

VISTAS DO PASSADO AS SÉRIES DE TELEVISÃO DEPOIS DO 11-S

*Views of the past
tv series after 11-S*

*Vistas del pasado
las series televisivas después del 11-S*

Ariel Gómez Ponce

CONICET, Universidad Nacional de Córdoba

arielgomezponce@gmail.com

Resumo

O artigo pretende avaliar as operações de memória que apresentam narrativas maciças, como séries de televisão. Vamos trabalhar histórias que, como *The Leftovers* (HBO, 2014-2017), realizam eventos de grande impacto cultural como matéria-prima. Neste contexto, 11 de setembro de 2001 e as reminiscências de uma Cultura de Medo emergem através do que definimos como "vistas do passado": esquemas narrativos que processam diretamente ou alusivamente a experiência coletiva e individual como seus lugares de enunciação. Para explicar isso, propomos um diálogo entre a semiótica de Yuri Lotman e as reflexões sobre a memória da ensaísta Beatriz Sarlo. Ambos os pensadores colaboram na construção de um quadro relevante para entender como a arte se torna um princípio explicativo de tensões, disputas ou apagamentos culturais.

Palavras chave: Série de televisão. Semiótica da cultura. 11-S

Abstract

The article tries to evaluate the memory operations in massive narratives such as television series. We will discuss stories that, as *The Leftovers* (HBO, 2014-2017), work events of great cultural impact as their raw material. In this context, September 11 attacks and the reminiscences of a Culture of Fear emerge through what we define as "views of the past": narrative schemes that, directly or alusively, process the collective and individual experience as their places of enunciation. To account for this, we propose a dialogue between Yuri Lotman's semiotics and reflections on the memory of the essayist Beatriz Sarlo. Both thinkers collaborate in the construction of a relevant framework to understand how art becomes an explanatory principle of tensions, disputes or erasures in the culture.

Key Words: TV series. Cultural semiotics. 11-S

Resumen

El artículo se propone evaluar las operaciones de memoria que ponen en escena narraciones masivas como las series televisivas. Problematizaremos relatos que, como *The Leftovers* (HBO, 2014-2017), trabajan acontecimientos de gran impacto cultural como su materia prima. En este contexto, el 11 de

Septiembre de 2001 y las reminiscencias de una Cultura del Miedo emergen mediante aquello que definimos como “vistas del pasado”: esquemas narrativos que procesan, directa o alusivamente, la experiencia colectiva e individual como sus lugares de enunciación. Para dar cuenta de ello, proponemos un diálogo entre la semiótica de Yuri Lotman y las reflexiones sobre la memoria de la ensayista Beatriz Sarlo. En conjuntos, ambos pensadores colaboran en la construcción de un marco pertinente para entender cómo el arte deviene principio explicativo de tensiones, disputas o borramientos culturales.

Palabras clave: series de televisión. Semiótica de la cultura. 11-S

1 INTRODUCCIÓN

No dudamos en que el 11 de Septiembre de 2001 (11-S), uno de los acontecimientos más impactantes en la historia reciente, modificó la forma en que representamos la contemporaneidad. Basta solo recordar cómo el atentado a las Torres Gemelas fue narrado por medios de comunicación (como, por ejemplo, la CNN) que hicieron de la dramatización el género preferido para montar la tragedia. Como bien intuyen Fernando de Felipe e Iván Gómez (2011), la condición mediática del 11-S tomó así una forma cinematográfica, inaugurando un periodo contradictorio en donde ficción y realidad pierden la nitidez de sus fronteras.

También, ello puede observarse en los derroteros que atravesó un orden artístico que, durante las últimas décadas, se preocupó por imaginar guerras y ataques desde las más creativas imágenes. Pensemos, de manera ilustrativa, en cómo operan películas como *Deep Impact* (Leder, 1998), tomando como metáfora de la inseguridad nacional a un cometa a punto de estrellarse, o *Independence Day* (Emmerich, 1996) que sintetiza la invasión extranjera a partir de la figura del alien. Pero, ¿cómo podría la industria hollywoodense reinventar estos relatos gastados sobre enfrentamientos bélicos que, en aquel momento, se volvieron tangibles? ¿Cómo apropiarse, entonces, del 11-S?

Afirman de Felipe y Gómez que todo giró en torno a una cuestión de “ajuste genérico” (2011:15): ello es, de buscar nuevas organizaciones de contenido para reflejar, presagiar e incluso exorcizar una vida que imitó al arte, como bien pensara Oscar Wilde. Las series televisivas, en tal sentido, se presentaron como un terreno sumamente fértil para problematizar los recientes recorridos de la maquinaria ideológica estadounidense. Hablamos, en otras palabras, de complejos prismas audiovisuales que, en su circulación internacional, generan imágenes que parecen siempre disputar el antes y el después que marcó el 11-S. Y

mientras algunas series como *Homeland*, *House of Cards* o *24* optan por re-presentar el hecho, otras incursionan en referencias menos directas, como complejas alusiones a un contexto post 11-S.

Habría un gesto común en todas estas series: se trata de la recurrencia a un miedo, expresión emotiva (pero, también, construcción política), que hace mella en el presente y que, aunque se intente mitigarlo, parece adquirir una fuerza inasequible en los relatos artísticos. Dicho de otro modo, referimos a asumir una Cultura del Miedo cuya emergencia estridente deja sus reminiscencias en una cuantiosa cantidad de producciones masivas. Y tal es el caso de la reciente narrativa de HBO, *The Leftovers* (2014-2017). Basada en la novela homónima de Tom Perotta, la serie ficcionaliza un evento mundial en el cual el 2% de la población desaparece imprevisiblemente. En la composición de un coral de testimonios de una sociedad agobiada por el dolor, la incertidumbre y la amenaza de una nueva tragedia, *The Leftovers* cartografía una fuerte problemática por la memoria, marcada por un doble trayecto del miedo: el temor a olvidar a quienes han desaparecido, pero también a recordarlos.

