

# Riesgo y trauma en la ficción televisiva estadounidense post 11-S: el caso de *Heroes*

*I-11 ostean arriskua eta trauma fikziozko telebista estatubatuarrean: Heroes telesailaren kasua*

Risk and trauma in American television fiction post 11-S:  
The case of *Heroes*

María del Mar Grandío<sup>1</sup>

zer

Vol. 16 - Núm. 31  
ISSN: 1137-1102  
pp. 51-67  
2011

*Recibido el 8 de enero de 2010, aprobado el 24 de junio de 2011.*

## Resumen

Enmarcado dentro de la investigación en Comunicación de Riesgo (*Risk Communication Research*), este artículo explora la representación de peligros y amenazas en la serie de televisión *Heroes* (NBC, 2006-) como paradigma de la ciencia ficción televisiva post 11-S. Con una combinación de metodología cuantitativa y cualitativa, se analizan los riesgos a los que se enfrentan los personajes protagonistas en la primera temporada, y se ofrece la caracterización del arquetipo postmoderno del héroe traumatizado. Junto con una gran amenaza apocalíptica, el mundo representado en *Heroes* está salpicado por multitud de riesgos no extraordinarios que provienen, principalmente, del círculo de confianza de los protagonistas. Se podrá de manifiesto cómo los protagonistas de esta serie muestran actitudes heroicas al enfrentarse a estas amenazas, pero su batalla esencial es una lucha contra sus propios miedos y traumas en un contexto de peligros continuos y desconfianza hacia todos los estadios de la sociedad.

**Palabras claves:** Ficción televisiva, ciencia ficción, 11-S, riesgo, trauma, *Heroes*.

## Laburpena

Arrisku Komunikazio Ikerketaren (*Risk Communication Research*) testuinguruan artikulua honek *Heroes* (NBC, 2006-) telesailak egindako arrisku eta mehatxuen errepresentazioa aztertzen du, I-11 ondoko garaiko zientzia-fikziozko telebistaren paradigma gisa. Metodologia kuantitatibo eta kualitatibo konbinatuz, telesailaren lehen denboraldian pertsonaiek aurre egin beharreko arriskuak aztertzen dira, eta heroi traumatizatuaren arketipo postmoderno baten karakterizazioa eskaintzen da. Mehatxu apokaliptiko handi batekin, *Heroes* telesailan

<sup>1</sup> Universidad Católica San Antonio de Murcia, mgrandio@pdi.ucam.edu

antzezten den munduan ohiz kanpokoak ez diren hainbat arrisku tartekatzen dira, eta haien gehiengoak protagonisten konfiantzazko ingurutik datoz. Agerian jarriko da nola telesail honetako protagonistak heroi-jarrerak agertzen dituzten mehatxu horiei aurre egiterakoan, nahiz eta oinarritzko borroka beraien beldur eta traumen kontrakoa den, testuingurua etengabeko arriskua eta gizartearen maila guztienganako mesfidantza izanik.

**Gako-hitzak:** telebistako fikzioa, zientzia-fikzioa, I-11, arriskua, trauma, *Heroes*.

### **Abstract**

Within the “Risk Communication Research”, this article explores risk messages of the TV series *Heroes* (NBC, 2006-), paradigm of the science fiction television post 11-S. With a combination of quantitative and qualitative methodology, threats and dangers of the first season are analyzed and a characterization of the post-modern archetype of the “traumatized hero” is given. Together with a big apocalyptic danger, this TV series has risks which come from the circle of trust of the protagonists. This article will underline how the main protagonists show heroic attitudes to face these dangers, but its essential struggle is against their own fears and traumas in a context of total distrust towards the society as a whole.

**Key words:** Television fiction, science fiction, 11-S, risk, trauma, *Heroes*.

## 0. Introducción: 11-S, ciencia ficción y series de televisión<sup>2</sup>

“La sensación de amenaza parece indespegable de América. Una atmósfera de miedo directo y cinematográfico, oral, visual y estereofónico es parte de la cotidianidad real”

Vicente Verdú, *El Planeta Americano* (1996).

Los atentados terroristas contra las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001 tuvieron un profundo impacto en la ficción audiovisual. En especial, en los géneros populares de catástrofe y fantasía con los que se “repensó radicalmente los fundamentos del imaginario americano tras el 11-S” (Frezza, 2009: 4) y en donde se encuentra tal vez la representación y la crítica más audaz sobre la sociedad norteamericana tras estos ataques terroristas (Sánchez-Escalonilla, 2009: 935; Huerta, 2008 y 2009). Algunos autores señalan que en los momentos inmediatos tras los atentados existió una cobertura periodística bajo un estado social de trauma que tuvo como consecuencia una “propaganda patriótica acrítica” en los medios informativos de Estados Unidos (Holloway, 2008: 60). Éstos, defendieron entonces a ultranza los valores americanos y la legitimación de la guerra como búsqueda necesaria de la justicia. En este escenario mediático proclive a las acciones del gobierno en materia de seguridad nacional, el género de la ciencia-ficción audiovisual proporcionó *alegorías simbólicas* más críticas con la situación que los medios informativos, resaltando los viejos y nuevos miedos de la sociedad norteamericana y permitiendo a la audiencia reflexionar sobre lo ocurrido y sus consecuencias posteriores en otras circunstancias y escenarios. Como señala Frezza (2009) al hablar en términos generales de la ciencia ficción post 11-S, se da una preponderancia de temas relacionados con el “dolor, agresión, violentas diferencias sociales y culturales entre clases y grupos sociales, guerra contra el enemigo externo y cada vez más contra en enemigo interno”, que queda reflejado específicamente en la “guerra contra el terrorismo, en lucha constante contra el caos procedente de modelos sociales, religiosos y étnicos antagonistas” (2009: 3).

