

PREVIOUSLY ON

La amenaza de *los otros*: la configuración del enemigo de las series de televisión a través de la teoría de la propaganda

Víctor Hernández-Santaolalla

Introducción

Por lo general, puede considerarse que la ficción, ya sea literaria, cinematográfica o televisiva, es fruto del contexto socioeconómico, político e histórico en el que se crea, por lo que resulta conveniente con el fin de comprender mejor el contenido de la misma, analizar el momento espaciotemporal en el que fueron concebidos sus argumentos. En este sentido, no cabe duda de que los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001 con los que prácticamente se inauguraban el siglo XXI, significaron un punto de inflexión en la historia no sólo de Estados Unidos, sino del mundo Occidental en general. Los tradicionales enemigos de la estabilidad nacional pasaban a ser invisibles, a difuminarse y erigirse como una amenaza incontrolable que envolvía a la población en un clima de terror y desconfianza, de modo que ante la incertidumbre de quién es realmente amigo y quién enemigo, solo una posición era posible: dudar de todos.

Estos nuevos valores, como no podía ser de otra forma, comienzan a plasmarse en las diferentes creaciones artísticas, y especialmente en el terreno audiovisual, de modo que aquellas historias en las que un enemigo prácticamente invisible atemoriza la paz y la libertad de los individuos llenan con frecuencia la pequeña y la gran pantalla. Si, como afirma Sara Martín, frente a la tradicional lucha entre villano y héroe, en el siglo XX este último “es a menudo perseguido por todo un sistema de poder en lugar de por un solo individuo maléfico” (2002: 152), en el siglo XXI esto se lleva al extremo, pues ahora el villano se mimetiza en el entorno del héroe. El enemigo se vuelve irreconocible, inidentificable, lo que obliga a dotarlos de una entidad tangible que permita a los héroes y heroínas actuar para frustrar sus planes. En este sentido, el presente trabajo parte de la idea de que la construcción que se hace de estos enemigos, ya sean visibles o invisibles, en las series de televisión contemporáneas, es semejante a la que realiza la propaganda, lo que se intentará demostrar haciendo un repaso por algunos de los títulos de más éxito de los últimos años, no sin antes anotar algunos apuntes teóricos que servirán de marco de referencia posterior.

Estrategias propagandísticas y objetivos de poder

El primer paso, antes de poder hablar de las técnicas y recursos que utiliza frecuentemente la propaganda es preguntarse por la naturaleza de dicho término, uno de esos vocablos “maltratados” por la historia y que hoy día sigue siendo usado erróneamente, asociándose a la capacidad de manipulación de determinados dirigentes y, por supuesto, de los “todopoderosos y temidos” medios de comunicación; una confusión que puede hacer pensar que todos los discursos mediáticos son de alguna forma propagandísticos, cayendo así en una especie de pan-propagandismo en el que si todo es propaganda, nada lo será (Huici, 2010: 50). En este sentido, resulta de especial relevancia la aportación de Antonio Pineda, quien tras realizar un exhaustivo repaso por diferentes definiciones que se han establecido sobre la disciplina,

concluye que “el elemento explicativo que va a servir para distinguir a la propaganda es el poder” (2006: 79), siendo la ideología, elemento que tradicionalmente había servido para diferenciarla de otras actividades, un simple instrumento para su consecución (2006: 228). Por lo tanto, no es que los mensajes propagandísticos no tengan carga ideológica, sino que esta “no existe *per se* sino en función de un objetivo de poder” (Huici, 2010: 52). En este sentido, la propaganda no sería tanto un qué se transmite como un por qué, pues al fin y al cabo, el contenido puede ir variando a lo largo del tiempo y el espacio, pero el fin del uso de estos –la obtención o mantenimiento del poder– siempre estará presente. La doctrina que difundan los diferentes emisores carecerá por tanto de real relevancia, ya que simplemente es un medio para un fin mayor, recayendo la importancia en las propias estrategias persuasivas y en las técnicas que se utilizarán para obtener el beneplácito de los receptores. En resumen, ante la imposibilidad de definir la propaganda por su contenido doctrinal, la única forma de discernir si se está o no ante un ejercicio propagandístico es el objetivo que persiga.

Al respecto, Jean Marie Domenach ya había afirmado que la “propaganda es polimorfa y cuenta con recursos casi ilimitados” (1986: 48), por lo que no es posible confinarla a una serie de fórmulas o leyes funcionales. No obstante, dirá el autor, el uso que de ella hicieron comunistas y nazis permite extraer una serie de medidas que si bien no funcionarán como normas absolutas, sí que pueden servir de guía para el estudio de la actividad propagandística, recogiendo así cinco reglas básicas: 1) de simplificación y del enemigo único, 2) de exageración y desfiguración, 3) de orquestación, 4) de transfusión y 5) de la unanimidad y del contagio. Según Domenach, la propaganda debe ser lo más simple posible, ya sea a través del uso de eslóganes y símbolos (recursos sencillos que evocan, a su vez, toda una serie de ideas y significados previamente definidos), ya sea a través del elogio o rechazo de personas concretas. “Concentrar en una sola persona las esperanzas del campo al cual se pertenece o el odio que se siente por el campo adverso es, evidentemente, la forma de simplificación más elemental y beneficiosa” (1986: 54). Así, al igual que se enaltece la figura del propio líder, un dirigente único y supremo, también resulta mucho más beneficioso enfrentarse a un único contrario cada vez, y mejor aún si es posible reconocerlo con nombres y apellidos, pues los “hombres prefieren enfrentar a fuerzas visibles más que a fuerzas oscuras” (1986: 55), de modo que se sentirán más cómodos luchando contra una persona física, visible y tangible.

