

Fecha de recepción: 28 noviembre 2016
Fecha de aceptación: 15 febrero 2017
Fecha de publicación: 27 abril 2017
URL: <http://oceanide.netne.net/articulos/art9-6.pdf>
Oceánide número 9, ISSN 1989-6328

Procesos de construcción identitaria femenina en la ficción televisiva actual: las mujeres de *Person of Interest* ¹

Marta FERNÁNDEZ MORALES
(Universidad de Oviedo, Spain)

RESUMEN:

Desde el nacimiento de la Tercera Edad de Oro de la ficción televisiva, numerosas personas expertas han comentado la aparición de personajes de varones en crisis. Parece haberse alcanzado un consenso sobre el hecho de que los hombres de hoy ponen en cuestión los valores de las narrativas tradicionales de la pequeña pantalla, ofreciendo *performances* de género que juegan entre el blanco y el negro con cierta variedad de matices. En el convulso inicio del siglo XXI, y como parte de un corrimiento de tierras sociopolítico que está originando narrativas muy diversas en el panorama televisivo (11S, recesión de 2008), sería lógico pensar que los modelos de género canónicos también se hubieran puesto sobre la mesa, no solo para reflejar las crisis existenciales de los protagonistas, sino también para abrir la puerta a caminos inexplorados para las heroínas que los acompañan. Desde los estudios culturales con perspectiva de género y en el marco de la epistemología feminista, este artículo plantea las siguientes preguntas, tomando como estudio de caso *Person of Interest*: ¿Son las del siglo XXI *nuevas mujeres* en algún sentido? ¿Hay avance en cuanto a las políticas de representación, o se dan fenómenos de *compensación* y *recuperación* que nos devuelven al *statu quo* imperante? ¿Muestra *Person of Interest* identidades femeninas en proceso, como otras series lo hacen con las masculinas? ¿Qué opciones para la performatividad del género plantean la incorruptible Carter, la brillante Root, la valiente Shaw, la tímida Grace o la pronto fallecida pero muy presente Jessica?

PALABRAS CLAVE: género, identidad, televisión post-11S, compensación/recuperación

ABSTRACT:

Since the beginning of the Third Golden Age of TV fiction, numerous experts have commented on the appearance of male characters in crisis. There seems to be an agreement on the fact that today's men question the values of traditional narratives on the small screen, offering gender performances that navigate between black and white with a certain degree of nuance. In the tumultuous beginning of the 21st century, and as part of a socio-political earthquake that is generating very diverse narratives on television (9/11, the 2008 recession), it would be logical to expect the canonical gender models to have been raised for discussion; not only to reflect the male protagonists' existential crises, but also to open windows onto uncharted paths for the heroines that accompany them. Within the field of cultural studies, with a gender perspective, and in the framework of feminist epistemology, this paper tackles the following questions, using *Person of Interest* as a case study: Are 21st-century women *new women* in any sense? Has there been any progress in the politics of representation, or do we see mechanisms of *compensation* and *recovery* that restore the *status quo*? Does *Person of Interest* show female identities in process, like other series do with male identities? What performative options do the incorruptible Carter, brilliant Root, courageous Shaw, shy Grace, and the soon dead but very present Jessica suggest?

KEYWORDS: gender, identity, post-9/11 television, compensation/recovery

1. INTRODUCCIÓN

Desde el nacimiento de la Tercera Edad de Oro de la ficción televisiva estadounidense, numerosas personas expertas han comentado la frecuente aparición de personajes de varones en crisis. En "El infierno son los otros", donde analizaban *The Sopranos* (HBO, 1999-2007), Fernando de Felipe y Concepción Cascajosa afirmaban que "[t]odos los roles masculinos están contruidos sobre pies de barro" (2007: 168). Sobre otro hombre al borde del abismo, Don Draper de *Mad Men* (AMC, 2007-2015), John Elia ha sugerido que es un ser atormentado en un contexto de profunda confusión (2010: 168). Y para categorizar a Dexter, el protagonista de la serie homónima (Showtime, 2006-2013), Anna Tous ha utilizado la etiqueta "héroe (a)normal" (2010: 92). Apoyándose en el desarrollo de estos y otros personajes, parece haberse alcanzado un consenso sobre el hecho de que los varones de hoy ponen en cuestión los valores de las narrativas tradicionales de la pequeña pantalla, ofreciendo *performances* de género que juegan entre el blanco y el negro con cierta variedad de matices.

Al describir el arranque del siglo XXI, encapsulado simbólicamente en los atentados del once de septiembre de 2001, Ana Pastor afirmó que la nueva centuria "nació sin anestesia" (2011: 5). Se abrió de forma violenta un periodo que ha removido algunos de los paradigmas que considerábamos estables. En los últimos años hemos sido testigos de agresiones de eco global, de una recesión económica, del surgimiento de movimientos sociales de nuevo cuño, del desmantelamiento del estado de bienestar y de las dudas sembradas sobre las estructuras políticas clásicas. Como parte de este corrimiento de tierras que está originando narrativas muy diversas en el panorama televisivo, sería lógico pensar que los modelos de género canónicos también se hubieran puesto sobre la mesa, no solo para reflejar las crisis existenciales de los protagonistas, sino también para abrir la puerta a caminos inexplorados para las heroínas que los acompañan.

En trabajos especializados de la primera década tras el 11S se han analizado las mujeres y sus roles en la ficción televisiva. Cascajosa ha apuntado a *Buffy the Vampire Slayer* (WB, 1997-2001; UPN 2001-2003) como una producción con protagonismo femenino que "se convirtió en una de las más importantes series de culto y en un auténtico fenómeno en el mundo

académico anglosajón" (2005: 89). Isabel Menéndez ha explorado cinco ejemplos de mujeres en el centro de la trama en *Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en televisión* (2008): *The Golden Girls* (NBC, 1985-1992), *Sex and the City* (HBO, 1998-2004), *Gilmore Girls* (WB, 2000-2006; CX, 2006-2007),² *Grey's Anatomy* (ABC, 2005-) y *Ally McBeal* (FOX, 1997-2002). Fijándose en esta última serie, Santiago Yanes ha estudiado la abogacía femenina en las pantallas norteamericanas en el marco de un entorno laboral con un resistente techo de cristal (2007: 289-95).