Es por ello que este artículo quiere completar la reflexión académica sobre la ficción audiovisual post 11-S con el análisis específico de un caso de ciencia ficción televisiva. En concreto, nos centraremos en los mensajes de riesgo así como en su efecto sobre personajes protagonistas a través del estudio de la primera temporada de *Heroes* (NBC, 2006-2010). Será de especial interés la cuantificación de los peligros a los que se enfrentan los personajes dentro del marco teórico de la investigación sobre la comunicación de riesgos (*Risk Communication Research*). También se ofrece de manera cualitativa el análisis del héroe televisivo “traumatizado”. Se pondrá de manifiesto cómo en la serie de televisión *Heroes*, completando a Frezza cuando habla de la ficción post 11-S, hay unos personajes con actitudes heroicas que se

---

<sup>2</sup> Este trabajo es el resultado de la ayuda 11083/EE1/09 concedida por la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia en el marco del II PCTRM 2007-2010. Este estudio se realizó durante una estancia de investigación en The Center of Risk Communication Research de la Universidad de Maryland (EE.UU.).

enfrentan a una gran amenaza apocalíptica, pero cuya batalla esencial es una lucha contra sus propios miedos y traumas en un contexto de desconfianza hacia todos los estadios de la sociedad.

## 1. La investigación sobre mensajes de riesgo y ficción televisiva

### 1.1. *Risk Communications Research*

La investigación sobre mensajes de riesgo permite adentrarnos en la ficción televisiva para estudiar las amenazas y peligros a los que se enfrentan los protagonistas de las series de televisión estadounidenses contemporáneas, ofreciendo una interesante panorámica de los riesgos post 11-S que aparecen en esas narrativas audiovisuales. Con la capacidad para al mismo tiempo reflejar y provocar la reflexión inmediata de las audiencias, la ficción televisiva estadounidense está contando a los norteamericanos cuáles son los riesgos y peligros propios de la sociedad norteamericana actual, en definitiva, sus preocupaciones y ansiedades.

Si se entiende como riesgo “todo factor que amenace con alterar la seguridad” (Gil Calvo, 2006: 104), *Risk Communications Research* es la etiqueta utilizada en el ámbito académico para hacer referencia al estudio del contenido, percepción e impacto de cualquier mensaje relacionado con un peligro. Se refiere, por lo tanto, a cualquier tipo de mensaje que proviene de una institución, “pública o privada y que informa a los individuos sobre la existencia, naturaleza, forma y severidad de un riesgo” (Plough, 1987: 6). En 1989, The National Research Council estadounidense la definió como “un proceso interactivo de intercambio de información y opiniones entre individuos, grupos e instituciones; que implica múltiples mensajes sobre la naturaleza del riesgo, y otros mensajes no estrictamente sobre el riesgo, que expresan preocupación, opiniones y reacciones hacia esos mensajes, o hacia las gestiones legales e institucionales que los gestionan”. Tres aspectos son claves de estas primeras definiciones de los mensajes de riesgo: a) estarían relacionados con peligros sociales e individuales, b) se transmiten a través de múltiples formas y mensajes, sobre todo los medios de comunicación y c) implica un proceso interactivo de información entre la sociedad, en el que están involucrados los medios de comunicación, así como las conversaciones personales entre los ciudadanos.

¿Qué tipo de riesgos son los que afectan habitualmente a los ciudadanos? En este punto, se debe diferenciar entre “riesgo real” y “riesgo percibido”, ya que en la creación de este último tienen un papel especial los medios de comunicación.

Centrándonos en una corriente económica, el riesgo real se calcularía a partir de bases científicas. Como explica Perry y Montiel, el riesgo real de que ocurra un evento negativo se calcula multiplicando la probabilidad de que dicho evento vuelva a ocurrir basado en los sucesos pasados acontecidos (1996: 72). Desde un punto de vista de las políticas públicas, los principales peligros reales a los que se enfrentaría los individuos de una sociedad podrían agruparse en cuatro clases generales (Douglas y Wildavsky, 1983: 1) asuntos internacionales (el riesgo de una ataque desde el exterior, la guerra, pérdida de influencia, prestigio o poder, 2) crimen (riesgo de un ataque desde el interior, fracaso de las leyes que garantizan el orden, violencia y crimen, 3) polución (abuso de la tecnología, miedo a desastres naturales y 4) fracaso económico (pérdida de prosperidad).

Por otro lado, existen factores que influyen en la evaluación y percepción que de esos riesgos hace la gente, entre otros: el potencial de la catástrofe, la familiaridad con el peligro (la gente sienta más riesgo ante peligros desconocidos que peligros de la vida cotidiana), la incertidumbre y desconocimiento, el control sobre el peligro, la aparición de víctimas reconocidas más que meras estadísticas y, por último, la atención que los medios prestan a este peligro (McCallum, 1995). Los medios de comunicación son, por tanto, los actores sociales más implicados en la construcción social del peligro (Stallings, 1990), como instituciones que simultáneamente crean, filtran y distribuyen mensajes de riesgo. Tradicionalmente en el ámbito de la comunicación, la teoría del cultivo conceptualizada por George Gebner explica cómo la sobre-representación de violencia en la televisión influye en la constitución de un mundo simbólico en los espectadores que difiere de la realidad (1976). Según Farré, “la cultura del riesgo mediatizada desemboca en la formación de culturas del miedo que constituyen la culminación de una nueva realidad social que exige la profundización e interés en este campo emergente de investigación, tanto desde la configuración de las identidades colectivas como desde las personales (2005: 96). En este sentido, tal vez la representación mediática de temas de salud (abuso de drogas, enfermedades...), seguridad nacional (terrorismo y crimen) y desastres naturales sean los temas más estudiados dentro del ámbito académico de la investigación sobre mensajes de riesgos (Romer et al, 2003; Salmi et al, 2007).

Actualmente, se observa un aumento cuantitativo de los riesgos reales debido a los efectos de la globalización, junto a un aumento cualitativo de riesgos percibidos por parte de la audiencia motivado principalmente por la atención que los medios dan a dichos eventos. En este sentido, los medios de comunicación contribuyen a la globalización de la percepción de esos riesgos, como pueden ser los ataques terroristas o grandes catástrofes:

Además de que crece el nivel de riesgo real como efecto de la globalización, también está creciendo el conocimiento público y la difusión colectiva del riesgo socialmente percibido como efecto de la mediatización, entendiendo ésta como la intervención determinante y la influencia decisiva que, en el momento de definir los niveles de riesgo social, ejercen los medios de comunicación, dado el crecimiento sostenido de la frecuencia, la densidad y la competencia comunicativa (Gil Calvo, 2006: 109).

