

Fecha de recepción: 3 diciembre 2013  
Fecha de aceptación: 15 enero 2014  
Fecha de publicación: 10 febrero 2014  
URL:<http://oceanide.netne.net/articulos/art6-11.php>  
*Oceánide* número 6, ISSN 1989-6328

*La década del miedo. Dramaturgias audiovisuales post-11 de septiembre*  
**Marta Fernández Morales (ed.) Bern: Peter Lang, 2013, 398 pp.**

**Dra. Rocío CARRASCO CARRASCO**  
(Universidad de Huelva, Spain)

El atentado terrorista del 11 de septiembre de 2001 supuso un duro golpe para el mundo en general y para el pueblo estadounidense en particular. La caída de las Torres Gemelas y el resto de actos terroristas que tuvieron lugar ese fatídico día supusieron un *shock* colectivo, haciendo añicos el sentimiento de identidad nacional y marcando un giro en el devenir de la historia y cultura estadounidenses. Lo acontecido ese 11 de septiembre supuso, sin lugar a duda, un trauma en todos los sentidos. De este modo, la expresión ya popularizada como 11-S cobra un significado en sí misma, al sugerirnos ese trauma colectivo fruto de los atentados. Tal y como afirma Andrew Gordon, incluso aquellos/as que no perdieron a familiares, amigos/as o seres queridos, o que ni siquiera se encontraban en la ciudad de Nueva York el día del atentado, experimentaron un "trauma secundario" a través de los medios (Gordon 2007, 254). Y es que cabe resaltar el enorme impacto mediático que tuvieron los atentados, lo que contribuyó a fomentar un clima de histeria o pesadilla colectiva, alterando la forma de entender la realidad y la ficción. En un mundo en el que la realidad está mediatizada resulta complicado ser crítico, como ya afirmó el autor postmoderno Jean Baudrillard (1994) al proponer el hiperrealismo como alternativa a la realidad. El nihilismo post-apocalíptico de Baudrillard, aunque criticado por muchos otros autores, resulta valioso para comprender ciertos productos audiovisuales. De la misma manera, es interesante señalar que las ficciones audiovisuales—películas, series, video juegos, etc.—son transmisoras de ansiedades culturales y, por lo tanto, el 11-S les ha dotado de un contenido cultural claramente apreciable en el contexto estadounidense.

El volumen *La década del miedo*, coordinado por Marta Fernández Morales, contribuye a un entendimiento de los productos audiovisuales generados a raíz del 11-S en tanto en cuanto nos ofrece un análisis interdisciplinar de cómo este fenómeno ha condicionado la manera de crear y consumir estos productos en la denominada década del miedo. Con ello, se nos alerta acerca de cuestiones como la instrumentalización del trauma norteamericano al convertirlo en parte de un discurso de entretenimiento, dominado en muchos casos por paradigmas convencionales difíciles de romper. En este sentido, en el magnífico prólogo de Margarita Ledo Andino que abre el libro se nos invita a reflexionar acerca de la cuestión del poder, instándonos a

posicionarnos en contra de los discursos dominantes, siendo vital, como ella afirma, que "el poder retire sus sucias manos de la imagen" (8).

El libro se divide en dos partes, una más teórica que sienta las bases del 11-S y nos ayuda a comprender el análisis de las consecuencias culturales de este fenómeno, y otra más crítica en la que se analizan algunos productos audiovisuales post-11-S. La elección del corpus es acertada en tanto en cuanto nos ofrece un amplio y variado espectro de productos audiovisuales que permiten comprender el alcance del trauma causado por el 11-S. Al hilo de esta idea, creo necesario puntualizar la noción de trauma que Cathy Caruth expone en su libro *Trauma: explorations in Memory* (1995), ya que enlaza con el espíritu del libro que nos ocupa. Caruth reflexiona acerca de la gran desconexión que existe entre lo que se experimenta y lo que se asimila, y de cómo el trauma puede ayudarnos a un mejor entendimiento de la realidad. El trauma, afirma "no es una mera represión o un mecanismo de defensa sino un retraso temporal que sufre el individuo después del shock del primer momento" (7-10)<sup>1</sup>. Las experiencias traumáticas se entienden mejor como un proceso de descubrimiento. Así, la literatura y el cine son maneras de responder a la experiencia del trauma. Caruth puntualiza que en períodos de catástrofe (como puede ser el 11-S) el trauma nos puede proporcionar una unión entre diferentes culturas, no solo porque podemos (re)conocer el pasado de otros/as, sino porque nos permite escuchar a través de lo que hemos dejado atrás (11). A través del trauma podemos, entonces, volver a considerar lo que hemos experimentado y obtener un nuevo entendimiento de la historia. Y es precisamente esta idea de descubrimiento de la realidad lo que sugieren muchas de las obras aquí analizadas. En todas ellas subyace la idea de trauma, proporcionando al espectador/a nuevas formas de entender lo que aconteció ese fatídico 11 de septiembre, tal y como se refleja en productos audiovisuales tan diversos como *South Park*, *Sexo en Nueva York*, *The Killing*, o *Call of Duty*.