El trabajo que aquí se presenta se sigue de estas propuestas, incorporando dos novedades: por un lado, un corpus que no se enmarca entre las series tradicionalmente calificadas "de mujeres", ni por su elenco protagonista ni por su público objetivo presupuesto. Por otro lado, la aportación a un cuerpo académico todavía reducido sobre una serie exitosa y enraizada en la realidad actual. Se trata de la creación de Jonathan Nolan *Person of Interest* (CBS, 2011-2016), uno de los fenómenos televisivos más directamente derivados del 11S y un producto híbrido:

se entremezclarán los esquemas típicos de la ficción criminal procedimental, del thriller conspirativo y del espionaje y del llamado 'post-cyberpunk' [en] una fórmula compleja que, conjuntamente con la dramatización de algunas teorías científicas con un claro matiz filosófico y ético, explorará la cara oculta de la tecnología [...]. (Trapero, 2016)

Desde los estudios culturales con perspectiva de género y en el marco de la epistemología feminista, este artículo plantea las siguientes preguntas, tomando como estudio de caso *Person of Interest*: ¿Son las del siglo XXI *nuevas mujeres* en algún sentido? ¿Hay avance en cuanto a las políticas de representación, o se dan fenómenos de *compensación y recuperación* que nos devuelven al *statu quo* imperante? ¿Muestra *Person of Interest* identidades femeninas en proceso, como otras series lo hacen con las masculinas? ¿Qué opciones para performatividad del género plantean la incorruptible Carter, la brillante Root, la valiente Shaw, la tímida Grace o la pronto fallecida pero muy presente Jessica?

A través del análisis de su relevancia en las tramas, su política corporal y su interacción con los coprotagonistas masculinos, se

demostrará aquí que las mujeres más importantes de la ficción de Nolan cubren un espectro de representación que va desde los roles más tradicionales de esposa/novia/reposo del guerrero hasta figuras de heroína de acción y genia tecnológica menos habituales, pasando por papeles transicionales que orbitan entre los dos extremos. A pesar de los avances, se explicará aquí cómo en sus procesos de construcción identitaria estos personajes acaban, bien por caer en las trampas dialécticas de la ideología patriarcal mediante mecanismos de compensación y recuperación, bien por convertirse en iconos fálicos que las atrapan en un pensamiento binario del que no parece haber escapatoria.

2. SIN ANESTESIA: EL MUNDO DE *PERSON OF INTEREST*

Como ha analizado en profundidad Susan Faludi en *La pesadilla terrorista* (2009), los atentados del 11S provocaron una regresión en todo lo relacionado con la igualdad, también en el ámbito de la representación mediática. Los bomberos y los miembros de la Administración Bush se erigieron en modelos de varón para el siglo XXI en el marco de una ideología neoconservadora que se vio alimentada por (y, a su vez, cultivó con entusiasmo) el miedo colectivo.³ El *Wall Street Journal*, por ejemplo, celebró a través de Peggy Noonan (2001) el retorno de John Wayne, y el macho estadounidense por excelencia volvió a tomar las pantallas: Turner Broadcasting System “dedicó toda la programación de la Navidad de 2001 a reponer películas de John Wayne, mientras MPI Media reestrenaba *America, why I love her*” (Faludi, 2009: 15).

Sumándose a este homenaje a la virilidad más rancia se produjo un renacimiento del género de superhéroes, hasta el punto de que Richard Gray y Betty Kaklamanidou han hablado de la increíble abundancia de narrativas de superhéroes en la primera década del siglo XXI (2011: 2). El fenómeno se vio reafirmado por analistas políticos como Peter Roff, quien comentó que Bush recurría acertadamente al término “evildoers” en sus discursos, porque esto le ayudaba a explicar el tipo de héroe que América necesitaba (2001). Instrumentalizando una iconografía reconocible, los medios radicalizaron la dicotomía bien/mal, “deseosos de convertir a los guardianes designados para la seguridad nacional en juguetes y superhéroes de acción” (Faludi, 2009: 65). Al mismo tiempo, internet se llenó de

interpretaciones del 11S como “un símbolo de ‘castración’ del país” (Faludi, 2009: 21), y una de las voces cristianas que más apoyaba a George W. Bush –el reverendo evangelista Jerry Falwell– llegó a afirmar que las proabortistas tenían que asumir su responsabilidad por los atentados, por haberse burlado de Dios (*New York Times*, 2001). Este panorama se completó con el anuncio de la muerte del feminismo en el *Houston Chronicle*, *Newsday* el *New York Times* y otras publicaciones, que terminaron por construir una imagen del pensamiento igualitario como “un enemigo interior manifiesto” (Faludi, 2009: 34). La caída de las Torres Gemelas supuso el golpe de gracia legitimador para una ola de antifeminismo que se venía gestando desde los años ochenta. El XXI está siendo, de momento, el siglo del neomachismo, como simboliza la decisión de la revista *Time* de incluir en 2014 “feminismo” en su encuesta anual sobre las palabras que su público lector propondría prohibir (Steinmetz, 2014).

Las series de televisión creadas en EEUU reflejaron pronto este *zeitgeist*. Como han explicado Fernando de Felipe e Iván Gómez, los ejecutivos de Hollywood se dedicaron a examinar con lupa las películas de iban a estrenarse justo después de los atentados. Sin embargo, “los responsables de las principales series norteamericanas se lanzaron casi de inmediato a intentar dar [...] con la mejor manera de responder e incluso buscarle un sentido a todo lo que acababa de ocurrir” (2011: 52). Esa ligazón con la realidad ha continuado, demostrando que la televisión “es un medio proclive como pocos a la rápida incorporación a sus fragmentados universos de ficción de todos aquellos sucesos que tienen que ver con la más rabiosa actualidad” (De Felipe y Gómez, 2011: 52). Un buen ejemplo es la serie *24* (FOX, 2001-2010), en la que en tiempo real se mostraba el trabajo de Jack Bauer (Kiefer Sutherland) en una unidad antiterrorista ficticia que habría sido creada tras los primeros ataques a las Torres Gemelas en 1993 (Trapero, 2013: 119), conectando así pasado y presente.

Cuando se cumplían diez años del gran atentado y EEUU celebraba la muerte del villano –Bin Laden fue eliminado el 2 de mayo de 2011– aparecieron dos series que tenían como germen el 11S y como escenario el *ahora* de aquel país. Aún en pantalla, *Homeland* (Showtime, 2011-) dramatiza la obsesión de su protagonista Carrie Mathison (Claire Danes) por evitar otro 11S, incorporando los escenarios de la Guerra contra el Terror. Su ficcionalización

de la realidad inmediata alcanza un punto álgido en la representación de la victoria americana sobre Abu Nazir (Navid Negahban), obvio trasunto de Bin Laden: cuando éste es finalmente eliminado, su cuerpo es lanzado al mar en un reflejo nada sutil de la versión oficial de la Operación Gerónimo.

El estudio de caso elegido aquí, *Person of Interest*, se atreve a cuestionar –siempre en el marco de una cultura del miedo aparentemente ineludible– algunos de los métodos de Bush y Obama, y se mueve en la frontera entre realidad y (ciencia) ficción. Su premisa es que EEUU está dejando desatendida a la ciudadanía de a pie al volcar todos sus esfuerzos en la lucha contra el terrorismo. Harold Finch (Michael Emerson) es un científico que tras el 11S diseñó por encargo del gobierno una tecnología de vigilancia (la Máquina) que identifica posibles enemigos, dando a las autoridades la posibilidad de actuar antes de que suceda un nuevo desastre.⁴ Esta sofisticada Inteligencia Artificial (IA), sin embargo, no solo prevé golpes terroristas, sino también “crímenes violentos que afectan a gente normal”, como explica la voz en *off* de Finch en los títulos de crédito. Ante la desprotección de esas personas, el genio informático decide reunir un equipo de “vigilantes” para evitar los delitos que la administración está ignorando. La propuesta de *Person of Interest* se inserta así en el corpus de series post-11S que se acerca a “la figura del ciudadano anónimo que, vocacionalmente patriótico o no, acaba tomándose la justicia por su mano para, en la medida de lo posible, intentar mitigar el dolor y la desesperación provocada por la irremplazable pérdida de sus seres más queridos” (De Felipe y Gómez, 2011: 193).

