

# El enemigo ya no está a las puertas.

## El nuevo enemigo doméstico en la serialidad estadounidense contemporánea: el caso de *Dexter* y *Homeland*

### The enemy is no longer at the gates.

The new domestic enemy in contemporary American seriality: the case of *Dexter* and *Homeland*

En la ficción serial contemporánea el enemigo cada vez adquiere una condición más doméstica, en el sentido de que pertenece al país, es originario del mismo, y sin embargo atenta contra compatriotas suyos o intereses nacionales. En muchas ocasiones esta figura convive con el enemigo clásico; y lo que es más, navega entre el heroísmo y la villanía, asumiendo incluso atributos clásicos del héroe. Todas estas características se aglutinan en el caso de los protagonistas de dos de las ficciones con más éxito de audiencia en los últimos tiempos y que quizás han ayudado a cambiar más la construcción reciente del concepto de enemigo en la serialidad televisiva: Dexter Morgan (*Dexter*) y Nicholas Brody (*Homeland*).

PALABRAS CLAVE: Enemigo, héroe, *Dexter*, *Homeland*, Nicholas Brody.

In contemporary serial fiction the enemy is becoming more domestic, in the sense of belonging to the country, is a native of the same, and yet threatens his countrymen or national interests. In many cases this figure coexists with the classic enemy, and what's more, navigating between heroism and villainy, even assuming classical attributes of the hero.

All these features are grouped in the case of the characters of two of the most successful fictions audience in recent times and perhaps have helped change over the recent construction of the concept of seriality enemy in TV: Dexter Morgan (*Dexter*) and Nicholas Brody (*Homeland*).

KEY WORDS: Enemy, hero, *Dexter*, *Homeland*, Nicholas Brody.

## 1. Introducción

Las series de la edad dorada de la televisión son artefactos culturales que nos hablan de los rasgos, necesidades e inquietudes de la sociedad contemporánea: "el lenguaje audiovisual y multimedia es la manera de concebir, escribir y contar lo que ocurre en el siglo XXI" (Marfil, 2011: 2) y "la televisión se eleva como termómetro de las incertidumbres del poscapitalismo [...] Si el cine quiere retratar al hombre, la serie habla de la sociedad"

(Vallín, 2007: 52). De esta forma, a los mitos tradicionales se les han unido aquellos provenientes de las creaciones de la pequeña pantalla, que complementan las necesidades e inquietudes más actuales de la sociedad (Escudero, 1997: 74).

Dentro de este nuevo imaginario colectivo alimentado por la ficción serial contemporánea de la actual edad de oro, encontramos una nueva concepción del enemigo “que actúa(rán) como lentes de creación de la idea de estar en constante riesgo y, por tanto, como catalizador(es) de la creación del miedo como emoción social individual y colectiva que [...] afecta a la vida familiar” (Trapero, 2012: 90). Se trata de un *enemigo doméstico* en el sentido estricto del término, como el perteneciente a la *domus*, a la casa, o lo que es lo mismo: aquel que es oriundo de un país y ataca, espía o mata a los habitantes de ese país o actúa contra los intereses del mismo. Encontramos varios ejemplos en la serialidad televisiva contemporánea, pero los dos casos paradigmáticos son Dexter Morgan (*Dexter*, Showtime, 2006-2013) y Nicholas Brody (*Homeland*, Showtime, 2011-).

Se hace inevitable percibir en ellos la condición de asesino en serie y la del marine (y además terrorista) respectivamente, unidas a la de héroes, debido a la estrecha relación que advertíamos entre serialidad e imaginario colectivo en un escenario posterior al 11-S, ya con una distancia histórica que permite canalizar las inquietudes y miedos que han permanecido en la psique colectiva: “In the post-9/11 era of abuses at Abu Ghraib and Guantanamo [...] where does America turn for its next superhero? We turn, it would seem, to that quintessential American outsider and individualist” (Smith, 2011: 390). Estos nuevos enemigos no sólo son domésticos en cuanto a origen e intenciones, sino que también han dado una vuelta de tuerca a la figura prototípica del héroe adquiriendo atributos propios del mismo, acercando más que nunca las figuras de héroe y villano. En esta nueva concepción es inevitable ver la influencia plausible de la crisis multidimensional que provocó el 11-S, aunque ésta “solo actuó como acelerador de una reacción en la que ya bullían la conspiración [...] y el moderno escepticismo hacia la familia, la religión, el poder y la patria” (Vallín, 2007: 52).