Marta Fernández Morales nos ofrece un capítulo introductorio en el que se valoran las consecuencias culturales del 11-S. Especialmente interesante es su división del capítulo en las culturas que giran alrededor de este fenómeno, y que sirven de base para el análisis, en capítulos posteriores, de dramaturgias audiovisuales

<sup>1</sup> La traducción al español de ésta y otras citas originales en inglés es mía.

post-11 septiembre. Éstas son: la cultura de la conmemoración, la cultura de la memoria, la cultura de la celebración y la cultura del miedo. Y es que, como señala Fernández, las narrativas audiovisuales constituyen piezas esenciales en el proceso de comprensión y asimilación del trauma que supuso el atentado terrorista del 11-S. Especialmente interesante con respecto a este punto es la reflexión que en el capítulo se hace en torno a cuestiones de género y poder. Sí es cierto que, tal y como se plantea aquí, la cultura de la celebración del 11-S está marcada por la búsqueda de una virilidad protectora, fruto de la nostalgia de una masculinidad perdida, y que está relacionada con la violencia, el racismo, la homofobia y la misoginia, consolidando así roles tradicionales de género (31). Sin embargo, esta tendencia también convive con otra que no se ha nombrado aquí, y que aboga por la adopción de nociones más fluidas para la representación del género. El concepto tradicional de masculinidad ha sido revisado y redefinido recientemente por los llamados Estudios de Masculinidad y, así, en los últimos años hemos presenciado nuevos modelos de masculinidad en la sociedad, que también han tenido su cabida en los medios audiovisuales. Esta tendencia, frecuente en el cine estadounidense actual, especialmente en el de ciencia ficción, podría explicarse como la necesidad de plasmar la crisis de masculinidad de nuestros tiempos. La "masculinización" de la sociedad tras los atentados se combina, pues, con la presencia del llamado "nuevo hombre" en los productos audiovisuales.

Sin embargo, incluso estas narrativas más "transgresoras" terminan cediendo a los convencionalismos de género, raza y etnia, tal y como se defiende a lo largo de *La década del miedo*. De esta manera, Fernández termina su capítulo con la afirmación de que las narrativas audiovisuales de la década trágica se amoldan a las circunstancias hasta el punto de instrumentalizar el trauma en su propia ciudadanía, convirtiéndolo en parte de un discurso de entretenimiento con escasos visos de rebeldía a los discursos dominantes (42). Los otros dos capítulos que conforman la primera sección del libro se centran en el estado de la cuestión en la industria audiovisual y nos aportan una visión generalizada del fenómeno 11-S. En concreto, Meritxell Esquirol Salom argumenta que la retórica de lo espectacular y la creación de ciertos productos mediáticos y culturales que se conocen como *militainment* (el discurso bélico como género narrativo) han hecho del 11-S una franquicia apoyada por el

proyecto cultural del neoliberalismo. Patricia Trapero Llobera nos ofrece un breve panorama de la producción audiovisual tras el 11-S, enlazando así con la segunda parte el volumen, donde se analizan casos concretos desde diferentes líneas de estudio.

Como apunté antes, la segunda parte del volumen aborda cuestiones ligadas al trauma del 11-S a través del análisis de dramaturgias audiovisuales de muy diferente índole, como son el cine, la ficción seriada, las series de animación o los videojuegos. Un tema recurrente en los análisis es el terrorismo y cómo éste se representa y/o se sugiere en series televisivas post-11-S. El capítulo de Patricia Trapero Llobera que abre esta sección analiza cómo la popular serie *24* (Fox 2001-2010) se centra en el tema del terrorismo, y en cómo la lucha contra él se convierte en una experiencia colectiva, inspirando otras producciones de características semejantes como *Homeland* (Showtime 2011- ) o *Sleeper Cell* (Showtime 2005-6). En todas ellas se refleja la actitud de la política norteamericana frente al terrorismo y los debates suscitados tras los ataques del 11-S desde la era de la Administración Bush hasta la de Obama. Cabría resaltar aquí que el miedo a sufrir otro atentado propició el uso de estrategias y campañas en contra del terrorismo un tanto controvertido. Uno de los problemas principales de esta lucha, afirma Henry Jenkins, es que los terroristas son considerados como "fanáticos descerebrados, bárbaros, salvajes, o más recientemente, como 'evil-doers', calificativos que eliminan cualquier vestigio de inteligencia" (53). Así, los EEUU han tendido a definir el terrorismo de acuerdo a la calidad del acto, y no a la identidad de los terroristas o a la naturaleza de sus actos (Jenkins 54). Esta "retórica del enfado", junto con el deseo de ver al terrorista como un demonio, impiden cualquier esfuerzo por comprender al enemigo y formular así respuestas efectivas contra el terrorismo. No es de extrañar, pues, que las series antes mencionadas representen, tal y como afirma su autora, la cultura de la paranoia y nos ofrezcan héroes como Nick Brody de *Homeland*, capaces de terminar con esta amenaza. Esto realza, como se concluye, el pensamiento dominante norteamericano, su identidad nacional y sus mitos (148).