El primer recluta de Finch es John Reese (Jim Caviezel), veterano de guerra y ex-agente de la CIA. Desencantado de las agencias de inteligencia, se ha dado a la bebida tras perder al amor de su vida, circunstancia que le coloca en la línea de los vigilantes descritos en el párrafo anterior. Su nombre le emparenta con Kyle Reese, de la saga fílmica *Terminator* creada por James Cameron en 1984, como ha explicado con detalle Trapero (2016). En un binomio clásico, Finch es la mente y Reese es el cuerpo; aquél el creador que maneja la tecnología, éste el brazo ejecutor que detiene a los verdugos y protege a las víctimas. Ambos dejan atrás su vida anterior por un bien mayor: Reese el fantasma de su novia Jessica Arndt (Susan Misner), Finch a su prometida

Grace Hendricks (Carrie Preston). A medida que avanza la trama, las dos caras se funden en un actante único que evoca el mito romano de Jano –el dios de las puertas, los principios y los finales– y que se mantiene unido hasta el desenlace, cuando ambos deciden sacrificarse por el otro pero solo uno lo consigue.⁵ A ellos se unen diferentes personajes con la función actancial de *ayudante*. Éstos incluyen al policía corrupto y luego reformado Lionel Fusco (Kevin Chapman) y a tres mujeres: Jocelyn “Joss” Carter (Taraji P. Henson), Samantha Groves, conocida como “Root” (Amy Acker) y Sameen Shaw (Sarah Shahi). De ellas tratan las líneas que siguen, que se abren con un apartado dedicado a los personajes femeninos que nunca faltan cuando hay héroes varones; aquellos de los que el patriarcado no puede prescindir para mantener su imaginario intacto.

3. LAS SIEMPRE NECESARIAS: JESSICA Y GRACE

Como ha afirmado Menéndez, el análisis de los papeles protagónicos en la ficción televisiva contemporánea continúa revelando “un problema de androcentrismo social, al establecer que el varón es el sujeto significativo” (2008: 64). Igual que ocurre en la narrativa fílmica *mainstream*, en una parte importante de las series comerciales los personajes femeninos continúan estando subordinados, si bien esto va cambiando poco a poco. Hay roles que se resisten a desaparecer, y cuya resiliencia es prueba de la adaptabilidad de las narrativas patriarcales. Éstas dan cabida a algunos modelos ligeramente diferentes en un proceso de *compensación* que contenta a parte de la audiencia, pero los antiguos, asociados casi siempre al amor romántico heteronormativo, no terminan de desintegrarse.⁶ Es el caso de las dos mujeres a la sombra del binomio heroico de *Person of Interest*.

Jessica es una mujer blanca y bella, y es la novia de John Reese (igual de blanco y de atractivo que ella) cuando éste aún trabaja para el gobierno. La primera temporada nos muestra a través de *flashbacks* que con Jessica Reese ve en televisión el atentado contra las Torres Gemelas en 2001, y le pide que entienda su sacrificio cuando se zambulle en la Guerra contra el Terror. Anteponiendo su deber al amor, la invita a seguir con su vida sin él. Después de no tener noticias en mucho tiempo, ella acaba por hacerlo, y se casa con otro hombre. El giro argumental clave en esta trama nada novedosa llega cuando Reese descubre que Jessica ha sido golpeada y asesinada

por su marido. El hecho se revela en el episodio 1.21 gracias a las investigaciones de Carter, y con él todo cambia para el héroe.⁷

Una vez informado de esta circunstancia, el público de *Person of Interest* entiende por qué Finch utiliza la grabación de una agresión machista para convencer a Reese de unirse a su misión. No hay crimen que le movilice más, ni nadie que le despierte mayor instinto protector que una mujer maltratada. Para Reese el terrorismo doméstico es tan relevante como el yihadista, y se convierte en adalid de esa idea: en el piloto afirma que el 40% de los asesinatos se enmarcan en algún tipo de relación romántica (1.1); en el 1.9 se ocupa de un marido a punto de convertirse en verdugo; y dos episodios más tarde acaba con un acosador que persigue a su ex-novia (1.11). Su intervención en casos de este tipo se repite al menos una vez en cada una de las siguientes temporadas, y detrás de todos sus actos está el recuerdo de Jessica. Sin ella ni siquiera sabe quién es: "When you find that one person that connects you to the world, you become someone different. Someone better. When that person is taken from you, what do you become then?" (1.1).

La interacción entre Jessica y Reese se da únicamente en los *flashbacks*, a un nivel narrativo secundario, aunque complementario a la línea argumental principal. De ella no llegamos a saber nada más que lo relacionado con su amor, y no existe fuera de la esfera de acción de Reese, el verdadero actante *sujeto*. Más que su presencia, para la trama de *Person of Interest* es relevante la ausencia de Jessica; el hecho de que ya no esté porque un asesino le ha arrebatado la vida, vaciando al mismo tiempo la de su antiguo amante. De esta forma, es en primera instancia un objeto de deseo y después de venganza. Su cuerpo primero desnudo entre las sábanas de Reese y luego muerto a manos de su marido deviene en icono de entrega e indefensión, y el fracaso del héroe al llegar tarde para salvarla se convierte en el motor de la existencia de él. Siguiendo el Modelo del Reloj del Personaje, Jessica puede leerse como un *síntoma* dentro del proceso de caracterización de Reese; la razón de que sea como es (Eder, 2010: 22). En el marco actancial, el feminicidio de su novia es para Reese el *destinador* que proporciona "las motivaciones que determinan la acción del sujeto" (Ubersfeld, 1998: 52). Entregado a vengar a Jessica, no se permitirá más que dos atisbos de relación romántica posteriores:

un beso con Carter antes de la prematura despedida (3.9) y un breve noviazgo con su terapeuta, Iris Campbell (Wrenn Schmidt). Empeñado en no salirse del arquetipo delineado por Joseph Campbell –casual coincidencia con el apellido de Iris– rompe con ella en el episodio 5.3. Su argumento es que las personas con un trabajo como el suyo no tienen derecho a una vida normal. Así, el héroe se confirma como alguien que ha entregado su vida por algo mayor que él mismo (Campbell, 1988: 122).