La ventaja de esta individualización del enemigo es doble. Por un lado, se concentran todos los esfuerzos en acabar con un único objetivo cada vez, concentrando “el tiro en un solo blanco durante un período dado” (1986: 54), y por otro, no se les pone a los aliados en la tesitura de tener que acabar con hombres y mujeres que bien podrían ser sus semejantes, sino que se les brinda la oportunidad de salvar a un colectivo de “inocentes” que permanecen engañados por un malévolo dirigente que los utiliza y no se preocupa por ellos, y que si son despertados de su trance no dudarán en ponerse del lado de los “buenos”, es decir, de su lado. Respecto al primer beneficio, cabe recalcar que si hay algo que nunca va a faltar son enemigos, de modo que cuando desaparece el adversario endemoniado “se debe buscar otro villano o supervillano

que concentre la atención de la población y, sobre todo, que infunda el miedo suficiente para que el pueblo deje las manos libres a sus gobernantes y sus decisiones” (Huici, 2010: 83). En otras palabras, cuando se acaba con un objetivo, es necesario buscar y pasar al siguiente, atacando siempre “a individuos o pequeñas fracciones, nunca a masas sociales o nacionales en su conjunto” (Domenach, 1986: 55), al menos propagandísticamente hablando. Asimismo, siempre que se pueda, se intentará recoger a esos pocos enemigos reconocibles en una misma categoría, forzando la homogeneización, con el fin de concentrar aún más el odio hacia ellos.

A grandes rasgos, la estrategia de construcción de la imagen del bando enemigo no dista demasiado de la que se lleva a cabo para configurar la imagen del propio bando. Así, si para construir el propio “equipo” se apela al sentimiento de pertenencia y a aquellos rasgos que comparten todos los miembros del grupo con el fin de que sientan que son un todo unido y que deben luchar por el bien de la comunidad, para configurar la imagen de los “otros” se hablará de aquellos rasgos definitorios que, reales o inventados, permiten identificarlos como un ente grupal único, obviando las diferencias entre ellos, pues eso podría hacer pensar que son seres humanos, con sus propias características o incluso semejantes a nosotros. En este sentido, cabe hablar de la técnica del *grupalón*, término del novelista Kurt Vonnegut que Pratkanis y Aronson (1994) retoman para designar la inclinación de los individuos a constituirse en grupos con los que comparten principios y creencias, y que deberán configurarse siempre en contraposición al temido y peligroso mundo exterior, de forma que se cree una identidad del *nosotros* opuesta a la de los *otros*. En esta configuración del *grupalón* cobra una especial importancia la teoría del “punto ciego” de Daniel Goleman (1997), que a grandes rasgos podría traducirse como la imposibilidad, o mejor dicho, la falta de interés en ver lo que se tiene justo delante, y que no es otra cosa que una estrategia de autoengaño, que permite pasar por alto los errores, crímenes o atrocidades cometidos por el propio grupo, pues, al fin y al cabo, *nuestra bondad* y *nuestra integridad* nunca pueden ser puestas en entredicho, y si a algún individuo se le ocurre dudar y cuestionar las acciones de sus *semejantes* siempre puede ser tachado de traidor, y proporcionarle su merecido castigo. En palabras de Laura J. Rediehs, “como somos buenos, incluso aunque nuestras acciones puedan parecer a veces tan horrendas como las del enemigo, se encuentran, de hecho, justificadas” (2003: 203), y si no, siempre se puede culpabilizar de su inevitabilidad al enemigo. Para la autora:

En este panorama del bien contra el mal, lo único que hace falta para mantener la bondad es *no pretender* matar a gente inocente y *sentir remordimientos* si se da la casualidad de que lo has hecho. Entonces, lo que está mal de que muera gente inocente no son sus muertes en sí, sino las actitudes y los sentimientos de quienes les mataron. Por tanto, resulta fácil justificar acciones que conducen a la pérdida de vidas inocentes: semejantes acciones están justificadas si las personas responsables de dichas acciones poseen los *sentimientos* correctos (2003: 204).

En síntesis, hay que tener en cuenta que la propaganda se va a configurar en base a términos opuestos, presentando la realidad según valoraciones dicotómicas y definiendo unas palabras en relación a otras en función de la ideología dominante (Llorente, 2003: 62). Dentro de este

profundo maniqueísmo, todo será negro o blanco, correcto o incorrecto, bueno o malo, lo que, por un lado, descarta la posibilidad de matices, y por otro deja patente la existencia de un contrario, de forma que todo villano tendrá su héroe, y por cada aliado que luche a nuestro lado, tendremos un enemigo al que combatir. Como señala Huici:

La instigación de posturas maniqueas induce a las personas a amar u odiar sin atenuantes ni matices: si el enemigo es el mal absoluto, nada más lógico que odiarlo completamente; si nuestro líder conjuga en sí todas las virtudes y los valores positivos imaginables, lo natural no es sólo seguirlo, sino amarlo e idolatrarlo incondicionalmente. Demonización e idolatría son, al fin y al cabo dos aspectos del mismo fenómeno que la propaganda viene incitando desde hace siglos, de modo que los hombres sólo vean bichos o dioses en lugar de simples humanos” (2010: 91).