## 1.2 Objetivos

El objetivo de este artículo es poner de manifiesto la existencia de un nuevo tipo de enemigo doméstico, que surge como consecuencia del contexto post 11-S, a través del estudio de los casos paradigmáticos de Dexter Morgan y Nicholas Brody. En este trabajo se procederá a elaborar una comparativa entre ambos personajes (aparentemente muy distintos en cuanto a planteamiento), con el propósito de poder detectar las similitudes que hay entre ambos y las diferencias que les distancian de los enemigos tradicionales que se representan en ambas series, y así poder constatar la existencia de este nuevo tipo de enemigo en la serialidad actual.

## 1.3 Metodología

La metodología que se usará en este trabajo será de tipo cualitativo. Se ha seleccionado a los personajes protagonistas de *Dexter* y *Homeland*, además de por las características apuntadas anteriormente, por despertar una amplia repercusión social, tratarse de series de gran duración y audiencia, así como de una premiada y reconocida calidad. La muestra se referirá a las temporadas emitidas de ambas series hasta la fecha en la que se desarrolla este trabajo: en el caso de *Dexter*, a sus ocho temporadas y en el caso de

*Homeland*, a las dos primeras. En ocasiones el estudio se referirá a casos particulares de otras series coetáneas, por tratarse de ejemplos pertinentes que confirman la hipótesis formulada en este artículo, con la función de ilustrar aspectos concretos de los personajes que son objeto de estudio.

## 2. “Michael Knight ha muerto”: la reformulación del héroe contemporáneo

La entrada de *héroe* en el diccionario de mitología atiende a:

*Héroe*. (Del griego *Heros*, genit. *Heroos*. Equivalente al sánscrito *vira* “hombre fuerte o valiente”, y al latino *vir*, “macho”): Protectores del pueblo, que después de su muerte fueron convertidos en Manes públicos, en *daimones* y, luego de la apoteosis, en dioses” (V.V.A.A., 1963: 654).

La protección es un aspecto nuclear en la definición de los atributos del héroe clásico. Sin embargo, “el espectador ya no considera la figura del héroe convincente [...] el espectador cree fielmente en el personaje malvado [...] todos los campos de rechazo y fascinación para el hombre han sido, y están siendo, explorados (Sánchez, 2012: 198). El monomito del héroe americano, para quien “el mundo es claro y meridiano y dividido entre el bien y el mal” (Cuadrado Alvarado, 2013: 35) ha sido sustituido por la nueva concepción de una figura heroica casi en simbiosis con las características negativas del enemigo. Y la concepción del *enemigo doméstico* va íntimamente relacionada con la cercanía que se viene estableciendo en los últimos tiempos entre héroe y villano, lo que Alberto Nahum llama *el gris moral*: “un campo de juego impreciso donde las nociones de Bien y Mal se desdibujan y extraen carga dramática de su constante ambivalencia” (Nahum, 2011: 215), producto del estado de crisis, de esa fractura identitaria, del sol negro —como el eclipse del “*opening crepuscular*” de *Héroes* (Gómez y Bort, 2009: 38)— que tiñe la mentalidad norteamericana desde la caída de las torres (Pintor, 2009: 2). Esa ambivalencia, ese terreno moral no definido, es el que permite que una figura que en principio debería garantizar una aportación positiva por ser oriunda del lugar, derive en una amenaza interna: el héroe de propiedades positivas se ve atacado por una creciente indefinición y se diluyen sus características típicas. El héroe maniqueo que caracterizaba a las narraciones anteriores ha dejado paso a lo que Pablo Cano-Gómez llama el *héroe de la ficción posclásica* (Cano-Gómez, 2012).

