

Espejo de Monografías

ISSN: 2660-4213 Número 1, año 2020. URL: espejodemonografias.comunicacionsocial.es

MONOGRAFÍAS DE ACCESO ABIERTO
OPEN ACCESS MONOGRAPHS

COMUNICACIÓN SOCIAL
ediciones y publicaciones

ISBN 978-84-17600-05-1

Cine y series. La promiscuidad infinita (2018)

Alberto Nahum García Martínez; María J. Ortiz (Editores)

Separata

Capítulo 10

Título del Capítulo

«La premisa Manchurian': los mensajeros del miedo desde la Guerra Fría hasta el 11S»

Autoría

Pablo Castrillo; Pablo Echart

Cómo citar este Capítulo

Castrillo, P.; Echart, P. (2018): «La premisa Manchurian': los mensajeros del miedo desde la Guerra Fría hasta el 11S». En García Martínez, A.N.; Ortiz, M.J. (eds.), *Cine y series. La promiscuidad infinita*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones. ISBN: 978-84-17600-05-1

D.O.I.:

<https://doi.org/10.52495/c10.emcs.1.c37>



Alberto Nahum García Martínez
María J. Ortiz (editores)

CINE & Series

La promiscuidad
infinita



COMUNICACIÓN SOCIAL
ediciones y publicaciones

El libro *Cine y series. La promiscuidad infinita* está integrado en la colección «Contextos» de Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

Este libro parte de la premisa de que hoy en día el cine es una de las principales influencias en las series de televisión, con un notable impacto tanto en la producción como en la estética.

Igualmente, la maduración y exuberancia de la forma narrativa serial va dando lugar a una tendencia inversa, por lo que la influencia de los productos seriales también es reconocible en las narrativas fílmicas y en la industria del cine en general.

Así, *Cine y Series. La promiscuidad infinita* ofrece un completo panorama de las relaciones entre cine y series en la contemporaneidad. Por ello, sus autores han recogido el análisis crítico de los muchos sentidos en que esa interacción se produce. El resultado es un conjunto de contribuciones, de amplio elenco internacional, en torno a los cuatro ejes siguientes:

- Procesos de transformación narrativa del cine hacia la serialidad.
- El modelo visual del cine y sus influencias en la serialidad.
- Viejas historias del cine, nuevos sentidos para la contemporaneidad: reescribiendo una historia emocionante.
- La innovación en el estudio de las relaciones entre cine y series: ecosistemas narrativos, *world building* y metáforas audiovisuales.

Sumario

Introducción,

<i>por Alberto Nahum García Martínez y María J. Ortiz</i>	11
<i>Estructura del libro</i>	13
<i>Agradecimientos</i>	19
<i>Bibliografía</i>	19

PARTE I:

PROCESOS DE TRANSFORMACIÓN NARRATIVA DEL CINE HACIA LA SERIALIDAD

1. Ampliación y cohesión en mundos transficcionales,	
<i>por Roberta Pearson</i>	23
<i>Transficciones espacio/tiempo frente a transficciones</i> <i>de personaje</i>	31
<i>Transficciones realistas de personajes frente a transficciones</i> <i>fantásticas de personajes</i>	33
<i>Transficciones de propiedad frente a transficciones</i> <i>de dominio público</i>	35
<i>Conclusiones</i>	38
<i>Bibliografía</i>	40
2. Adaptación, remediación, narrativa transmedia, ¿y qué más? El caso de los universos de Marvel y DC Comics en el cine y la televisión,	
<i>por Paola Brembilla y Guglielmo Pescatore</i>	43
<i>Introducción</i>	44
<i>Documentación, adaptación, remediación, narrativa</i> <i>transmedia</i>	45

<i>Los ecosistemas narrativos</i>	48
<i>Diseño industrial y dialéctica industria-uso</i>	50
<i>Conclusiones</i>	54
<i>Bibliografía</i>	55
3. Relato filmico frente a relato serial: los casos de <i>Fargo</i> y <i>Hannibal</i>, <i>por Alberto N. García Martínez</i>	57
<i>La especificidad del relato televisivo</i>	59
<i>La paradoja del remake</i>	61
<i>Juegos textuales y noir redentor en Fargo</i>	63
<i>La estética de lo siniestro y la lógica onírica en Hannibal</i> ...	68
<i>El imaginario colectivo y la destrucción de la estabilidad</i>	69
<i>El embellecimiento de lo siniestro</i>	72
<i>La pesadilla de una novela televisiva</i>	73
<i>Bibliografía</i>	75
4. Entre el cine y la televisión. El camino italiano hacia el relato transmedia: el caso de <i>Gomorra</i>, <i>por Veronica Innocenti</i>	77
<i>Cine y televisión: una relación de largo recorrido</i>	78
<i>Cine italiano y series de televisión: una relación complicada</i>	80
<i>Sky Italia: un soplo de aire fresco</i>	83
<i>Gomorra y la vía italiana del relato transmedia</i>	85
<i>Bibliografía</i>	90

PARTE II:

EL MODELO VISUAL DEL CINE: SUS INFLUENCIAS EN LA SERIALIDAD

5. «And now for something completely different». A propósito de Monty Python's Flying Circus, <i>por José Pavía Cogollos</i>	93
<i>Bibliografía</i>	112

6. «A moment before you need more happiness»:	
<i>Mad Men</i> , Haynes y Douglas Sirk,	
por Valentina Re	113
Introducción	114
Solo el cielo lo sabe	115
Lejos del cielo	119
Mad Men: Far Away Places	126
Bibliografía.....	137
7. Los ecos del caníbal: homenajes estilísticos y pilares cinematográficos de <i>Hannibal</i> ,	
por Raquel Crisóstomo	139
Los maestros: Lynch, Kubrick y Hitchcock	141
Argento y el giallo.....	144
El aspecto sonoro.....	146
La concepción de los cuerpos: Cronenberg.....	147
Caleidoscopio de esquilas cinematográficas	149
Las huellas de los primeros corderos.....	152
Bibliografía.....	154
8. Retratando al monstruo. Representación del asesino en serie en la secuencia de títulos de crédito,	
por Beatriz Herráiz Zornoza	157
Introducción	157
El asesino en serie en la ficción.....	161
De los títulos de créditos a los openings de las series	163
El perfil criminológico del asesino	166
La dualidad en el serial killer	168
Detective-asesino	170
La representación de la dualidad en los Títulos de Crédito	172
La guarida del monstruo.....	174
Monstruo, sociedad y religión	176
Conclusiones	177
Bibliografía.....	178