La clave está en presentar al enemigo como la misma encarnación del Mal, que por extensión llevará a reconocer al propio bando como el equipo del Bien, y al líder del mismo como un auténtico héroe (o incluso un dios) salvador. Así, será tarea del propagandista, a través del uso preciso de la imagen y el lenguaje, delimitar la posición de cada individuo y los colectivos a los que pertenecen. Como recoge Naief Yehya, “el propagandista debe conocer las palabras clave capaces de estigmatizar o de activar reacciones populares. Los términos que tienen un significado preciso en el tiempo y el espacio son convertidos en epítetos inflamatorios y en adjetivos insultantes, como *bolchevique, fascista, comunista, racista o terrorista*” (2003: 41). En definitiva, cuestiones filosóficas aparte acerca de la naturaleza bondadosa o maliciosa de los seres humanos, resulta plausible pensar que, por lo general, un individuo no acabará con la vida de otro semejante si no tiene una “excusa” para ello, de ahí la importancia de no reconocer al que está enfrente como otro individuo, sino como un ser despreciable, que no forma parte del género humano y que concentra todas aquellas características asociadas al bando enemigo y, en grado superlativo, al líder de los mismos. En resumen, mientras el sujeto no vea al otro como un semejante, será capaz de disparar; sin embargo, si un gesto o acto del otro le revela que es también un ser humano, despertará de su letargo.

Sin embargo, ¿qué ocurre cuando el enemigo no es fácilmente reconocible? ¿Cómo se puede luchar contra una amenaza invisible? Ya se ha hablado de las ventajas de identificar y delimitar la naturaleza del enemigo, pues cuanto más concreto sea, cuanto mejor se pueda reconocer, mejor se podrán concentrar los esfuerzos para destruirlo. Sin embargo, si bien el individuo teme al monstruo visible, del que puede esconderse, pero al que puede atacar, temerá aún más a un ente al que no puede ver ni oír, que se muestra imparable ya que no se le puede encontrar y cuyo potencial para causar el mal es aún mayor. El hombre tiene miedo de lo desconocido, aquello que no puede identificar ni delimitar, y más aún si piensa que puede estar a su lado. Como afirma Innerarity, el “miedo de los amenazados es expresión de una absoluta inseguridad, tanto mayor cuanto menos identificable es el enemigo”, lo que puede paliarse con la determinación de este último, lo que insta a los gobiernos a dirigir “toda la atención hacia un enemigo reconocible”. Sin embargo, en el siglo XXI, en tanto que los enemigos “no están más allá de los límites, sino en medio del mundo contra el que luchan” son prácticamente invisibles

(2004: 74-75).

Este temor a lo desconocido, al mal que está entre nosotros, pero que no podemos verlo, entronca con el espíritu del contexto actual, caracterizado por la sensación de riesgo y vulnerabilidad de los individuos. En este sentido, ahora resulta más difícil que nunca identificar realmente quién es el enemigo porque al fin y al cabo, cualquiera podría serlo. El terrorismo, según Daniel Innerarity, ha saboteado “todas las distinciones” y ha convertido “la enemistad en algo absoluto” (2004: 74). De esta forma, solo una noción sigue estando clara, *nosotros no somos los malos*. Es una estrategia parecida a la que recoge Magdalena Cueto, cuando afirma que no hay nada “más fácil, al hablar del Mal, o lo que consideramos malo, que contraponerlo a nuestra idea de Bien, o de lo que consideramos bueno” (2003: 61). Nosotros sabemos que no somos malos, por lo tanto, todo aquello que se aleje de la norma de nuestro grupo, todo aquello que se reconozca como extraño o diferente, será malo o, al menos, sospechoso. El mal es una noción que “contiene ambigüedades y provoca miedo” (Rediehs, 2003: 195); “un concepto cambiante” (Beck, 2008: 305), que por una estrategia de simplificación acabará definiendo al extranjero, pero no a nosotros mismos o a nuestros vecinos. Zygmunt Bauman, por su parte, introduce la misma idea cuando habla de la comunidad frente a la sociedad en general, pues mientras la primera se muestra como “un lugar acogedor y confortable” y, en definitiva, seguro, en el exterior hay que estar constantemente alerta, “vigilar con quién hablamos y quién nos habla, estar en guardia en todo momento” (2003: 7-8). En el contexto actual, donde nadie se siente realmente seguro se desconfía de aquellos que están alrededor, y sobre todo de los extraños, a los que se reconoce como “la amenaza encarnada”, la personificación de “esa inseguridad que acosa nuestra vida” (2003: 170). Así, ante la dificultad de encontrar el origen de dicho mal, nada más fácil que echarle la culpa al otro, al *extranjero*, una estrategia por la que el individuo “se absuelve a sí mismo y a la vez se arroga un poder” (Beck, 2008: 305), preservando su integridad al tiempo que desdeña la del que es diferente.

La idea sería, por tanto, sumir a los individuos en una situación de constante amenaza, donde el peligro se presenta pero no se visualice realmente, con el fin de crear un entorno de inseguridad, para, en un segundo paso, culpar de esa situación a uno de los potenciales enemigos, haciendo ver, de esta forma, que si se acaba con dicho contrario, se podrá volver a una situación de paz y libertad. Para crear esa imagen del enemigo como representante del Mal cualquier estrategia es válida, desde inventar ejemplos de barbaries y atrocidades cometidas por el bando contrario, más efectivas cuanto más inocente sean las víctimas, como ejemplifica el caso de las incubadoras de Kuwait, promovido por la agencia de relaciones pública Hill & Knowlton en octubre de 1990 (Pizarroso, 2005: 127), hasta el uso de ambigüedades lingüísticas que conduzcan a identificar a los terroristas como aquellos que hacen terrorismo (Collins, 2003: 255), y el Mal como la obra del enemigo.