Tras los atentados del 11 de septiembre de 2001, el nuevo héroe se alza como un ser *cotidiano*, sin habilidades ni aptitudes especiales, que lo acerca a la realidad del espectador, a veces reflejando a las personas que ayudaron en los rescates. Así lo vemos en ficciones como *Rescue Me* (FX, 2004-2011), centrada en la vida del bombero veterano Tommy Gavin, un héroe cotidiano sumido en una profunda crisis personal, mientras afronta su adicción al alcohol y la pérdida en las Torres Gemelas de su primo y mejor amigo, y que con frecuencia visita a Tommy en sus visiones. En ocasiones, la heroicidad cotidiana no se muestra en escenarios tan vinculados al 11-S como la Gran Manzana, sino en contextos de catástrofe como los del piloto de la isla de *Lost*. Es el caso de Jack Shepard (*Lost*, ABC, 2002-2010), el único médico entre todos los supervivientes de un accidente de avión (de referentes obvios), que acaba por sostener la responsabilidad del grupo en

sus hombros, respondiendo a circunstancias extremas y erigiéndose en un héroe inesperado. Jack es un líder, un hombre de ciencia, que sin embargo tiene visiones de su padre fallecido nada más comenzar la primera temporada en “White Rabbit”. Jack, el prototipo de héroe solar, flaqueará durante las siguientes temporadas, entrando en una progresiva crisis aunque sin dejar de ser fiel a sí mismo, hasta que finalmente vengza a la encarnación de Humo negro en el último episodio, *The End*. En Jack Shepard encontramos a un héroe que se replantea sus motivaciones y que no siempre es adalid de la verdad, al héroe en crisis, en caída libre, como la que realiza literalmente la silueta de Don Draper en *Mad Men* (AMC, 2007-).

En ocasiones la presencia del *gris moral* es llevada al extremo y los protagonistas son “seres que llevan a cabo acciones repugnables como pueden ser el robo, el asesinato o el adulterio. Y al mismo tiempo, generan en los mismos una actitud favorable hacia ellos” (Onandia, 2013, 146). Es el caso de *True Blood* (HBO, 2008-) en que los vampiros protagonizan la ficción; el de *Weeds* (Showtime, 2005-2012), con una protagonista que cultiva marihuana; el de *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013), en que Walter White es un profesor de química reconvertido en narcotraficante; o el doctor Hannibal Lecter de *Hannibal* (NBC, 2013), serie donde el espectador es seducido por la erudición, clase y encanto de este asesino en serie caníbal, sin ninguna excusa o remordimiento para sus acciones. Todos ellos son personajes que anuncian la reformulación del héroe, en cuanto a la ausencia de características heroicas relacionadas con su cotidianidad y por estar alejados de la moralidad; pero no son enemigos propiamente domésticos como veremos a continuación.

### 3. El enemigo doméstico: un nuevo planteamiento de la alteridad

La primera acepción de *doméstico* según el diccionario de la Real Academia Española es “de la casa o del hogar o relativo a ellos” y “que se cría y vive en compañía de las personas”; y el diccionario Collins incorpora el ilustrativo matiz de “nacional, interior”. Tradicionalmente se ha hecho la distinción entre “the near enemy” por oposición al “far enemy” (Gerges, 2005: 43), terminología que solo atiende a la distancia geográfica entre la amenaza y la víctima. Pero el término “enemigo doméstico” implica una carga semántica que habla de conocimiento profundo de la casa porque pertenece a ella, una condición originaria que el adjetivo “near” no posee: el enemigo aquí no sólo está cerca, sino que pertenece a ese país, ha nacido en él, y forma parte del entramado social, del tejido de valores e ideología nacional: “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 dotarlo de una entidad tangible que permita a los héroes y heroínas actuar para frustrar sus planes” (Hernández-Santaolalla, 2011: 755). Y se mimetiza porque es oriundo del lugar y ni siquiera se le puede detectar por los atributos físicos que tradicionalmente se le asignaban, características reforzadas sobre todo tras los atentados a las torres.