PARTE III:

VIEJAS HISTORIAS DEL CINE, NUEVOS SENTIDOS
PARA LA CONTEMPORANEIDAD:
REESCRIBIENDO UNA HISTORIA EMOCIONANTE

9. **Visiones de la Revolución Americana desde el cine de Hollywood y las series del siglo XXI,**
por Lucía Salvador Esteban 181
Introducción 182
Hollywood y la épica fundacional de los Estados Unidos..... 185
La representación de la Revolución Americana en las series del siglo XXI..... 189
La historia que no cuenta el cine de Hollywood 192
Conclusiones 195
Bibliografía..... 197
10. **«La premisa Manchurian»: los mensajeros del miedo desde la Guerra Fría hasta el 11S,**
por Pablo Castrillo y Pablo Echart 199
Introducción 199
La premisa dramática..... 202
El thriller político y de espionaje 205
Conclusión..... 212
Bibliografía..... 215
11. **Bienvenida ternura. Emoción y narración en la nueva sinceridad televisiva,**
por Irene Martínez Marín 217
Introducción. La sensibilidad en pantalla..... 218
Bienvenida ternura: del cine a la televisión de la nueva sinceridad..... 219
Diablos y sentimentales: moralidad y valor artístico en la nueva ficción televisiva 223
Serialidad y emociones narrativas: la experiencia nostálgica..... 228
Bibliografía..... 232

PARTE IV:

LA INNOVACIÓN EN EL ESTUDIO DE LAS RELACIONES
ENTRE CINE Y SERIES: ECOSISTEMAS NARRATIVOS,
WORLD BUILDING Y METÁFORAS AUDIOVISUALES

12. Relaciones transmediales e intertextuales en el seno
de los ecosistemas narrativos,
por Fernando Canet 235
Bibliografía.....254
13. Sistemas cine-televisuales y construcción de mundos,
por Marta Boni 257
Historia(s) de repeticiones constantes.....260
Objetos expansivos263
Hacia una lectura distante266
Nivel base: la semiosfera268
Un atlas mundial de series de televisión269
Conclusión: series culturales271
Bibliografía.....273
14. Las metáforas audiovisuales como narraciones
corporeizadas en las imágenes en movimiento,
por Kathrin Fablenbrach275
Metáforas audiovisuales: un esquema.....276
*Caso práctico: metáforas audiovisuales y mapas
metafóricos en Twin Peaks*285
Conclusión.....294
Bibliografía297

*«La premisa Manchurian»:
los mensajeros del miedo
desde la Guerra Fría hasta el 11S*

Pablo Castrillo y Pablo Echart
Universidad de Navarra

Resumen

El thriller político en Hollywood surgió en un contexto de ansiedad y paranoia suscitados por el miedo al comunismo y la amenaza nuclear. Este capítulo explora la evolución del género a través de tres ficciones que comparten como premisa la infiltración enemiga en el espacio doméstico. Se analiza primero la fundacional *El Mensajero del Miedo* (*The Manchurian Candidate*, 1962): a partir de la infiltración comunista, la película concluía que el miedo y la paranoia constituían las auténticas amenazas de la democracia y la libertad. El remake de 2004 reinterpretó este relato en el contexto novedoso y coetáneo de la «guerra contra el terror». Y en 2011, la serie *Homeland* reelaboró las convenciones del género en el marco traumático del 11-S: junto con el miedo a la infiltración, el contraespionaje y las implicaciones derivadas de las decisiones geopolíticas e ideológicas, la serie reconocía la crisis de identidad de los Estados Unidos manifestada en protagonistas psicológica y emocionalmente inestables.

Palabras clave: Thriller Político, Post-11S, Paranoia, Trauma, Premisa Dramática

Introducción

El mensajero del miedo (*The Manchurian Candidate*, John Frankenheimer, 1962) se estrenó en Estados Unidos el 24 de octubre de 1962, proyectándose sobre el tenebroso telón de fondo de la crisis de los misiles de Cuba. La película extendió al

cine el prestigio forjado por Frankenheimer en la industria de la televisión y se convirtió en un clásico definitivo cuando, un año después de su discreto estreno, el asesinato en Dallas del presidente Kennedy le confería un valor siniestramente profético. Increíblemente, esta no sería la única película cuasi-advinatoria del director, quien tiempo después estrenó *Domingo negro* (*Black Sunday*, John Frankenheimer, 1977), un *thriller* terrorista que prefiguraba los ataques del 11 de septiembre de 2001 con un grado de semejanza estremecedor.

Más allá de estas circunstancias de contexto, *El mensajero del miedo* fue una película revolucionaria en la historia del cine americano, así como una pieza clave en la historia de las relaciones del medio cinematográfico y televisivo. A diferencia de otras aventuras e intrigas de espías, más patrióticas y probablemente también más inocentes, la película de Frankenheimer expresaba sentimientos ambiguos de trasfondo pesimista; es más, representaba una visión cínica de la sociedad y la política de los Estados Unidos, en una época en que cerrar filas en torno a la bandera frente al enemigo soviético era un elemento esencial de la identidad americana. Su oscuro sentido del humor y tono sardónico le otorgaban la distancia necesaria para articular un comentario crítico de la política de su tiempo. La película, según Casper (2007: 301), es también de valor alegórico en relación con «the dangers of extremism in politics and of American society as robotized».¹

Aunque la trama de la película era casi absurda, resultaba tremendamente inquietante para el espectador del momento, quien quedaba sumido en un estado de confusión comparable al de los personajes. El diseño de producción, el sonido y el montaje eran desconcertantes y febriles; retaban las convenciones dominantes del Hollywood clásico basadas en la transparencia y la invisibilidad; y creaban una novedosa sensación de paranoia en la que Frankenheimer insistiría en dos películas más, *Siete días de mayo* (*Seven Days in May*, 1964) y *Seconds* (1966, también retitulada como *Plan diabólico*). Esta «trilogía de la paranoia» (Sterritt, 2011: 13) retrataba el enfermizo estado mental que acompañaría a los magnicidios posteriores de la época: el presidente John Fit-

¹ Traducción de la cita: «Los peligros del extremismo político y de una sociedad americana robotizada.»

zgerald Kennedy en 1963, Martin Luther King en 1968, y en el mismo año, Robert «Bobby» Kennedy, Senador y aspirante a la presidencia, entre otros (Marcus, 2002: 72).