Algo parecido hace Harold Finch, la otra cara del actante *sujeto* principal. Comparte con Reese el sentido de pérdida, ya que su mejor amigo y el otro padre de la Máquina, Nathan Ingram (Brett Cullen) muere en un atentado (2.22). También tiene en su vida a una mujer que cumple con la función de reposo del guerrero, tranquilizándole cuando tiene conflictos éticos y llorándole cuando él consigue que le dé por muerto para protegerla de los riesgos de su misión. Grace no ha fallecido como Jessica, pero aparece como recuerdo en los *flashbacks* y casi como un fantasma en el presente narrativo, especialmente cuando Finch comienza a pensar que la ve en Nueva York, cuando sabe que en realidad está en Roma. De hecho, es él quien la envía allí por su propia seguridad sin que ella lo sepa; decisión que ella acepta sin hacer preguntas, cediendo por completo su capacidad de decidir en el episodio 3.21.

En la antepenúltima entrega de la tercera temporada Grace alcanza así su mayor grado de pasividad, siendo un peón en la guerra entre la Máquina y Samaritano, la IA clónica de la de Finch que ha caído en manos de una multinacional con intenciones perversas. La Máquina identifica a Grace como una potencial víctima y, efectivamente, es secuestrada por los hombres de Samaritano. Sin entidad de sujeto alguna, Grace está cosificada a lo largo de todo el episodio, como mero instrumento para manipular a Finch. Como hace Reese en su posición de hombre de acción, Harold se sacrifica por un bien mayor y se entrega a las fuerzas del mal a cambio de darle a su novia una nueva vida en Italia. Igual que la de Jessica, pues, la interacción de Grace con los coprotagonistas masculinos se limita a los recuerdos románticos del pasado, ya que en el presente, a pesar de estar viva, no tiene agencia ni voz que sumen a la narrativa.

Respecto a la política de representación corporal, si Jessica era la hermosa amante del seductor macho alfa, Grace es la tímida

compañera artista del hombre-cerebro, y ambos están des-sexualizados. Entre ella y Finch no hay escenas íntimas como las que vemos con John y Jessica, y sus cuerpos armonizan en un mundo de estereotipos: él es el genio tímido, parcialmente discapacitado por las heridas del atentado que mató a su amigo y significativamente apodado "Gafas" por el Detective Fusco. Ella es la pintora sensible, con un físico que pasa desapercibido y siempre con una sonrisa maternal en los labios. Además, su nombre añade el componente cristiano a la ecuación, siendo Grace (Gracia) la última posibilidad de salvación que le queda a Finch tras la cruenta guerra contra Samaritano, durante la que ha violado repetidamente su propio código ético. En la penúltima secuencia de *Person of Interest* Finch, la mitad de Jano que ha sobrevivido tras dar Reese la vida por él, va a buscar a su prometida (5.13). Se presenta ante ella retornado de entre los muertos, y con el gesto de sorpresa y alegría de Grace se abre la posibilidad del perdón para Harold y de una nueva existencia para ambos. Si como personaje Finch funciona, dentro del Modelo del Reloj de Eder (2010: 22), como *símbolo* de la era post-11S, Grace replica la posición de Jessica como *síntoma*, no contribuyendo más que a la caracterización de la otra mitad del héroe de las dos caras.

El análisis de estos dos personajes con perspectiva de género nos aparta de la idea de que el siglo XXI es un momento de crisis para la feminidad tradicional en el marco de la ficción televisiva. Incluso dentro de una narrativa distópica, Jessica y Grace no ofrecen alternativas que permitan fantasear sobre otras formas de ser mujer. Novias entregadas y víctimas propiciatorias, son personajes planos y puramente funcionales. Representan la "media naranja" necesaria para humanizar a los héroes (uno aparentemente invulnerable en lo físico, el otro imposible de derrotar en lo intelectual), y se inscriben en la tendencia de (re)victimización de las mujeres en los medios tras el 11S. Tendencia que se inauguró con la repetición de las imágenes de trabajadoras de las Torres Gemelas siendo rescatadas por valerosos bomberos, sin importar "que entre las víctimas hubiera una sola mujer por cada tres varones ni que casi todas las oficinistas (al igual que casi todos los oficinistas) se hubieran salvado solas" (Faludi, 2009: 16). Junto a ellas surgirían en los medios las Madres de la Seguridad, que también tienen su eco en *Person of Interest*.

4. ALGO ESTÁ CAMBIANDO... O NO: LA AGENTE CARTER

En la serie de Nolan que nos ocupa solo hay un personaje coprotagonista madre: Jocelyn "Joss" Carter, una policía con experiencia militar que inicialmente investiga a Reese, pero que queda en deuda con él cuando éste salva a su hijo Taylor (Kwoade Cross), secuestrado por una trama mafiosa que llega hasta la raíz del Departamento de Policía (1.19). Está presente en la trama desde el piloto hasta el episodio 3.9, y luego de forma esporádica en *flashbacks*. Es una figura relevante desde el inicio y se convierte en parte del equipo de vigilantes, siguiendo las instrucciones de Finch pero ciñéndose a métodos legales (lejos de la filosofía "el fin justifica los medios" de Reese). Su caracterización se apoya en dos pilares: su honestidad y su maternidad, puestos en primer plano cuando es señalada por la Máquina y el foco narrativo nos permite conocerla mejor.

El episodio "Get Carter" muestra a Joss como potencial víctima de los agentes corruptos de su comisaría, y a Reese –a quien en un guiño a las narrativas de superhéroes los otros policías apodan el Hombre del Traje– haciendo todo lo necesario para protegerla. Para entrelazar en las dos capas temporales de la ficción (el presente narrativo y el pasado de las analepsis) a la Carter detective y a la militar, el guión usa la maternidad como nexo. Mientras que en el 'hoy' la vemos cenando con Taylor en las que son sus primeras escenas fuera de su entorno profesional; en el 'ayer' la observamos empatizando con un prisionero al que interroga en Irak a través de sus criaturas: tras decirle que no es solo un objeto de negociación, le ruega que colabore... "For our children" (1.9). De esta forma, lleva a un nivel superior la figura de la Madre de la Seguridad que identificó la revista *Time* en un reportaje de gran resonancia en EEUU (Tumulty y Novak, 2003) y que analizó Faludi en su volumen citado (2009: 198 y ss.). No le basta por votar por un presidente que se ocupe de las amenazas internacionales; Carter actúa en todos los frentes para proteger a la siguiente generación. Esto sirve para racionalizar su uso de la violencia, en línea con otras protagonistas que se apropian de armas y códigos masculinos en el cine y la televisión recientes (Bernárdez, 2012: 100).