Uno de los principales temores resurgentes en Estados Unidos tras el 11-S es el terrorismo global organizado como amenaza directa y constante hacia el pueblo americano. Uno de los teóricos más destacados sobre el concepto de riesgo es Ulrich Beck, que analizó en su libro *La Sociedad de riesgo* en 1986 los riesgos desencadenantes por una etapa de capitalismo irresponsable. Tras el 11 de septiembre centró también su mirada en el terrorismo y en las grandes corporaciones como nuevos actores globales de peligro en su libro *La sociedad del riesgo global* (2002). Veremos a continuación cómo pronto estas nuevas amenazas se fueron incorporando en las narrativas mediáticas contemporáneas, también en las ficciones televisivas.

## 1.2. Representación de riesgos post 11-S en la ficción televisiva

Si nos centramos por ejemplo en la representación mediática de terrorismo global como amenaza principal del mundo post 11-S, estos mensajes quedan diseminados en diferentes medios como prensa y radio, aunque tal vez sea la televisión el medio con mayor impacto debido a su alto índice de audiencia. Lo interesante y menos estudiado aquí es qué tipos de mensajes sobre riesgo se transmite en la ficción televisiva tras un evento como el 11-S.

En este sentido, las series de televisión transmiten gran cantidad de mensajes de riesgo, sobre todo en el género dramático y de suspense. Tal vez sea *24* (Fox, 2001-) la serie más estudiada por su relación con el mundo post 11-S al estrenarse precisamente en otoño de 2001 y tratar sobre una Unidad de Contra-Terrorismo estadounidense (Nikolaidis, 2011; Hill, 2009). Sin embargo, son muchas las series que han ido incorporando temáticas post 11-S a sus tramas.

Los actos terroristas del 11 de septiembre y la posterior “Guerra contra el Terror” fueron incorporándose paulatinamente en las tramas argumentales de la ficción televisiva estadounidense. En concreto, entre octubre de 2001 y mayo de 2002 hubo series que trataron directa o indirectamente el dolor y los miedos provocados durante esos ataques en al menos un episodio (Lotz, 2004)<sup>3</sup>. La inclusión de esta temática surgió por un sentimiento cultural más que por una planificación previa por parte de las cadenas. Desde la temporada 2001-2002, son muchas las series americanas en las que existen mensajes de riesgo diluidos en sus tramas y que están directamente relacionados con la sociedad estadounidense post 11-S. En concreto, se observan amenazas tradicionales relacionados con el crimen interno, tanto crimen organizado de mafias como a través de asesinos individuales, tal y como ocurre en *CSI* (CBS, 2000-), *The Shield* (FX Network, 2002-2008), *Sin Rastro* (CBS, 2002-), *Dexter* (Showtime, 2006-), *Mentes criminales* (CBS, 2005-) o *The Wire* (HBO, 2002-2008). Estas series se mezclan con narraciones televisivas más influidas directamente por los ataques terroristas, representando, por ejemplo, células durmientes de Al Qaeda, como ocurre en *Sleeper Cell* (Showtime, 2005-2006), y el terrorismo internacional de grupos islámicos y de otras nacionalidades, como ocurre en *24* (Fox, 2001-). También se han estrenado series que retratan la Guerra contra Irak como repuesta política a estos ataques de las Torres Gemelas, tal y como ocurre en *Generation Kill* (HBO, 2008) o *The House of Saddam* (HBO, 2008-), y que pone de manifiesto la estrecha relación entre ficción televisiva y la historia reciente de Estados Unidos (Muruzábal y Grandío, 2009).

En este contexto televisivo, de especial interés, se presentan las series de ciencia-ficción en las que se observan grandes peligros hacia el pueblo americano a través de alegorías de la realidad. El mundo contemporáneo tras los ataques del 11 de Septiembre de 2001 encuentra su reflejo en el desarrollo de temas comunes en las producciones de género fantástico y ciencia ficción (Huerta Floriano, 2009), sobre todo relacionado con grupos que suponen una amenaza directa a los personajes protago-

<sup>3</sup> Las series son: *The District* (CBS, 2000-2004), *Law & Order* (NBC, 1990-), *NYPD Blue* (ABC, 1993-2005), *Third Watch* *The Division* (NBC, 1999-2005), *Family Law* (CBS, 1999-2002), *The Practice* (ABC, 1997-2004), *The Education of Max Bickford* (CBS, 2001-2002), *Boston Public* (Fox, 2000-2004), *The West Wing* (NBC, 1999-2002) y *7th Heaven* (Fox, 2000-2004).

nistas. Por ejemplo, provenientes de vampiros como ocurre en *True Blood* (HBO, 2008-), peligros ultra terrenales no identificados como en *Lost* (ABC, 2004-2010) y *Flashforward* (ABC, 2009-2010), robots con apariencia de humanos en el *remake* de *Battlestar Galactica* (2003-2007) o la manipulación genética e invasiones de mundos paralelos de *Fringe* (FOX, 2008-).

Respecto a los personajes, siguiendo la senda del “héroe atrincherado” propio de la filmografía americana y resucitando viejos miedos como los de la Guerra Fría (Sánchez-Escalonilla, 2009), se observa cómo en las ficciones audiovisuales post 11-S los personajes se sienten amenazados por el riesgo de destrucción masiva o invasión letal, un tipo de contexto social de peligro que deriva en la aparición de traumas en estos personajes. La idea de trauma no es propia de la filmografía post 11-S, ya que se introdujo en el discurso social occidental a inicios del siglo XX a partir de los trabajos de Sigmund Freud, y rápidamente se incorporaron en los medios de comunicación, especialmente el cine y la publicidad (Illouz, 2007), y que ha sido trabajado desde España en el ámbito cinematográfico por Gonzalo Requena (2006) con películas de corte dramático o suspense. Sin embargo, tanto el origen de ese trauma como sus síntomas cobran una particularidad en este tipo de ciencia-ficción contemporánea, tal y como ocurre en el caso de *Heroes*.

## 2. Metodología

### 2.1. Objetivos e hipótesis

El objetivo principal de este artículo es localizar los mensajes de riesgo representados en la serie de ciencia ficción *Heroes* (NBC, 2006-2010) y los efectos de dichos riesgos en los personajes protagonistas de su primera temporada.