Algunas notas sobre el villano en la ficción

Al igual que ocurre en la realidad, los villanos de la ficción son definidos como tales, por lo

general, por oposición al héroe de la historia; sin embargo, en tanto que dicho héroe lo único que pretende es salvaguardar la integridad del contexto en el que se sitúa, defendiendo su pueblo, país o planeta del ataque de posibles enemigos que puedan dañarlo a ellos o a sus habitantes, el villano sería presentado como un perturbador de la paz y la libertad. En este sentido, Klapp (1954) afirmaba hace ya más de medio siglo que si bien el héroe es admirado o aclamado por obtener ciertos méritos o logros inusuales, los villanos, en tanto que llevan a cabo acciones inmorales como consecuencia de su maldad intrínseca, son rechazados y repudiados, tratándolos como enemigos de la sociedad y del bien, en general. En otras palabras, si el héroe es el defensor del pueblo, el villano es el ofensor cuyas acciones originan diferentes situaciones de crisis que el primero debe superar. Una vez más, por tanto, la forma más fácil de definir al personaje malvado es contraponiéndolo a las buenas acciones y a la moral intachable del héroe. El mismo autor, en un artículo posterior, realiza una tipología de villanos estadounidenses, concluyendo que la configuración de estos responde a diferentes categorías de desviación social (1956: 340).

Por su parte, para Sara Martín el villano entraría en la categoría de monstruo anti-social, en la que también estarían los asesinos psicópatas, con la diferencia de que si bien estos últimos obtienen el placer a través del contacto con sus víctimas, “el primero comete sus crímenes, casi siempre sin ni siquiera mancharse las manos de sangre” (2002: 150), utilizando la muerte como un medio para alcanzar un fin mayor, a saber, “el poder, centrado en la posesión de dinero o del mando, bien en una organización criminal o en los órganos de gobierno de una nación donde la democracia no funciona” (2002: 151). De esta forma, mientras que el asesino psicópata se contenta con la posición de poder que ocupa frente a la víctima y a los cuerpos de seguridad, “el villano aspira a conseguir un poder más estable, sea como sirviente o como amo del aberrante sistema político-social que él ayuda a establecer o mantener” (2002: 150). Vuelve a aparecer aquí, por tanto, el concepto de poder del que ya se había hablado cuando se definía cuál era la finalidad de la actividad propagandística.

En cuanto a su representación, la autora llama la atención sobre la influencia que tuvo *El príncipe de Maquiavelo* en la configuración del comportamiento que debía seguir el villano mortal, comparándose, desde entonces, con el propio diablo, hasta el punto de que el villano y el Diablo se convertirán en “dos caras de la misma moneda, siendo el villano una encarnación del mal que solía atribuirse a la influencia del demonio” (2002: 151). Asimismo, el villano contemporáneo suele conservar ciertas características del aristócrata malvado de la novela gótica del siglo XVIII, ya que, aunque actualmente carecen de condición nobiliaria, sí que suelen “acumular grandes riquezas” y “tener gustos refinados” (2002: 153). Para finalizar, Martín señala que, sobre todo en la ficción *made in* Hollywood, los villanos suelen ser extranjeros, dejando claro “que el *Otro* siempre es percibido como una amenaza para el héroe, un blanco americano de extracción social media con quien se identifica el público” (2002: 154), y que se erige como auténtico guardián de la estabilidad sociopolítica del país y, prácticamente, del Universo.

Resumiendo, el villano de la ficción va a presentarse como un personaje con cierto status económico, que ocupa una posición privilegiada para cumplir su objetivo de obtención o, en su caso, mantenimiento de poder, y que va a estar representado frecuentemente por extranjeros, o al menos, por individuos que no gozan de las características básicas que comparten los hombres y mujeres del contexto en el que transcurre la acción. Asimismo, para que pueda ser considerado un verdadero villano deberá llevar a cabo actos fuera de la ley y la moral, aunque por lo general no ejecutará personalmente las acciones, y en definitiva, realizar abominables acciones para que sea visto, a los ojos del resto de personajes y de los receptores como auténticos demonios, herederos del Mal en la Tierra.

Una vez puntualizados algunos de los tradicionales recursos utilizados por la propaganda para configurar la identidad del enemigo, así como ciertas normas a tener en cuenta en la construcción del villano en la ficción, a continuación se hará un repaso por diferentes series televisivas contemporáneas de éxito con el fin de corroborar la correspondencia entre ambas actividades. En definitiva, se trata de comprobar si en dichas series aparecen los tres elementos que se han destacado hasta ahora, a saber, 1) una situación de conflicto marcada por la inseguridad de un colectivo de “inocentes”, fruto de la amenaza de alguna fuerza invisible; 2) la existencia de dos bandos contrarios que puedan identificarse como buenos y malos, respectivamente, y 3) la posibilidad de concreción de la culpabilidad de las acciones del segundo grupo en la figura de un líder carismático que será representado como la encarnación del mal.

La representación del enemigo en las series de televisión contemporáneas

Desde series bélicas como *Hermanos de sangre* (*Band of Brothers*, HBO, 2001), *The Pacific* (HBO, 2010) o *Generation Kill* (HBO, 2008), donde el propio contexto –la Segunda Guerra Mundial en las dos primeras y la Guerra de Irak en la tercera– ya presupone la existencia de un enemigo, hasta aquellos otros programas ficcionales con personajes sobrenaturales donde estos, en tanto que seres extraños, son atacados y deben ser aniquilados, las series televisivas contemporáneas suelen fijarse en términos de lucha de contrarios. Así, por ejemplo, dentro de las series con seres sobrenaturales, más allá de *Buffy cazavampiros* (*Buffy the Vampire Slayer*, The WB, 1997-2001; UPN, 2001-2003), o su *spin off* *Ángel* (*Angel*, The WB, 1999-2004), donde el conocido vampiro al que le fue restaurada su alma se instaura en Los Ángeles como detective privado para luchar contra fuerzas demoníacas protegiendo así a los hombres y mujeres que lo necesiten, cabe destacar las británicas *Demons* (ITV, 2009), en la que desde el primer capítulo se deja claro que el hecho de que no se vea a los monstruos por la ciudad no significa que no exista la amenaza, y que de nada sirve poner nombres a dichas criaturas sobrenaturales, sino que simplemente hay que clasificarlas y golpearlas sin dudar, o *Being Human* (BBC Three, 2009-), en la que un vampiro, un hombre lobo y una fantasma que comparten piso, intentan pasar como seres humanos y así poder vivir en sociedad. De esta forma, se hace patente la posibilidad de que seres sobrenaturales habiten entre los hombres y mujeres de la sociedad sin ser vistos –algo a lo que contribuye el antropomorfismo que caracteriza a estas criaturas inhumanas (Hermida, 2010)–, amenazando así la estabilidad de la comunidad, por lo que habrá

que acabar con ellos a no ser que renuncien a sus condiciones extraordinarias o, en todo caso, que las usen para el beneficio de la propia humanidad, luchando para ello, si fuese necesario, contra los de su misma especie u otras análogas.