La primera serie de la edad de oro televisiva que plantea la posibilidad de un villano autóctono en estrecha cercanía con el corazón de los valores del país es *24* (Fox, 2001-2010), que muestra al presidente de los Estados Unidos como un terrorista, y también a un héroe nada pusilánime a la tortura. *24* es una ficción marcada firmemente por la paranoia del ambiente post 11-S: se estrena en otoño del 2001; versa sobre las vicisitudes de una unidad de contraterrorismo estadounidense (Grandío, 2011: 56); y no solamente

le presenta al espectador una ubicua posibilidad de peligros, sino que también plantea la figura del *enemigo doméstico* (Van Zoonen y Wring, 2012: 266).

Con la distancia que le proporcionan los diez años que hay con respecto a *24*, *Rubicon* (AMC, 2010) sabe plasmar la figura del *enemigo doméstico* y la evolución de la recepción de los atentados y sus consecuencias geopolíticas. Esta serie, claro precedente de *Homeland*, trata sobre Will Travers, un analista de datos que perdió a su esposa e hija en el World Trade Center y que trabaja para una empresa gubernamental. Con esta premisa, la serie se sitúa en el trauma fruto de los atentados y habla de la importancia que en la esfera sociopolítica ha adquirido la figura del analista de datos, como Carrie Mathison en *Homeland*. Se trata de un contexto donde la vigilancia se vuelve una cuestión de vital importancia, como se nos recuerda en el *opening* de la serie. La importancia renovada de esta figura sólo se puede entender bajo el peso del concepto de vigilancia preventiva, muy natural a la sociedad norteamericana desde las Highway Watch que organizaban ya en los años 50, y revitalizada en este contexto:

Highway Watch is [...] a rearticulation of the ‘behind the blinds’ surveillance of 1950s suburban neighbourhood watch [...] as a highway watch moves from the reporting of accidents, crashes and incidents during or after the event [...] to the post-9/11 pre-emption of terrorist attack, before the event [...] the emerging watchful politics is vigilant: it ‘looks out’ with an anticipatory gaze (Amoore, 2007: 140).

La necesidad de vigilancia es fruto del clima heredado por los atentados y es la primera en señalar directamente los intereses subyacentes en la política estadounidense, así como sus contactos con el terrorismo internacional: Will Travers y Nicholas Brody son baluartes de la seguridad norteamericana que se enfrentan a dos enemigos, al convencional (Tanaz, Abu Nazir) y al doméstico, propio del entramado de poder norteamericano (el vicepresidente Walden y Truxton Spangler). La presencia de un enemigo prototípico, que finalmente no es el real, plantea el concepto de alteridad, tan relacionado con el personaje del enemigo. La alteridad “va a enfrentar el nosotros con los otros de manera que la existencia real o imaginaria de un mundo exterior hostil a un determinado colectivo humano” (Garland, 2003 y Adams, 2003), y creará un miedo subjetivo basado en impresiones de la sociedad y que encontramos desarrollado en series como *Lost* (ABC, 2004-2010), *24* (FOX, 2001-2010), *Jericho* (CBS, 2006-08), *True Blood* (HBO, 2008-), *The X-Files* (FOX, 1993-2002) o *Battlestar Galactica* (British Sky Broadcasting y NBC, 2004-09), series que de una forma u otra hablan de la amenaza de un grupo de otros concreto, ya sean *The Others*, los vampiros o los *cylons*. “de esta manera, se produce una repercusión conceptual en la ficción televisiva por efecto de una historia que va más allá de la identidad nacional para convertirse en una identidad global [...] el concepto de alteridad era esencial para la creación de miedos colectivos” y asimismo a la idea de victimización (Altheide, 2002; Stearns, 2006 y Denney, 2009).

El estatus de víctima va a tener una estrecha relación con la ruptura de determinados códigos morales que va a conducir a la identificación de las audiencias con un hecho realizado en circunstancias especialmente negativas o vergonzosas; una identificación que va a tener dos vertientes esenciales: el proceso que implica la posibilidad de creer que todos y cada uno de nosotros es una víctima potencial de determinados actos criminales, aspecto que se emparentaría directamente con la idea de “sociedad en peligro”; y la concienciación social respecto a este tipo de hechos (Trapero, 2012: 89-90).