Sobre todo, *El mensajero del miedo* fue revolucionaria porque, en términos narrativos, dio forma al futuro de todo un género: se podría ver esta película como, por una parte, la culminación de una cierta tradición del género del *thriller* (espías, intrigas internacionales), y, por otra parte, el comienzo de una nueva: el *thriller* político, el cine de conspiración y las narrativas de paranoia. Tal y como lo entiende Xavier Pérez, *El mensajero del miedo* dio paso a «una corriente de *thrillers* paranoicos que despegaría totalmente durante los setenta, en el marco de la desconfianza post-Vietnam y del escándalo Watergate» y que se caracterizaba por «abordar críticamente las herméticas prácticas de un poder en la sombra que, desde organizaciones extremadamente complejas como el FBI o la CIA, controlaban una comunidad cada vez más llamada a desconfiar de sus inaccesibles mandatarios» (Pérez, 2010: 28).

En 2004, el *remake* de *El mensajero del miedo* trasladó la viva paranoia de Frankenheimer a los Estados Unidos de un tiempo ficticio pero muy presente, con un protagonista traumatizado por un período de cautividad en la primera Guerra del Golfo y un clima político de miedo a la amenaza terrorista y agoreras llamadas a la acción para armarse frente a un enemigo invisible. En esta versión, los conspiradores son figuras oscuras de la élite del capitalismo corporativo, cuyos intereses incluyen el control del gobierno. Como bien señala Huerta (2006: 75), la película de Jonathan Demme dialoga con «la necesidad de conquistar seguridad a costa de las libertades civiles, la predeterminación de las victorias electorales, [...] el manejo de los gobernantes elegidos por titiriteros de las penumbras y la manipulación mental de la sociedad».

Poco después, al final de la primera década desde los atentados del 11S, la serie de televisión *Homeland* (Showtime, 2011-) se estrenó con un gran éxito de crítica y público.² Oficialmente, la serie nació como una adaptación del drama israelí *Hatufim*

² Para los fines de este capítulo, consideramos exclusivamente las temporadas 1 y 2 de *Homeland*, ya que son las que se adhieren de forma más inequívoca al concepto original de la serie.

(Channel 2, 2009-12), traducido como *Prisioneros de Guerra*, pero de hecho *Homeland* encuentra mucha de su inspiración en *El mensajero del miedo*, tal y como varios críticos lo han hecho notar (cfr. Bradshaw, 2012; Rosenberg, 2014; Overbey, 2012). La premisa dramática de ambos dramas —*Homeland* y *El mensajero del miedo*— es prácticamente la misma; y los comentarios y críticas que llevan a cabo, o más bien, las preguntas que plantean, son cautivadoramente paralelas a los contextos históricos en que aparecen, así como entre ellas. *Homeland* ha sido descrita como «a queasy stab directly into our own conflicted feelings about a decade of the global war on terror» (Rosenberg, 2014),³ lo que la sitúa en una posición similar a la de *El mensajero del miedo* con respecto a la Guerra Fría. Esta proximidad entre las dos narrativas y sus respectivas relaciones con el ambiente social, político y cultural de sus tiempos son el objeto de estudio de este capítulo, así como del término que proponemos para su particular mito: «la premisa Manchurian».⁴

La premisa dramática

En escritura televisiva, la premisa de una serie de ficción gobierna el desarrollo entero de la narrativa conforme ésta se despliega a lo largo del tiempo, porque, como se acepta comúnmente, en ella se contiene todo el potencial de éxito de la serie. La premisa es, pues, el embrión con toda la carga genética de una ficción televisiva, que consiste en «a fundamental situation

³ Traducción de la cita: «Una molesta punzada que reaviva nuestros sentimientos conflictivos acerca de una década de guerra global contra el terror.»

⁴ El presente texto está basado en una comunicación oral, originalmente impartida en inglés, en el congreso «Cinema/Series International Workshop» celebrado en la Universidad Politécnica de Valencia, Campus de Gandía, el sábado, 7 de noviembre de 2015, originalmente titulada «The Manchurian Premise». En la traducción de los títulos al castellano, el término «Manchurian» se pierde, ya que las dos películas tituladas *The Manchurian Candidate* se estrenaron en España como *El mensajero del miedo*. A pesar de ello, hemos mantenido la expresión, traducida casi literalmente, de «la premisa Manchurian».

and assumption, that never changes from episode to episode» (Russin y Downs, 2000: 354).⁵

De acuerdo con esta conceptualización, el conflicto nuclear de *El mensajero del miedo* es extremadamente similar a la premisa dramática de la serie *Homeland*: ambas ficciones tratan sobre un prisionero de guerra estadounidense que por fin puede regresar a casa; pero que cuando lo hace se ha convertido al enemigo a través de un lavado de cerebro, ya sea por medio de técnicas pseudo-científicas de manipulación mental (*El mensajero del miedo*) o por un proceso de conversión religiosa asociada a un estado de trauma y aislamiento (*Homeland*). El prisionero de guerra es recibido como un héroe en Estados Unidos, donde se le entrega la Medalla de Honor del Congreso, máxima distinción de las Fuerzas Armadas americanas. Progresivamente, el héroe retornado adquiere mayor reputación y presencia en la esfera pública, lo cual le permite alcanzar una posición privilegiada para relacionarse con importantes figuras del poder institucional. De hecho, pronto se convierte en candidato como representante al Congreso, con la intención inicial de llevar a cabo un magnicidio, que se transformará después en el propósito de influenciar la política exterior y de seguridad nacional desde dentro del gobierno. Pero, entretanto, ha habido alguien —bien un compañero de armas plagado por memorias nebulosas de su cautiverio, bien una agente de inteligencia traumatizada por la sombra del 11S— empeñado en desenmascarlo como un topo y como un traidor, con diversos grados de certeza.

