

# LA IDENTIDAD EN EL LABERINTO: LA CONSTRUCCIÓN DE GÉNERO EN LAS FICCIONES CONSPIRATIVAS NORTEAMERICANAS

Dra. Glòria Salvadó Corretger ([gloria.salvado@upf.edu](mailto:gloria.salvado@upf.edu))

Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

## RESUMEN

La presente comunicación pretende introducirse en el estudio de las figuras materna y paterna en las series norteamericanas contemporáneas con tramas entorno de la idea de complot. *Alias* (2001-2006), *24* (2001-2010), *Lost* (2004-2010), *Prison Break* (2005-2009), *Heroes* (2006-) o *Fringe* (2008-) son ficciones que se inscriben en géneros diferentes (espionaje, ciencia-ficción, fantástico, thriller, etc.) pero siempre vinculadas a un imaginario conspirativo reactivado después del 11-S. En este contexto es interesante darse cuenta de como las series de intrigas complejas construyen un discurso sobre un país y, a la vez, sobre la idea de familia. Los personajes presentan múltiples caras, de manera que detrás de un presidente de los Estados Unidos, de una primera dama, de un agente antiterrorista o de un científico siempre hay un marido y un padre, una esposa y una madre.

A causa de la complejidad de las tramas, las facetas diversas que presenta un personaje se mezclan y se contaminan. Y el camino para descubrir la identidad de uno mismo es siempre la estructura laberíntica. Así una serie de espías como *Alias* se manifiesta como una *soap opera* velada, un *thriller* como *24* es esencialmente un folletín familiar o un relato fantástico como *Lost* acaba descubriéndose como una ficción que plantea en última instancia la búsqueda del padre.

Dentro de este magma temático, la figura paterna aparece siempre con claroscuros. Ahora bien, en el transcurso de las series las actitudes del padre acaban siendo justificadas: la reconciliación final es posible y la redención lo situa en el terreno de la heroicidad. Bien al contrario, las madres son siempre asociadas al motivo de la traición. Son mujeres maléficas y manipuladoras, que originan la mayor parte de los conflictos del relato y mueven los hilos del complot. En definitiva, son herederas de una larga tradición de figuras malvadas que se inicia con los seriales mudos y continua con los

Mabuse de Lang, la obra de Hitchcock, etc. Las madres no protagonistas que aparecen en estos relatos o bien son eliminadas –sacrificadas– o bien presentan dificultades para llevar a término las funciones maternas.

La comunicación quiere demostrar –a la luz del lema de este congreso: “*els móns narratius més impossibles tenen com a fons el que és possible en el món que concebem com a real*”– como en estos relatos en auge donde aparecen realidades paralelas (*Lost*, *Fringe*, *Heroes*) estas realidades funcionan como espejo del mundo de los personajes, que así proyectan sus deseos y aprenden a desarrollar los roles de padre, madre y/o hijos. Y, como efecto y resultado de éste, otro paralelismo habitual –el que el público espectador establece entre la propia vida y la narración que la serie le ofrece– pone en evidencia como las tramas de estas nuevas series televisivas de gran audiencia no sólo incorporan modelos patriarcales sino que los reafirman, los difunden desde planteamientos falsamente progresistas –fórmulas estéticas, técnicas narrativas, imágenes– y los reintroducen sutilmente en la sociedad. La comunicación tiene como objeto, pues, desentrañar estos planteamientos tradicionales difundidos detrás de una aparente modernidad en las series de ficción norteamericanas contemporáneas.

## **1. INTRODUCCIÓN: DEL RELATO CONSPIRATIVO AL FOLLETÍN**

Esta investigación se inscribe en el contexto de las ficciones televisivas norteamericanas que centran sus tramas en el complot. En los últimos diez años ha habido una gran proliferación de series de este tipo ya que después del 11-S se reactiva un imaginario paranoico que se vuelve clave para la elaboración de los argumentos de la mayoría de estos relatos televisivos. En este sentido, es necesario destacar series paradigmáticas como *Alias* (J. J. Abrams, ABC, 2001-2006), *24* (Joel Surnow, Robert Cochran, FOX, 2001-2010), *Lost* (J. J. Abrams, Jeffrey Lieber, Damon Lindelof, ABC, 2004-2010), *Prison Break* (Paul Scheuring, FOX, 2005-2009), *Heroes* (Tim Kring, NBC, 2006-) o *Fringe* (J. J. Abrams, Alex Kurtzman, Roberto Orci, FOX, 2008-). El planteamiento de estas series siempre muestra una fractura que es necesario subsanar a partir de la unión de fuerzas, de la conjunción de tramas y de la comunión de personajes. Algunas de estas series, como *Lost* o *Heroes*, incorporan imágenes en el seno de la ficción que están abiertamente relacionadas con el 11-S: los hechos trágicos de aquel día se inscriben en el relato como resonancia simbólica. Con todo, el motor conspirativo funciona de la misma manera que en las series que no hacen referencia explícita a estos acontecimientos.

Asimismo es necesario tener en cuenta que algunas de estas series también beben de imaginarios anteriores como el de la *era de la sospecha*,<sup>1</sup> que nace a partir del asesinato del presidente Kennedy en Dallas el 22 de noviembre de 1963. Se trata de un imaginario conspirativo donde el complot está esencialmente vinculado al gobierno. En este marco podríamos situar la primera temporada de *24* –filmada antes de los atentados del 11-S–, la serie *Prison Break*, o *X-Files* (Chris Carter, FOX, 1993-2002), antecedente de estas ficciones y paradigma de ficción televisiva que recoge este imaginario posterior al asesinato de JFK.