Nos hallamos en el escenario de la “cultura del miedo” heredada de la Guerra Fría y cuyo fuego se ocupó de reavivar la administración Bush tanto en lo político como en lo simbólico. El enemigo es construido en el imaginario colectivo como terroristas durmientes, abriendo así un frente doméstico de terror contra el que luchar (Graham, 2006: 258). El discurso post 11-S del gobierno se basó en:

la recuperación del clásico ‘nosotros contra ellos’, siendo ‘ellos’ el nuevo enemigo que sustituía al comunismo de otros tiempos<sup>2</sup>: el fanatismo islámico devenido en terrorismo internacional [...] el nuevo orden occidental se basa en la batalla contra una abstracción: el terror, cuya localización empírica no puede ser probada y que puede proyectarse en cualquier parte; de ahí su efectividad como arma de control (Fernández Morales y Menéndez Menéndez, 2011: 4).

Este discurso son los cimientos sobre los que se sostiene el nuevo enemigo doméstico, nacido y criado dentro del concepto de patria, pero que se rebela contra ella. Sin la idea de terror contra una abstracción y la recuperación de la dualidad a través de ella, no sería posible que el enemigo que atenta contra los intereses propios y que hay que descubrir a través de una atenta vigilancia se hubiera fortalecido de tal manera hasta alcanzar los atributos del héroe, como sucede en *Dexter* y en *Homeland*.

## 4. Dexter Morgan y Nicholas Brody: dos casos paradigmáticos de enemigos domésticos

Dexter Morgan coincide con Nicholas Brody en que ambos son la ejemplificación de la pérdida general de maniqueísmo en los personajes actuales, pero llevados al límite moral buscando la provocación del espectador, dado que reúnen dos tipos de personajes antitéticos por definición: el policía y el asesino en serie; y el marine estadounidense y el terrorista. En *Homeland* (Showtime, 2011-) Carrie Mathison, oficial de operaciones de la CIA en Langley, es advertida de que un prisionero de guerra estadounidense se ha unido a Al-Qaeda. Mientras tanto, Nicholas Brody, sargento del cuerpo de Marines que había desaparecido en combate en 2003, es rescatado durante una incursión de manos de un operativo encubierto de Al Qaeda. Mientras el gobierno federal, la CIA y la opinión pública consideran a Brody un héroe de guerra, Carrie piensa que él es el prisionero que se ha cambiado de bando. Así, la analista realizará una intensiva investigación y vigilancia de su sospechoso, a la que seguirá un posterior acercamiento personal.

Por otra parte, Dexter Morgan (*Dexter*, Showtime, 2006-) es un forense especializado en sangre del cuerpo de policías de Miami, y asesino en serie, que consigue ocasionar un “complex and ambiguous meditation on morality” (Donnelly, 2012: 16). En *Dexter* confluyen el bien y el mal hasta desdibujarse el límite (García Fanlo, 2011): “Si el asesino es un monstruo [...] el policía es representado como su Némesis absoluta, es decir, un héroe [...] que sacrifica su propia vida privada al servicio del cuerpo policial y la sociedad” (García Fanlo, 2011). Por lo que en *Dexter* se encuentran ambos: el asesino y el policía. Se trata de “un personaje que fascina a una audiencia que se identifica con él, entre otras razones porque solo mata a otros enemigos sociales: violadores, asesinos, etc. Dexter “sólo asesina a su vez a otros asesinos [...] además la acción transcurre en el estado de Florida donde sigue vigente la pena de muerte, así que de cara al espectador

los asesinatos y torturas que realiza quedan eximidos de culpa” (Hernández, 2011: 829). En *Dexter*, la provocación de la convivencia del bien y el mal en un mismo personaje no es una cuestión baladí:

The serial killer constitutes a polluting presence outside of the bounds of the community yet remains recognizably and disturbingly human, reflective of our own innermost, unchecked passions. As he embodies the “abnormally normal,” and even becomes a sympathetic and tragic victim of a traumatized childhood, he takes on a kind of representativeness; he is frighteningly average and “just like you or me”. This “monstrosity and representativeness” go hand in hand and [...] coexist “in an ambivalent, dialectical relationship,” one that fosters not just condemnation and hatred in the public but also “fascination, even admiration” (Smith, 2011: 390).