Esta investigación parte de las siguientes hipótesis respecto a la representación del riesgos: a) *Heroes* es una ficción televisiva donde se dan grandes cantidades de mensajes de riesgo relacionados con la sociedad estadounidense post 11-S y b) dicha representación de riesgos se relaciona directamente con amenazas globales, ante las cuales los personajes protagonistas deben dar respuesta política y policial mientras padecen ellos mismos grandes temores y traumas para conseguir los objetivos marcados. En esta ficción televisiva estadounidense los personajes protagonistas llamados a ser héroes muestran públicamente miedos a la hora de lograr sus hazañas, alejándose de aproximaciones más clásicas del héroe, de tal manera que incluso pueden llegar a mostrar externamente debilidad y personalidades traumatizadas.

### 2.2. Método

En este estudio de caso se combina una aproximación cuantitativa a los mensajes de riesgo de la serie analizada, con otra cualitativa centrada en el análisis de las alusiones directas al mundo post 11-S y en el denominado héroe traumatizado peculiar en ficción televisiva estadounidense posterior al 11-S.

La base del análisis de contenido cuantitativo propuesto se sitúa sobre un eje: detectar y cuantificar las amenazas sobre el sujeto protagonista. Por la naturaleza

del análisis, se podrá cuantificar algunos aspectos tanto formales como de contenido que permitan identificar el origen de los diferentes traumas sufridos por los personajes de la ficción televisiva estudiada. Dicho análisis permitirá descubrir el peso porcentual que tienen las variables diseñadas respecto al conjunto de la propia historia narrada en la primera temporada. Para el análisis de contenido cuantitativo se ha seguido una metodología observacional a partir de una plantilla de análisis elaborada para los fines concretos de la investigación. Se tomarán como categorías la tipología de amenazas generales de Douglas y Wildavsky (1983), y se incluirán también amenazas como el terrorismo y corporaciones, más propias de la sociedad post 11-S según autores tratados en el marco teórico. Se utilizarán las escenas como unidades significativas de análisis por su facilidad de identificación, y por gozar de sentido pleno en sí mismas desde el punto de vista del guión por su unidad temporal y de acción.

Por su parte, el análisis cualitativo se centra en dos ejes: a) la representación de la sociedad y sus peligros en dicha serie, prestando especial atención a las alegorías concretas representadas de los ataques del 11-S y b) el estudio de personajes principales de la serie analizada para definir los rasgos principales del héroe traumatizado paradigmática de la ficción televisiva posterior al 11-S.

### 2.3 Muestra de análisis: Heroes

El estudio ha recogido un total 528 escenas de la primera temporada de *Heroes* como universo total de estudio. Corresponden al total de escenas de los 24 episodios que configuran esa primera temporada. Ofrecemos a continuación algunos datos sobre la trama general de la serie y personajes para ilustrar la descripción de los resultados obtenidos tras el análisis.

Creada por Tim Kring para la NBC, *Heroes* se estrenó el 25 de septiembre de 2006 y permaneció en parrilla un total de 4 temporadas. Con una estética cercana al cómic y con un reparto coral de 10 personajes, la serie narra la vida de un grupo de gente ordinaria que empieza a experimentar poderes extraordinarios como la telepatía, la inmortalidad o la capacidad de volar. Los episodios de la primera temporada cuentan la reacción de estos personajes ante el descubrimiento de sus poderes personales, al mismo tiempo que intentan protegerse de dos enemigos: un asesino llamando Syler que quiere matarles para ir almacenando sus poderes, y una miserosa organización llamada La Compañía que intentará pronto capturar a estas personas para controlar también sus poderes. Los personajes protagonistas tendrán que defenderse tanto de Syler como de La Compañía mientras intentan alcanzar su objetivo: detener una explosión que amenaza con destruir la ciudad de Nueva York completamente.

Sobre los personajes principales, podríamos destacar a tres que tienen un papel central en el desenlace de la temporada por su misión de detener la explosión en Nueva York: Peter Petrelli, Nahan Petrelli y Hiro Nakamura. Peter Petrelli es un ex enfermero que adquiere la habilidad de absorber los poderes de los demás cuando estos se acercan. Nahan Petrelli es el hermano mayor de Peter, que en la primera temporada se presenta como candidato al Congreso de Estados Unidos y tiene la capacidad de volar. Nakamura es un oficinista japonés que tiene la capacidad de teletransportarse y viajar en el tiempo.

## 2.4 Análisis de los datos cuantitativos

*Heroes* es una serie que podríamos denominar post 11-S, ya que el universo ficticio representado está condicionado por los eventos ocurridos el 11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos. Como comentábamos en el epígrafe anterior, la trama arco principal en los primeros 24 episodios mencionados es la salvación del mundo ante una posible explosión en Nueva York, que ocurre precisamente en el corazón de Manhattan, y que podría acabar con la vida de miles de ciudadanos. Un conjunto de personas que comienzan a experimentar habilidades extraordinarias intentarán evitar que esto ocurra. Se observa de inicio cómo es una historia audiovisual con un mensaje principal apocalíptico a través de su trama arco, en el que el futuro se presenta como una gran amenaza para los protagonistas.

*Heroes* tiene un alto contenido de mensajes de riesgo cuando analizamos también las tramas y sub-tramas episódicas así como las escenas individualmente. En este sentido, la serie presenta una gran amenaza- la explosión de una bomba en Nueva York- salpicada de numerosas amenazas que provienen de contextos familiares a internos. En concreto, el 61.9% de total de las escenas de la primera temporada (n=528) incluyen algún tipo de mensaje de riesgo.

Lo primero que llama la atención de un estudio detallado de las escenas es que las principales amenazas en esta serie provienen de enemigos internos a Estados Unidos, es decir, no provienen de amenazas externas. Los resultados que se exponen a continuación cuantitativamente se han obtenido tras el análisis de las escenas en las que aparecía contenido de riesgo (n=333).

Como se puede comprobar en la tabla número 1, el tipo de amenazas a las que se tiene que enfrentar los personajes protagonistas están relacionadas con asuntos de carácter doméstico en un 65.5% de las amenazas planteadas, es decir, estaría relacionado con el crimen interno. Las amenazas internacionales de carácter terrorista apenas tienen representación porcentual respecto al total de las tramas representadas.