Desde nuestra lectura, la serie escenifica el 11-S como marco programático para la organización de su conflicto central, pero a través de una memoria alusiva pues habría, en este acontecimiento, algo de difícil traducción. Este trabajo se propone, entonces, como un apunte provisional que indaga cómo las ficciones seriales mueven operaciones mnémicas que problematizan una “intraducibilidad” cultural.

El primer apartado estará abocado a jerarquizar reflexiones acerca de textos del arte que definen paradigmas de memoria-olvido. Recurriremos allí a un pensamiento que será nuestra columna teórico-metodológica: la semiótica de la cultura fundada por Yuri Lotman, espacio orientado a afirmar que “la memoria no es para la cultura un depósito pasivo, sino que constituye una parte de su mecanismo formador de textos” (1996[1985]:161).

La propuesta lotmaniana de que el arte ofrece un espacio privilegiado para el desciframiento de grandes crisis culturales nos permitirá entender, en un segundo momento, cómo el 11-S y su consecuencia más inmediata (el miedo) se refractan como algo intratable, escenificando aquello que, en diálogo con la estudiosa Beatriz Sarlo (2005), definiremos como “vistas del pasado”: ello es, esquemas representativos de la historia que procesan, directa o alegóricamente, la experiencia colectiva y sus secuelas como estelas de sentidos.

Este sistema de relaciones teóricas será funcional para arrojar luz sobre una serie como *The Leftovers*, a partir del estudio de un caudal de “vistas” que traducen la historia y la experiencia subjetiva con el objeto de rellenar, al decir de Lotman, una “mancha de sentido”.

Nuestra propuesta asumirá que recuerdo y olvido no solo son dos instrumentos que captan el pasado, sino operaciones semióticas complejas que exponen tensiones, disputas o borramientos que trabajan el pasado como su materia prima, pero también los tejidos de la experiencia individual como su lugar de enunciación. La reflexión final estará dedicada a desplegar hipótesis sobre aquello que se esconde detrás de una reconstrucción del miedo que, rememorado y conmemorado, atraviesa las subjetividades y su orden de la cotidianidad.

2 SEMIÓTICA DE LA CULTURA Y PARADIGMAS DE LA MEMORIA

El semiólogo ruso Yuri Lotman (1996[1985]) no dudará en afirmar que la memoria es un mecanismo complejo dentro del funcionamiento cultural. Es un principio activo vehiculizado por textos que, regidos por constantes tensiones sociales y fricciones ideológicas, proveen múltiples modelos a partir de los cuales podemos reconstruir una porción o una cultura entera. Debemos recordar, en tal sentido, que, en tanto categoría analítica central para esta teoría, la noción de texto ocupa, ante el signo, un lugar privilegiado en este pensamiento semiótico.

Lotman reconoce aquí su deuda con la filosofía de Mikhail Bakhtin (1984) y su estudio teórico fundacional para analizar la cultura como un gran sistema de sentidos, concibiendo así al texto como un dispositivo pensante, con capacidad creativa, informativa y mnémica, dentro de un paradigma teórico que propone a la semiótica no solo como ciencia de la significación sino, más bien, como una historia de las culturas (BAREI, 2012). Por ello, el semiólogo comprenderá que el texto deviene objeto privilegiado para estudiar cómo los sistemas determinan “paradigmas de memoria-olvido” (1996[1985]:160)¹. Todo sistema está sujeto, entonces, al relevo del olvido y la recordación que las textualidades escenifican (sobre todo, aquellas artísticas, pues guardan mayor dinamismo), permitiendo la conservación de estratos que garantizan la identidad cultural, al tiempo que generan nuevas informaciones.

Por lo demás, aún consciente de que supone una lectura simplificadora (pero funcional a los fines de estudiar textualidades concretas), Lotman reconoce dos tipos de memoria: la

¹ Somos conscientes de que existe una vasta literatura abocada al estudio de la memoria y los mecanismos de olvido cultural. Un examen amplio sobre este tema puede encontrarse en la compilación organizada por Françoise Barret-Ducrocq (2002), que recupera las propuestas de reconocidos teóricos, tales como Paul Ricoeur, Julia Kristeva, René Girard o Jacques Le Goff, entre otros. No obstante, este trabajo estará dedicado a indagar sobre los paradigmas de memoria-olvido en sede semiótico-cultural, en vistas de componer un apunte provisorio sobre las operaciones representativas de textos del arte. Por tal motivo, el diálogo entre Yuri Lotman y Beatriz Sarlo se introduce como un puntapié inicial, que pretende desplegar interrogantes e instalar perspectivas, pertinentes para concretar futuros recorridos de investigación.

informativa y la creadora. Mientras la primera tiene por objeto fijar estratos culturales que colaboren con el ordenamiento de los sistemas (así operan, de manera ejemplar, los tratados científicos y técnicos, “ordenando” al mundo mediante leyes y regularidades), la segunda responde a las lógicas imprevisibles e inventivas del arte. Ello recupera una de las hipótesis centrales de la semiótica de la cultura: que los textos del arte son aquellos que comportan mayor información, crean nuevos sentidos y dinamizan fuertemente la memoria de las culturas (BAREI, 2012).

La pregunta que surge, entonces, es cómo evaluar las operaciones mnémicas que los textos ponen en escena para cartografiar paradigmas de memoria². Y, en función de ello, nuestra lectura admite que un diálogo interesante para arrojar luz sobre esta preocupación se encuentra en las reflexiones de Beatriz Sarlo (2005), ensayista argentina abocada a una sociología de la cultura³. De manera especial, nos interesamos por su propuesta sobre los relatos que recomponen la memoria, indagando cómo ellos devienen instrumentos capitales para reorganizar las experiencias de lo social. En líneas generales, referimos a indagar cómo tanto las políticas gubernamentales (por ejemplo, la multiplicación de museos de la memoria) como las ficciones de novelas y filmes, dan lugar a complejas operaciones culturales que se esmeran por narrar la historia y que, parafraseando a Émile Benveniste, Sarlo define como “vistas del pasado” (2005:13).