Además, *El mensajero del miedo* y *Homeland* comparten elementos de situación, entre los que se incluyen un contexto de tensión internacional, guerras en el extranjero (ya sea en Corea o en Oriente Medio) y una carrera política en el propio país. Acompañando estos ingredientes, la «premisa Manchurian» ofrece además unos protagonistas poco fiables —psicológicamente inestables, en ambos casos— y un estado constante de amenaza o peligro —la ubicua sospecha de infiltración comunista o el augurio de un nuevo 11S— como características definitorias de sus textos.

⁵ Traducción de la cita: «Una situación y presupuestos fundamentales que nunca cambian de episodio en episodio.»

En un nivel más abstracto, se podrían identificar dentro de este tipo de premisa algunos elementos narrativos más amplios, como la conspiración, el estado de paranoia, y el «enemigo interno» como antagonista invisible, los cuales inmediatamente ubican *El mensajero del miedo* y *Homeland* en el territorio genérico de *thriller* político o de espías, o en una zona mixta entre ambos. El enfoque de sus narrativas y el punto de vista de sus protagonistas permite afinar en la distinción: *El mensajero del miedo* es un *thriller* político porque su protagonista es víctima confusa de una conspiración y necesita descubrir la verdad para superar los peligros que amenazan su vida y la de su comunidad; mientras que *Homeland* subraya el componente del espionaje en la medida en que su protagonista es una agente profesional de la CIA⁶ decidida a defender la seguridad nacional de su país.

Es precisamente la forma original con la que se combinan los elementos narrativos de la conspiración, la paranoia y el «enemigo interno» lo que permiten considerar a *El mensajero del miedo* como la película pionera del género del *thriller* político, tal y como lo conocemos hoy en día (Castrillo y Echart, 2015: 113). Entre las obras que comparten este modo y tono se encuentran clásicos de los años setenta como *El último testigo* (*The Parallax View*, Alan J. Pakula, 1974) y *Los tres días del cóndor* (*Three Days of the Condor*, Sidney Pollack, 1975), sus respectivos homenajes en la década de los noventa como *Enemigo público* (*Enemy of the State*, Tony Scott, 1998) y *Estado de sitio* (*The Siege*, Edward Zwick, 1998), o las obras más recientes del paisaje post-11S como la saga de Jason Bourne (2002-16), *La intérprete* (*The Interpreter*, Sydney Pollack, 2005), *El espía* (*Breach*, Billy Ray, 2007) o *La sombra del poder* (*State of Play*, Kevin Macdonald, 2009). Lo sorprendente de esta contextualización genérica es, sin embargo, que todos los *thrillers* políticos posteriores ignoran uno de los elementos clave de la «premisa Manchurian»: el aspecto que ata inseparablemente a *El mensajero del miedo*

⁶ El perfil profesional de la protagonista de *Homeland*, frecuentemente referido como «case officer» (literalmente: «oficial del caso»), designa a «an intelligence officer who recruits agents and manages their activities» (Merriam-Webster). (Traducción de la cita: «Un oficial de inteligencia que recluta agentes y gestiona sus actividades.»)

con *Homeland* es el mecanismo narrativo del lavado de cerebro que transforma al héroe de guerra americano en un potencial enemigo de su propia patria, desencadenando una lucha interior —mental y moral— en la que el personaje debe escoger entre la lealtad a su bandera o llevar a cabo los designios de su reprogramación (a falta de un término más adecuado), así como una lucha exterior con las fuerzas de inteligencia y seguridad, que deben elegir un curso de acción con respecto a la recién descubierta amenaza.

La aplicación de este constructo —la «premisa Manchurian»— a dos contextos históricos diferentes, pero tan asimilables, como la Guerra Fría y la Guerra Contra el Terror, nos lleva a considerar la posibilidad de que exista una afinidad inherente del género del *thriller* político y de espías con ciertos ambientes socio-políticos, en los que las narrativas de este tipo emerjan de forma natural por su proximidad con el estado emocional de sus audiencias. Para demostrar tal hipótesis, analizaremos la construcción narrativa del género de acuerdo con sus principales convenciones.

El thriller político y de espionaje

Aceptando la noción de que se puede considerar el *thriller*, como la comedia o el drama, como un «metagénero» (Rubin, 1999: 4) o, de forma más gráfica, como un «género paraguas» (Derry, 2001: 62), es más fácil concebir los *thrillers* político y de espionaje como subgéneros de una categoría más amplia —el *thriller*— que difieren el uno del otro en muchos sentidos, pero que al mismo tiempo comparten abundantes similitudes.

En primer lugar, debemos considerar la naturaleza de las películas a las que denominamos, con el inevitable anglicismo, como «*thrillers*»: como su nombre mismo indica,⁷ el *thriller* se caracteriza por su habilidad para representar en los personajes, y crear y explotar en la audiencia, estados emocionales especialmente intensos. Y entre esas emociones, el suspense es, desde

⁷ El verbo inglés «to thrill» se define como «to cause to experience a sudden sharp feeling of excitement» (Merriam-Webster). (Traducción de la cita: «Causar la experiencia de un sentimiento de excitación agudo y repentino.»)

luego, el rey. De hecho, algunos críticos y académicos agrupan las diversas manifestaciones del género —como el político y el de espías— más sencillamente bajo la etiqueta de «*thriller* de suspense». ⁸ Esta categorización no altera la esencia de dichas narrativas, sino que meramente las asocia con otros textos como pueden ser las películas de Alfred Hitchcock, y en cualquier caso sí proporciona una pista interesante para entender la popularidad del género en su formato serial, durante nuestra segunda —o, según algunos estudiosos, tercera— Edad de Oro de la televisión, como se verá más adelante.

Como hemos explicado en otro lugar (Castrillo y Echart, 2015: 114-120), la narrativa del *thriller* político está definida como aquella en la que el protagonista es víctima, actual o potencial, de una amenaza cuya motivación es de naturaleza política y cuya trama y personajes están más concretamente caracterizados por los siguientes cinco puntos: 1) una trama investigativa que combina la huida y la lucha por sobrevivir con la búsqueda de conocimiento que permita desenmascarar la conspiración; 2) protagonistas reactivos que se enfrentan al conflicto más por necesidad perentoria que por elección voluntaria, y cuya capacidad de acción se ve constantemente desafiada, cuestionando así el margen del individuo para ocasionar un cambio significativo en el poder político y corporativo del mundo moderno; 3) antagonistas identificados con los enemigos geopolíticos de los Estados Unidos de América en el momento de la producción de un texto determinado; 4) escenarios y ambientaciones basados en hechos reales, ya sean referenciados a través de una trama ficticia o representados en la pantalla por medio de una reconstrucción o a través de imágenes documentales; y 5) una iconografía repleta de símbolos asociados al poder político y a las instituciones nucleares de EEUU, frecuentemente a través del contraste entre la arquitectura y la escala del cuerpo humano.