Van a considerarse como enemigos todos aquellos que sean diferentes a nosotros, o lo que es lo mismo, aquellos cuyas características le impidan pertenecer a nuestra comunidad, lo que requiere, por tanto, la creación de un *grupalón* (Pratkanis y Aronson, 1994). Una de las series que mejor muestran esta construcción del grupo es *Hijos de la Anarquía* (*Sons of Anarchy*, FX, 2008-), donde la supervivencia del club de moteros al que pertenecen los protagonistas es más importante si cabe que la vida de cada uno de sus integrantes. Aquí el enemigo, si bien está mejor definido, también está más diversificado, lo que a veces da lugar, no obstante, a ciertas confusiones sobre la autoría de los crímenes cometidos. De esta forma, los SAMCRO (acrónimo de Sons of Anarchy Motorcycle Club, Redwood Original) tendrán que enfrentarse, en primera instancia, al resto de “tribus” del lugar –los Mayans, los Calaveras, los Niners y los Nords–, aunque no dudarán en hacer diferentes alianzas con sus líderes –Álvarez, Salazar, Laroy y Darby, respectivamente– cuando sus objetivos lo requieran. Asimismo, aparte de estas bandas, los Hijos de la Anarquía tendrán que lidiar con otras organizaciones como el IRA, la Liga de Nacionalistas Americanos y, por supuesto, los federales, los cuales también contarán, como no podía ser de otra forma, con sus propios “representantes”, o mejor dicho, con sus propias figuras visibles que encarnarán todos los peligros de dichos colectivos. Al mismo tiempo, en la serie destaca la fuerte jerarquización que existe en las diferentes bandas, donde el presidente y el vicepresidente son prácticamente intocables, así como la naturaleza democrática de la toma de decisiones, ya que todas las medidas importantes que tiene que tomar el club son previamente sometidas a votación entre los diferentes integrantes del mismo (excepto los novatos), aunque si dicha elección no es del total agrado del presidente, puede llegar a ser obviada bajo su propio criterio. El grupo permanece por encima de todo, a pesar de las atrocidades que pueden llegar a cometerse entre los miembros del propio club, como el asesinato de la esposa de Opie a manos de Tig (ambos miembros de SAMCRO), quien se confunde de víctima al querer acabar con su “hermano” por considerarlo un traidor. En este sentido, cobra importancia el punto ciego del que hablaba Goleman (1997), ya que todo es perdonado si es por el bien del grupo, o lo que es lo mismo, todo queda justificado por la necesidad de preservación del club.

Pero, como ya se ha indicado, la trama de las series televisivas contemporáneas ya no se fija en función de un conjunto de héroes y villanos claramente reconocibles que están en constante lucha para que los “malos” no puedan obtener el ansiado poder, preservando así la estabilidad de la nación, del planeta o incluso del universo. Ahora los argumentos son más complicados y los personajes más difusos, pues frente a esos antagonistas que desde el principio el espectador podía reconocer como tales, ahora aparecen una serie de personajes cuya naturaleza moral (e incluso humana) solo queda clara a raíz de sus propias acciones. El ejemplo más claro de esta nueva tendencia se puede encontrar en las diferencias que existen entre la primera versión de la serie *V* (NBC, 1983-1985), y su reinvención (ABC, 2009-), pues si bien en la primera

la Tierra era “visitada” por una serie de lagartos del espacio exterior con aspecto humano, fácilmente reconocibles por sus voces distorsionadas y uniformes rojos, la última presenta un mundo en el que en el momento que las naves aparecen, ya hay muchos Visitantes integrados en la sociedad, aprendiendo las costumbres y hábitos de los hombres y mujeres de la Tierra y ganándose su confianza, a la espera de que llegara la orden de atacar.

El problema, por tanto, está claro: la nueva resistencia, con la ayuda de la Quinta Columna (sector de los Visitantes que difiere de las ideas de los de su especie y luchan contra ellos para la preservación de la humanidad) lo tendrá mucho más difícil para acabar con la amenaza alienígena, porque ni siquiera pueden estar seguros de si aquel que le está guardando las espaldas es realmente un ser humano o un monstruo del espacio, al menos lejos de su dirigente Anna, la cual, a semejanza de Diana en la serie original, va a ser la responsable final de las acciones de los Visitantes, erigiéndose como el verdadero enemigo al que hay que combatir. Asimismo, cabe destacar cómo en la nueva serie se da menos importancia a la naturaleza reptil de los extraterrestres, apareciendo escasas escenas en las que se vea su verdadera piel, pues al fin y al cabo lo importante no es que sean lagartos del espacio, sino que no son como nosotros, no son de los nuestros, y sus planes sólo pueden llevar a la destrucción de la vida tal y como la conocemos. De hecho, frente al malévolo plan de Diana y los Visitantes originales que pretendían robar todo el agua de la Tierra, el objetivo de los nuevos “forasteros” parece ser apoderarse del planeta, aniquilando para ello a la mayoría de la humanidad, a la cual mantienen vigilada a través del R6, una especie de medicamento que inoculan a los seres humanos con la excusa de inmunizarlos contra diferentes enfermedades.