Frente a este panorama, Sarlo admite que estas “vistas” cartografían un continuum interpretable del tiempo histórico, impulsándola a sugerir que “su irrupción en el presente es comprensible en la medida en que se lo organice mediante los procedimientos de la narración” (2005:13). De modo que, como Yuri Lotman, la pensadora le otorgará un lugar privilegiado al arte, puesto que este comporta otra potencia para la descripción de los hechos

² Se hace necesario advertir que la noción de cartografía, tal como la asumimos en el presente artículo, responde al imaginario topológico de la semiótica lotmaniana: ello es, su comprensión de la cultura como un gran sistema de textos que se organizan a la forma de un mapa complejo, con sus fronteras y sus mecanismos de exclusión e inclusión.

³ Vale señalar que el diálogo entre Yuri Lotman y Beatriz Sarlo se emplaza en la recuperación que ambos pensadores realizan del posformalismo ruso y, principalmente, de los postulados de Mikhail Bakhtin. Asimismo, Sarlo problematizará la teoría lotmaniana y su comprensión de la cultural como texto complejo, organizando una reflexión en torno a las evaluaciones sociales que se desprenden de la analítica de textualidades históricamente situadas, mirada esta que atravesará toda su producción. Al respecto, Véase SARLO Y ALTAMIRANO, 1977:71. En cierto modo, este sistema relaciones teóricas permanece en los cimientos de su pensamiento, aflorando nuevamente en este trabajo sobre la memoria social. Allí, la estudiosa buscará entender cómo los testimonios adquieren valor para la reconstrucción de los periodos dictatoriales en Latinoamérica (y, principalmente, en Argentina), refractando desde lo personal la violencia colectiva de los actos de tortura, los asesinatos, los campos de concentración y la persecución ideológica (SARLO, 2005).

históricos. En otras palabras, el objeto artístico piensa “desde afuera” (ofrece, con ello, una vista) la experiencia social, mediante las vías de la ficción y de un narrador que asume el rol testimonial. De allí que, para Sarlo, “congelada y al mismo tiempo conservada por la narración ‘artísticamente controlada’, la ficción puede representar aquello sobre lo que no existe ningún testimonio (...) lo que no ha sido dicho” (2005:164).

En términos lotmanianos, ello respondería a textos artísticos que superan una “situación de intraducibilidad”, puesto que la cultura aún no ha desarrollado los lenguajes para interpretar su propia historia. No obstante, allí donde los sistemas no pudieron o no supieron cómo traducir su pasado, adviene el arte para rellenar cierta “mancha de sentido” (1998[1978]:32). De manera ejemplar, Lotman abordará situaciones de alto impacto social, ya que ellas ponen de manifiesto una memoria repleta vacancias de sentidos y, al mismo tiempo, una cuantiosa cantidad de textos que intentan esclarecer dicho vacío.

Tanto Lotman como Sarlo nos invitan a reflexionar sobre otras operaciones de la memoria que trasvasan lo real dado que, a diferencia de discursos científicos como aquellos de la historiografía, la ficción circula por el orden cultural reponiendo dichas manchas de sentido. La historia “oficial” y el arte compondrían, entonces, una síntesis casi imposible, ya que

el pasado es siempre conflictivo. A él se refieren, en competencia, la memoria y la historia, porque la historia no siempre puede creerle a la memoria, y la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo (derechos de vida, de justicia, de subjetividad) (SARLO, 2005:9).

Es por este camino que la reflexión de Sarlo se entrelaza con la semiótica de Yuri Lotman, quien se presenta como acérrimo crítico de la historia como ciencia, en tanto observa su tendencia a homogeneizar la subjetividad de la cultura, buscando patrones de causas y consecuencias predecibles (ARÁN, 2013). De este modo, el diálogo teórico entre ambos pensadores nos impulsa a problematizar una cultura que se esmera por encontrar en el lenguaje figurativo del arte un principio explicativo para su propio devenir. El acto creativo, en tal sentido, suple las “falencias” de la historia, ofreciendo un espacio privilegiado para el análisis semiótico.

3 SERIES DE TV Y CULTURA DEL MIEDO. PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS

Nuestra perspectiva optará por explorar cómo se componen estas “vistas” de la memoria en un texto de consumo como la serie. Junto a Sarlo, asumiremos que serán las narraciones masivas aquellas que comporten otra conexión con los imaginarios sociales, dado que “escuchan los sentidos comunes del presente, atienden las creencias de su público y se orientan en función de ellas” (2005:15). Y aunque las modalidades comerciales legitiman la aparición de tropos comunes y estereotipos que garantizan el éxito, la dimensión simbólica de lo masivo está sin embargo alineada con quienes la consumen, diferenciándose claramente de las producciones académicas orientadas a la minuciosidad del método y a un público selecto. Las series televisivas, en tanto ficciones masivas, supondrían así “grandes esquemas explicativos [que] son relativamente independientes de la materia del pasado sobre la que imponen una línea superior de significados” (SARLO, 2005:15).

Viene al caso señalar que, por tanto devienen observatorios pertinentes para pensar las culturas contemporáneas, las series parecen caracterizarse por absorber de manera instantánea fenómenos históricos, generando “vistas del pasado” inmediatas. De ello da clara cuenta el modo en que estos textos tradujeron aquel acontecimiento que marcó un antes y un después en nuestra contemporaneidad: el 11 de Septiembre de 2001. Hay, no obstante, algo intratable en este hecho histórico que muestra una imposibilidad de re-presentación en el arte. Tal vez, por esta razón, no existen filmes dedicados a ficcionalizar el atentado, salvo aquellos que optaron por relatar aspectos periféricos del atentado: de manera ejemplar, podríamos nombrar cómo la película *United 93* (Greengrass, 2006) escenifica la faceta no visible del 11-S a través del vuelo de los aviones estrellados, o también *World Trade Center* (Stone, 2006) que narra la historia de los bomberos a cargo de las operaciones de rescate.