A estos elementos, el *thriller* de espionaje añade los suyos propios, a saber, una imaginería de tecnología portentosa, artefactos destinados a la vigilancia encubierta y arsenales de armamento camuflado. Estas imágenes y objetos sirven a los principales fi-

⁸ Así titula su libro Charles Derry (2001 [1988]), citado más arriba.

nes dramáticos del género, que consisten, básicamente, en «surprisingly conveying information about a country, company, or union to its enemy or rival» (Miller, 2009: 190).⁹

El mensajero del miedo, tanto en la adaptación de 1962 como en su remake de 2004, y *Homeland* comparten el recurso a estos atributos del *thriller* político y de espionaje de formas muy nítidas. La narrativa central de ambos textos está impulsada por dos preguntas: primera, ¿ha sufrido el héroe de guerra un lavado de cerebro y/o ha sido convertido a la causa enemiga?; y segunda, ¿tiene intención el héroe de guerra de llevar a cabo un acto de terrorismo en su país de origen? Estas son pues, en última instancia, búsquedas de conocimiento, de información, de pruebas que permitan desarticular la amenaza inminente de una conspiración ya en marcha. Es más, ambos protagonistas —Bennett Marco (Frank Sinatra) y Carrie Mathison (Claire Danes)— son arrastrados a iniciar sus investigaciones porque responden a una amenaza: Marco sufre los efectos secundarios de un proceso de manipulación mental, mientras que Carrie, oprimida por el trauma del 11S, está obsesionada con abortar nuevos atentados terroristas.¹⁰ Para incrementar la complicación de su tesitura, resulta que Raymond Shaw —el soldado americano que se ha convertido en agente oculto, e involuntario, del comunismo— es un amigo cercano del protagonista; mientras que Nicholas Brody —el marine converso a la causa del islamismo radical— se convierte en amante de la personaje principal y agente de la CIA que lo investiga.

Por otro lado, el antagonista en *El mensajero del miedo* está conformado por una compleja estratagema que involucra a la madre del agente infiltrado (Angela Lansbury): se trata de una

⁹ Traducción de la cita: «Transmitir de forma subrepticia información sobre un país, compañía o sindicato a sus enemigos o rivales.»

¹⁰ Balló identifica, en años recientes, una corriente de protagonistas femeninas obsesionadas con sus respectivas misiones de contrainteligencia. Estas heroínas, entre las que se cuentan Carrie Mathison, Sydney Briston (Jennifer Garner en *Alias*, 2001-06) y Maya (Jessica Chastain en *Zero Dark Thirty*, 2012), se caracterizan por enfrentarse a un mundo dominado por el sexo masculino, por su extremada competencia profesional, y por su «carácter obsesivo, solitario, melancólico, impulsivo», así como por el alto precio que deben pagar para lograr sus objetivos: «el precio de su vida íntima». Véase Balló (2013: 28).

comunista radical clandestina casada con un fácilmente manipulable senador republicano de inclinaciones cuasi-fascistas (una clara referencia al macartismo de los años cincuenta). Su objetivo es colocar a su marido en la Casa Blanca por medio del asesinato del candidato presidencial, que llevará a cabo su hijo en estado de sumisión mental. El enrevesado desenlace deseado apunta a la aniquilación de las libertades civiles en Estados Unidos, con la subsiguiente pretensión de favorecer una revolución comunista en el país.

De forma más simple y verosímil, *Homeland* presenta como antagonista a un terrorista islámico que conspira para infiltrar a un agente «durmiente» en la estructura política estadounidense. Este, una vez adquirida su posición de candidato a la vice-presidencia, intentará detonar un chaleco explosivo en una sala en la que se encuentra presente gran parte de la rama ejecutiva del gobierno americano (aunque finalmente no llegue a llevarlo a cabo). Independientemente de la mayor o menor complejidad de la trama conspiradora, se evidencia que en los años sesenta los villanos son comunistas, mientras que, al comienzo del siglo XXI, durante una época particularmente delicada de la Guerra Contra el Terror, los enemigos son terroristas musulmanes.

En términos históricos, *El mensajero del miedo* puede entenderse como respuesta a una serie de preocupaciones y ansiedades relacionadas con ciertos rumores de la época acerca de prisioneros de guerra sometidos a técnicas de lavado de cerebro durante la guerra de Corea.¹¹ De manera similar, *Homeland* hace cons-

¹¹ Sobre los supuestos lavados de cerebro a prisioneros de guerra en la Guerra de Corea (1950-1953), *cf.* el libro de Susan Carruthers, *Cold War Captives: Imprisonment, Escape, and Brainwashing*, Los Angeles: University of California Press, 2009; y concretamente, el capítulo 5: «Korean War Captivity and the Brainwashing Scare» (pp. 174-216). Además, en el epílogo (pp. 217-238), la autora hace referencia a un comité de investigación del Departamento de Defensa de EEUU sobre las presuntas técnicas de lavado de cerebro comunistas, que concluyó que las «drugs, hypnosis, electric shocks, sensory deprivation, and torture —‘brainwashing,’ in short— had not been routinely used on American POWs» (p. 234), aunque sí era una preocupación extendida en la sociedad del momento. (Traducción de la cita: «Drogas, hipnosis, electro-shocks, aislamiento sensorial y tortura —en síntesis,

tantes referencias a la sombra alargada del 11S, lo cual es, como se ha indicado, una motivación principal de su protagonista. En palabras de Carrie: «Solo me estoy asegurando de que no nos ataquen de nuevo» («The Weekend», 1.7.). En este sentido, la representación en la pantalla de un ataque equivalente parece proporcionar al espectador herramientas de superación del trauma. Como bien señala Zanger (2015: 733), *Homeland* «depicts the US in the decade following 9/11, so that the collective memory includes that traumatic event and attempts to understand how such a disaster could have come about, as well as anxiety about the possibility of its recurrence».¹²

Finalmente, desde un punto de vista iconográfico, los tres textos en cuestión representan realidades conflictivas en cada uno de sus momentos históricos, al tiempo que contribuyen sus correspondientes puntos de vista ideológicos a modo de comentario. Para ilustrar estos usos iconográficos, sugerimos tres ejemplos concretos, elegidos entre muchos otros posibles, referidos respectivamente a la influencia de los medios de comunicación en el diálogo social; la imagería americana, patriótica, electoral como modo de cristalización de la identidad colectiva; y la representación del trauma combinando imágenes documentales e históricas con otras de naturaleza onírica o surrealista.