**Tabla 1.** Tipo de amenaza a la que se enfrenta el personaje.

TIPO	PORCENTAJE
Asunto Internacional (amenaza externa)	2.1%
Asunto nacional (Amenza interna, crimen)	<b>65.5%</b>
Desastre natural (Polución, incendios)	6,00%
Pérdida del poder económico y social	1.8%
Miedo psicológico del personaje	<b>7.5%</b>
Accidente (coche, avión...)	1.8%
Desconocida	1.5%
Destrucción total	<b>13.8%</b>
<b>Total</b>	<b>100,00%</b>

También son significativas las alusiones apocalípticas en referencia al fin del mundo con la explosión de la bomba, algo que ocurre en un 13.8% de las escenas en la que hay mensajes de riesgo. Por lo tanto, el miedo de los personajes protagonistas es hacia una amenaza apocalíptica, que da sentido a la trama central, una explosión que en

ocasiones comparan con una bomba nuclear y que es una imagen permanentemente en la mente de los protagonistas, con claras reminiscencias a los miedos vividos durante la guerra fría. En este punto, es interesante resaltar cómo la misión de los héroes protagonistas no es tanto detener la bomba en Nueva York para salvar únicamente a ciudadanos estadounidenses, sino que su relevancia radica en intentar “salvar al mundo”, una misión y mensaje muy arraigada en el imaginario americana y en la propia política internacional seguida por este país en el siglo XX. Los personajes protagonistas tienen miedo al fin del mundo, y su lucha no es únicamente salvar a la población de Nueva York, sino que son constantes las alusiones a la salvación de todo el planeta.

A pesar de la inminencia de esta amenaza apocalíptica mencionada, la principal característica es su origen desconocido; no se conoce qué o quién es culpable de esa explosión hasta bien avanzada la serie. En concreto, ocurre en el episodio 11 titulado *Bomba Humana* cuando se descubre que uno de los héroes protagonistas, Peter Petrelli, será quien explote. Recordemos que Petrelli tiene la capacidad de adquirir los poderes de otras personas con tan sólo tocarlas. En una visión de futuro, se narra que absorberá el poder de otro de los personajes para generar fuego, pero será incapaz de controlar dicho poder y producirá una explosión que devastará la ciudad. Esta tardanza en desvelar quién será el causante de la bomba durante buena parte de la serie deja la trama abierta a la especulación y el desasosiego, al no haber un enemigo o amenaza identificada.

**Tabla 2.** Origen de las amenazas a las que se enfrenta el personaje.

ORIGEN	PORCENTAJE
Políticos	0.3%
Banda Terrorista	2.1%
Gubernamental	0.3%
Corporación	<b>12.6%</b>
Bomba	<b>13.8%</b>
Familiar o amigos	7.3%
Interna, psicológico del personaje	7.2%
Crimen organizado	<b>14.1%</b>
Accidente fortuito	1.5%
Asesino	24.3%
Policial	2.4%
Atracador	0.3%
Enfermedad	1.8%
Desconocida	12,00%

Respecto al origen o causante directo de esas amenazas en *Heroes*, debemos destacar en primer lugar a Syler, el antagonista de los héroes que en su afán de ir acumulando más capacidades extraordinarias va buscando a estos héroes para matarlos y absorber sus poderes. Él correspondería a la figura de asesino en serie y su amenaza aparece en el 24.3% de las escenas en las que aparece un riesgo. En segundo lugar, se

encuentra la influencia negativa de una gran corporación de crimen organizado cuyo responsable se llama Linderman (14.1% de las escenas), un empresario de hoteles de Las Vegas, y, por otro lado, está la organización llamada La Compañía, (12.6% de las escenas), que se encarga de rastrear a los personajes con capacidades extraordinarias para utilizarlas para su propio beneficio. Avanzada la serie se revela que Linderman es también el jefe de La Compañía. Como se observa, es difícil localizar al enemigo en una red compleja de personas que, además, finalmente están conectadas. Por otro lado, se caracteriza a estos personajes con una moralidad gris, con intereses confusos; a veces parece que hacen el bien y otras el mal, algo que desconcierta a los personajes protagonistas.

De los datos más llamativos, se debe señalar cómo la serie presenta un mundo tremendamente hostil con posibles amenazas que ocurren en ámbitos familiares. Los peligros pueden venir de cualquier persona: ese es el mensaje principal de riesgo de la serie. En este sentido, existe una gran sospecha hacia el otro ya que los amigos o incluso los familiares también pueden ser un origen de un riesgo. Por ejemplo, la figura del padre de Claire Bennet- una animadora que tiene el poder de la regeneración espontánea- se presenta también en la serie de una manera misteriosa. Su propia hija no sabe si es una persona buena o mala y desconfía en buena parte de la temporada de él.

## 2.5 Análisis de datos cualitativos

### 2.5.1. Alegoría del 11-S en *Heroes*

Como hemos podido comprobar en esta primera aproximación cuantitativa a la representación de mensajes de riesgo en *Heroes*, no existen muchas alusiones directas a la historia reciente de Estados Unidos y del papel del terrorismo como fuente principal de los temores en la sociedad post 11-S. Sin embargo, como decíamos, se podría interpretar el estallido de esa bomba como una alegoría de los ataques del 11-S y que, por lo tanto, está presente en todo el desarrollo de la primera temporada.

No obstante, sí existen alusiones significativas más concretas relacionadas con el mundo post 11-S. Representan únicamente el 2.1% de las escenas analizadas en las que aparece un riesgo, pero que merecen una explicación cualitativa analizando el capítulo 20, titulado *Five years gone*.