No obstante, Fernando de Felipe e Iván Gómez (2011) no dudarán en afirmar que las series televisivas tomaron la posta, readaptando sus contenidos para refractar el 11-S. Ellas expondrían así otro vínculo con este hecho, ya que como bien intuye Dominique Moïsi, “el aumento en importancia y calidad de las series se produce en el momento exacto en el que el 11 de septiembre transforma la relación de Estados Unidos con el mundo, si no consigo mismo” (2017:40). Esto implica, asimismo, un supuesto coincidente con otros estudiosos quienes acuerdan en sugerir que, mientras el cine se mostró más cauto y políticamente correcto (depurándose de violencia, muertes y combates), la televisión, por su lógica más inmediata (y porque muchas ya estaban avocadas al tema del terrorismo), resulto más inminente en el relato de estos trágicos acontecimientos (MONDZAIN, 2016). Incluso, cobran vigencia otros géneros, desplazando aquellas clásicas narraciones bélicas (que parecen

no encontrar su lugar en la pantalla televisiva) y generando “ficciones colaterales” (DE FELIPE Y GÓMEZ, 2011:11) que, directa o alegóricamente, traducen el 11-S mediante la ciencia ficción (series como *Battlestar: Galactica* o *Lost*), el policial (*CSI, 24*) e incluso el drama, tal como sucede con la serie *The Leftovers* que seguidamente estudiaremos.

De modos más o menos explícitos, algo en común atraviesa estas series de TV: se trata de una alusión a cómo el ataque a las Torres Gemelas modificó no solo las políticas externas de los Estados Unidos, sino también aquellas internas. Dicho de otra manera, referimos a una crisis cultural que afectó al modo en que las subjetividades y su expresividad emocional organizan sus “vistas del pasado”, consecuencia de este fenómeno que los estudiosos sintetizan como una “Cultura del Miedo”: un giro emocional que extiende más allá de la historia del control y la dominación política estadounidense, implicando retratos colectivos de una paranoia social (CHOSSUDOVSKY, 2005; MOÏSI, 2017).

Aun con su genealogía histórica, se trata de un modo cultural del sentir que se intensifica en todo su esplendor luego del 11-S, cuyo carácter “espectacular” será incrementado, además, por el modo tratamiento de los medios (BARTRA, 2013; AUGÉ, 2014;). Tomemos por caso dramatización secuencial que, en vivo y en directo, es montada por informativos que reducen el acontecimiento a una memoria de la iconografía cinematográfica: en el relato épico del “America Under Attack”, se expresa no solo un intento por traducir en términos inteligibles la catástrofe, sino también el máximo exponente de una nueva cultura mediática que impacta, directamente, en el orden de las subjetividades.

Se trata, asimismo, de un fenómeno cultural sobre el cual la propuesta lotmaniana también ha intentado arrojar luz, en tanto el teórico asumió el desafío de reconocer que el miedo deja al desnudo los códigos semióticos con los cuales la sociedad se codifica a sí misma y reseña su propia historia (1996[1977]; 2009). Según su mirada, la intensidad del miedo no solo descansa en una dimensión psicológica, sino también en complejas relaciones semióticas que se vehiculizan por los textos culturales y, por ello, importa atender aquellos

textos creados en momentos de agudos conflictos intelectuales (y por tanto, semióticos), que son los que reflejan las tensiones en los momentos de críticos del desarrollo social de la humanidad. En tales situaciones, una de las emociones que más se intensifica es el miedo (2009:11).

De este modo, la semiótica de Lotman aporta un criterio para superar las ausencias metodológicas en la aproximación de Sarlo, al tiempo que brinda herramientas para evaluar las operaciones que le permiten a la industria audiovisual conjurar poliédricas “vistas” en

torno al 11-S. Frente a este panorama, el estudio de los textos que afloran como consecuencia de las crisis culturales conforma uno de los métodos más eficaces para poner en escena las emociones colectivas y las modelizaciones sociales del pasado. Lotman dirá, además, que esta descripción se lleva a cabo mediante el análisis de “marcas virtuales” que son tanto construcción del analista y de su posición ante el objeto de estudio, como también de un imaginario que la sociedad funda y que, luego, los textos artísticos replican (2009:11).

Con el objeto de abordar las reminiscencias de esta Cultura del Miedo y el modo en que ella traza esquemas explicativos del pasado, analizaremos la composición argumental de la serie *The Leftovers*, pues ello nos permitirá reorganizar su extensa estructura narrativa, haciendo emerger informaciones pertinentes sin desatender a la complejidad del relato. En tal sentido, será funcional la recuperación de elementos que, como bien hemos anunciado en investigaciones previas (GÓMEZ PONCE, 2017:78), organizan un “programa semiótico-narrativo”: ello es, datos biográficos de los personajes, parlamentos, monólogos, acciones rutinarias y el mapa de relaciones intersubjetivas. Se trata, en síntesis, de un desciframiento semiótico a través de la catalogación de rasgos textuales que se constituyen como huellas tanto de los paradigmas de memoria/olvido, como de las identidades culturales que los escenifican.

4 THE LEFTOVERS Y LAS REMINISCENCIAS DEL MIEDO

Inaugura a *The Leftovers* un *flashback* encargado de relatar una madre agobiada por un hijo que no para de llorar y que no le permite concentrarse para resolver cierto problema laboral a través del teléfono. Repentinamente, el bebé se silencia, pero no porque ha encontrado algún consuelo, sino porque ha desaparecido. Su búsqueda exasperada por las calles, el desasosiego de no hallarlo y el encuentro con toda otra multitud de personas que buscan a quienes, segundos antes, estaban a su lado, marca el confuso comienzo de la serie. Este desconcertante inicio se emplaza tres años después de aquel 14 de octubre cuando el 2% de la población mundial (140 millones de personas sin aparente vinculación entre ellas) se desvanece imprevisiblemente.