En primer lugar, la escena de la rueda de prensa en la que se introduce a la marioneta política de la villana en *El mensajero del miedo*, versión de 1962, presenta al Senador Iselin denunciando falsamente ante los medios la infiltración de agentes comunistas en el Departamento de Defensa. Los interlocutores se encuentran en extremos opuestos de la sala, pero Iselin es enfocado en todo momento por un aparato de televisión en primer plano: de este modo, su rostro y su discurso beligerante aparecen siempre en el encuadre-dentro-del-encuadre, mientras el Secretario de Defensa intenta comunicarse con él, impedido por el bullicio de los presentes. Una vez que el escándalo se ha consumado, la

lavados de cerebro— no habían sido regularmente aplicadas a prisioneros de guerra americanos.»)

¹² Traducción de la cita: «Retrata a los Estados Unidos de la década post-11S, incluyendo en su memoria colectiva el evento traumático, e incluso intentando comprender cómo semejante desastre pudo producirse, así como la ansiedad acerca de su posible repetición.»

señora Iselin se apresura a abandonar su posición de telespectadora, para unirse a su marido conforme deja la sala entre una nube de reporteros. Esta ruidosa y complicada escena ha sido descrita como una crítica para con «the role of television [...] in the representation and manipulation of political reality [...] suggesting through framing alone the gap between reality and representation that might be opened up even across the unified space of a single room» (Creekmur, 2011: 108-109).¹³

El segundo ejemplo, tomado del remake de *El mensajero del miedo* de 2004, comprende la escena climática en la que los planes de la villana parecen cumplirse cuando su hijo gana la nominación vice-presidencial, pero son abruptamente frustrados cuando, en un gran giro final, el protagonista los asesina a los dos en lugar de abatir su objetivo original, el presidente electo. Los personajes se encuentran celebrando la victoria electoral en una sala de convenciones, o similar, repleta de banderas americanas y uniformes de gala. La Estatua de la Libertad aparece proyectada en una gran pantalla, alternando con los históricos rostros presidenciales del Monte Rushmore. Al fondo del plano, cierra el decorado un gran grafiti de la bandera americana atravesada por un puño cerrado, con las palabras «Secure tomorrow» —literalmente: «asegurar el mañana»—. Toda esta mezcla iconográfica confiere a la escena una cierta identidad política, de tinte conservador y partidario del discurso más duro de la Administración Bush —y, por tanto, del partido Republicano— tan solo un año después de la invasión de Iraq y del comienzo de una guerra que se prolongaría más de lo que el pueblo americano estaba dispuesto a soportar.

El tercer y último ejemplo es la secuencia de créditos inicial de cada episodio de *Homeland*. En ella, aparecen una serie de elementos que enraízan la serie en un terreno fertilizado por los miedos post-11S y marcados por un severo trauma: la inocencia de una niña frente a los noticiarios que informan de diversos ataques terroristas, el enemigo islámico, la sociedad mediati-

¹³ Traducción de la cita: «El papel de la televisión [...] en la representación y manipulación de la realidad política [...] sugiriendo a través únicamente del encuadre la brecha entre la realidad y la representación que podría abrirse incluso a través del espacio unificado de una habitación individual.»

zada por los mensajes televisivos, referencias a un sistema de vigilancia omnipresente diseñado para combatir la amenaza del terrorismo, así como imágenes de archivo del 11 de septiembre de 2001 en Manhattan. Especialmente, aparecen varios planos de aspecto siniestro en los que Carrie —y después, también Brody— es presentada en un laberinto, lo cual refuerza uno de los mitos que sustentan el género del *thriller*: el hallarse perdido en un mar de apariencias sin aparente salida, el juego del gato y el ratón —en el que la protagonista, contrariamente a la tradición mayoritaria de Hollywood, es el ratón—, y los roles intercambiables del cazador y la presa. La secuencia termina con un plano del antagonista mirando en la distancia hacia el Capitolio, el centro de poder legislativo de los EEUU, sugiriendo quizás un desafío o, al menos, una cierta animosidad.

Además, estas imágenes revelan en cierta forma la evolución del género hacia una visión más crítica del poder institucional. Las ficciones de los años sesenta presentaban a personajes conspiradores corrompiendo instituciones que eran de suyo puras, fundadas bajo la premisa del servicio a la ciudadanía y el bien común. Frente a esos conspiradores, se alzaban personajes heroicos que intentaban defenderlas y salvarlas. Sin embargo, en *El mensajero del miedo* se anticipa ya una cierta enfermedad del sistema —manipulable a través del miedo y la paranoia—, que se consume en los *thrillers* políticos clásicos de los años setenta, como *El último testigo* o *Los tres días del cóndor*, en los que la desconfianza del gobierno y sus agencias era presentada como la norma común. *El mensajero del miedo* de 2004 también avanza en esta evolución con su crítica manifiesta hacia la penetración corporativa de los órganos públicos, denunciando el afán de beneficio privado como incompatible con el servicio a la sociedad. Y finalmente, *Homeland* cuestiona la legitimidad del poder político, tanto en sus manifestaciones exteriores —con estrategias que asumen enormes daños colaterales— como interiores, mostrando una élite política sumida en la corrupción. Al mismo tiempo, sin embargo, la serie logra hacer compatible su crítica contemporánea con un punto de vista del conflicto mayoritariamente americano: el enemigo es el terror islamista, y no se cuestiona la legitimidad de la lucha contra él.