Otra de las series que recientemente han sido reinventadas, pues al igual que la anterior tiene ciertas diferencias con respecto a la serie original, es *Battlestar Galactica* (Sci-Fi Channel, 2004-2009). Aquí los enemigos de la humanidad siguen siendo los Cylons, pero a diferencia de los originales, ya no fueron creados por reptiles, sino por los propios hombres, de modo que ya no se trata realmente de un exterminio del *otro*, sino de una especie de parricidio, la necesidad de independizarse del propio creador, como dos de ellos comentan en el segundo capítulo de la primera temporada. En resumen, *Battlestar Galactica* vuelve a mostrar cómo la supervivencia de la sociedad permanece amenazada por una serie de contrarios que si bien no pertenecen al género humano, poseen un aspecto que les permite infiltrarse entre ellos, lo que impide saber quién es amigo y quién enemigo en la guerra. Destacan, al respecto, las primeras frases que aparecen al principio de cada capítulo, que pone en alerta al espectador sobre el peligro de estos enemigos cibernéticos:

Los Cylons fueron creados por el hombre. Se rebelaron. Evolucionaron. Parecen humanos. Y se sienten como humanos. Algunos están programados para creer que son humanos. Existen muchas copias. Y tienen un plan.

Por su propia estructura organizativa, los Cylons, al igual que ocurría con los Visitantes que ya residían en la Tierra, pueden compararse con células terroristas, y en concreto con Al Qaeda

como mantiene Toni de la Torre, para quien si bien la primera “adaptó su idea básica para crear una metáfora del miedo al otro que nos es desconocido y hacer una alegoría de los recelos de la sociedad occidental después del 11-S” (2001: 258), *Battlestar Galactica* se preguntará sobre qué acciones se deben llevar a cabo “para recuperar la seguridad perdida tras los atentados de las Torres Gemelas” (2010: 27). Inseguridad y amenaza son constantes en ambas series, así como la posibilidad de que sean los propios humanos quienes, engañados por el maligno, traicionen a los suyos, lo que obliga a permanecer constantemente alerta para no separarse del sendero por el que camina la sociedad. De esta forma, si bien en *V* hay ciertos hombres y mujeres que ayudan a los alienígenas creyendo en la bondad y en la paz que proclaman, en *Battlestar Galactica* esta posibilidad queda representada en el Doctor Gaius Baltar, quien como el Conde Baltar de la serie original ayuda a los Cylons, pero que a diferencia de este no es tan consciente de su acto y se presenta como un ser enigmático cuya identidad moral no está clara.

En este intento de generar un clima de desconfianza y de sensación de una amenaza invisible, pero constante, es frecuente utilizar términos ambiguos y demasiado generales para denominar al bando contrario. Ejemplo de ello son los Visitantes de *V*, los Otros de *Perdidos* (*Lost*, ABC, 2004-2010) o la Compañía, nombre con el que se designa a la sociedad secreta que desea acabar con los protagonistas de *Prison Break* (Fox, 2005-2009), pero también a los de *Héroes* (*Heroes*, NBC, 2006-2010). De esta forma, a la par que se crea un nombre con el que abarcar a todos los enemigos posibles, incluso aquellos que ni siquiera han oído hablar de dichos colectivos, se difumina la presencia del mal, de modo que cualquiera puede ser un enemigo real o potencial. Así, por ejemplo, los Otros (o los Hostiles, como también son conocidos) de *Perdidos* no serviría para nombrar exclusivamente, al menos en principio, al grupo liderado por Ben Linus, sino que identificaría a todos aquellos que no pertenecen a la propia comunidad (término con el que en una ocasión Hurley denomina al colectivo de supervivientes). De esta forma, para los tripulantes del vuelo 815 de Oceanic Airlines, los Otros serán todos aquellos que no iban en el avión, del mismo modo que para Rousseau, que ya estaba en la isla cuando el accidente, los Otros serán todos menos ella, dejando así patente la dificultad para fiarse de todo sujeto extraño. Así, como reconoce Regazzoni, “los otros son siempre otros *para* alguien (para algún otro), es decir según un cierto punto de vista” (2010: 57), y al fin y al cabo, para *nosotros*, los *otros*, siempre serán representados como una amenaza, un peligro del que hay que escapar o al que hay que eliminar. Todo dependerá del prisma con el que se observe la realidad, y aunque al espectador reconozca en los supervivientes a sus semejantes, para Ben Linus, como le dice a Michael, ellos “son los chicos buenos” (temporada 2, capítulo 24).

Los Otros se muestran como una sociedad enigmática y misteriosa (los susurros en mitad de la selva parecen avisar de su presencia, aunque en la última temporada se descubrirá que, en realidad, esos sonidos son las voces de los fantasmas atrapados en la isla); una especie de amenaza invisible, que todo lo ve y todo lo oye y que está esperando el menor despiste para atacar, de modo que cuando aparecen solo hay tres opciones posibles: correr, esconderse o morir, como afirma Rousseau (temporada 1, capítulo 23). No obstante, aunque originalmente

se muestran como una especie de tribu, llevando largas barbas y ropa harapienta, lo cierto es que son personas normales que residen en una especie de apacible barrio residencial. En este sentido, si bien al principio podrían parecer como una manada de animales que intentan proteger su territorio, el espectador se va dando poco a poco cuenta de que en realidad están perfectamente organizados y jerarquizados, lo cual puede significar una amenaza aún mayor por lo insólito de la situación, pero que, al fin y al cabo, los acerca aún más a hombres y mujeres corrientes de una urbe cualquiera.