En todos los casos el complot no es importante por su contenido (descubrir quién hay detrás del complot, cuáles son sus objetivos), sino que funciona esencialmente como una excusa para poner en marcha y alargar el relato. El complot es un *Macguffin*;<sup>2</sup> forma parte de una estructura original anterior que, a partir de hechos históricos recientes como el 11-S, toma nuevas formas. El complot aparece en el contenido de estas series pero la clave es que se inscribe en su estructura. La trama conspirativa aparece desde los primeros seriales fundacionales como dispositivo de ficción, como eterna construcción de ficciones dentro de la ficción que alimenta la narración, posibilita la acción del héroe y la prolonga. También es un engranaje donde encarnar todas las amenazas que se dan en la sociedad actual.

Es interesante notar que, en estas ficciones centradas aparentemente en la resolución de tramas complejas de conspiraciones a escala mundial, el núcleo familiar se encuentra en el centro del relato. Y aquello que se acaba revelando es que el padre, la madre o el hijo mantienen alguna relación con el complot que se intenta desenmascarar. Habitualmente el hijo es el protagonista, el héroe-lector que ha de descubrir quien mueve los hilos del complot para aniquilarlo (Mohinder Suresh en *Heroes*, Jack

---

<sup>1</sup> Véase JAMESON, Fredric. *Estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial*; Barcelona: Paidós, 1995.

<sup>2</sup> El "McGuffin" es el término que Alfred Hitchcock inventó para referirse al pretexto que generaba el inicio de la acción. Se trata de un elemento que no es relevante para la trama pero que mantiene el interés del espectador: [El "Mac Guffin"] Es un rodeo, un truco, una complicidad, lo que se llama un "gimmick". [...] "Mac Guffin" es, por tanto, el nombre que se da a esta clase de acciones: robar... los papeles - robar... los documentos-, robar... un secreto. En realidad esto no tiene ninguna importancia y los lógicos se equivocan al buscar la verdad del "Mac Guffin". En mi caso siempre he creído que los "papeles", o los "documentos", o los "secretos" de construcción de la fortaleza deben ser de una gran importancia para los personajes de la película, pero nada importantes para mí, el narrador. [...]el "Mac Guffin" no es nada. Estoy completamente convencido, pero sé por experiencia que resulta difícil convencer a los demás. Mi mejor "Mac Guffin" -y, por mejor, quiero decir el más vacío, el más inexistente, el más irrisorio- es el de *Con la muerte en los talones*. Es un film de espionaje y la única pregunta que se hace el guión es la siguiente: "¿Qué buscan estos espías?" TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial, 1995, p. 115

Shepard en *Lost*, Sidney Bristow en *Alias*, Peter Bishop en *Fringe*, entre otros). Contrariamente, las figuras paterna y materna, a medida que avanzan los episodios parecen más implicadas en la organización de aquella conspiración (Jack Bristow y Irina Derevko en *Alias*; Eloise Hawking y Charles Widmore en *Lost*; Walter Bishop en *Fringe*; Noah Bennet, Angela Petrelli, Kaito Nakamura en *Heroes*, entre otros). La ambigüedad de sus intenciones se mantiene hasta los últimos episodios.

La estructura serial deviene fundamental, según Robert Cochran, uno de los creadores de *24*, para poder mezclar los dos elementos, conspiración y familia: "*Pour nous démarquer, nous devons mettre a profit la spécificité d'une série: La possibilité de enrichir infiniment la base du récit. Nous avons fait passer cette idée par le personnage de Jack Bauer [...]. 24 Heures devenait alors autant un drame familial qu'un thriller politique*".<sup>3</sup> Estas series norteamericanas construyen un doble discurso: se tiene que salvar la familia, se tiene que salvar el país. Como afirma Jean-Sébastien Chauvin a propósito de *24*, una de las series paradigmáticas de este esquema temático y narrativo, la mayoría de esos relatos defienden desde una perspectiva conservadora la idea de unión: "*«Essayons de nous souvenir que nous sommes un famille» [...]. Cette injonction vaut pour le pays tout entier («Essayons de nous souvenir que nous sommes un pays») tant la famille, cellule minimale du «vivre ensemble» est, a petite échelle, le même lieu de intérêts divergents*".<sup>4</sup>

Los acontecimientos políticos, conspirativos, propios del *thriller* se contaminan con elementos propios del melodrama, de la *soap-opera*.<sup>5</sup> Aquello que introduce el folletín en un contexto de acción es la multiplicidad de caras de cada personaje: "*Si la fiction américaine est simultanément un récit d'action et de sentiments, tout a la fois politique, historique et intime, c'est bien parce que les personnages sont plusieurs a la fois, a l'image de Jack Bauer: l'homme, le père, le mari, le professionnel*".<sup>6</sup>

En *24* esta idea se evidencia en la puesta en escena, a través del uso innovador de la *split-screen*, el elemento visual más característico de la serie: la multiplicidad de tramas (evitar el asesinato del senador Palmer, encontrar a la hija desaparecida de Jack Bauer,

---

<sup>3</sup> COHEN, Célia et JOYARD, Olivier (Envoyés spéciaux a Woodland Hills –Californie–). "Dans la urgence des 24 heures chrono". En: *Cahiers du cinéma*, n° 581, julio-agosto 2003, p. 15.

<sup>4</sup> CHAUVIN, Jean-Sébastien. "L'Amérique ne dort jamais". En: *Cahiers du cinéma*, n° 581, julio-agosto 2003, p. 23.

<sup>5</sup> "[...] *c'est décidément moins au genre de la action qu'appartient 24 qu' a celui du soap opera ou du mélo.*" BURDEAU, Emmanuel. "24 en la occurrence..." En: *Trafic*, n° 49, primavera 2004, p. 33.

<sup>6</sup> CHAUVIN, Jean-Sébastien. *Op. Cit.*, p. 23.

etc.), originada por la acumulación de roles de cada personaje, genera este estallido de imágenes.