En este capítulo, que se presenta como un *flashforward*, la historia de los héroes en su lucha por detener la explosión en Manhattan se traslada a un futuro en el que la bomba ha estallado y, en consecuencia, la sociedad se encuentra en un estado de excepción permanente. Los personajes con habilidades extraordinarias son confundidos por terroristas constantemente y apresados por la policía de seguridad nacional para torturarles. Curiosamente, el asesino Syler ha logrado finalmente hacerse con el poder y se ha convertido en el Presidente de Estados Unidos bajo la apariencia de uno de los héroes, Nathan Petrelli, aunque nadie conoce su verdadera identidad. El propio Syler, haciéndose pasar por el Presidente de Estados Unidos, explica que tras la bomba que acabó con Nueva York “tuvimos que hacer un pacto de eliminar cualquier amenaza a cualquier precio” y propone ahora como solución final para terminar con el miedo el exterminio de todos los que tengan capacidades especiales como defensa propia. En unas palabras que dirige a la multitud y con claras alusio-

nes militares, explica cómo “esta es una batalla que ninguno de nosotros quiso. Una en la que entramos tristes sabiendo que el enemigo éramos nosotros mismos (...)”. Las leyes que tuvimos que pasar para mantener a nuestros ciudadanos seguros, para preservar nuestra forma de vida. Nuestra esperanza siempre ha sido que haya una gran paz en el horizonte”. Este discurso estaría relacionado claramente con *The USA Patriotic Act* (Ley Patriótica), una ley que fue promulgada el 26 de octubre de 2001, en un momento de pánico generalizado en Estados Unidos provocado por la percepción de la implicación de terroristas extranjeros en los actos del 11 de septiembre, y que dio paso a medidas draconianas para asegurar la seguridad y recortes de las libertades ciudadanas (Borgeson et al, 2009).

Apenas se nombran las amenazas terroristas fuera de ese episodio, de ahí su poca presencia en el análisis cuantitativo. Sin embargo, en el tiempo presente de la acción de la primera temporada también se refieren a la historia reciente de Estados Unidos.

Por ejemplo, la intención de impedir la bomba por parte de los héroes contrasta con las intenciones perversas de la madre de Nathan y Petrelli, que quiere utilizar la bomba como el mal necesario para que su país se una de nuevo, y para que su hijo, aspirante a congresista, se convierta en Presidente de Estados Unidos. En una escena del capítulo 21 pone a su hijo un ejemplo histórico para convencerle del posible efecto positivo para el país de la explosión de esa bomba en Nueva York: “el presidente Truman lanzó dos bombas nucleares en Japón para acabar con la II Guerra Mundial. Mató a miles para salvar a millones”. Apela al instinto de poder de su hijo para que aprenda a soportar el efecto de la bomba que ellos van a padecer (1. 21). También y ante la inminente explosión, en este capítulo se apresura a uno de los personajes con superpoderes y la policía le dice literalmente que lo van a mandar a Guantánamo, famosa prisión de alta seguridad en la que se encarcelan a sospechosos de terrorismo y que el Presidente Obama tenía como promesa de Gobierno cerrar.

Sin embargo, una de las amenazas en la sociedad estadounidense y que se acentúa tras el 11-S estaría relacionado con el temor de que incluso lo familiar puede volverse inseguro. En *Heroes* el peligro puede venir de lo familiar (véase la figura de Noah Bennet, padre de Claire, que trabaja para La Compañía, aunque su propia hija tenga poderes especiales), y también atacar a lo familiar como ocurre en el capítulo *Homecoming* (1.09). En este episodio, el asesino Syler se dirige al colegio de la animadora- Claire Bennet- para asesinarla y poder absorber sus poderes de regeneración. Tal y como relata la voz en off: “Somos ante todo criaturas de hábitos, atraídas por la seguridad y el confort... ¿pero qué ocurre cuando lo familiar se vuelve inseguro? ¿Cuándo el miedo que hemos tratado desesperadamente de evitar nos encuentra donde vivimos” (1.01). Observamos en estos ejemplos de amenazas cercanas al entorno familiar la representación de viejos temores anteriores del 11-S, como por ejemplo, la paranoia de la Guerra Fría con la premisa de que “el enemigo está en casa”.

### 2.5.2 Héroes traumatizados

Como decíamos, los protagonistas de *Heroes* se enfrentan en esta primera temporada a un escenario de amenazas continuas, tanto externas como internas. Todos los héroes de la serie comparten el objetivo principal de detener esa eventual explosión que va a destruir Nueva York, aunque como hemos visto, también sufren peligros prove-

nientes de su propio entorno familiar y cotidiano. Pero, ¿quiénes son las principales víctimas de este tipo de amenazas?

Los propios personajes protagonistas, los héroes, son las principales víctimas de las amenazas representadas en la serie. Por lo tanto, son héroes que sufren los peligros directamente y que sufren las consecuencias traumáticas de un triple enemigo:

1. Syler; un asesino a cuenta propia que quiera matar a personas especiales para ir acumulando sus poderes.
2. La Compañía; su objetivo final es buscar a los héroes, y aunque no es la causante directa de la bomba, sí es conoedora de que va a ocurrir y sus miembros pretenden que explote para su propio beneficio.
3. Sus propios miedos; los héroes están atormentados porque no saben en muchas ocasiones utilizar sus poderes extraordinarios y no confían en sus posibilidades de acometer su misión.

Junto con la gran amenaza extraordinaria, el mundo representado en *Heroes* está salpicado por multitud de riesgos no extraordinarios que provienen, normalmente, del círculo de confianza de los protagonistas y que se relacionaría con el crimen interno. Grandes corporaciones y peligros provenientes del ámbito familiar son sus principales amenazas. En este sentido, ni el gobierno ni la sociedad civil es capaz de ayudar a los héroes, que deben enfrentarse a su cometido en solitario y con grandes dudas sobre sus capacidades. Desconfianza y temor hacia los demás es constante en los personajes de esta serie que luchan, principalmente, por superar sus propias inseguridades.

A pesar del carácter coral de la serie, hay tres personajes con especiales características de héroes en la historia: Peter Petrelli, que aunque sabe que va a morir en esa explosión sigue comprometido en su misión, Nahan Petrelli, aspirante a congresista y que por su posición política puede detener la bomba, y Hiro Nakamura, el joven japonés que tiene la habilidad de teletransportarse. Peter Petrelli y Hiro Nakamura, a pesar de dudar de sus poderes y de no poder controlarlos en muchas ocasiones, se presentan firmes desde el principio en su decisión de poder cambiar el rumbo de los acontecimientos. Nahan Petrelli, en su posición de político y movido en ocasiones por intereses personales, muestra menos determinación, aunque al final, en el último episodio y de una manera casi redentora, tomará un papel principal para conseguir que la bomba no explote y salvar de esa manera al mundo, sacrificando sus intereses personales.