La sinergia entre la figura heroica y el enemigo plantea la presencia del miedo en la psique colectiva, además de la importancia renovada de la vigilancia, del estar atentos a cualquier indicio que pueda atentar la estabilidad social y de la nación:

Dexter’s system of vigilante justice mirrors America’s current fascination with its own ideals of vigilantism [...] The notion of celebrated vigilantism has long been part of America’s mythology. Regardless of how incorrect or mutated by the loss of historicity our country’s ideology may be, we’ve been in love with the radical outsider since our foundation (Donnelly, 2012: 16).

De igual manera, Nicholas Brody, héroe de guerra que además es congresista y se le ofrece la candidatura a la vicepresidencia de los Estados Unidos, aparentemente también es una figura del orden, y un máximo exponente de la legalidad: pero la realidad es que es un marine (*semper fidelis*) con ambiciones terroristas. Brody lucha contra el enemigo interno que son los políticos del país (encarnado en el vicepresidente Walden) y Dexter contra los enemigos sociales cotidianos. El propósito de ambos evoca por ejemplo el pulso que mantenía Will Travers en *Rubicon*, sólo que Will se correspondía con los atributos y métodos de un héroe solar, mientras que en los casos de Brody y Dexter el fin no justifica los medios, que son propios de la caracterización tradicional de un villano.

Dexter se convence de que sostiene principios morales y sociales convencionales, sobre todo en el hecho de dar muerte sólo a quienes lo merecen (el código de Harry), convirtiéndose en un inusual justiciero a ojos del espectador (Menéndez, 2012). De igual manera, Nicholas Brody intenta con sus acciones hacer justicia y vengar la muerte de quien prácticamente era un hijo para él. Esta característica común nos lleva a observar que ambos personajes mantienen unas relaciones paterno-filiales sólidas: Dexter es un padre cuidador y amoroso respecto a Harrison, a la vez que honra la figura de su padre Harry a través del código; por su parte, Brody es un padre que quiere fervientemente a sus hijos. Ese amor será el detonante de la serie y el punto de inflexión de la primera temporada hacia la segunda<sup>3</sup>. En primer lugar es detonante en cuanto a que el dolor por la muerte de Issa es el catalizador para convertir a Brody definitivamente en un asesino<sup>4</sup>; y en segundo lugar, el amor por su hija Dana es lo que le hará desistir de cometer el atentado en el búnker.

En las dos series observamos sobre todo la presencia del mal a través de la caracterización habitual del enemigo. En el caso de Brody de la mano del personaje de Abu Nazir, que posee todos los atributos típicos por oposición al componente WASP que caracteriza a Brody: su origen, nacionalidad, cultura y fisonomía<sup>5</sup>; y el caso de Dexter, a través del

asesino que persigue durante cada temporada, caracterizado por las carencias morales propias del enemigo: falta de escrúpulos, ausencia de empatía, y maldad injustificada. Este mecanismo de alteridad permite al espectador detectar y entender el mal presente en *Dexter* (su pasajero oscuro), que a diferencia del villano, intenta vehicular hacia un buen propósito: “es un héroe contemporáneo porque sus deficiencias son evidentes para la audiencia, pero ello permite [...] la identificación. Y también es posmoderno en el sentido de lograr esa identificación mediante la transgresión de los límites entre el bien y el mal” (Menéndez Menéndez, 2012: 2).


La alteridad, tal y como es presentada en ambas series, permite que dentro de la transgresión siempre haya otra mayor perpetrada por el villano, de manera que el espectador pueda justificar al *enemigo doméstico* al atribuirle rasgos heroicos. De hecho, en los dos casos se sigue cumpliendo con los parámetros del monomito heroico: “una vez atravesado el umbral [...] debe pasar por una serie de pruebas” (Campbell, 1959: 94), la cuestión es hacia donde llevarán estas pruebas al héroe. Al héroe clásico definido por Joseph Campbell lo llevarían hacia la constatación de sus virtudes y de su condición heroica, pero en cuanto a estos dos personajes, no queda tan claro que se trate de una constatación. En el caso de Dexter, sus acciones y las pruebas que se le plantean, en numerosas ocasiones no hacen sino constatar el proceso de anagnórisis del personaje, su continua navegación entre su condición humana y monstruosa, así como perjudicar de una forma u otra a sus seres queridos (su padre Harry, su mujer Rita, su hermana Debra y su discípulo Zach). Y en el caso de Brody, las pruebas que va superando también le mantienen navegando a la deriva entre las condiciones de héroe patrio y de terrorista, en una indefinición continua de un personaje que se pierde en sus propias mentiras.