**El relato conspirativo estalla y aparece el folletín: parar el atentado o encontrar a la hija**

Cada pequeño cuadro que aparece en la pantalla abre diversas posibilidades de resolver una situación y muestra su conexión con otros espacios y personajes. Este principio de dispersión, esencial en el diseño visual de la serie, se encuentra en la base del folletín.<sup>7</sup> En *24* la red de imágenes evidencia la multiplicación de tramas y capas narrativas, elementos que van configurando el folletín, que acaba resultando una red de conexiones perversas. Por lo tanto, la conspiración, motor del relato, facilita el despliegue del folletín y las relaciones entre los personajes, esencialmente de carácter afectivo amoroso y familiar.

*Alias* es otra serie paradigmática de este dispositivo: detrás de las misiones secretas que ha de llevar a término Sidney Bristow, la espía protagonista, y de los misterios de la mitología Rambaldi, un profeta del s. XV, se esconde una compleja *soap-opera* que narra las dificultades de una joven para aceptar la identidad de sus padres, los dos espías con intenciones dudosas. El formato folletinesco, como ocurre en *24*, multiplica las sorpresas, los giros. Nadie es quien dice ser: el juego de máscaras es constante. Los grandes complots terroristas siempre acaban mezclándose con los secretos de familia. Es en este contexto donde la presente comunicación quiere demostrar que en las series norteamericanas contemporáneas el padre (el hombre) se asocia a la figura de la redención; y la madre (la mujer), a la de la traición.

## **2. EN BUSCA DE UN ROSTRO**

La mayoría de estas series presenta una compleja estructura narrativa, sobre todo si se trata de ficciones que, como *Lost* o *Heroes*, mezclan diversas capas temporales. Estas

---

<sup>7</sup> "Ce va-et-vient tonique, jamais systématique, cette façon d'aller de l'individuel (la scène) au collectif (tout et tous à la fois) est fondée sur un principe d'éclatement et de multiplication qui est celui d'une matière feuilleteuse poussée jusqu'à son point de rupture". *Ibid.*, p. 22.

estructuras laberínticas no buscan nunca la resolución de los misterios que se plantean a lo largo de los capítulos. Son ficciones seriales donde el placer del espectador se origina en el misterio del enigma. Como afirma Omar Calabrese: "*el más moderno y estético de los laberintos y de los nudos no es aquél en el cual prevalece el placer de la solución, sino aquél en el cual domina el gusto del extravío y el misterio del enigma*".<sup>8</sup> En el mismo sentido Borges dice que la solución del misterio siempre es inferior al propio misterio: "*El misterio tiene que ver con lo divino; la solución con un truco de prestidigitador*".<sup>9</sup> Es necesario tener en cuenta que el relato laberíntico, como afirma Pascal Bonitzer, acostumbra a constituirse como cuento metafísico, novela policíaca o *thriller*.<sup>10</sup> La trama acaba descubriéndose como un plan definido por alguna mente perversa o un argumento vinculado a algún hecho trascendente. Este hecho trascendente acostumbra a ser algún descubrimiento vinculado al origen familiar del protagonista de la serie y, en consecuencia, a la aceptación de uno mismo.

Algunas de estas ficciones llevan al límite características que tradicionalmente ya habían formado parte de las narraciones complotarias: el enemigo no se puede aislar; se encuentra escondido, latente. A menudo, se esconde entre "nosotros". Presenta una estructura viral.<sup>11</sup> Enemigo y relato tienen forma de telaraña. Por eso, estas series podrían configurarse como relatos eternos, que no llegan nunca a una resolución. Presentan también una constante creación de sospechas, miedo, sensación de inseguridad. No son claros los límites marcados entre el bien y el mal. Hay confusiones constantes: ¿los enemigos son realmente enemigos? ¿Y los amigos son realmente amigos? El enemigo más difícil de detectar es el que se esconde detrás de la figura materna. En este panorama el protagonista tiene que luchar para descubrir si sus padres son quiénes dicen ser y si tienen algo que ver con la maquinación del complot. Las figuras del padre y de la madre siempre se encuentran entre el bien y el mal. Es difícil dilucidar si pertenecen o no al bando enemigo. En términos de Murray Smith podríamos

---

<sup>8</sup> CALABRESE, Omar. *La era Neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1994, p.156.

<sup>9</sup> BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1952. Citado en: *Ibid.*, p. 156.

<sup>10</sup> BONITZER, Pascal. *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007, p. 57.

<sup>11</sup> Éste es uno de los elementos que Jean Baudrillard analiza en relación al 11-S: "*El terrorismo, como los virus, está en todas partes. Hay un gota a gota mundial del terrorismo, que es como la sombra con que carga todo sistema de dominación, en todas partes listo para despertar como un agente doble. Ya no hay línea de demarcación que permita rodearlo, está en el corazón mismo de esta cultura que lo combate [...]. Pero contra el otro, que es de estructura viral [...], contra esta forma de reversión casi automática de su propio poder, el sistema no puede hacer nada.*" BAUDRILLARD, Jean. *Power Inferno*. Madrid: Arena libros, 2003, p. 13-14.

decir que el espectador tiene dificultades para clasificar al personaje (*recognition*) ya que no presenta un esquema como persona muy claro (*person schema*). El padre y la madre son personajes opacos; siempre esconden algo, de modo que es difícil identificar si se encuentran al lado del Bien o del Mal. Eso provoca que la simpatía (*structure of sympathy*) que concitan vaya variando a medida que avanza la acción y que el relato manipule fuertemente al espectador.<sup>12</sup>

También el protagonista tiene que descubrir la verdadera identidad de sus padres y afrontar las consecuencias, ya que se trata de una revelación que también afecta a su persona. Pascal Bonitzer ha teorizado la noción de laberinto en relación al thriller. Considera que el thriller es el género laberíntico por excelencia y que la emoción específica del thriller es la angustia de la persecución y el "*journey into fear*".<sup>13</sup> ¿En este sentido, *The Others* qué hacen sino "perseguir" a los protagonistas de *Lost* en la isla? ¿Todo *24* no se estructura como una persecución? ¿Asimismo, qué son sino sus miedos más íntimos aquello que parece que se manifiesta en la isla a cada uno de los personajes de *Lost*? Bonitzer considera que el laberinto en el thriller es fundamental porque tiene que ver con la estructura del relato, sometido constantemente a giros, torsiones, desviaciones (eso mismo pasa en *Lost*, *Heroes*, *Fringe*, *24*, etc.) y con aquello que no se ve pero que es accesible a través del cine, que está a punto de hacerse visible.