De igual manera, el miedo generado por el 11-S se plasma en otra ficción seriada, *The Killing* (AMC 2011- ), que, tal y como argumentan Alejandro Casadesús Bordoy

y Eva Parra Membrives, utiliza la técnica policíaca del suspense, o *red herring*, para deconstruir el sueño americano y atacar a la familia tradicional. La primera temporada de la serie nos permite criticar, pues, la actitud de recelo y desconfianza hacia toda la comunidad musulmana, una secuela más del 11-S, junto con la creación de un enemigo invisible, muy peligroso y omnipotente, y "cuyas consecuencias el país deberá aceptar y gestionar en el futuro" (206). Bien es cierto que esta actitud de recelo se alimenta de declaraciones como las de la organización Al Qaeda, que manifestó abiertamente ser hostil a la civilización occidental, "a su cosmopolismo, secularismo, materialismo, sensualidad, arrogancia, apoyo a los derechos de las mujeres, y obsesión con la tecnología" (Patterson 380). No es de extrañar, pues, que el imaginario colectivo haya formado una imagen estereotipada de este enemigo omnipotente, que debemos deconstruir para propiciar una lucha eficaz contra el terrorismo.

El género de la ciencia ficción también utiliza con frecuencia esquemas maniqueos —el bien contra el mal— y tiende a situar al "uno" en una posición privilegiada frente al "otro". Contrario a lo que pueda parecer, el cine de ciencia ficción engancha críticamente con las ideologías dominantes de cada momento y refleja las preocupaciones socio-culturales de los EEUU. El análisis que Anna Tous Roviroza hace de las series de ciencia ficción *Battlestar Galactica* (SyFy 2004-2009) y *Falling Skies* (TNT 2011- ) es prueba de ello. Mientras que la primera nos cuestiona la alteridad al presentarnos a los *cylon* (seres creados por los humanos como trabajadores y que se rebelaron contra raza humana), la segunda, quizás debido su vinculación directa con la película de Steven Spielberg *La Guerra de los Mundos* (2005), nos muestra una visión más tradicional del "otro", en la que la raza humana es amenazada por los ataques extraterrestres. De hecho, y tal y como afirma Hoberman en *Sight and Sound* (2006) en referencia a *La Guerra de los Mundos*, la película entró en producción inmediatamente después de la elección de Bush y "al igual que el presidente, Spielberg quiso invocar el trauma que precipitó a América a la guerra actual" (Hoberman 22). Spielberg hablaba de una película "ultra-realista" con claras referencias al terrorismo y a la guerra, y que "resolvía los horribles acontecimientos que presentaba" (Hoberman 23).

El miedo a la alteridad también se aprecia en la narrativa zombi como leemos en el

capítulo titulado *El hombre es un zombi para el hombre: una lectura post-11-S del fenómeno de los muertos vivientes*. En él, José A. Oliver Marroig analiza el fenómeno zombi, que experimenta un notable auge tras el 11-S, y que ha sido popularizado gracias a series como *The Walking Dead* (AMC 2010- ). El zombi, al igual que el *cylon* de *Galactica*, encarna un terror mundano que interactúa con el ser humano, reflejando el desasosiego de una sociedad moderna.

Las cuestiones de género también ocupan parte importante de este volumen, y es que la masculinidad y la femineidad se ven claramente afectadas por el trauma del 11-S. Se habla de un giro neoconservador tras los ataques del 11-S, e incluso de la muerte del feminismo. A pesar de ello, y como apunté anteriormente, existen otros estudios que proclaman la aparición de nuevos modelos genéricos de representación en la pantalla que desafían viejos patrones. No resulta difícil observar la permisividad del género de la ciencia ficción a principios del siglo XXI si tenemos en cuenta la afluencia de seres híbridos en los que los rasgos tradicionalmente asociados con lo masculino o lo femenino no cumplen su misión diferenciadora. Especialmente se contribuye a esta idea de innovación en películas de realidades virtuales, en las que la tecnología juega un papel indispensable y los protagonistas viven a caballo entre la realidad y la ficción.

