en los mitos, pero humaniza los personajes haciendo que el deber, la fuerza y la ética del mito se sometan a las pasiones humanas dentro de un mismo personaje y por lo tanto enfrentándose en forma de tragedia. Dana se siente intranquila por su padre y le dice que regrese a casa, casi llorando. Brody se derrumba y en el máximo clímax de la serie, entre lágrimas, vence su amor por su hija y no aprieta el detonador. En este momento se acaba de dilucidar el entramado dramático de la serie: el sentimiento, el amor, en definitiva lo humano, que habita en el hogar se ha impuesto sobre el lado inhumano del héroe, entendido éste como una faceta de su misión que está por encima de cualquier sentimiento o interés personal. Brody sufre el reconocimiento de su identidad como padre, admite sus sentimientos que no puede contener, es la anagnórisis del héroe. Dana implora a su padre

que regrese porque tiene miedo, en definitiva porque le necesita ya como padre, no como héroe. Volviendo a otro motivo del argumento del regreso del héroe, es el reconocimiento de Ulises por parte de Telémaco.

Brody es capaz de abortar el acto terrorista debido a sus sentimientos por su hija y por extensión a la familia que le necesita. Curiosamente el suceso por el que pensaba inmolarsse nace de la pérdida de Issa, el hijo de Nazir, el que fue su pupilo y con el que mantenía una relación afectuosa. La relación entre el sentimentalismo y la lucha es un rasgo característico de los tintes románticos que envuelven muchas veces al terrorismo que emplea las emociones y pasiones como justificación de sus actos (Sánchez-Duarte, 2009). En este caso sentimiento y acción engarzan perfectamente con el patrón individualista y populista del monomito, que esconde así un análisis más profundo que pudiera hacerse sobre las estructuras del poder, opacándolo con los sencillos impulsos de resentimiento y venganza.

5. El héroe paranoico y la teoría de la conspiración

Habíamos dicho que la serie contaba con otro protagonista además de Brody, Carrie Mathison. Carrie es una agente de la CIA que desde el principio sospecha de la posibilidad de que Brody sea un terrorista a favor de Al Qaeda. Aún con sus jefes en contra, vigila al sargento e intenta demostrar su implicación. La estrategia narrativa de la serie al crear dos líneas paralelas de narración, una volcada en la vida de sargento Brody con su familia y sus aspiraciones secretas de venganza que solo conoce el espectador y otra centrada en los agentes de la CIA, sirve no sólo para crear la clásica trama de intriga sino también para aportar otro punto de vista narrativo, de estructuras más modernas, que enriquece y complementa la historia de Brody centrada en argumentos universales.

Este polo narrativo sigue a Carrie y su mentor, Saúl Berenson, un agente de la CIA mucho más mayor que ella, su jefe, que la apoya incondicionalmente aunque a veces disienta de sus ideas e hipótesis. Carrie y Saúl son personas que viven plenamente para su trabajo. Carrie es una mujer joven pero que más allá de su actividad laboral no tiene vida propia. Vive sola, sin pareja ni relación conocida. Su casa es un mero lugar para dormir, no es un hogar donde se desarrolle ningún tipo de vida familiar. Incluso el trabajo domina su espacio doméstico ya que ha montado en el salón un mural con las fotos y documentos de la investigación sobre Brody. No tiene horarios fijos y su alimentación es a base de comida rápida. El ritmo incansable que mantiene en el trabajo y su fijeza le hacen parecer en algunos momentos que está sujeta a una obsesión compulsiva: demostrar que Brody es un terrorista porque un informador de plena confianza le dijo que un americano se había pasado al otro lado, un testimonio que es la base de toda su fe en buscar pruebas contra Brody. Aunque Carrie cree ciegamente en la conspiración que han urdido Nazir, Walker y Brody para atentar contra el Vicepresidente de los Estados Unidos, el espectador se cuestiona si esta fijeza se debe a una determinación profesional incombustible o a un trastorno bipolar que sufre y que mantiene oculto a los demás gracias a la medicación.

El discurso conspiratorio que impregna buena parte de la ficción televisiva actual que tiene como ámbito temático la política, funciona como un instrumento de representación de las ideas contemporáneas sobre identidad y realidad (Kelley-Romano, 2008). La sospecha permanente evidencia las tensiones y cambios de un nuevo escenario político y social donde la identidad se forja de forma distinta a como se producía en el pasado y el individuo se pregunta por sí mismo y lo que significa ser.