El espectador tiene que seguir a los personajes por espacios inhóspitos en busca de una verdad escondida, que finalmente cuando se descubre puede no ser agradable. Esta investigación es uno de los motores de la mayoría de estos relatos seriales. Por eso son tan importantes frases emblemáticas como "*Truth takes time*", de *Alias* o la pionera "*Truth it's outthere*" de *X-Files*. Esta búsqueda, como explica Bonitzer, está relacionada con un rostro.<sup>14</sup> El ejemplo cinematográfico que cita el teórico francés para ilustrar esta idea es el de *North by Northwest* (Alfred Hitchcock, 1959): el laberinto en el cual se lanza al protagonista culmina en los rostros gigantes del Mount Rushmore; pero el laberinto hitchcockiano ha empezado con la pérdida del rostro (el protagonista ha visto borrada su identidad, que está siendo suplantada por la de Kaplan). En *Lost* el rostro de los protagonistas se ve fragmentado al inicio de los episodios de las primeras temporadas: la imagen no muestra un rostro, sólo deja ver un ojo. Hay que

---

<sup>12</sup> Todos los términos en inglés son de Murray Smith. Véase: SMITH, Murray. *Engaging Characters: fiction, emotion and the cinema*. Oxford: Clarendon, 1995.

<sup>13</sup> BONITZER, Pascal. *Op. Cit.*, p. 58.

<sup>14</sup> BONITZER, Pascal. *Ibid.*, p. 53.

recurrir al laberinto que propone la serie para llegar finalmente a comprender cuál es la verdadera identidad de cada personaje: la escena final del último episodio muestra la unidad, el grupo, y el reencuentro de Jack Shepard con su padre. El rostro que buscaba Jack era aquél en el cual se pudiera reconocer. Otros personajes como Sidney Bristow, Michael Scofield o Claire Bennet también tienen, en cierta medida, una identidad borrada porque no saben realmente quiénes son. Por eso, en todas estas series la búsqueda de la verdad se encuentra estrechamente relacionada con un enigma sobre la identidad de alguien. ¿No es de hecho la identidad el "nombre" de un rostro? Todas estas ficciones seriadas acaban hablando de quien son estos personajes y de la aceptación de su identidad. El laberinto de flashbacks que componen las primeras temporadas de *Lost*, no son más que un folletín sobre sus vidas pasadas en relación al presente y, en la mayoría de los casos, es central la relación de los personajes con sus padres (Hurley, Sawyer, Jack, Kate, Sun, etc.).

### **3. LA MADRE, ENCARNACIÓN DEL MAL**

A lo largo de la primera temporada de *Alias*, Sidney Bristow busca al jefe de una organización criminal llamada "The Man". En el último episodio, la protagonista descubre que The Man no es un hombre, sino una mujer, Irina Derevko, su madre, a quien hace casi treinta años que no ve y a quien había idealizado desde su infancia.

La puesta en escena que se utiliza en la presentación de este personaje revela su naturaleza. Sidney, prisionera, con las manos atadas a la espalda, observa con rabia la figura que se acerca. Sabe que finalmente se encontrará cara a cara con The Man, el hombre que mueve los hilos de aquel grupo que trafica con armas, practica la extorsión y se relaciona con el terrorismo. Una sombra proyectada preludia la entrada inesperada. Finalmente aparece el rostro, la madre.



**En busca de un rostro: el mal toma forma en la figura de la madre**

El negro de la sombra es el vacío; la manifestación del mal. La madre es la figura que se encarna. El rostro de Irina Derevko nace desde esta sombra. A pesar de las idas y



venidas del argumento, los giros que producen las diversas tramas argumentales a lo largo de la serie; a pesar de las dudas que genera Irina Derevko a su hija y al espectador, en la última temporada se revela definitivamente que la madre es una enemiga de la hija. Su primera imagen ya lo había anunciado: detrás de su rostro sólo hay una sombra, no hay una madre; se encuentra el mal en estado puro, del mismo modo que en un serial mudo, antecesor de todas estas series, *Los Vampiros* (1915-16) de Louis Feuillade, los miembros de la organización criminal protagonista son sombras que esencialmente se mueven por la oscuridad o siluetas recortadas en los tejados de París. Son figuras del reino de las sombras, un dispositivo vacío que representa el mal.



*Los Vampiros*, la sociedad secreta se encarna en un vacío de personaje

Un mecanismo similar se pone en funcionamiento en *Prison Break*. Christina Rose Scofield, la madre del protagonista, Michael Scofield, aparece viva en la última temporada. Como Sidney Bristow, Michael Scofield pensaba que su madre estaba muerta desde que él era pequeño. El retorno de Christina se produce porque mueve los hilos del complot contra el cual su hijo intenta luchar para salvar la vida. Es una madre que también dirige una organización criminal sin ningún tipo de escrúpulo. Después de varias pistas falsas que hacen dudar al espectador de los verdaderos objetivos de la madre, se descubre que, por encima de todo (incluso de su hijo), ella quiere poder y dinero. En un duelo final Michael se enfrenta a ella y Christina le recuerda que es su madre. Apela a los recuerdos de infancia y Michael baja un momento la guardia, instante que ella aprovecha para disparar. Sara Tancredi, la novia de Michael, dispara a la madre, que cae muerta. Finalmente el enemigo es derrotado.