La fusión entre la identidad de Carter como luchadora contra el crimen y como madre

dispuesta a dar la vida por su hijo se hace carne en la entrega en la que termina siendo asesinada. En una escena de intimidad poco habitual en *Person of Interest*, "The Crossing" la pone cara a cara con el Hombre del Traje, preparándose para su siguiente batalla. En la breve pausa que precede a la tempestad, comparan las marcas de sus violentas vidas sobre sus respectivas pieles: John, una puñalada que le pasó a dos pulgadas de la arteria axilar en un combate contra Hezbolá; Joss, las huellas de una mina que se llevó a su compañero de patrulla en Irak. Ante la pregunta de cuándo ha estado más cerca de la muerte, ella describe una cicatriz de trece puntos que le atraviesa el vientre: la cesárea que tuvieron que hacerle para salvar a Taylor, que venía de nalgas. "The worst moment of my life", recuerda, "followed by the best" (3.9). El cuerpo-escudo que había dominado en la representación de Carter como antagonista del mal se transforma en cuerpo-lienzodondeseinscribeeltestimonio de su sacrificio maternal. Para equilibrar la estrategia de humanización, John sugiere que su experiencia más cercana al fin fue un pensamiento de suicidio cuando perdió a Jessica. Finalmente, la relación entre ellos, basada en el poder redentor de la mujer íntegra que llega a cambiar al cínico hombre de acción, culmina al final de la escena. Con un beso y un "you changed me" (3.19), John confiesa que su encuentro con Carter al empezar a trabajar para Finch le hizo descartar la idea de quitarse la vida. Minutos más tarde, aparentemente completada su misión en la trama –una vez más *síntoma* en el Reloj del Personaje masculino (Eder, 2010: 22)– Carter muere entre sus brazos.

En el esquema actancial la función más evidente de Joss es la de *ayudante* respecto de Reese como *sujeto*. Su inteligencia le ayuda a encontrar pistas, su valor contribuye a cerrar con éxito operaciones peligrosas, y su carácter impide que John se aparte definitivamente del camino del bien, aunque este sea entendido de una forma peculiar en un contexto de valores difusos. Incluso el nombre por el que casi siempre la llaman –signo de su pasado como casada, ya que es el apellido de su ex-marido, Paul Carter (Laz Alonso)– remite a un personaje auxiliar en las narrativas de superhéroes revitalizadas tras el 11S: Peggy Carter aparece en la saga del Capitán América. Novia pasiva en los recuerdos de Steve Rogers en los primeros comics, gana terreno en las adaptaciones para la pantalla. Durante dos temporadas ha sido protagonista de su propia serie –*Agent Carter* (ABC, 2015-2016)– y en la última

entrega cinematográfica sobre Rogers/Cap (*Captain America: Civil War*, dirigida por Anthony y Joe Russo y estrenada en 2016) asistimos a su muerte. Confirmando la relación dialógica entre distintos productos de cultura popular, en *Person of Interest* Reese es apodado "Capitán América" en al menos una ocasión (3.17), y "Capitán Lacónico" en la cuarta temporada (4.16).

Un acercamiento con perspectiva de género al personaje de Carter en la serie de Nolan demuestra que se trata de una creación transicional entre los roles canónicos que reproducían Jessica o Grace y las heroínas alternativas que podrían resultar de la crisis de inicios del siglo XXI. Por un lado, su visibilidad continuada confirma el argumento de que "la existencia de un protagonismo femenino en series comerciales para televisión se trata de una transgresión" (Menéndez, 2008: 65). Su participación en las tramas es una buena noticia, máxime si tenemos en cuenta, añadiendo la visión interseccional, que se trata de una mujer afroamericana; la única de un elenco principal eminentemente blanco. Sin embargo, yendo un paso más allá de la mera presencia nos damos cuenta de que los guiones completan un perverso proceso de *compensación y recuperación*. Lo primero porque, como sugería Barrett para determinados textos literarios (1984: 83), a través de mecanismos narrativos como los que envuelven a Carter se eleva el carácter moral de la feminidad –aunque no sea una feminidad cien por cien tradicional– dejando claro que ella es inasequible para los largos brazos del mal. Como combatiente y como policía queda en un plano superior que los hombres protagonistas, y su posición como madre añade un nivel al sacrificio que también apreciamos en el Reese o en Finch.

Pasadas casi tres temporadas el recorrido de Carter se agota, y su destino como personaje queda ligado a la evolución de Reese. Cuando él ha completado su transformación, ella puede desaparecer. Siendo incapaz de sobrevivir en el entorno darwinista del convulso mundo post-11S, donde adaptarse significa dejar de lado los principios (cosa que acaba haciendo incluso el recto Harold Finch), Carter exhala su último aliento en la batalla contra la corrupción. Su muerte en acto de servicio completa el proceso de recuperación, dejando a los héroes varones en el centro de la narrativa. A pesar de que en el episodio 3.9 la Máquina apunta a Reese como víctima del siguiente crimen violento, es Joss la que es eliminada. El Capitán América había salvado su vida y la de su

hijo, pero ella no puede hacer lo mismo por él. El verdadero superhéroe, por tanto, no puede ser otro que Reese... aunque a veces necesite compañía.

5. COPROTAGONISTAS POR DERECHO PROPIO: ROOT Y SHAW

*Our machines are disturbingly lively,
and ourselves frighteningly inert.*
(Donna Haraway)

Los personajes femeninos que ofrecen alternativas más radicales a los roles tradicionales en *Person of Interest* son dos de los que, junto con Carter, se han identificado aquí como *ayudantes* de Finch y Reese en el marco actancial: Samantha Groves "Root" y Sameen Shaw. Aunque se incorporan una vez puesta en marcha la trama principal (Root en el episodio 1.13; Sameen en el 2.16), su carácter auxiliar se va desdibujando. Llegando a superar su estatus de colaboradoras hasta ser actantes *sujeto* en varios episodios, se ganan un lugar en el Team Machine –el equipo de la Máquina, frente a los villanos de Samaritano– a través de interacciones de igual a igual con los varones protagonistas. En lo intelectual, Root se presenta como una rival al nivel de Harold Finch cuando surge como enemiga: rompe las barreras de su sistema informático (1.13, significativamente titulado "Root Cause"), manipula la Máquina para que la identifique como posible víctima (1.23), y se enfrenta a él para liberar todo el potencial de la IA (temps. 1 y 2). En la tercera temporada, tras revelarse la existencia de Samaritano, Root empieza a colaborar con Harold, aportando tanto habilidades técnicas como conocimientos de artes marciales y de armas. Si Finch tiene una conexión estrecha con la Máquina como inventor (la IA le llama "padre"), Root es una herramienta de comunicación con ella, hasta el punto de que la Máquina la identifica como "Analog Interface" y utiliza su mente, su voz e incluso su cuerpo para hacerse oír.

En lo tocante a la ejecución de las misiones, Shaw se sitúa en el mismo plano que John Reese. Ambos tienen experiencia en las fuerzas especiales, y son capaces de ganar las batallas más sangrientas. Después de ser señalada por la Máquina y rescatada de un posible final violento como persona "irrelevante" (2.16), Sameen también se pasa al Team Machine. En numerosas ocasiones se sugieren sus paralelismos con Reese, y de hecho termina por ser una versión hembra del Hombre del Traje. Así, en el episodio en el que Finch la atrae

a su bando, John y ella se reconocen mutuamente como soldados leales: Sameen se pone en peligro para limpiar el nombre de su compañero muerto, y él afirma que hubiera hecho lo mismo en su lugar (2.19). Luego volvemos a verles conectar a través de un código compartido: el argot militar que manejan en el episodio 3.1 ("Spec Ops", "recon"). Y después de una temporada de ausencia por su secuestro a manos de las tropas de Samaritano, en la temporada final Shaw reaparece para seguir peleando con Reese y los suyos hasta ocupar el puesto de él.