En este contexto, *Homeland* cristaliza en su narrativa una serie de actitudes y emociones que se pueden resumir en el miedo y la

desconfianza (Echart y Castrillo, 2016: 189-204). Como prueba de ello, basta con aproximarse a la figura del soldado retornado. Mientras que el Raymond Shaw de 1962 era un personaje frío y desprendido —incluso antipático—, su equivalente de 2004 es caracterizado como un ser más humano e incluso retratado con un cierto grado de expresión emocional. En 2011, el mismo personaje (ahora llamado Nicholas Brody) es caracterizado como víctima del trauma, sí, pero también con rasgos que permiten a la audiencia empatizar con él, entender su lucha interior, e incluso comprender como natural su sed de venganza. El contraste que intentamos mostrar aquí es que, en la versión primigenia de la «premisa Manchurian», el héroe re-programado se presentaba como una aberración de otro mundo creada por conspiradores sin escrúpulos en una época en que el sistema —político, económico, social— era percibido como bueno de suyo, como orientado al bien común. En cambio, en tiempos más recientes, la empatía que conecta a la audiencia con el nuevo traidor nos hace percibirle más como víctima que como perpetrador. El Shaw de 2004 es la criatura de un sistema corrupto que lo utiliza para sus fines corporativos; mientras que, en 2011, el sistema contribuye a la creación de Brody por la indiferencia con que trata a las víctimas no intencionadas —«daños colaterales»— de sus decisiones estratégicas y políticas. En un mundo lleno de estrés postraumático, la audiencia siente simpatía por Brody porque no es simplemente un infiltrado enemigo, sino más bien un soldado leal que acaba comprendiendo y solidarizándose con su captor (Overbey, 2012).

Conclusión

En última instancia, la comparación entre estos textos ilustra cómo los temas y valores inherentemente asociados al *thriller* político y de espionaje conectan naturalmente con la psique del público americano tras el 11S. En este sentido, uno de los grandes logros de la actual «edad de oro» de la narrativa serial en EEUU ha sido —tal y como han señalado Takacs (2012), Steiner (2012) y otros— adquirir la capacidad de establecer un diálogo con una sociedad herida, una sociedad que se ha sentido vulnerable prácticamente por primera vez en su historia, y que se ha sentido traicionada —o, al menos, decepcionada— por sus líderes.

En su tesis sobre *Homeland* y el trauma post-11S, Steiner identifica tres corrientes diversas de reacción hacia los ataques terroristas de 2001: la primera agrupa los *thrillers* anti-terroristas con narrativas basadas en una contraposición absoluta entre el bien y el mal. El ejemplo más célebre es sin duda *24* (Fox, 2001-10), una serie en la que los creadores de *Homeland* Howard Gordon y Alex Gansa también fueron productores ejecutivos. La segunda corriente está formada por visiones alegóricas de comunidades afectadas por una experiencia traumática, como reflejo del 11S, en los códigos genéricos de la fantasía y la ciencia-ficción, como, por ejemplo, *Perdidos* (*Lost*, ABC, 2004-10) o *Galáctica: estrella de combate* (*Battlestar Galactica*, Syfy, 2004-09). Y finalmente, en tercer lugar, quedan los textos contruidos sobre personajes traumatizados que se enfrentan a fuerzas conspiratorias en la América actual, como pretexto para examinar de forma crítica la política exterior y de seguridad de los EEUU, y sus consecuencias (Steiner, 2012: 16 y 33-34). Entre las producciones de esta categoría están, además de *Homeland*, series como *Rubicon* (AMC, 2010), *Vigilados: Person of Interest* (CBS, 2011-16) e incluso una narrativa de época, como *The Americans* (FX, 2013-).

De ahí cabe concluir, en primer lugar, que del mismo modo que los miedos y ansiedades asociados a la Guerra Fría a finales de los años cincuenta y primeros sesenta ayudaron a modelar *El mensajero del miedo*, el escenario post-11S y los años —aún no terminados— de la Guerra Contra el Terror han catalizado narrativas equivalentes, si bien actualizadas. Donde la película de 1962 explotó el miedo al enemigo comunista, el remake de 2004 eligió retratar la amenaza de intereses privados en la geopolítica mundial, materializados en grandes corporaciones sin rostro que actúan en colusión con políticos oportunistas, en una referencia crítica hacia las controversias protagonizadas por empresas como Halliburton o Blackwater. Como bien ha señalado Gaine (2016: 152), esta versión de *El mensajero del miedo* retrata «the threat is domestic rather than foreign, indicative of concerns in the mid-2000s». ¹⁴ Finalmente, la última iteración de esta premisa —en 2011, en televisión— recurrió a la peor pesadilla posible de la

¹⁴ Traducción de la cita: «Una amenaza doméstica y no extranjera, lo cual es indicativo de las preocupaciones propias de mediados de los años 2000.»

América actual: un nuevo 11S perpetrado por un ciudadano estadounidense y propiciado por las políticas exteriores y de seguridad del propio país. A este efecto perverso de las decisiones estratégicas se refiere el temido fenómeno de «*blowback*»: la consecuencia de llevar a cabo políticas agresivas contra el terrorismo sin consideración por los daños colaterales solo consigue un empeoramiento de la situación y una mayor hostilidad.

En segundo lugar, el mecanismo narrativo del lavado de cerebro empleado en estos textos se presenta como un reto directo a los valores más firmemente arraigados de la ficción norteamericana: la idea de que el individuo es capaz de llevar a cabo acciones significativas que tengan un efecto visible en el mundo que les rodea. Las dos versiones de Raymond Shaw, así como Nicholas Brody, son personajes cuyo libre albedrío se ve limitado, si no completamente anulado, por técnicas de control mental o por simple chantaje.¹⁵ También los protagonistas en estos tres textos encuentran su capacidad de acción individual cuestionada por la trama: Marco no comprende la intriga a la que se enfrenta hasta bien avanzada la acción, y de hecho no logra impedir el ataque «terrorista» (magnicida) de Shaw, aunque éste se resuelva por otros medios. Del mismo modo, Carrie no logra adivinar los planes de Brody hasta que éste se encuentra en disposición de acometer el magnicidio, como tampoco podrá impedir el atentado con coche-bomba en Langley, en la segunda temporada.