La aparición y la muerte de la madre son muy significativas visualmente. Como en *Alias*, el rostro de la madre se muestra después de un largo rato de suspensión: el perfil de una mujer en el teléfono acaba descubriéndose frontalmente. Diversos episodios más tarde, en la última escena que protagoniza, Christina se manifiesta como la figura que incluye una idea abstracta del mal. Así, instantes antes de ser asesinada por su hijo, su

rostro se desfigura en la imagen. Es una mancha borrosa análoga a la sombra que anticipaba la entrada de Irina Derevko.



**En busca de un rostro: eliminar a la madre (mancha de la imagen que engloba el mal); finalizar el relato**

Esta figura femenina que encarna el mal tiene una larga tradición. Irma Vep se encuentra en el origen de esta genealogía. Entre 1915 y 1916 Louis Feuillade, a quien citábamos anteriormente, filma el serial cinematográfico *Los Vampiros*, la historia de la investigación y de la lucha del periodista Philippe Guérande contra una extraña sociedad secreta criminal denominada *Los vampiros*. Feuillade traslada al cine la atmósfera de los folletines del s. XIX, en los cuales París era una ciudad que facilitaba los complots ficcionales. Concretamente el director francés filma, además de *Los vampiros* (1915), *Fantomas* (1913-14) y *Judex* (1916-17). Uno de los autores que se encuentran en el origen de este imaginario es Honoré de Balzac, que en 1833 publica en *La revue de Paris* la primera parte de la trilogía *Historia de los trece* titulada *Ferragus, jefe de los devorantes*, novela que se sumerge en las entrañas del París de principios del siglo XIX. Las maquinaciones ocultas de una sociedad secreta chocan con los misterios pasionales, en cierta medida como pasa en estas series contemporáneas que transcurren en los Estados Unidos y que llevan los sentimientos hacia el territorio de la familia.

La sociedad secreta de *Los Vampiros* se encarna en un vacío de personaje (entidad metafísica del mal encarnada en una pura apariencia) que va cambiando a medida que avanzan los episodios: del Gran Vampiro a Satanás. Irma Vep forma parte de esta organización criminal. Su nombre es un criptograma, una fórmula vacía que remite a su pertenencia al grupo maléfico: Irma Vep es un anagrama de *Vampir*.



**La fórmula vacía: Irma Vep no es nadie**

Este dispositivo conecta con las imágenes que acabamos de ver de *Alias* y *Prison Break*, donde ambas madres no dejan de ser una sombra, una mancha borrosa en el interior del plano. Se pone de manifiesto, como en el caso de Irma Vep, que "madre" es una fórmula vacía detrás de la cual se esconde el mal. Es una entidad que circula de una serie a otra.<sup>15</sup>

Si analizamos con detalle los elementos que caracterizan a Irma Vep, veremos que todos se prolongan hasta sus sucesoras. Una de las cualidades de los vampiros y, por lo tanto, de Irma Vep es su capacidad de sobrevivir a la muerte. Esta disposición para resucitar aparece de manera recurrente a lo largo del serial. El personaje que interpreta Musidora tiene la capacidad de retornar después de haber caído de un tren en marcha, después de haber naufragado en barco, después de haber recibido un disparo. De la misma manera, Irina Derevko y Christina Scofield son mujeres que retornan del reino de los muertos. Sus hijos, Sidney Bristow y Michael Scofield, se enfrentan a un espectro que, aunque muera varias veces, siempre reaparece.

Si antes hemos dicho que el complot era un dispositivo ficcional, un motor para poner en marcha el relato y perpetuarlo a lo largo de varios episodios, ahora es necesario destacar que quien mueve los hilos de la conspiración es, de hecho, quien controla el relato ya que se trata de la figura que tiene acceso a todas las informaciones y conoce todos los secretos. En muchos casos este poder nace de la falsa identidad y de la intensa participación en los planes de los malvados, como es el caso de Irina Derevko que se esconde detrás de la denominación "The Man". La androginia es otro de los rasgos que caracterizan a Irma Vep. Alguna de sus identidades también ha sido la de un hombre: "*À certains moments, Irma Vep est androgyne. Dans le sixième épisode, elle devient un très jeune homme, ambigu, séduisant, élégant.*"<sup>16</sup>

Pero volvamos a la figura que mueve los hilos de relato. En *Lost*, por ejemplo, Eloise Hawking, la madre del joven científico Daniel Faraday, mata a su hijo para que el relato y, en consecuencia la intriga conspirativa, pueda continuar. En un episodio anterior descubre a los protagonistas uno de los interrogantes más importantes de la serie: qué es la isla donde han estado viviendo varias semanas después de haber sufrido el accidente. Tiene la capacidad (y la maquinaria) de situarla en un mapa. Eloise, como las otras

---

<sup>15</sup> "*Dans tes rêves, dans ceux des cinéastes, des poètes, des romanciers ou des peintres, Irma Vep revient. Elle circule. Elle hante.*" LASCAULT, Gilbert. *Les vampires de Louis Feuillade*. París: Éditions Yellow Now, 2008, p. 26.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 26.