El resultado de todas estas amenazas es un tipo de personaje que debe acometer grandes metas pero que, sin embargo, en este ambiente de desconfianza continua tiene como principal objetivo luchar contra sus propios miedos y ansiedades, incluso superar problemas personales y familiares. Ésta podría ser una definición del héroe traumatizado propio de ciencia ficción post 11-S.

La principal fuente de desasosiego proviene de ser conscientes de sus propias limitaciones, y por la imposibilidad, en muchos casos, de poder apoyarse en la sociedad para alcanzar sus cometidos heroicos. Se encuentran completamente solos antes el peligro y rehúyen, en algunos ocasiones, de ser héroes. En la serie, se plantea como necesario para que estos personajes acometan su gran misión de salvar al mundo que se encuentren a sí mismos: “Si logramos salvarnos a nosotros mismos, podremos

salvar a otros, podemos ser héroes”, dice en este episodio Peter Petrelli (1.16). O cuando este mismo personaje le dice a Isaac, el pintor que tomando drogas puede ver el futuro: “No eres un héroe Isaac, eres un yonki, no puedes salvarte ni a ti mismo” (1.16). Por este motivo, los héroes son conscientes de sus propias debilidades y ven necesario recuperar su estabilidad vital y fortaleza psíquica y física para acometer su misión heroica.

La gran lucha de todos los personajes es, por tanto, una batalla interna contra el espejo, sus propios miedos. “Somos todos, en nuestro corazones, la suma de nuestro miedos. Para abrazar nuestro destino, debemos, inevitablemente, enfrentarnos a nuestros miedos. Y superarlos”, explica la voz de off (1.13). Por lo tanto, la clave del éxito del héroe es la superación de sus propios miedos. Tal y como dice la voz en off: “El futuro está lleno de sorpresas, el presente se llena de expectativas. Pero cuando negamos nuestro instinto y luchamos contra nuestros propios impulsos, la incertidumbre comienza. Esa transformación, ¿es un don o una maldición? Y para aquellos que temen lo que yace más adelante la pregunta más importante de todas: ¿alguna vez podremos cambiar lo que somos?” (1.13).

Ante las escenas con mensajes de riesgo analizadas en la serie, el personaje principal se paraliza o atormenta ante la amenaza a la que tiene que enfrentarse. Para la consecución del éxito, a pesar de que el camino ha sido en solitario y tras dejar de lado a amigos y familiares, debe realizarse en compañía de los otros héroes, de aquellos personajes con capacidades extraordinarias y que también están sufriendo. De ahí que el determinismo del futuro se rompe a través de una participación colectiva, como revelan las palabras de cierre de esta primera temporada, que en el fondo ha sido encontrar el sentido a su propia naturaleza (1.23):

“tanta lucha por el significado, la respuesta está en el otro. Nuestra experiencia compartida de lo fantástico. La simple necesidad humana de encontrar un parentesco. De conectarse. Y saber, en nuestro corazones, que no estamos solos”.

### 3. Conclusiones

La denominada Edad de Oro de la ficción televisiva de Estados Unidos, característica de los inicios del siglo XXI, coincide con una lenta decadencia política y social del país que ha quedado reflejada rápidamente en sus producciones. En series de televisión de distintos géneros aparecen frecuentemente amenazas cotidianas contemporáneas, que afectan psicológicamente a sus personajes protagonistas. Por ejemplo, la insatisfacción personal y el miedo al fracaso personal y laboral, como ocurre con los protagonistas de *In Treatment* (HBO, 2008-) o *Mad Men* (AMC, 2007-), o la incapacidad para luchar contra un sistema político y social corrupto en el que los seres humanos cuentan cada vez menos, tal y como ocurre en *The Wire* (HBO, 2002-2008).

En esta línea de representación de las amenazas propias del Estados Unidos actual, el análisis de los riesgos representados en una serie de ciencia ficción como *Heroes* es un claro exponente de cómo ha afectado el 11-S en la configuración de las tramas y los personajes en las series de televisión norteamericanas actuales, sobre

todo en lo referente al tratamiento de riesgos extraordinarios y su combinación con riesgos ordinarios.

Uno de los principales resultados del estudio ha sido evidenciar cómo la representación de mensajes de riesgo extraordinario en este imaginario televisivo post 11-S está directamente relacionada con la construcción de un trauma en los protagonistas. Lo característico es que esta herida en los personajes, que es ya una constante en la narrativa televisiva contemporánea fruto de los problemas postmodernos, cobra unos matices más épicos y sobrehumanos en el género de ciencia ficción. En *Heroes* los personajes heridos y traumatizados quieren ser auténticos héroes.

En la serie analizada, aparecen personajes atacados y atormentados en un contexto de continuas amenazas, riesgos y desconfianzas hacia sectores diversos de la sociedad, sumadas a un gran peligro global con tintes apocalípticos. Como le ocurre a Jack Bauer en *24* (Fox, 2001-), otra ficción televisiva paradigmática post 11-S, los protagonistas de *Heroes* tienen que acometer su gran objetivo -la salvación de Estados Unidos y del mundo por extensión- pero lo hacen en solitario y sin sentirse capacitados para ello, convirtiéndose así en héroes errantes y atormentados que soportan constantemente un gran vacío existencial. Son, por tanto, héroes heridos en su plano psicológico cuya principal lucha es enfrentarse a sus miedos para cometer su misión.

Como se ha comentado anteriormente, dos de los héroes, Hiro Nakamura y Peter Petrelli, son los que a pesar de sus miedos, siempre se muestran decididos a conseguir el objetivo. Son los dos personajes que más buscan a los demás para la ejecución de su misión, aunque llega un momento decisivo en que saben que deben enfrentarse al peligro en solitario. Su virtud es doble: 1) asumir su papel de héroe protagonista, a pesar de ser conscientes de que tal vez mueran en el intento. Tienen una gran noción de la justicia y del sacrificio, asumiendo el posible destino trágico de todo héroe; y 2) siendo conscientes de sus dudas y limitaciones, son tenaces y perseverantes en su lucha personal y psicológica para asumir su rol para salvar al mundo.