## 5. Conclusiones

Grandío (2011) asegura que la gran problemática del nuevo héroe contemporáneo radica en sus propios miedos, en la necesidad de enfrentarse a ellos para combatir el peligro inminente, una moraleja fruto del contexto post 11-S. La cuestión es que no es solamente el héroe contemporáneo el que encuentra su razón de ser en la superación de los propios miedos (tanto el solar como el cotidiano que antes mencionábamos), sino que la reformulación de la figura del enemigo también bebe de esta necesidad, en varios aspectos. El *enemigo doméstico* no es sino fruto del miedo presente en la psique colectiva a ese terror abstracto que ya no es lejano a la sociedad y que yace latente en la consciencia colectiva.

Los casos más representativos de Brody y Dexter encuentran la justificación en sus papeles protagonistas (asimilando características heroicas) por el hecho de alimentar la esperanza. El mensaje que este nuevo enemigo transmite es que a pesar de los miedos que acechan a la sociedad, y aunque ya no existen los héroes solares sino un gris moral, incluso en este contexto sociológico se conserva una protección contra los enemigos de la patria y el bienestar, a la vez que la amenaza permanece velada sobre la aparente corrección social (de un policía y de un soldado y héroe de guerra) de un enemigo doméstico.

El estudio de caso de estos dos personajes nos ha permitido constatar que la figura del enemigo ha cambiado y en la serialidad actual existe un tipo de personaje que definitivamente podríamos denominar como “enemigo doméstico”. El análisis cualitativo de ambos permite observar que sus características no coinciden con las del enemigo prototípico, visibles en los personajes que les acompañan y que sirven de contrapunto para destacar este aspecto. Sin embargo, Brody y Dexter no son solamente enemigos domésticos a

abatir porque sus objetivos no son positivos de por sí, sino que navegan entre la condición de héroe y villano, constituyéndose en exponentes de la hibridación que caracteriza a la ficción televisiva contemporánea. 

## Notas al pie

<sup>1</sup> Primera temporada, episodio 5.

<sup>2</sup> De hecho, es relevante como la figura de Brody deriva hacia el personaje del espía desde el terrorista; así como el protagonismo que tiene este personaje en las ficciones seriales recientes a través por ejemplo de *The Americans* (FX, 2013-), donde doce años después de haber sido enviados a Estados Unidos desde la URSS comunista, los espías protagonistas empiezan a plantearse la posibilidad de cambiar de bando: el espía por lo tanto también es doméstico, respira y anhela el modo de vida americano.

<sup>3</sup> Primera temporada, episodio 12.

<sup>4</sup> Primera temporada, episodio 11.

<sup>5</sup> Además Abu Nazir acaba por identificarse con el retrato tradicional del terrorista en el alegato integrista que defiende ante Carrie, recalando en la narrativa propia del integrismo islámico en *“Broken Hearts”* (segunda temporada, episodio 10).



# El enemigo ya no está a las puertas. El nuevo enemigo doméstico en la serialidad estadounidense contemporánea: el caso de *Dexter* y *Homeland*