mujeres de su naturaleza, domina la situación, conoce las claves del argumento y puede explicarlo. Asimismo, Irina y Christina son jefes de una organización criminal; Eloise controla un grupo misterioso y agresivo como *The Others*. Todas son nómadas, condición que denota su incapacidad para ejercer el rol de madres. Como Irma Vep son mujeres fuera de la ley, independientes, que tienen su propia guerrilla: "*Outlaw, insoumise, rebelle, mutine, séditeuse, elle n'est jamais révoltée. Elle fronde. Elle lutte pour son indépendance. Elle résiste. Elle se moque de la société. Elle est indifférente à toute morale, à tout préjugé, à tout religion, à toute superstition. Indocile. Elle rompt en visière. Dans ses projets, dans les amours, elle mène sa propre guerilla. [...] Elle ne résigne jamais. Tombée d'un train, épuisée, sale, elle se relève. Elle est parfois une vagabonde. [...] Elle n'est jamais faible, ni vulnérable – sans peur*".<sup>17</sup>

Lio Sha, que también forma parte de esta genealogía de mujeres conspiradoras, es una de las protagonistas de *Las Arañas (Die Spinnen, 1919-1920)* de Fritz Lang y también es la cabecilla de una organización criminal que se dedica a saquear tesoros y que controla los bajos fondos de San Francisco, una ciudad subterránea gobernada por chinos. Este serial de cuatro episodios explica las aventuras de Kay Hoog, un deportista y explorador, que lucha contra Lio Sha para evitar que robe un tesoro ancestral a una tribu inca y que pueda controlar el destino de Asia. Lang se inspira en Irma Vep para configurar la figura femenina maléfica de su relato que, como las mujeres de las series contemporáneas, es una *femme fatale*, destructiva, indiferente y egoísta. Los elementos que todas ellas ponen en juego son la mentira, la trampa, la seducción. Las conduce una pulsión destructiva: "*Irma Vep n'est jamais une puissance salvatrice. Elle est tantôt une puissance destructrice, tantôt une force indifférent, détachée, distante, égoïste, désinvolte. [...] Elle trompe; elle ment; elle piège; elle est une chasseresse enjôleuse; elle ruse et obtient*".<sup>18</sup>

Las armas de estas madres ambiciosas y destructivas son el amor y la muerte. Nunca se arrepienten de nada, una actitud que verbalizan con facilidad: "*Irma Vep ignore le regret et le remords. [...] Femme fatale, elle est, avant tout, une femme libre, indépendante, autonome. Elle choisit la souveraineté, une puissance ténébreuse. [...] Aventurière audacieuse et téméraire, elle joue sans cesse avec l'amour et la mort, avec*

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 24.

*le péril permanent, avec la baraka. Elle est forcément scandaleuse*".<sup>19</sup> En el momento oportuno tienen la habilidad de engañar al marido o los hijos para hacerles creer que todas las acciones que ejecutan son para el bien de la familia; para proyectar una imagen de bondad que siempre se acaba desvaneciendo.

En este sentido, todas tienen un gran control de la puesta en escena, como Irma Vep. Su sitio natural es el escenario del cabaret. Irma Vep es una actriz. Debe recordarse que la principal calidad de los vampiros es el dominio de la escena, su capacidad como actores para encarnar múltiples personajes. Es decir su habilidad como ente ficcional que prolonga el misterio y, en consecuencia, la ficción. Como hemos dicho anteriormente, la trama criminal conspirativa es un dispositivo ficcional. Sus elementos básicos disponen ficciones y facilitan los actores más adecuados para interpretar los múltiples papeles necesarios. Así, Irma Vep puede interpretarse a ella misma encima del escenario; puede ser un vampiro de mallas negras dispuesto a efectuar un crimen; o puede ser una doncella que quiere acceder al carnet secreto que Philippe Guérande esconde en su dormitorio. Cada situación exige un personaje. Irma Vep tiene mil caras.



**Las interpretaciones de Irma Vep, más allá del escenario**

En *24 Sherry Palmer*, la mujer de David Palmer, candidato a la presidencia de los Estados Unidos y posteriormente presidente, también muestra caras muy diversas ya que pone en escena un personaje adecuado para cada situación. Únicamente cuando se encuentra completamente sola o acompañada por algún cómplice de sus planes maquiavélicos muestra su verdadero rostro maquinador. Con todo, David Palmer acaba descubriendo las mil caras que esconde bajo el ademán de esposa sumisa, idea que se explicita en la escena en que los rostros de una Sherry acosada por las verdades que su marido le vocifera se ven reflejados en varios espejos.

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 24-25.



**Las mil caras de Sherry Palmer**

Esencialmente Sherry Palmer interpreta dos papeles: el de madre y el de esposa. Si tiene familia es únicamente para conseguir ser la primera dama. Como Irina Derevko, lleva a cabo estas funciones porque lo exige el programa de aquello que quiere conseguir. En público actúa como esposa perfecta: acompaña a su marido a los actos electorales, sonrío, atiende a los medios. Para ella estar delante de las cámaras es equivalente a mostrarse en un escenario. En privado hipnotiza a su marido con palabras amables y una entrega absoluta. Sus poderes hipnóticos le permiten controlar y disponer la acción; poner en marcha su propio relato.<sup>20</sup> Incluso, después de haber sido rechazada por su marido, tendrá la capacidad de volver a engañarlo.



**Encima del escenario: la futura primera dama. En privado: la esposa abnegada**

Al inicio de la serie parece que Sherry sea una mujer sobreprotectora, ya que esconde a todo el mundo, incluido su marido, que unos años antes su hijo mató accidentalmente al violador de su hermana. Lo que podría entenderse como amor excesivo de madre acaba descubriéndose como una maniobra para evitar que David Palmer pierda las elecciones. Todos los movimientos de Sherry siempre conducen a la presidencia de los Estados Unidos, más allá de las personas y de los sentimientos.