El género de conspiración, tal y como muestra Kelley-Romano, tiene su máximo exponente en la serie de ciencia ficción y misterio "Expediente X" (Fox, 1993-2002) centrada en las actividades una pareja de agentes del FBI, Mulder y Scully que investigan casos denominados "expedientes x", casos clasificados en torno a fenómenos paranormales, seres extraños u ovnis. Poco a poco los agentes descubren que se enfrentan a una organización secreta que opera dentro del Gobierno de los Estados Unidos. Como Mulder y Scully, Carrie y Saul luchan contra los vericuetos de la agencia tanto para demostrar que Brody es un traidor como para destapar los intereses personales y políticos que llevaron a la acción que mató a niños inocentes en Irak, entre ellos Issa. Las tramas conspiratorias nos presentan un escenario distinto en el que se desenvuelve Brody. Sí éste se nos revela como una representación de los valores más primigenios del héroe universal y americano, Carrie y Saul son héroes modernos en la manera de que luchan en el mismo frente, con el mismo objetivo (verdad y justicia) pero desde una metodología propia de la modernidad, no con la violencia, sino con la inteligencia. La información y su análisis es el arma redentora del moderno salvador nacional. E igualmente no se comportan como elementos solitarios y ajenos a las estructuras políticas. Ellos son funcionarios de la CIA (al igual que Mulder y Scully lo son del FBI), es decir, están dentro del sistema y confían en parte en él. Este hecho es fundamental ya que sus acciones terminan por hacer que el espectador reconsidere su actitud de desconfianza en las instituciones y deposite su esperanza en que existen personas dentro del gobierno en las que se pueden confiar. Lo que, en última instancia, muestra el conflicto conspiratorio es la moderna forma de actuar del poder, no ya sobre las víctimas, ni sobre los cuerpos mediante la violencia física, sino sobre el control de las apariencias, de la percepción, en definitiva de la mente. En este sentido es plenamente simbólico el final de la serie cuando Brody, intuyendo que está a punto de revelar su identidad, se deshace de ella sin necesidad de eliminarla físicamente, basta con revelar a su jefe en la agencia que sufre un trastorno psiquiátrico, lo que le lleva a ser expulsada de la CIA. Carrie, convencida de que su fracaso al no poder demostrar que la verdadera identidad de Brody se debe a su trastorno bipolar siente que la única solución es someterse a sesiones de electroshock. El control de su mente por la medicina es el acto decisivo de la derrota.

6. Conclusiones

"The premise of our book is that the vitality of democracy and a full understanding of contemporary religious consciousness depend on an intensive examination of these heroic-redemptive images in popular culture."³

Esta cita del texto de Jewett y Shelton sobre el mito del superhéroe norteamericano que ya nos ha servido de guía para su análisis, señala muy bien la estrategia sociológica de la moderna ficción televisiva y en concreto de "Homeland" y que condiciona una determinada estructura narrativa.

"Homeland" examina las figuras del héroe redentor popular mediante un hábil entramado que combina lo viejo y lo nuevo, enfrentándolo y sacando a la luz todas las tensiones que conectan con la actualidad. El mito se contrasta con la visión moderna de sus temas, surgiendo una dialéctica en dos frentes:

- El héroe clásico: La universalidad del argumento del regreso del héroe convierte a "Homeland" en una nueva visión de Ulises. A esta figura se le suma el mito del héroe americano redentor mediante la violencia, pero con la inclusión de un nuevo giro que sin duda aporta buena parte de la originalidad de la serie, mostrándolo como un terrorista.
- El héroe moderno: la investigación y el uso de la información es el arma del nuevo héroe que se mueve no en un escenario violento sino en un laberinto de apariencias y conspiraciones. Un héroe que busca la verdad como elemento purificador en contra de la violencia que utiliza el héroe clásico como arma redentora.

La estructura de "Homeland", nos ha revelado como cruza dos líneas que están en la esencia del pensamiento norteamericano sobre la política, la heroicidad y su proyecto fundador. Una vertical que enlaza con el pasado y otra horizontal que busca la actualidad como legitimador de una nueva lectura del marco político y las acciones posibles en este marco. Y este cruce es fructífero en cuanto que plantea en el fondo un cuestionamiento crucial de los viejos modelos heroicos: ¿está justificada la actitud clásicamente vengativa del héroe Brody o sus métodos son ya tan obsoletos que le emparentan con cualquier acto de barbarie terrorista?, ¿siguen vigentes esas viejas figuraciones en un nuevo mundo donde imperan las armas de la investigación y la información que emplean Carrie y Saul?