La situación será descrita a la manera de una estructura pictórica compuesta por un caudal de relatos individuales, como un retablo que estaría metaforizado por la misma presentación del seriado. Este cuadro aglutina las historias de los habitantes de Mapleton, poblado ficcional en New York, que deben convivir con la ausencia de sus seres queridos y con una copiosa cantidad de interrogantes: ¿cómo afrontar el dolor por aquel ser querido que,

sin explicación, se va sin dejar rastro? ¿Cómo vivir con la carencia del otro, con la incertidumbre de su partida repentina (“*sooner departure*”)? ¿A dónde fueron? Pero, sobre todo: ¿quiénes permanecen? ¿Son ellos los inocentes, o bien los culpables? ¿Por qué ellos y no otros?



Figura 1 - De izquierda a derecha: posters promocionales de la serie, y captura de pantalla de la presentación. PEROTTA, Tom; LINDELOF, Damon. *The Leftovers*. White Rabbit Productions, HBO, 2014.

Dado que, como bien indicó el productor Damon Lindelof, los misterios prevalecerán (“la pregunta por ‘a dónde fueron’ nunca será del todo revelada”, dirá a colación del estreno del episodio piloto)⁴, *The Leftovers* se esmera más bien en mostrar las consecuencias de la ausencia: una comunidad “dejada” (y de allí el título “*leftovers*”) que debe coexistir con las huellas de una subjetividad de cuerpo ausente. De modo que, en primera instancia, el seriado gira en torno a una problemática de la memoria y de la resistencia del olvido que toma la forma de múltiples narraciones.

No obstante, en un segundo plano de análisis, la serie construye otro escenario de interés. Se trata de una comunidad inmersa en un constante intento por sobrevivir: por subsistir con el miedo de que otra “Ascensión” pueda suceder en cualquier momento. De allí que nuestra hipótesis de lectura sostenga que, en *The Leftovers*, el temor a olvidar (pero, como veremos, también aquel a recordar) viene a aquilatar el miedo de una sociedad amenazada, desarrollándose esta fricción como el conflicto central. Hablaríamos, en este caso, de una narrativa que alude alegóricamente al 11-S mediante las reminiscencias de una Cultura del Miedo que se cuele en un amplio caudal de metáforas y paralelismos que guardan, en su interior, sentidos subrepticios. No se trata, por tanto, de una alusión directa a los atentados acontecidos en el World Trade Centre, sino más bien de una fuerte referencia a sus

⁴ “The End is Here: An Exit Interview with ‘The Leftovers’ Creator Damon Lindelof”. Entrevista realizada por *Fast Company*. Disponible en: <https://www.fastcompany.com/40426540/the-end-is-here-an-exit-interview-with-the-leftovers-creator-damon-lindelof> [Consultado el 22 de febrero de 2018].

consecuencias: la desaparición imprevisible y rauda de parte de la comunidad, los fantasmas del terror que amenazan la cotidianeidad, y la vulnerabilidad de una sociedad que, durante décadas, se mantuvo a reguardo en el acomodaticio imaginario del Sueño Americano.

En este contexto, las operatorias de la memoria ocuparán un lugar privilegiado, por tanto ellas ponen en escena múltiples “vistas” a través de testimonios en fricción que intentan sobreponerse a la tragedia. De allí que optemos por sugerir que la serie se caracteriza por una dominante donde prolifera una suerte de primera persona como línea estética, pero también como sinécdoque de una voz colectiva que busca expresar las memorias de una sociedad violentada. También, se hace necesario advertir que, además de adscribir al orden sobrenatural y místico, *The Leftovers* presenta cuantiosas narraciones testimoniales que recuperan relatos de la vida cotidiana, vinculados estrechamente al orden de la intimidad y a una fuerte dimensión subjetiva. Se trata, en otras palabras, de personajes que se desenvuelven en su cotidianeidad: de jóvenes que deben volver a clases, luego de haber perdido parte de sus compañeros; de madres que compran diariamente los cereales para hijos que no regresarán; de maridos que preparan la mesa con un plato de más en representación de quien ya no está. Todo remite, en definitiva, a mantenerse dentro de un ciclo íntimo y doméstico cuya repetición garantiza la permanencia del recuerdo.

En este marco, el miedo interviene como un poliédrico fenómeno, contemplado focalmente por diferentes “vistas del pasado” que, a los fines operativos, agrupamos en tres grandes programas narrativos: aquellos testimonios que buscan fundamentar la Ascensión, lo que intentan recordarla y, finalmente, los que se esmeran por olvidarla.

5 VISTAS EN TENSION

Como bien indicamos, el presente narrativo nos ubica a tres años del fatídico hecho. Allí conoceremos a uno de los protagonistas, el taciturno Kevin Garvey (Justin Theroux), policía del condado y sujeto atormentado por fantasmas que nunca se terminan de explicitar. Él encabeza la familia que será el foco de atención de las tres temporadas, compuesta por: Jill (Margaret Qualley), hija problemática que no logra asumir el abandono de su madre; Tom (Chris Zylka), hijo adoptado que Kevin cría como propio, pero que huye para ponerse al servicio de un gurú espiritual que promete curar del dolor a quienes “permanecen”; y Laurie (Amy Brenneman), mujer que abandona a su familia para unirse a una secta. Y aunque ninguno ha sufrido una pérdida a causa de la Ascensión, estos personajes tienen que, sin embargo, convivir con la falta de un otro que también ha abandonado el hogar.