---

<sup>20</sup> Debe recordarse que la hipnosis es el arma principal de Mabuse, uno de los personajes conspiradores más destacados de la historia del cine. Es una amenaza omnipotente que no se puede localizar y que utiliza la hipnosis como mecanismo de control. Comparte muchas características con estas mujeres malvadas: capacidad para disfrazarse y cambiar de identidad, manipulador, ambicioso, sin escrúpulos, juega con la vida de las personas, es "inmortal", etc. Aparece en tres películas de Fritz Lang: *Dr Mabuse, der Spieler* (1922), *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933) y *Die Taugen Augen des Dr. Mabuse* (1960). La condición serial se manifiesta de nuevo esencial para el desarrollo de este tipo de relatos. Véase: EISNER, Lotte H. *Fritz Lang*. París: Flammarion, 1984.



### La madre y su rol dentro de la familia

En algún momento del relato, todas estas mujeres niegan su instinto maternal. Irina Derevko confiesa a Sidney Bristow que tuvo una hija porque sus jefes de la KGB se lo exigieron: formaba parte de su actuación como esposa de Jack Bristow. La verdadera identidad de Irina era la de espía rusa. También Christina Scofield explica a uno de sus hijos que ella siempre dijo a su marido que no estaba hecha para ser madre. Además, las dos disparan sin vacilar a sus propios hijos. La ambición de conseguir unos objetivos poderosos siempre pasa delante del sentimiento materno. Tanto Michael (también Lincoln Burrows, el otro hijo de Christina) como Sidney acaban rechazando a estas mujeres que no identifican como la madre que desde la infancia habían idealizado.

En el caso de Sherry Palmer, obstinada en seguir interpretando todos sus papeles, es su marido, como hemos anunciado anteriormente, quién le saca la máscara y le dice que ha olvidado el significado de los conceptos de madre, amiga y esposa. Palmer la excluye de la familia, de manera que Sherry ya no puede seguir con la interpretación habitual. A partir de entonces cambia estos roles por el de exesposa preocupada por la integridad de su exmarido y de su gobierno. Si hasta este momento el arma esencial de Sherry Palmer había sido "el amor", a partir de este momento será la muerte. Así, su intervención en una escena provocará la muerte de un personaje: la decisión de negar un medicamento a un hombre que sufre un infarto será determinante para que éste acabe muriendo. El control de la escena le permite llevar a cabo este asesinato sin tener que tocar ningún arma. Después vendrá el chantaje para que su marido la vuelva a aceptar, pero Sherry finalmente no se saldrá con la suya ya que todas estas mujeres acaban perdiendo su batalla egoísta y ambiciosa. "*Dans le roman Fortunio, Théophile Gautier évoque la destinée de Musidora, la fatalité*".<sup>21</sup> El destino de todas estas mujeres siempre acaba siendo la muerte definitiva o la condena perpetua.

Todas estas *mères fatales* reúnen las características de antecedentes como Irma Vep o Lio Sha, pero en otro contexto histórico y con un nuevo elemento incorporado: son

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 27.



madres. Ni el personaje de Feuillade, ni el personaje de Lang tienen nada que ver con una madre. Es en el marco de la ficción televisiva norteamericana que la madre se asocia con esta *femme fatale* conspiradora de larga tradición.

En estas series también aparecen otras mujeres malvadas que no son madres, la mayoría de las cuales, sin embargo, interfiere en el núcleo familiar. Es el caso de Nina Meyers en *24*, el ex-amante de Jack Bauer, infiltrada en la Agencia anti-terrorista, que acaba matando a su mujer, Teri Bauer. En cierta medida podríamos decir que parece que quieren ocupar el espacio de la madre, ni que no presenten ningún tipo de instinto maternal. Se trata de llenar, como hemos visto antes, una categoría vacía.

Las mujeres de características positivas que aparecen en estos relatos acostumbran a ser anodinas y poco relevantes en la narración. Teri Bauer es víctima de la conspiración, de la misma manera que Claire Littleton en *Lost*. Ambas tienen dificultades para ejercer su rol de madres.

#### **4. LA REDENCIÓN DEL PADRE**

El destino fatal que espera a estas mujeres es bien diferente del que llega a los padres que aparecen en estas series norteamericanas. Inicialmente son figuras que se presentan con muchos claroscuros: Jack Bristow (*Alias*) no mantiene una buena relación con su hija y le esconde su condición de agente secreto; Christian Shepard (*Lost*) y su hijo tienen muchos problemas originados en el hecho de que éste último piensa que su padre no lo respeta como cirujano; Noah Bennet (*Heroes*) parece que quiera aprovecharse de los poderes que tiene su hija adoptiva Claire, la animadora; Aldo Burrows (*Prison Break*), el padre de Michael Scofield y Lincoln Burrows, confiesa que ha formado parte de The Company, la organización que construye un complot contra sus hijos y que intenta matarles; Charles Widmore (*Lost*), el padre de Penelope Widmore y Daniel Faraday, es un magnate poderoso que lucha a cualquier precio para conseguir ser el dueño de la isla misteriosa; David Palmer (*24*) es un hombre ambicioso que en algunos momentos ha puesto a su familia en un segundo plano para dedicarse a su carrera política.

Estos padres de difícil clasificación parece que inicialmente participen en conspiraciones perversas, pero finalmente se descubre que sus objetivos siempre han sido positivos y que siempre se han dedicado a proteger a sus hijos. En la mayoría de los casos, el relato juega con la ambigüedad que da pie a la interpretación negativa: parece que Jack, Noah, Christian, Aldo, etc traicionen a sus hijos en algún momento,



pero siempre se acaba revelando que se trata de algún aspecto de un plan para mantenerlos en vida, para ayudarlos a luchar contra el complot. Por este motivo, en estas ficciones aparecen dos escenas tipo, habitualmente al final de una temporada.