Siguiendo la categorización de Dominique Mainon y James Ursini para los personajes femeninos contemporáneos que revitalizan el mito clásico de las Amazonas, tanto Root como Shaw podrían ser etiquetadas como *guerreras*, situándose dentro de un *continuum* de representación cada vez más común en la cultura popular (desde las Amazonas hiperfeminizadas de los sesenta hasta la heroína de *Kill Bill* o los nuevos Ángeles de Charlie en el siglo XXI). De los nueve criterios de la *checklist* de estos autores (2006: 11-17), las coprotagonistas de *Person of Interest* cumplen tres,⁸ y adaptan un cuarto a las necesidades de la narrativa: 1) son capaces de pelear de forma agresiva utilizando habilidades físicas, 2) no son solo secuaces de un hombre y 3) no manifiestan deseo heterosexual. Además (4), si bien en ocasiones son salvadas por varones, también los rescatan a ellos con frecuencia. En relación con los puntos primero, segundo y cuarto, su inclusión en la serie constituye un ejercicio de *justicia simbólica* tal y como la define Bernárdez: no son modelos de comportamiento en sentido estricto, sino "modelos-de-posibilidad-de-ser"; personajes femeninos que están en clave de igualdad representativa respecto a la violencia (2012: 95) y la capacidad para la acción.

Respecto al punto tercero, hay dos aspectos destacables que apuntan al carácter transgresor de Root y Shaw: por un lado, su resistencia al discurso romántico heteronormativo. Ésta es continuada en su *performance* de género cotidiana (vestuario, lenguaje, gestualidad, relaciones interpersonales), y las aleja del rol que veíamos con Jessica y Grace. Se hace explícita, por ejemplo, en el episodio "A More Perfect Union". Obligada a colarse en una boda para salvar a una posible víctima, Root ironiza sobre la situación: "Even I appreciate a fairy-tale ending", afirma con sorna. "Family politics, overcooked meat, monogamy... What's not

to love?" (5.6). Por otro lado, yendo un paso más allá en su ruptura de los guiones al uso, Root y Shaw establecen una relación que ha tenido recepción positiva entre el público femenino homosexual. La atracción empieza a hacerse evidente en la cuarta temporada, y es vital en la quinta. El punto de inflexión se produce en el episodio 4.11, cuando en una sucesión de narraciones ucrónicas que ofrecen distintas posibles resoluciones de un mismo problema las oímos flirtear abiertamente. El avance se acelera en "6,741", donde tiene lugar la única escena de sexo entre ellas –si bien solo en la mente de Shaw, como una de las 6.741 simulaciones que Samaritano le fuerza a experimentar durante su cautiverio– y deriva hacia una declaración de amor mutuo *sui generis*: "7,000 simulations. I killed a lot of people. But the one person I couldn't kill was you", confiesa Shaw en "Sotto Voce". Root por su parte concluye, ante el miedo de Sameen de confundir realidad con simulación y acabar matándola: "You can't live with me. I can't live without you" (5.9).

La evolución de este inusual romance se ha celebrado afirmando, por ejemplo, que "Root y Shaw ya son canon en *Person of Interest*" (Rogue, 2015), o que la serie es de interés lésbico (Meyer, 2014). Sin embargo, no sale tan bien parada la conclusión alcanzada con la muerte de Root por el disparo de un francotirador (5.10) y el subsiguiente luto no resuelto de Shaw. Lo primero ha sido criticado por abundar en la tendencia que las redes sociales han etiquetado #BuryYourGays, en referencia al uso frecuente de un personaje homosexual eliminado de forma violenta en películas y series. Este fenómeno en su versión femenina se ha denominado Síndrome de la Lesbiana Muerta. Ha sido contestado por espectadoras y fans al respecto de Tara en *Buffy* (mencionada al inicio de este texto), Maia en *Pretty Little Liars* (Freeform, 2010-), Helen en *Masters of Sex* (Showtime, 2013-) o Lexa en *The 100* (The CW, 2014-); y Lynette Rice ha descrito a Root como "TV's Latest Lesbian Fatality" (2016). Sobre esto Nolan ha explicado que su final estaba escrito y que su género o sexualidad no son importantes. Apuntando a la validez del canon de superhéroes para entender determinadas dinámicas de sus personajes, ha concluido que Root cayó "like a fucking superhero" (Halterman, 2016). Con todo, la influencia de un público activo que ha pasado de consumidor a *prosumidor*, hizo que Root regresara a la pantalla al final de la trama, primero como la voz de la Máquina y luego como su personificación.⁹

Un análisis con perspectiva de género del proceso emocional de Shaw tras el asesinato de su compañera también pone trabas a la lectura complaciente de estas figuras femeninas como creaciones definitivamente novedosas. Fijándonos de nuevo en la relación entre las dos podemos observar que, lejos de normalizar los vínculos lésbicos a través de personajes redondos que promuevan una cierta identificación y/o una recepción positiva, Sameen es caracterizada como una máquina de matar distante y que bordea la psicopatía. No reacciona de niña al fallecimiento de su padre, que vemos en *flashbacks* (3.5); es apartada de la profesión médica por su falta de empatía (analepsis en el episodio 3.10); parece disfrutar del dolor ajeno en sus misiones; y no es capaz de gestionar la pérdida de Root. Cuando Reese le pregunta cómo se siente, Sameen responde con el gesto congelado: "I'm not feeling anything" (5.11). Se la dibuja así como un ser humano tarado incapaz de ser funcional más allá de la violencia: se desenvuelve bien en la lucha utilizando las herramientas de una socialización masculinizante en el ejército y las fuerzas antiterroristas, pero es inepta en las fases de calma. Su posición como personaje en el Modelo del Reloj es la de *símbolo* (Eder, 2010: 21), en este caso del orden (patriarcal, neoconservador y belicista) revitalizado tras el 11S. Atrapándola en opciones performativas masculinas a pesar de su cuerpo innegablemente femenino (poderoso y bello al mismo tiempo),¹⁰ se reduce su valor al de trasunto hembra del guerrero, personificado en John Reese. En un proceso de *recuperación* que nos devuelve al *statu quo*, Shaw termina encajando en la descripción de lo Bernárdez ha denominado *mujeres fálicas*:

las que han asimilado un punto de vista adjudicado a los varones: utilizan la violencia física y la coacción para conseguir sus fines, no se dejan manipular sentimentalmente poniendo como disculpa los afectos, pueden llegar a controlar y limitar el poder masculino en la escena, utilizan las armas de combate propias de los hombres, y algunas de ellas pueden decir palabras malsonantes y soeces. (2012: 96)

Tal es la apropiación de los códigos viriles que en la último plano de la serie Shaw se sitúa en el mismo lugar, en la misma posición y lanzando a una cámara de vigilancia callejera (y, por extensión, a la cámara que graba la serie y al público espectador) una mirada que duplica la

de Reese en el arranque de la ficción en 2011. En un mundo donde la Máquina de un Finch redimido por su Gracia renace tras el conflicto con Samaritano, y donde Reese y Root ya no están para ejercer de vigilantes al servicio de la población "irrelevante", Sameen ocupa el lugar del hombre, y la espiral narrativa continúa. El final abierto de *Person of Interest* es en definitiva la puerta a un nuevo principio, quizá con distintos agentes, pero donde nada ha cambiado.