Raquel Crisóstomo Gálvez

## Bibliografía / Bibliography

- AMOOORE, Louise. "Vigilant Visualities: the Watchful Politics of the war on terror". *Security Dialogue* 2007, nº 2, pp. 139-156.
- BORT, Ivan. *Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo*, Universitat Jaume I. 2012.
- CANO- GÓMEZ, P. (2012): "El héroe de la ficción postclásica". *Palabra clave*, 2012.
- CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1959a.
- CUADRADO ALVARADO, A. "Ulises y el héroe terrorista: mito y modernidad en la serie "Homeland"". *Área Abierta*. 2013.
- DONNELLY, Ashley M. "The new American hero: Dexter, Serial killer for the masses". *The Journal of Popular Culture*. 2012, nº 1.
- ESCUADERO CHAUVEL, Lucrecia. "El secreto como motor narrativo". En: VERÓN, Eliseo. y ESCUDERO CHAUVEL, Lucrecia. (Coord). *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- FERNÁNDEZ MORALES, Marta; MENÉNDEZ, Isabel. "Lo que el ojo no ve: renovación vs. conservadurismo en la ficción audiovisual posterior al 11-S". *Actas III Congreso Internacional Latina Comunicación Social*, III CILCS. La Laguna, 2011.
- HERNÁNDEZ ESPINOSA, Miguel Ángel. *Hibridación de géneros y aceptación de la violencia en Los Soprano* [en línea] [Consulta: 2 de junio 2013] < [http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/31296/Hernandez\\_ActasIVCongreso.pdf?sequence=1](http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/31296/Hernandez_ActasIVCongreso.pdf?sequence=1)>.
- HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, Víctor. "La amenaza de los otros: la configuración del enemigo de las series de televisión a través de la teoría de la propaganda". *Previously on*. 2011, nº 1, pp: 755-768.
- GARCÍA FANLO, Luis. "Análisis sociológico de la serie de televisión Dexter". *La mirada de Temo*, 2011, nº 6.
- GERGES, Fawaz. *The far enemy: why Jihad went global*. New York: Cambridge University Press, 2005a.
- GÓMEZ, Francisco y BORT, Iván. "Del cine a la televisión: de 24 fotogramas por segundo a 24 episodios por temporada". *Enl@ce, Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento* 2009, nº 6, pp. 25-41.
- GRAHAM, Stephen. "Cities and the "War on Terror"". *International Journal of Urban and regional Research*. 2006, nº 30, pp. 255-76.
- GRANDÍO, María del Mar. "Riesgo y trauma en la ficción televisiva estadounidense post 11-S: el caso de Heroes." *ZER*. 2011, Nº 16, pp. 51-67.
- MARFIL CARMONA, Rafael. "Deconstruyendo a Dexter. Microanálisis y reinterpretación de una serie televisiva en la web Deconstructing Dexter". *FOTOCINEMA*. 2011.
- MENÉNDEZ, María Isabel. "Jekyll & Hyde en la ficción seriada norteamericana: el caso de Dexter". *F@ro*, 2012, nº 15. pp. 1-3.
- NAHUM, Alberto. "El género negro se pasa a la televisión: "The Wire y The Shield". *Previously on*, 2011, nº1. pp: 211-226.
- ONANDIA, Mikel. "Tres obras maestras de la ficción televisiva: *The Sopranos*, *The Wire* y *Mad Men*". *Ars Bilduma*, 2013, nº 3.
- PINTOR, Iván: "Melancolía y sacrificio en la ciencia ficción contemporánea". *Formats: revista de comunicación audiovisual*, 2009, nº5. pp: 2.
- SÁNCHEZ CASARRUBIOS, Minerva. "Narración y sociedad: el villano en el cine contemporáneo (2000-2010)". *Aequitas*. 2012, nº 2, pp. 189-224.
- SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio. *Guión de aventura y forja del héroe*. Barcelona: Ariel, 2002a.
- SMITH, Victoria. "Our Serial Killers, Our Superheroes, and Ourselves: Showtime's Dexter." *Quarterly Review of Film and Video*. 2011, nº28, pp. 390-400.
- TRAPERO, Patricia. "Cuando las víctimas son especiales. Los miedos sociales en la ficción televisiva norteamericana". *InterseXione*, 2012, nº 3, pp. 83-100.
- VALLÍN, Pedro. "La televisión mata al héroe. Las series fijan el fin del individualismo y el regreso a grupos y familias disfuncionales". *La Vanguardia*. Noviembre 4, 2007.
- VAN ZOONEN, Liesbet y Dominic Wring. "Trends in political television fiction in the UK: themes, characters and narratives, 1965-2009". *Media, Culture & Society*, 2012.
- V.V.A.A (1963): *Diccionario de la mitología universal y de los cultos primitivos*. Buenos Aires: Editorial Mundi, pág. 654