Sin embargo, en el volumen que nos ocupa se aborda el tema de la igualdad de género a partir de los atentados en la Torres Gemelas en series como *Sexo en Nueva York* (HBO 1998-2004). En el capítulo de María Isabel Menéndez Menéndez se nos postula la idea de que *Sexo en Nueva York* nos aporta nuevas reflexiones para el análisis cultural que pueden ser muy valiosas desde la perspectiva feminista. Si bien la serie es un producto comercial al que no podemos, según palabras de la autora, "suponer intereses feministas expresos" (220), sí existen bastantes elementos que nos permiten realizar una lectura feminista de la serie, aunque no tanto de las películas basadas en ella. Menéndez realiza esta lectura, resaltando el hecho de que es la amistad y solidaridad entre las mujeres protagonistas lo que mejor puede interpretarse en clave feminista, al exigir un espacio propio para las mujeres.

Especialmente interesante es el tema de los video juegos, dado que su retórica ambigua permite subvertir ciertos constructos hegemónicos, y jugar con

los miedos post-11-S. Juan Ramón Molina Pos analiza videojuegos tan populares como *Modern Warfare* o *Call of Duty* y argumenta que ambos permiten criticar de alguna manera el discurso bélico dominante, aunque también lo reproduce, especialmente cuando presentan villanos de origen oriental que pasan a formar parte de nuestras vidas sin que seamos conscientes de ello.

Los capítulos de Xavier Fuster Burguera y María Dolores Carbona Carrión se centran en series de animación para adultos, argumentándose en ambos que el 11-S también ha condicionado los productos satíricos creados por artistas estadounidenses. Así, Fuster afirma que la animación comercial estadounidense, con sus altas dosis de humor, ha contribuido a sobrellevar con cierta ligereza el trauma provocado por los atentados (296). De hecho, no es infrecuente apreciar parodias de los sistemas sociales y de las ideologías políticas del post-11-S en series de animación como *American Dad* (Fox 2005-) o *Lil' Bush* (Comedy Central 2007-8). Sin embargo, esa visión ácida sobre la política de EEUU post-11-S no conseguía la aceptación de una audiencia lo suficientemente potente como para permitirles tener continuidad en la televisión, con lo que se concluye que la animación, como tantos otros productos audiovisuales, caen al servicio del *mainstream* estadounidense. *South Park*, con su carácter descarado e irreverente que le ha valido críticas y denuncias desde diferentes sectores y grupos sociales, se convierte en la primera serie de animación que trata los atentados de manera ácida. La aceptación de esta serie por parte del público norteamericano podría explicarse, según argumenta Fuster, por la técnica usada, que procura dar una imagen totalmente alejada de la realidad, lo que explicaría que los espectadores no se sientan amenazados o confundidos al ver la serie. De cualquier manera, estos discursos, incluso la transgresora *South Park*, tienden a posicionarse a favor de su país.

El libro culmina con el ensayo *Animación, trauma y vanguardismo: La generación post-11-S*, donde Xavier Fuster Burguera analiza productos de animación experimental generados tras el 11-S, como los cortometrajes o los documentales animados, manifestaciones marginales de gran potencial social y curativo.

En definitiva, el 11-S supone una nueva época de trauma colectivo en los EEUU, tal y como ha quedado reflejado en las

diferentes manifestaciones audiovisuales recogidas y analizadas a lo largo del libro. Además, este fenómeno supone un giro a la hora de abordar el legado cultural estadounidense. A través de la ciencia ficción, el misterio, la animación, la comedia, los videojuegos o el horror conocemos nuevas formas de expresar las ansiedades y miedos de la cultura post-11-S. Todas las obras aquí abordadas contribuyen a conocer mejor el pasado y a superar, a través del descubrimiento, parte del trauma que supuso el 11-S, reforzando así la idea de Carurh postulada más arriba.

Por último, pero no menos importante, *La década del miedo* contribuye al influyente pero a veces marginado campo de los estudios culturales, demostrando cómo la cultura popular es un objeto de estudio necesario para el avance de la sociedad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRILLARD, Jean (1994). *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- CARUTH, Cathy (ed.). (1995). *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- GORDON, Andrew (2007). *Empire of Dreams. The Science Fiction and Fantasy Films of Steven Spielberg*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- HOBERMAN, J. (2006). "Hollywood and U.S. TV: Unquiet Americans." *Sight and Sound* 10: 20-3.
- JENKINS, Brian Michael (2006). *Unconquerable Nation: Knowing Our Enemy. Strengthening Ourselves*. Santa Monica: The Rand Corporation.
- PATTERSON, James T. (2005). *Restless Giant: The United States from Watergate to Bush vs Gore*. Cary, NC: Oxford University Press.

Esta investigación ha sido financiada gracias al Ministerio de Ciencia e Innovación (Ref. FEM2010-18142).

Contact: <rocio.carrasco@dfing.uhu.es>