Por lo demás, Kevin será el prisma a través del cual contemplamos la multiplicidad de voces que componen a *The Leftovers*. Su carencia de reflexiones, su falta de empatía ante el otro y su pasividad extrema, lo construyen como un observador silencioso que debe obligadamente convivir con este enigma mundial (además de colaborar con el desconcierto del espectador, quien se mantiene en vilo, esperando que Kevin ofrezca alguna explicación sobre esta desaparición masiva). Y pese a que cumple un papel central, la existencia del protagonista está determinada por el mapa de relaciones intersubjetivas que establece con los restantes personajes, quienes efectivamente están sumidos en la problemática por la memoria. Diríamos, entonces, que asume el rol de una suerte de narrador presencial que vivencia los acontecimientos desde dentro, aunque sin brindar un punto de vista concreto. Kevin es, por tanto, un punto cardinal en torno al cual se aglutinan aquellas tres “vistas” que aludimos líneas arriba.

La primera de ellas responde a un conjunto de testimonios que buscan explicar lo acontecido. Se trata de un caudal de voces “oficiales” que se me esmeran por rellenar el vacío dejado por la Ascensión, en un intento por ordenar el sistema mediante esta “memoria informativa” que explicitáramos con Lotman. En este marco, el discurso religioso será capital. La metáfora de la “ascensión”, en tal sentido, sintetiza de forma explícita una hipótesis divina que se ve acompañada por una serie de milagros dudosos, de sectas que pretenden encontrar al nuevo Mesías, y de un diluvio que amenaza la población mundial (aspecto sobre el cual versará la temporada final aunque, finalmente, dicho diluvio nunca llegue; allí, la alusión al Arca de Noé resultará recurrente). De modo que, en primera instancia, el orden religioso aparece para mitigar el miedo ante una nueva partida, ya que, como expresará uno de los personajes, “el diluvio sucedió tres años atrás en aquel 14 de octubre y el arca zarpó con todos los animales que necesitaba ¿Por qué Dios se llevaría más?” (204)⁵.

A ello debe añadirse las constantes querellas con un campo científico que persigue impugnar las teorías místicas, aunque carezca de argumentos para hacerlo. Y si bien ambos órdenes se encuentran imposibilitados de dar respuestas certeras (las desapariciones no terminan de coincidir con las profecías bíblicas, ni tampoco con las explicaciones físicas de dimensiones paralelas o evaporación de cuerpos), tanto el orden racional como el mítico/místico intervienen con la intención de mitigar el miedo que azota a una población,

⁵ La codificación utilizada para anotar las citas de las series se organiza del siguiente modo: la primera cifra indica la temporada y las dos siguientes, el número de capítulo. Por ejemplo, 203 (tercer episodio de la segunda temporada). Asimismo, las traducciones de diálogos son nuestras.

sumida en el temor de otra Ascensión. Ciencia y religión inauguran, de este modo, una zona de vacilación que funcionará como pivotes sobre los cuales se emplazan las restantes “vistas”.

La segunda “vista”, por su parte, recoge el testimonio de aquellos que buscan recordar, representado por los “Remanentes culpables” (“*Guilty Remanents*”): secta compuesta por aquellos afectados por la Ascensión y que adhiere fieles en raudo aumento. Vestidos de blanco, habitando enormes propiedades que han comprado en puntos clave del país y constantemente fumando (dirán que “no fumamos por placer. Fumamos para declarar nuestra fe”, 101), los Remanentes han realizado un pacto de silencio. Y, aunque al comienzo se presentan como una comunidad de protesta pacífica, en los derroteros del relato devienen un grupo extremista, como un terrorismo interno cuyo único objetivo es hacer recordar.

Basta recuperar, entonces, uno de sus actos de mayor violencia simbólica en final de la primera temporada, mediante una doble operatoria que juega con las borduras del recuerdo. Se trata del hurto masivo de todas las fotografías de aquellos que han ascendido. La desesperación de una población que ha perdido la evocación visual del otro será expresada a través de extensas escenas que recorren los hogares, ubicando en primeros planos los portarretratos vacíos y el llanto de los dejados. Y aunque, en primera instancia, ello parece suponer un intento por forzar una memoria que ahora se ve desprovista de imágenes que colaboren en la recordación del ser perdido, el acto guarda una intención ulterior. Porque, con las fotografías secuestradas, los Remanentes fabricarán maniqués: copias exactas de los ascendidos que, durante el *Memorial Day* (fecha conmemorativa real que, casualmente, homenajea la memoria de los soldados estadounidenses caídos en guerra), colocarán en la posición exacta en la que se encontraban al momento de su partida.



Figura 2 - De izquierda a derecha: los *Guilty Remanents*; el reemplazo de los Ascendidos por maniqués; Nora contemplando a su familia.

Capturas de pantalla. PEROTTA, Tom; LINDELOF, Damon. *The Leftovers*. White Rabbit Productions, HBO, 2014

A un pueblo iracundo que arroja las réplicas a una pira, se opondrán los callados Remanentes que, simplemente, sostendrán un trozo de papel con el mensaje: “les hicimos recordar algo que ellos quieren olvidar” (110). A nuestro entender, su principal violencia radica, entonces, en las operatorias del silencio, en permanecer callados en las esquinas de la ciudad como un estorbo: malestar cuya presencia evita que el resto pueda olvidar porque, como bien citan las paredes de sus centros de comando, “somos recuerdos vivos”. En términos de Sarlo, diríamos que este “persistir en una callada rememoración” remite a una imposición de la memoria sobre quienes buscan el olvido (2005:107). Pero es, sin embargo, una memoria que debe permanecer en silencio, como si el lenguaje “fallara” y fuese incapaz de denominar esta realidad atravesada por el miedo, apareciendo allí la representación visual para suplir lo que se oculta bajo el desgaste de las palabras.