6. CONCLUSIONES

Retomando las preguntas de investigación que se planteaban al principio de este trabajo, podemos concluir que, tomando como ejemplo *Person of Interest*, se aprecia la presencia de algunos personajes femeninos que podrían convertirse en *nuevas mujeres* respecto del modelo patriarcal, formulando avances en las políticas de representación de la ficción televisiva. Ciertas heroínas muestran identidades de género en proceso, tanteando prácticas performativas que se apartan de los códigos tradicionales, especialmente en su uso de la inteligencia racional y de la violencia física. En este sentido, figuras como Carter, Root y Shaw aparecen como poseedoras de una agencia que no siempre ha estado a disposición de las mujeres en la narrativa.

La progresión de estos procesos de construcción identitaria, por otra parte, se ve frenada por fenómenos de *compensación* y *recuperación* que no hacen sino reafirmar el estado de cosas habitual. Así, aunque en la serie conocemos a la Carter capaz y autónoma, se nos priva del personaje en el momento que ha cumplido su función de humanizar al héroe, reduciéndola a una función accesoria determinada por su incorruptibilidad y su papel de madre. Igualmente, si bien Nolan coloca a Root y a Shaw en situaciones comprometidas a las que sobreviven, lo hacen siempre reproduciendo roles masculinos que no son redefinidos: Sameen, por ejemplo, se transforma en un típico caballero andante en el episodio 5.4 ("It's time we slay the dragon"), y Root la imita al salvar a la víctima del 5.6 llevándosela a lomos de un caballo. Ambas son además figuras que rozan lo posthumano, con elementos tecnológicos que difuminan su feminidad tradicional (Root un implante coclear que le permite oír a la Máquina, Shaw un chip que le ha colocado el equipo de Samaritano para estimular su cerebro con simulaciones). Sin embargo, las dos se adhieren a los códigos estéticos dominantes, y ambas

son castigadas por desplazar su sexualidad hacia los márgenes. Su relación nunca llega a consolidarse, y deja una víctima del Síndrome de la Lesbiana Muerta y una viuda herida que no se reconoce como tal, situándose en el papel de superhéroe privado de emociones.

Finalmente, es posible afirmar que en las *performances* de género de Root y Shaw se produce una inversión de roles, pero solo en una dirección. Ellas ocupan algunos espacios antes vetados a figuras femeninas (a base de comportarse como *mujeres fálicas* la mayor parte del tiempo; sobre todo en las tramas de acción), pero Finch y Reese nunca se salen del espacio performativo habitual de los varones, y su masculinidad canónica no se cuestiona. Más bien al contrario, se ve reforzada por la exhibición constante de sus habilidades y gracias a la función como *destinadores* de los actantes representados por Jessica y Grace. Al final de la misión del Team Machine, por tanto, se han perdido algunas vidas –incluyendo las de Jessica, Carter, Root y Reese– y ha habido conatos de rebelión por parte de mujeres que han querido ser algo más que comparsas, pero el andamiaje del sistema sexo-género continúa (casi) intacto.

NOTAS

¹ Este trabajo se ha desarrollado en la Universitat de les Illes Balears, en el marco del proyecto *El rol de la ficción televisiva en los procesos de construcción identitaria en el siglo XXI*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (ref. FFI2014-55781-R).

² Durante la redacción de este artículo Netflix está ofreciendo una nueva entrega de episodios extendidos de esta producción: *Gilmore Girls: A Year in the Life*.

³ Cfr. Fernández Morales y Menéndez Menéndez, en prensa.

⁴ La idea de la prevención del crimen a través de la tecnología estaba ya presente en el relato "The Minority Report" de Philip Dick (1956), adaptado al cine en 2002 por Steven Spielberg y convertido en serie de televisión en 2015 (FOX).

⁵ Se ha desarrollado un análisis de la primera temporada de la serie dentro del marco actancial en "Gender Violence and Gendered Agency within the Actantial Paradigm of *Person of Interest*" (Fernández

Morales y Menéndez Menéndez, 2013). Como explica Anne Ubersfeld, a pesar de haber sido aplicadas sobre todo al ámbito del drama, "las investigaciones de Greimas no se refieren específicamente al teatro, sino a toda forma de relato" (1998: 47). La utilidad del concepto de *actante* se hace evidente cuando hablamos de series que adaptan esquemas narrativos clásicos, como es el caso: un héroe=*sujeto* (Finch+Reese) que se pone en marcha con un estímulo / motivo = *destinador* (la Máquina, sus amores perdidos) y con una finalidad concreta=*objeto* (salvar a Personas de Interés) que irá en beneficio de alguien = *destinatario* (la ciudadanía "irrelevante"). En el proceso se encontrará con enemigos que tratarán de detenerle = *oponente* (HR, la CIA y, sobre todo, Samaritano). Y tendrá colaboradores que contribuirán a que logre sus fines = *ayudante* (Carter, Root y Shaw, entre otros personajes).

⁶ Entiendo aquí *compensación* en el sentido que le dio Michelle Barrett (1986). Sería el mecanismo por el cual en los procesos de representación las imágenes e ideas relacionadas con lo femenino se "elevan", haciendo parecer que se les otorga a las mujeres y sus topicalizaciones asociadas la importancia que no habían tenido antes. A este fenómeno le suele acompañar uno de *recuperación*, según el cual los significados finales de las narrativas restauran el *statu quo*, dejando intacto el orden de género.

⁷ Las referencias a la serie utilizan el sistema "temporada.episodio".

⁸ Mainon y Ursini requieren de la presencia de al menos dos de sus puntos para considerar a un personaje *warrior woman* (2006: 11).

⁹ En el último episodio su estatus como cibernético, sugerido mediante el recurso de comunicarla con la IA a través de un implante coclear que se hizo colocar en la tercera temporada (3.17), alcanza su máxima expresión. Con ello se añadiría una nueva faceta transgresora al personaje ya que, como escribió Donna Haraway, este tipo de entes cuestionan ideológicamente las dicotomías tradicionales, incluyendo el par cuerpo-máquina (2000: 302). Un estudio de Root y Shaw como entes posthumanos está en marcha dentro del proyecto I+D+i en el que se enmarca este artículo. Como línea de investigación futura queda la exploración de estas figuras como iconos transmediáticos, pues trasladan elementos del videojuego a la narrativa televisiva (ej.: 2.22, "God Mode").