"Homeland" nos ofrece la visión de un escenario donde, tal y como indica Grandío: "...la novedad del siglo XXI, en parte como consecuencia de los ataques del 11-S, es mostrar a los diferentes personajes en un contexto donde la inseguridad y la amenaza son constantes, no porque exista un supervillano que desea controlar el mundo, sino porque

³ "La premisa de nuestro libro es que la vitalidad de la democracia y una plena comprensión de la conciencia religiosa contemporánea dependen de un examen intensivo de estas imágenes redentoras-heroicas en la cultura popular". JEWETT, Robert & SHELTON, John. *The Myth of the American Superhero*, Eedermans, Michigan, 2002, pag. 8. Traducción propia.

los hombres y mujeres inocentes deben convivir en la sociedad con diferentes monstruos con piel de humanos (metafóricamente hablando)".

Si abríamos el texto hablando del éxito de la serie y de muchas otras de esta moderna generación televisiva, tras lo expuesto no nos queda más que constatar que la conexión con el público contemporáneo se basa en buena medida en la capacidad de representar los conflictos y temas más sobresalientes de la modernidad con una *inventio* que sabe manejar, con una gran capacidad de síntesis y carpintería dramática, los materiales del inconsciente colectivo más profundo para traerlos a la actualidad. Y ello nos corrobora en la afirmación que sosteníamos junto a Hernández Cano que donde mayor fruto obtiene la revisión del mito, no es manteniéndolo en marco historicista sino en su puesta en diálogo con la modernidad.

BIBLIOGRAFÍA

BAYO, Jordi & PEREZ, Xavier. *La semilla inmortal*, Anagrama, Barcelona, 1997.

BOU, Nuria & PEREZ, Xavier. *El tiempo del héroe, épica y masculinidad en el cine de Hollywood*, Editorial Paidós, Barcelona, 2000.

BUONANNO, Milly. *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*, Gedisa, Barcelona, 1999.

DE FELIPE, Fernando & GOMEZ, Iván. *Ficciones colaterales. Las huellas del 11-S en las series "made in USA"*, UOC Press, Barcelona, 2011.

DUMEZÍL, Georges. *Del mito a la novela*. Fondo de Cultura Económica de España, S.L. México, 1993.

DURAN, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Taurus, Madrid, 1981.

FRENZEL, Elisabeth. *Diccionario de motivos de la Literatura Universal*, Editorial Gredos, Madrid, 1980.

GARCIA GUAL, Carlos. *Mitos, viajes y héroes*, Taurus, Madrid, 2001.

GRANDÍO, María del Mar. "Riesgo y trauma en la ficción televisiva estadounidense post 11-S: el caso de Heroes", en ZER, 16-31, 2011, pp. 51-67.

HERNANDEZ CANO, Eduardo. "Nuevo Orden Mundial. Narraciones sobre el poder y superhéroes en el cómic mainstream estadounidense de Stormwatch a Black Summer (1996-2008)" [artículo en línea] *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 4. Universitat de València 2009 [Fecha de consulta: 12/10/2012] <http://www.uv.es/extravio>

HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, Víctor. "La amenaza de "los otros": la configuración del enemigo de las series de televisión a través de la teoría de la propaganda" en PÉREZ GÓMEZ, Miguel Angel. *Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*, pp. 755-768, Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2011.

HOLT, Douglas & THOMPSON, Craig. "Man-of-Action Heroes: How the American Ideology of Manhood Structures Men's Consumption". Artículo en línea *HBS Marketing. Research Paper No. 03-04*. Noviembre 2002. (Consultado: 22/10/2012) <http://rdd.me/jkrv9klr>.

JEWETT, Robert & SHELTON, John. *The Myth of the American Superhero*, Eedermans, Michigan, 2002.

KELLEY-ROMANO, Stephanie. "Trust No One: The Conspiracy Genre on American Television". *Southern Communication Journal*, Vol. 73, No. 2, Abril–Junio 2008, pp. 105–121.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropología estructural*. Editorial Paidós, Barcelona, 1995.

MITTELL, Jason, "Narrative complexity in contemporary American television", en *Velvet Light Trap*, 22, 2006, pp. 29-40.

REYNOLDS, Richard. *Super Heroes. A Modern Mythology*. B. T. Batsford Ltd. Londres, 1992.

SÁNCHEZ DUARTE, José Manuel. "Narrativas y portavoces del terrorismo mediatizado", [artículo en línea] *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, páginas 481 a 490. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna, 2009. (Consultado: 26/10/2012) <http://rdd.me/deyppqqv>

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

TOUS, Anna. "El surgimiento de un nuevo imaginario en la ficción televisiva de calidad", en *Quaderns del CAC* 31-32, julio 2008 - junio 2009, pp.123-131.