Por lo demás, este colectivo funciona como representante opositivo a todo un conjunto de voces que anhelan, tres años después de la Ascensión, continuar con sus vidas, pero que sin embargo acuden al “Día de los Héroes”: conmemoración del aniversario de la Ascensión e intento por unir nuevamente al pueblo y dispersar el miedo (aunque dicha festividad muestre, finalmente, las falencias de un lenguaje que una vez más no puede traducir el acontecimiento y debe recurrir a un eufemismo). Así, mientras los Remanentes temen la amnesia cultural, *The Leftovers* conjura otra “vista” contrapuesta: una gran parte de la población cuyo miedo fundamental es, casualmente, el acto de recordar y, con ello, de reavivar el dolor. Desde nuestra lectura, ello pone de manifiesto una polaridad que se desarrolla como el conflicto central de la serie, dando lugar a una batalla campal por la memoria que cobra vida en el seno mismo de una comunidad colmada por la incertidumbre. En otras palabras, se trata de la fricción entre los paradigmas de recuerdo y olvido, según los modos precarios que le permiten a los sujetos traducir la experiencia.

En este contexto, *The Leftovers* se preocupa por relatar los testimonios de personajes como Nora Durst (Carrie Coon), quien ha perdido a su marido e hijos y, paradójicamente, resulta el caso más paradigmático de esta última “vista”. Aunque ella se mantiene en un vaivén constante dentro de esta polaridad de recuerdo/olvido (decide, por ejemplo, divorciarse de su desaparecido marido cuando se entera de una infidelidad, pero conserva no obstante el apellido de casada como un signo de permanencia), el anhelo por encontrarle un nuevo sentido a su vida se presenta como el principal motor de su trayecto narrativo. De ello dan clara cuenta las consecuencias del reemplazo realizado por los Remanentes: al regresar a su

hogar y encontrar los muñecos de los cuatro miembros de su familia, permanecerá sentada toda una noche contemplándolos. Al día siguiente, Norá explicitará que

los encontré a ellos. Justo donde los dejé. Justo donde me dejaron. Me tomó tres años aceptarlo, pero ahora lo sé. No hay vuelta atrás. No tengo remedio. Quizá nadie lo tenga. No puedo seguir viviendo así, pero no tengo las fuerzas para morir. Tengo que avanzar hacia algo. Lo que sea (110).

Por lo demás, esta frase de Nora guarda otro sentido de interés. Se trata de una alusión a la culpa, una de las construcciones más insistentes que *The Leftovers* se preocupa por representar y que parece esconderse detrás de cada subjetividad. De manera ejemplar, mientras Nora se castiga por haber anhelado, justo el día de la Ascensión, que sus hijos no hubieran nacido, Kevin no puede borrar aquel momento cuando engañó a su mujer y su amante desaparece en el medio del acto, aquel 14 de octubre. También, en Laurie, sobre quien luego sabremos que se une a los Remanentes porque asciende aquel hijo nonato que estaba a punto de abortar: “estaba destrozada. Intenté recuperarme. Lo intenté por ti [Kevin], por Tom y por Jill. Pero parece que debo seguir destrozada. Quizá todos debamos”, dirá (104).

Hay, por tanto, una transición de interés desde las reminiscencias del miedo hacia los efectos de la culpa. Esto es, un temor que se desvanece para darle lugar a este estado afectivo que surge allí donde una normal cultural se transgrede y que encuentra su máximo exponente en un dogma del catolicismo que, no en vano, atraviesa el seriado por completo. Diríamos, entonces, que esta ficción deviene un relato que, detrás de la cortina del miedo, trata sobre el remordimiento de los que permanecen, los dejados y los que deben seguir viviendo: de personajes que, al momento de la Ascensión, han realizado algo “incorrecto”, y han estado “en busca de un gran propósito en la vida” aunque, como bien reconoce la narrativa, “la vida no tiene un gran propósito. Porque esto es suficiente” (109).

Interesa esta reflexión, en tanto *The Leftovers* escenifica protagonistas que mostraron un estado de inconformidad con su cotidianeidad: son sujetos a quienes el fuertemente canonizado modelo de vida estadounidense pareció no llenarlos. Lo que nos lleva a asumir que, en su interior, la serie contiene una suerte de mensaje adoctrinador: pese a toda tragedia, la confianza en el Sueño Americano debe prevalecer y, ante su descreimiento, aparece el papel decisivo de una culpa que aplica a un “castigo”, metaforizado aquí como divino. Y es por ello que el escenario central en donde la serie acontece remite a la experiencia íntima del orden familiar, núcleo que corporiza este Sueño. En este contexto, las operaciones del olvido y del recuerdo (“culposos”, como bien indica el nombre de la secta) son funcionales para

controlar el miedo y regular el remordimiento, ambas estrategias para asegurar el sostenimiento de este imaginario disperso que, sin embargo, define prácticas del orden social y político para aunar a una comunidad.

6 CONCLUSIONES

Se hace necesario señalar, como corolario, que *The Leftovers* termina su relato sin resolver el enigma de la Ascensión. A debe añadirse no solo en un conjunto de elementos que, a nivel de recepción, se interponen para confundir al espectador (quien jamás termina de dilucidar si la ausencia colectiva es el resultado de una causa divina que ha concurrido -o todo lo contrario- parte de la humanidad, o más bien de alguna pandemia empíricamente demostrable), sino también en estos personajes que, llegados a un punto, dejan de cuestionarse la desaparición. Como bien afirma la líder de los Remanentes,

No importa qué sucedió. Pero la diferencia entre tú y yo, es que yo acepto que sucedió. Y mientras usted lo esconde, lo ignora, nosotros dejamos todo lo que nos distrae. Dejamos las coloridas distracciones que no nos dejan recordar. Nosotros dejamos los apegos. Miedo y amor, y odio e ira. Hasta que nos borramos. Hasta que nos volvemos una tabla rasa (108).

Quizá, por ello, la serie está caracterizada por una sensación de extrañamiento constante que nos acompaña durante el transcurso de sus 28 capítulos, dando a entender que todo está al servicio de contribuir con una confusión o, más bien, de una imposibilidad central por traducir un acontecimiento traumático que difícilmente pueda ser explicado. También, tal vez porque el lenguaje se vuelve incapaz de registrar estas singularidades, excepciones y contradicciones de la historia, el orden audiovisual aparece como un terreno sumamente fértil para reponer una falla cultural en donde el arte posee los medios alusivos e interpretativos para, al menos, ofrecer vistas de lo acaecido. O porque, finalmente y como bien cita el creador de la serie, no interesa lo sucedido sino, por el contrario, los efectos que produce: "si un sistema de creencias es válido para ti y si te sirve para sentirte unido a las personas que quieres entonces su auténtica veracidad es secundaria"⁶.