En realidad, no existen demasiadas diferencias entre los supervivientes y los Otros, como puede comprobarse en las acciones llevadas a cabo por cada grupo, incluso en las más atroces como pueden ser los actos de secuestro o de tortura. Cierto es que los Hostiles parecen tener cierta predilección por el rapto de niños y mujeres (sobre todo si están embarazadas), lo que permite presentarlos como auténticos monstruos, pero no es menos cierto que algunos de los supervivientes, con la ayuda de Rousseau, tuvieron encerrado contra su voluntad a un falso Henry Gale. Asimismo, cabe destacar que tanto los supervivientes como los Otros, e incluso la propia Rousseau, llevan a cabo actos de tortura, y de hecho se dice abiertamente que Sayid era torturador de la Guardia Republicana iraquí. La diferencia radica por tanto en que en la isla tanto Rousseau como Sayid lo hacen prácticamente por supervivencia, y con anterioridad este último por necesidad pero prácticamente contra su voluntad, mientras que los Otros lo hacen para llevar a cabo su maquiavélico y enigmático plan. Una vez más, las acciones quedan justificadas si los sentimientos son los correctos.

A medida que avanza la serie se puede ir comprobando que a parte de los Otros, los supervivientes deberán irse enfrentando con otros enemigos, como el magnate Charles Widmore, y en la última temporada el “hombre de negro” (también conocido como el “monstruo” o el “humo negro”). Así, al final de *Perdidos* puede comprobarse cómo la rivalidad entre buenos y malos pasa a ser una auténtica lucha entre el Bien y el Mal, donde este último estará representado por un ser cuyo nombre (Samuel) es desconocido por casi todos, pero cuyos actos le preceden y que se presenta en la isla bajo la forma de uno de los más carismáticos supervivientes, John Locke, con la idea de reunir a una serie de acólitos que le ayuden a conseguir su objetivo de acabar con su hermano Jacob y cualquiera de sus posibles sucesores, para lo que no dudará en mentir y hacer falsas promesas. Samuel se erige en *Perdidos*, al igual que antes lo hiciera Ben Linus, como el arquetipo de líder maquiavélico, cuyos métodos no importan con el fin de conseguir cumplir su plan, por lo general relacionado con la obtención de una importante parcela de poder y que posee tras de sí a un grupo de secuaces que, engañados o conscientes de la finalidad de sus actos, contribuyen a la consecución de sus objetivos. Ejemplos parecidos pueden encontrarse en el resto de series: Anna de *V*; Jonathan Krantz, alias “El General”, de *Prison Break*; Daniel Linderman, Bob Bishop y, en parte, Samuel Sullivan de *Héroes*, etc.

La estrategia es sencilla: los protagonistas aparecen inmersos en una situación de conflicto donde una determinada organización (en el sentido más amplio del término) prácticamente invisible e

inalcanzable, amenaza con destruirlos, coartarles su libertad o, en cualquier caso, con cambiar su vida tal y como la conocen. De esta forma, una vez que se ha generado un auténtico clima de terror, se descubre que todos los malvados planes tienen su origen en una sola persona. Así, Anna, Ben Linus o el General se erigirían como las auténticas cabezas pensantes y, por lo tanto, los auténticos culpables de los males ocasionados por sus organizaciones, por lo que son considerados como auténticos demonios manipuladores cuya destrucción sería la vuelta a la estabilidad, a una situación protagonizada por la paz y la libertad de la humanidad.

Para finalizar con el repaso de las series cabe destacar que aunque se ha hablado sobre todo de series estadounidenses, debido tanto a su elevada producción de ficción televisiva como al propio contexto sociocultural del país, ya se pueden encontrar en España algunos tímidos ejemplos de esta tendencia. Piénsese si no en *El Internado* (Antena 3, 2007-2010), donde un grupo de Nazis que dirigen una empresa farmacéutica llamada Ottox lleva a cabo un malvado y misterioso proyecto en un orfanato, o *Los Protegidos* (Antena 3, 2010-), donde unos niños con superpoderes son perseguidos por una siniestra organización cuyo plan aún es una incógnita pero de la que se sabe que ha secuestrado a la hija de una de las protagonistas. Así, si bien en esta última habrá que esperar a los siguientes capítulos para descubrir más detalles de la sociedad secreta que les acecha y de su líder, en *El Internado* diferentes personajes han ostentado, al menos presuntamente, este cargo, pero siempre dejando patente la existencia de un cabecilla culpable de todas las atrocidades cometidas contra los niños, profesores y demás personajes que pasaban por el orfanato.

Conclusiones

Fruto del propio contexto actual, las series de televisión contemporáneas muestran cada vez más situaciones en la que los héroes y heroínas deben enfrentarse a determinadas sociedades secretas y organizaciones poco definidas, que muestran la inseguridad latente en la sociedad por la sensación de estar viviendo en una situación de constante amenaza, donde el enemigo es prácticamente invisible y precisamente por ello más peligroso. Se genera así un clima de terror y desconfianza social, donde solo queda una certeza posible: es malo todo aquel que no sea *yo*, o a nivel grupal, son malos los *otros* porque son diferentes a *nosotros*.

El enemigo está en todas partes y aunque sus planes están también algo difusos, se puede estar seguro de que no serán buenos para la humanidad, o al menos para aquella parcela en la que están inmersos los protagonistas. Esta amenaza invisible puede recibir diferentes nombres, como *los Otros*, *los Visitantes* o *la Compañía*, pero podrá concretarse, en último nivel, en la figura de un jefe carismático, que concentrará todos aquellos temores que se tienen hacia el grupo que lidera, lo que, por otro lado, permite a los integrantes de este último aparecer como hombres y mujeres inocentes que han sido engañados o coaccionados por un malvado criminal, cuyo único fin, es hacerse con el poder de una isla, de un pueblo, del planeta o del Universo. Este va a ser, sin duda, el verdadero objetivo de estos líderes –conseguir el poder en sus múltiples vertientes–, de modo que los héroes y heroínas de la historia estarían destinados a

acabar con los planes de estas fuerzas del mal con el fin de evitar la obtención de dicho poder y así conservar la estabilidad.