¹⁰ Como información complementaria para rematar el retrato de Shaw como atractivo según el estándar, sirva el dato de que Sarah Shahi fue reina de la belleza y animadora antes que actriz. Este hecho no guarda relación con la calidad de su actuación, pero sí con su imagen pública y con la lectura dominante de su cuerpo en pantalla.

¹¹ El artículo aparece en *The Guardian* bajo el *copyright* de *The New York Times*, sin especificar autoría.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRETT, M. (1986). "Ideology and the Cultural Production of Gender." En *Feminist Criticism and Social Change: Sex, Class and Race in Literature and Culture*, J. NEWTON y D. ROSENFELT (eds.). Nueva York: Methuen, 65-85.
- BERNÁRDEZ RODAL, A. (2012). "Modelos de mujeres fálicas del posfeminismo mediático: Una aproximación a *Millennium*, *Avatar* y *Los juegos del hambre*." *Anàlisi* 47: 91-112.
- CAMPBELL, J. (1988). *The Power of Myth*. Nueva York: Doubleday.
- CASCAJOSA VIRINO, C. (2005). *Prime Time. Las mejores series de TV americanas de 'C.S.I.' a 'Los Soprano'*. Madrid: Calamar.
- DE FELIPE, F., y C. CASCAJOSA VIRINO. (2007). "El infierno son los otros: Dialogando sobre la identidad y la diferencia en *Los Soprano*." En *La caja lista: Televisión norteamericana de culto*, C. CASCAJOSA VIRINO (ed.). Barcelona: Laertes, 153-77.
- DE FELIPE, F. e I. GÓMEZ. (2011). *Ficciones colaterales. Las huellas del 11-S en las series 'made in USA'*. Barcelona: UOC.
- EDER, J. (2010). "Understanding Characters." *Projections* 4.1: 16-40.
- ELIA, J. (2010). "Don Draper, or How to Make Oneself (Whole Again)." En *'Mad Men' and Philosophy*, R. CARVETH y J. B. SOUTH (eds.). Hoboken: John Wiley & Sons, 168-85.
- FALUDI, S. [2007] (2009). *La pesadilla terrorista. Miedo y fantasía en Estados Unidos después del 11-S*. Barcelona. Anagrama.
- FERNÁNDEZ MORALES, M. y M. I. MENÉNDEZ MENÉNDEZ (en prensa). "The Discourse of Fear in American TV Fiction: A Freudian Reading of *Person of Interest*." *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*.
- FERNÁNDEZ MORALES, M. y M. I. MENÉNDEZ MENÉNDEZ. (2013). "Gender Violence and Gendered Agency within the Actantial

- Paradigm of *Person of Interest*." *Concordia Discors vs. Concordia Concors* 5: 134-64.
- GRAY, R. J. y B. KAKLAMANIDOU. (2011). "Introduction." En *The 21st-century Superhero. Essay on Gender, Genre and Globalization in Film*, R. J. GRAY y B. KAKLAMANIDOU (eds.). Jefferson: McFarland, 1-13.
- HALTERMAN, J. (2016). "Person of Interest EPs on Tonight's Shocking Episode." <http://www.afterellen.com/tv/490045-person-of-interest-exec-producers>. (Último acceso: 24 Nov 2016).
- HARAWAY, D. [1985] (2000). "A Cyborg Manifesto." En *The Cybercultures Reader*, D. BELL y B. M. KENNEDY (eds.). Londres y Nueva York: Routledge, 291-324.
- MANION, D. y J. URSINI. (2006). *The Modern Amazons. Modern Women On-Screen*. Pompton Plains: Limelight.
- MENÉNDEZ MENÉNDEZ, M. I. (2008). *Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en televisión*. Palma: Edicions UIB.
- MEYER, M. (2014). "Person of Interest Is of Lesbian Interest." <http://www.afterellen.com/tv/400979-person-interest>. (Último acceso: 24 Nov 2016).
- NEW YORK TIMES. (2001). "Falwell: Blame Abortionists, Feminists, and Gays." *The Guardian*, Sept. 17: <https://www.theguardian.com/world/2001/sep/19/september11.usa9> (Último acceso: 17 Nov 2016).¹¹
- NOLAN, J. (2011-2016). *Person of Interest*. Nueva York: CBS.
- NOONAN, P. (2001). "Welcome Back, Duke." *The Wall Street Journal*, Octubre 12: <http://www.wsj.com/articles/SB122451174798650085> (Último acceso: 17 Nov 2016).
- PASTOR, A. (2011). "Prólogo." En *8:45am. La tragedia de las Torres Gemelas y la muerte de Bin Laden*, S. BARILLARI (ed.). Madrid: Errata Naturae, 5-8.
- RICE, L. (2016). "Person of Interest Death Is TV's Latest Lesbian Fatality." <http://www.ew.com/article/2016/05/31/person-interest-lesbian-death-root>. (Último acceso: 24 Nov 2016).
- ROFF, P. (2001). "Analysis: The Return of the Evildoers." <http://www.upi.com/Archives/2001/10/12/Analysis-The-return-of-the-evildoers/1821002859200/>. (Último acceso: 17 Nov 2016).
- ROGUE. (2015). "Root y Shaw ya son canon en *Person of Interest*." <http://lesbianarias.es/2015/01/13/root-y-shaw-person-of-interest/>. (Último acceso: 24 Nov 2016).
- STEINMETZ, K. (2014). "Which Word Should Be Banned in 2015?" *Time*, Noviembre 12: <http://time.com/3576870/worst-words-poll-2014/#3576870/worst-words-poll-2014/> (Último acceso: 17 Nov 2016).
- TOUS ROVIROSA, A. (2010). "Dexter y la figura del héroe en la narrativa estadounidense. ¿Un héroe postmoderno?" En *Dexter. Ética y estética de un asesino en serie*, A. P. TRAPERO LLOBERA (ed.). Barcelona: Laertes-UIB, 83-100.
- TRAPERO LLOBERA, A. P. (2016). "Person of Interest como sistema narrativo cross/transmediático: vigilancia, control y (post) humanismo en la era del *data mining*." *Oceánide* 8: <http://oceanide.netne.net/articulos/art8-9.pdf>.
- TRAPERO LLOBERA, A. P. (2013). "Terrorismo(s) en tiempo real: de 24 a Homeland." En *La década del miedo. Dramaturgias audiovisuales post-11 de septiembre*, M. FERNÁNDEZ MORALES (ed.). Berna: Peter Lang, 115-52.
- TUMULTY, K. y V. NOVAK. (2003). "Goodbye, Soccer Mom. Hello, Security Mom." *Time*, 25 Mayo: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,454487,00.html> (Último acceso: 22 Nov 2016).
- UBERSFELD, A. (1998). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- YANES PÉREZ, J.S. (2007). "Ally McBeal: la abogada femenina en la ficción televisiva norteamericana." En *La caja lista: Televisión norteamericana de culto*, C. CASCAJOSA VIRINO (ed.). Barcelona: Laertes, 289-302.

Contact:

<fernandezmmarta@uniovi.es>

Title:

Processes of female identity construction in today's TV fiction: The women of *Person of Interest*