Sobre este paradigma enigmático, *The Leftovers* da cuenta de que todo acto de "recordar" se conjura como una fricción semiótica inasequible: hablamos de la tensión entre aquel recuerdo que es resultado directo de la experiencia, con un recuerdo vicario y mediado por instituciones culturales, políticas y estéticas que diagraman los paradigmas colectivos de

⁶ Op. Cit.

memoria y el modo en que los sujetos deben y pueden reconstruir la historia cultural. Y sin pretender agotar el alcance de una serie tan polifónica y compleja, en este itinerario hemos recortado algunos aspectos que escenifican cómo el arte cartografía “vista del pasado” que intervienen para re-memorar o con-memorar las consecuencias de un acontecimiento tan potente como 11-S. En este contexto, aquello que podríamos llamar un “*American Way of Fear*” no solo muestra las fisuras de aquel imaginario tranquilizador que ha atravesado la ideología de la comunidad estadounidense durante décadas, sino también los intentos subrepticios por mantenerlo en vigencia. Importa, en tal sentido, cómo la culpa deviene correlato del miedo, escondiéndose en los derroteros de una narrativa que parece, en principio, focalizar en las secuelas de una sociedad acosada por la incertidumbre.

Debemos preguntarnos, por ello, qué es aquello que las formas de ficción masiva están vehiculizando en sus recorridos narrativos y en sus modos de re-presentar la historia. ¿Debemos hablar de narraciones que exhiben una cultura de la memoria, como sugiere Sarlo? ¿Se trata, especialmente, de una Cultura del Miedo que reorganiza los relatos del recuerdo? ¿Es, por el contrario, una cultura de la culpa que se camufla en otras expresiones de la subjetividad colectiva? ¿O todas estas variantes vienen a significar lo mismo: una puesta en cuestión de un Sueño Americano que figura como una condición no reparativa de la cultura estadounidense? Con todo, estos interrogantes sirven como disparadores para reflexionar, en futuras investigaciones, sobre aquellos lugares comunes que cuestionan nuestra contemporaneidad “en ese territorio de hegemonía simbólica que son los medios audiovisuales” (SARLO, 2005:25).

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. **Los nuevos miedos**. Buenos Aires: Paidós, 2014.
- ARÁN, Pampa. “Metamorfosis culturales. Ciencia, historia y arte en la última producción de Lotman”. En: Barei, Silvia. **Iuri Lotman in memoriam**, pp. 163-175. Córdoba: Ferreyra Editor, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. **La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento**. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- BAREI, Silvia. **Culturas en conflicto**. Córdoba: Ferreyra Editor, 2012.
- BARRET-DUCROCQ, Françoise [comp.]. **¿Por qué recordar?** Barcelona: Ediciones Granica, 2002.



- BARTRA, Roger. **Territorios del terror y la otredad**. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- CHOSSUDOVSKEY, Michael. **America's "War on Terrorism"**. Quebec: Global Research, 2005.
- DE FELIPE, Fernando y GÓMEZ, Iván. **Ficciones colaterales: las huellas del 11-S en las series "made in USA"**. Barcelona: Editorial UOC, 2011.
- GÓMEZ PONCE, Ariel. **Depredadores. Fronteras de la humano y series de TV**. Córdoba: Editorial Babel, 2017.
- LOTMAN, Yuri. "La memoria a la luz de la culturología". En: **La Semiosfera I**, pp. 157-161. Madrid: Frónesis Cátedra, 1996[1985].
- LOTMAN, Yuri. "El progreso técnico como problema culturoológico". En: **La Semiosfera I**, pp. 214-236. Madrid: Frónesis Cátedra, 1996[1977].
- LOTMAN, Yuri. "El fenómeno de la cultura". En: **La Semiosfera II**, pp. 25-41. Madrid: Frónesis Cátedra, 1998[1978].
- LOTMAN, Yuri. "Caza de brujas. La semiótica del miedo". **Revista de Occidente**, 330, pp. 5-34, 2009.
- MOÏSI, Dominique. **Geopolítica de las series o el triunfo global del miedo**. Barcelona: Errata Naturae, 2017.
- MONDZAIN, Marie-José. **¿Pueden matar las imágenes? El imperio de lo visible y la educación de la mirada después del 11-S**. Buenos Aires: Capital Intelectual: 2016.
- PEROTTA, Tom [creador]; LINDELOF, Damon [productor]. **The Leftovers** [serie televisiva]. Estados Unidos: White Rabbit Productions, HBO, 2014-2017.
- SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo**. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI, 2005.
- SARLO, Beatriz y ALTAMIRANO, Carlos. **Literatura/Sociedad**. Buenos Aires: Edicial, 1977.

Original recebido em: 09 de março de 2018

Aceito para publicação em: 26 de agosto de 2018

Ariel Gómez Ponce

Es Doctor en Semiótica y Profesor en Español como Lengua Materna y Lengua Extranjera por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), y cuenta con un Posdoctorado en Ciencias Sociales, por el Centro de Estudios Avanzados, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente, se desarrolla como becario posdoctoral CONICET y en reuniones científicas, como también en artículos científicos y en su reciente libro *Depredadores. Fronteras de lo humano y series de TV* (Córdoba, 2017), se aboca al análisis de series televisivas desde la perspectiva de la





PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA

semiótica de la cultura (Yuri Lotman, Mikhail Bakhtin), problematizando el modo en que estas ficciones ponen en cuestión las identidades culturales.



Esta obra está licenciada sob uma Licença Creative Commons.