En definitiva, estas narrativas parecen cuestionar la competencia del héroe para llevar a buen término su misión, o en términos narrativos, su objetivo dramático, poniendo así en tela de juicio la creencia —típicamente propia del mito americano— en el poder del individuo para controlar su destino. Tal y como Ramírez Berg (2011: 30) apuntaba en referencia a la primera versión de *El mensajero del miedo*, se trata de una narrativa que revela un profundo miedo a «the loss of agency, free will, and individualism».¹⁶

¹⁵ De hecho, algunos autores han identificado como una de las constantes temáticas del cine de Frankheimer la búsqueda de la libertad por parte de los personajes, de la capacidad de obrar de forma autónoma, por su propia voluntad. Véase Armstrong (2008: 84).

¹⁶ Traducción de la cita: «La pérdida de la voluntad, el libre albedrío y el individualismo».

Finalmente, el formato serializado de *Homeland* consigue amplificar la potencia dramática de la «premisa Manchurian» por tres motivos: 1) la deliberada distribución de la información narrativa en cada episodio y los hábiles giros de guion que mantienen al espectador involucrado entre el suspense y la sorpresa; 2) la estructura episódica que retarda la resolución de los conflictos y abre nuevas tensiones suspensivas al final de un buen número de capítulos («*cliffhangers*»); y 3) la implicación emocional de la audiencia gracias a los procesos habituales de identificación y focalización, tanto más cuanto *Homeland* es también una trama de investigación y, por lo tanto, el espectador comparte con los personajes su búsqueda y sus preguntas. En consecuencia, esta estructura seriada no solo no daña la construcción de la narrativa, sino que, por la propia naturaleza del género del *thriller*, se beneficia de ella. En última instancia, el éxito de *Homeland* es en parte fruto de una cultura narrativa y unos modos de consumo que ponen a la serie en una posición inmejorable para explotar una premisa que ya antes había sido puesta por obra en el cine, y que logra así sacar el máximo partido a los fundamentos del género del *thriller*: el suspense, la tensión, las emociones fuertes (los «*thrills*»).

Bibliografía

- Armstrong, Stephen B. (2008): *Pictures about extremes: the films of John Frankenheimer*, Jefferson, N.C.: McFarland & Co.
- Balló, Jordi (2013): «El mundo está en sus manos», en *Cultural/s Vanguardia* (30/1/2013).
- Bradshaw, Peter (2012): «Homeland: a Manchurian Candidate for the post-9/11 era», en *The Guardian* (7-3-2012). <<http://www.theguardian.com/film/filmblog/2012/mar/07/homeland-manchurian-candidate-drama>>
- Carruthers, Susan (2009): *Cold War Captives: Imprisonment, Escape, and Brainwashing*, Los Angeles: University of California Press.
- Casper, Drew (2007): *Post-War Hollywood*, Malden, MA: Blackwell.
- Castrillo, Pablo; Echart, Pablo (2015): «Towards a narrative definition of the American political thriller film», en *Communication & Society*, 28(4), pp. 109-21.
- Coyne, Michael (2008): *Hollywood goes to Washington: American Politics on Screen*, London: Reaktion Books.
- Creekmur, Corey K. (2011): «John Frankenheimer's 'War on Terror'», en *A Little Solitaire: John Frankenheimer and American*

- Film*, Palmer, R. Barton; Pomerance, Murray (eds.), Piscataway: Rutgers University Press, pp. 103-16.
- Derry, Charles (2001): *The suspense thriller: films in the shadow of Alfred Hitchcock*, Jefferson, N.C.: McFarland Classics/McFarland.
- Echart, Pablo; Castrillo, Pablo (2016): «Homeland: Fear and Distrust as Key Elements of the Post-9/11 Political-Spy Thriller», en *Emotions in Contemporary TV Series*, García, Alberto N. (ed.), Basingstoke: Palgrave Macmillan, 189-204.
- Gainé, Vincent M. (2016): «It's Only A Film, Isn't It? Policy Paranoia Thrillers of the War On Terror», en *Cycles, Sequels, Spin-Offs, Remakes, and Reboots. Multiplicities in Film and Television*, Klein, Amanda A.; Palmer, Barton R. (eds.), Austin: University of Texas Press, pp. 148-165.
- Marcus, Greil (2002): *The Manchurian Candidate*, London: BFI Publishing.
- Miller, Toby (2009): «Afterword: Why Won't Spies Go Away?», en *Secret agents: popular icons beyond James Bond*, Packer, Jeremy (ed.), New York: Peter Lang, pp. 189-193.
- Overbey, Erin (2012): «'Homeland' and 'The Manchurian Candidate'», en *The New Yorker* (28-9-2012). <<http://www.newyorker.com/books/double-take/homeland-and-the-manchurian-candidate>>
- Pérez, Xavier (2010): *Películas clave del cine de espías*, Teià (Barcelona): Ma Non Troppo.
- Ramírez Berg, Charles (2011): «The Manchurian Candidate. Compromised Agency and Uncertain Causality», en *A Little Solitaire: John Frankenheimer and American Film*, Palmer, R. Barton; Pomerance, Murray (eds.), Piscataway: Rutgers University Press, pp. 13-28.
- Takacs, Stacy (2012): *Terrorism TV: popular entertainment in post-9/11 America*, Lawrence: University Press of Kansas.
- Zanger, Anat (2015): «Between Homeland and Prisoners of War: remaking terror», en *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 29(5), pp. 731-42.
- John Frankenheimer and American Film, Palmer, R. Barton; y Pomerance, Murray (eds.), Piscataway: Rutgers University Press, pp. 29-47.
- Rosenberg, Alyssa (2014): «What 'Homeland' and 'The Manchurian Candidate' tell us about Bowe Bergdahl's return», en *The Washington Post* (4-6-2014). <<https://www.washingtonpost.com/news/act-four/wp/2014/06/04/what-homeland-and-the-manchurian-candidate-tell-us-about-bowe-bergdahls-return/>>
- Rubin, Martin (1999): *Thrillers*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Russin, Robin U.; Downs, William Missouri (2000): *Screenplay: writing the picture*, Fort Worth: Harcourt College Publishers.
- Steiner, Tobias (2012): *Dealing with a Nation's Trauma: Allegories on 9/11 in Contemporary Serial US Television Drama Narratives and the Case of Homeland*, tesis de Birkbeck College, University of London.
- Sterritt, David (2011): «Murdered Souls, Conspirational Cabals. Frankenheimer's Paranoia Films», en *A Little Solitaire: John Frankenheimer and American Film*, Palmer, R. Barton; Pomerance, Murray (eds.), Piscataway: Rutgers University Press, pp. 13-28.