Por una parte, en series como *Alias*, *Prison Break* y *Lost*, el padre se manifiesta definitivamente como bienhechor en el momento en que da su vida para proteger la de su hijo. Al contrario de lo que hacían las madres, los padres no interpretan un papel, sino que ejercen su rol hasta el extremo. Jack Bristow, herido de bala, obliga a su hija a abandonarlo en medio del desierto para que no detenga la lucha contra el complot y contra su madre terrible. Jack sacrifica su vida para que Sidney pueda conseguir su objetivo y, por lo tanto, salve la vida. Aldo Burrows, de quien sus hijos desconfían completamente, demuestra que está de su lado cuando, en un tiroteo con el agente corrupto Alex Mahone, toma la iniciativa, les obliga a marcharse y se queda solo contra el policía. Una vez se ha reunido con sus hijos en el interior de un coche para escapar, Michael descubre que está gravemente herido y Aldo muere en sus brazos. También Charles Widmore confiesa todos sus secretos al "falso Locke" para evitar que mate a su hija, pero Benjamin Linus no soporta que la pueda salvar y decide matarlo. Tres padres que dan la vida por sus hijos. El espectador cambia la percepción de los personajes en el último momento. Es la redención en el último minuto. Si quedaba alguna duda, se evidencia que el padre era un "falso malvado".



**El sacrificio del padre en el último momento**

La otra escena que aparece de manera recurrente en estos relatos es el perdón a través del abrazo. Padres arrepentidos de su comportamiento y de las consecuencias negativas que ha tenido para sus hijos, buscan la reconciliación. Claire Benet descubre finalmente que su padre actúa de una manera sospechosa porque, de hecho, la está protegiendo; Keith Palmer recrimina a su padre que no ha estado pendiente de la familia y de sus problemas, pero finalmente padre e hijo ponen las cosas en su sitio y deciden ayudarse mutuamente; Jack Shepard se reencuentra con su padre en el más allá, territorio donde todo es posible y donde ambos deciden perdonarse. En todos los casos,

este reencuentro con el padre se produce mediante un emotivo abrazo. Es la imagen que certifica que padres e hijos reconstruyen su relación.



**Reconciliación final: la redención del padre**

Es un hecho común que a lo largo de la serie estos padres, a pesar de su impostura egoísta y malvada, muestren preocupación por sus hijos. Bristow desde la distancia controla los movimientos de su hija; Widmore, a pesar de no hablarle, siempre está pendiente de Penny; Aldo, desde *The Company* ha protegido a sus hijos; Palmer se preocupa porque su carrera hacia la presidencia ha repercutido negativamente a su familia. Este comportamiento contrasta con la actitud de las madres que en ningún momento demuestran ningún remordimiento o malestar. Si lo hacen, siempre se acaba descubriendo que se trataba de una impostura.

## **5. CONCLUSIONES: LA UNIDAD FINAL**

Finalmente, en todas estas series siempre se impone el sentido unitario. Todo se acaba estructurando dentro de un esquema ordenado. El mapa se cierra y todas las piezas aparentemente dispersas y desconectadas encuentran su encaje. Por eso, como afirma Omar Calabrese, "*el laberinto es sólo una de las muchas figuras del caos, entendido como complejidad cuyo orden existe, pero es complicado u oculto*".<sup>22</sup> Al final se produce un desenlace, que establece un reencuentro con el orden. En el marco de este orden, la familia se recompone. La madre fatal es eliminada y el padre se reconcilia con el hijo o la hija. La mujer que ha luchado contra el complot, ejemplarizada en personajes como Sidney Bristow en *Alias*, Kate Austen en *Lost* o Sara Tancredi en *Prison Break*, se retira a hacer de madre de una manera clásica y tradicional. Abandona la acción por la maternidad; cambia el movimiento por el recogimiento del hogar. Sidney Bristow deja la CIA y forma a una familia con Michael Vaughn; Kate Austen escapa de la isla para ayudar a Claire a ejercer sus funciones

---

<sup>22</sup> CALABRESE, Omar. *Op.Cit.*, p. 146.

maternas con Aaron; Sara Tancredi, después de ayudar a acabar con el complot orquestado por la madre de Scofield, tiene un hijo de Michael y se dedica a cuidarlo. Incluso Juliet, mujer de acción en *Lost*, es madre en la realidad alternativa. De esta manera, el arquetipo de madre que defienden estas series es el de una mujer entregada esencialmente a las tareas familiares. No se dan detalles de su autonomía, ni de su posible vida profesional, etc. Es una mujer que sólo es madre y que siempre se encuentra rodeada de hombres protectores. Se desintegra la familia central del relato vinculada a la conspiración y nace una nueva. En este modelo familiar no hay espacio para una madre conspirativa.



**La unidad: una nueva familia**

## BIBLIOGRAFIA

- BAUDRILLARD, Jean. *Power Inferno*. Madrid: Arena libros, 2003.
- BONITZER, Pascal. *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.
- BURDEAU, Emmanuel. "24 en la occurrence..." A: *Trafic*, núm 49, primavera 2004.
- CALABRESE, Omar. *La era Neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1994.
- CHAUVIN, Jean-Sébastien. "LA Amérique ne dort jamais". A: *Cahiers du cinéma*, núm. 581, julio-agost 2003.
- COHEN, Célia et JOYARD, Olivier (Envoyés spéciaux a Woodland Hills, Californie). "Dans la urgence des 24 heures chrono". A: *Cahiers du cinéma*, núm. 581, julio-agost 2003.
- EISNER, Lotte H. *Fritz Lang*. París: Flammarion, 1984.
- JAMESON, Fredric. *Estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial*; Barcelona: Paidós, 1995.
- LASCAULT, Gilbert. *Les vampires de Louis Feuillade*. París: Éditions Yellow Now, 2008.
- SMITH, Murray. *Engaging Characters: fiction, emotion and the cinema*. Oxford: Clarendon, 1995.
- TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