Hay que destacar que la misma construcción que se hace del enemigo (individual o colectivo) dentro de la trama, es decir, para el resto de personajes de la historia, es la que llega finalmente a los espectadores, de modo que esa sensación de vivir en una constante amenaza que impera en la sociedad actual y que sirve como fundamento para la creación del argumento ficcional, es devuelta a la sociedad intensificada, por lo que la pantalla serviría como espejo deformante y contribuiría a reforzar ese clima de terror y de inseguridad donde nadie se puede fiar de nadie lejos de las fronteras imaginarias de la propia colectividad, unos límites invisibles donde, sin embargo, no puede entrar nadie que no pertenezca al propio grupo, es decir, que no disfrute de las características de este.

En definitiva, sí que existe una correspondencia entre la configuración del villano en la ficción y las tradicionales tácticas propagandísticas, lo cual resulta lógico, pues al fin y al cabo, la imagen que la propaganda difunde del enemigo no deja de ser una construcción, un relato inventado, o al menos parcialmente ficticio, cuyo fin no es entretener, sino que su emisor (indirecto, pero final) obtenga un beneficio relacionado con una situación de poder, apropiándose, para ello, de la parcela de poder del contrario. Por lo tanto, al igual que en la realidad este objetivo de poder es prácticamente omitido por el emisor, que no desea mostrarse como un sujeto interesado en obtener ningún beneficio que no sea el derivado de la protección y salvaguarda de la sociedad, en la ficción los héroes y heroínas aparecerán como personajes altruistas defensores del bien y de la humanidad. No obstante, si bien estas características podrían encontrarse en los relatos de ficción en general, 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 los hombres y mujeres inocentes deben convivir en la sociedad con diferentes monstruos con piel de humanos (metafóricamente hablando) que esperan el momento adecuado para atacar y acabar con el mundo tal y como se conoce, por supuesto, fruto del maquiavélico plan de un líder que los tiene engañados y que sólo pretende obtener su propio beneficio, volviendo así a la misma situación de conflicto entre héroes y villanos.

Bibliografía

- Anker, Elisabeth (2005): "Villains, Victims and Heroes: Melodrama, Media, and September 11", *Journal of Communication*, 55-1, pp. 22-37.
- Bauman, Zygmunt (2003): *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*, Madrid, Siglo XXI.
- Beck, Ulrich (2008): *La sociedad del riesgo mundial*, Barcelona, Paidós.
- Collins, John (2003): "Terrorismo", en Collins, John y Glover, Ross (eds.), *Lenguaje collateral. Claves para justificar una guerra*, Madrid, Páginas de Espuma, pp. 237-261.
- Cueto, Magdalena (2003): "Dramaturgias del mal", en Domínguez, Vicente (coord.), *Imágenes*

del mal. Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad, Madrid, Valdemar, pp. 61-84.

- Domenach, Jean-Marie (1986): *La propaganda política*, Buenos Aires, EUDEBA.
- Goleman, Daniel (1997): *El punto ciego. Psicología del autoengaño*, Barcelona, Plaza & Janés.
- Hermida, Alberto (2010): "La omnipresencia de lo sobrenatural: representación del no-cuerpo en las series de ficción televisiva", en Gordillo, Inmaculada y Guarinos, Virginia, *Todos los cuerpos. El cuerpo en televisión como obsesión hipermoderna*, Córdoba, Babel, pp. 209-226.
- Huici, Adrián (1996): *Estrategias de la persuasión. Mito y propaganda política*, Sevilla, Alfar.
- Huici, Adrián (2010): *Guerra y propaganda en el siglo XXI. Nuevos mensajes, viejas guerras*, Sevilla, Alfar.
- Klapp, Orrin E. (1954): "Heroes, Villains and Fools, as Agents of Social Control", *American Sociological Reviews*, 19-1, pp. 56-62.
- Klapp, Orrin E. (1956): "American Villain-Types", *American Sociological Reviews*, 21-3, pp. 337-340.
- Llorente, Marina A. (2003): "Civilización contra barbarie", en Collins, John y GLOVER, Ross (eds.), *Lenguaje colateral. Claves para justificar una guerra*, Madrid, Páginas de Espuma.
- Martín, Sara (2002): *Monstruos al final del milenio*, Madrid, Alberto Santos.
- Pineda, Antonio (2006): *Elementos para una teoría comunicacional de la propaganda*, Sevilla, Alfar.
- Pizarroso Quintero, Alejandro (2005): "Nuevas guerras, vieja propaganda (de Vietnam a Irak)", Madrid, Cátedra.
- Pratkanis, Anthony y Aronson, Elliot (1994): *La era de la propaganda: uso y abuso de la persuasión*, Barcelona, Paidós.
- Ragazzoni, Simone (2010): *Perdidos. La filosofía*, Barcelona, Duomo.
- Rediehs, Laura J. (2003): "Maldad", en COLLINS, John y GLOVER, Ross (eds.), *Lenguaje colateral. Claves para justificar una guerra*, Madrid, Páginas de Espuma, pp. 195-211.
- Scott card, Orson (2007): *Todo sobre Perdidos*, Palma de Mallorca, Dolmen.
- Torre, Toni de la (2006): *Descifrando el misterio de Perdidos*, Badalona, Ara Llibres.
- Torre, Toni de la (2010): *Las series que no me dejan dormir*, Badalona, Ara Llibres.
- Yehya, Naief (2003): *Guerra y propaganda. Medios masivos y el mito bélico en Estados Unidos*, Barcelona, Paidós.