Se comentaba en la introducción al artículo la capacidad crítica que muestra la ciencia ficción a la hora de representar la realidad post 11-S, por encima incluso de las series dramáticas o de suspense. En este sentido, una gran diferencia entre *24* y *Heroes* en sus primeras temporadas aparece en la crítica hacia el universo representado. Ante un estado de excepción permanente por posibles ataques terroristas, en *24* se observa una legitimación de actos anticonstitucionales o inmorales a través de Jack Bauer, personaje que utiliza la tortura en ocasiones para proteger la seguridad nacional. Sin embargo, en *Heroes* se vale de una alegoría como recurso de la ciencia ficción para representar el mundo amenazado y repensar críticamente las repuestas políticas en una sociedad atemorizada por la posibilidad real y constante de actos terroristas. Como hemos visto, el capítulo *Five Years Gone* enseña un mundo gris y agonizante por un temor constante a amenazas terroristas en el que los personajes protagonistas están totalmente abatidos y el gobierno abusa de su poder con el fin de mantener una seguridad ficticia.

El final de la primera temporada de *Heroes* subraya la importancia de los demás para poder alcanzar los objetivos heroicos, resaltando valores colectivos alejados del individualismo como el patriotismo, la comunidad o incluso, la amistad. Es la respuesta que da la serie ante un cúmulo de riesgos extraordinarios y la incapacidad de que una única persona, un único héroe, pueda parar la bomba y salvar al mundo. Sin el esfuerzo colectivo de todos, la misión heroica del héroe no se hubiera culminado.

## Referencias bibliográficas

- BECK, Ulrich (1998). *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*. Barcelona: Paidós.
- BECK, Ulrich (2002). *La sociedad del riesgo global*. Madrid: Siglo XXI.
- COMMITTEE ON RISK PERCEPTION AND COMMUNICATION, *National Research Council (1989): Improving Risk Communication*. Washington, DC: National Academy Press.
- DOUGLAS, Mary; WILDAVSKY, Aaron (1983). *Risk and Culture*. Los Angeles: University of California Press.
- FARRÉ, Jordi (2005). “Comunicación de riesgo y espirales del miedo”. **En:** *Comunicación y Sociedad Nueva Época*, vol 3, pp. 95-119.
- FREZZA, Gino (2009). “Guerras y Postguerras. La visión política del futuro en la ciencia ficción de los cómics, películas y series contemporáneas”. **En:** *Formats*. Disponible en: [http://www.upf.edu/materials/depeca/formats/art\\_dos1\\_esp.htm](http://www.upf.edu/materials/depeca/formats/art_dos1_esp.htm). Fecha de consulta: 3 de enero de 2010.
- GERBNER, George (1976). “Living with television: The violence profile”. *Journal of Communication*, vol 26, n.º 2, pp. 172-199.
- GIL CALVO, Enrique (2006). “Riesgo, incertidumbre y medios de comunicación”. **En:** *Revista Catalana de Seguretat Pública*, vol 16, pp. 103-113.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. (2006). *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Castilla Ediciones: Valladolid.
- HILL, Timothy (2009). *Terror, Torture and 24: Does Jack Bauer raise your personal Threat Level?*. Disponible en: <http://www.doane.edu/HRDocs/31653.pdf>. Fecha de consulta: 3 de enero de 2010.
- HOLLOWAY, David (2008). *Cultures of the war on terror. Empire, ideology and the remaking of 9/11*. Montreal: McGill-Queen’s University Press.
- HUERTA, Miguel Ángel (2008). “Cine y política de oposición en la producción estadounidense tras el 11-S”. **En:** *Comunicación y Sociedad*, vol 21, n.º 1, pp. 81-102.
- HUERTA, Miguel Ángel (2009). “Los ecos de la realidad: miedo y paranoia en el cine fantástico estadounidense del siglo XXI”. **En:** *Zer*, vol 14, n.º 26, pp. 231-251.
- ILLOUZ, Eva (2007). *Intimidaciones congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Buenos Aires: Katz Editores.
- LOTZ, Amanda (2004). “Using ‘network’ theory in the postnetwork era: fictional 9/11 US television discourse as a ‘cultural forum’”. **En:** *Screen*, vol 45, pp. 423-439.
- McCALLUM, David (1995). “Risk Communication. A tool for behavior change”. **En:** BACKER, Thomas (Ed.). *Reviewing the behavioral science knowledge base on technology transfer*. Rockville: National Institute on Drug Abuse.
- MURUZÁBAL, Amaya; GRANDÍO, María del Mar (2009): “La representación de la guerra en la ficción televisiva norteamericana”. **En:** *Mediaciones Sociales*, 5.
- NIKOLAIDIS, Aristotelis (2011). “Television counter terrorism: Torture, denial, and exception in the case of 24”. **En:** *Media and cultural studies*, vol 25, n.º 4.
- PERRY, Roland; MONTIEN, Miguel (1996): “Conceptualizando riesgo para desastres sociales”. **En:** *Desastres y Sociedad*, vol 6, n.º 4, pp. 71-78.

- PLOUGH, Alonzo (1987). "The emerge of Risk Communication Studies. Social and Political Context. **En:** *Social, technology and Human Values*, vol 12, n.º 3, pp. 4-10.
- ROMER, Daniel; HALL, Kathellen.; ADAY, Sean. (2003). "Television news and the cultivation of fear of crime". **En:** *Journal of Communication*, vol 53, n.º 1, pp. 88-104.
- SALMI, Venla; SMOLEY, Mirka; KIVIVUORI, Janne. (2007). "Crime victimization exposure to crime news and social trust among adolescents". **En:** *Young*, vol 15, n.º 3, pp. 255-272.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio (2009). "Hollywood y el arquetipo del atrincherado. Clave dramática y discurso político del 11S". **En:** *Revista Latina de Comunicación Social*, vol 64, pp. 926-937.
- STALLINGS, Robert (1990). "Media discourse and the social construction of risk". **En:** *Social Problems* 37 (1), pp. 80-95.
- VERDÚ, Vicente (1996). *El planeta Americano*. Barcelona: Anagrama.