

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grado en Comunicación Audiovisual



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



ESCUELA POLITECNICA
SUPERIOR DE GANDIA

“Metalepsis en los *openings* de series de ficción: análisis de la estrategia narrativa.”

TRABAJO FINAL DE GRADO

Autor/a:
**Beatriz Abascal González-
Conde**

Tutor/a:
Héctor Julio Pérez López

GANDIA, 2016

Resumen

El presente trabajo se centra en la evolución del concepto de metalepsis y su utilización actual en las series de ficción televisivas como parte de una nueva estrategia narrativa. A partir de dos casos de estudio –las series *Homeland* y *The Americans*– que se han puesto en relación con otros tantos semejantes pero en los que el concepto de metalepsis es menos evidente, este trabajo ha analizado la aplicación de dicho concepto y ha estudiado los efectos que ha tenido con respecto a la recepción por parte del público y el mensaje que se ha transmitido.

Como máximo exponente de la utilización de la metalepsis, se han tomado como base del estudio y columna vertebral del trabajo los *openings* de dichas series y el concepto de *opening* en un sentido más amplio, siendo estos un elemento básico e inseparable del contenido de la serie.

Palabras clave: análisis narrativo, metalepsis, series televisivas, *opening*.

Abstract

This paper focus on the evolution of the concept of metalepsis and its current utilization in fiction television series as a part of a new narrative strategy. Starting from two cases –*Homeland* and *The Americans*– that have been put in relation with others similar but not so evident, this paper has analyzed the application of the concept and has studied its effects regarding the public's reception and the message conveyed.

Being the best proof of the utilization of the concept, the openings of these series and the general idea of the opening have been taken as the base of this paper and as its spinal column, being these two elements basic and inseparable from the content of the series.

Keywords: narrative analysis, metalepsis, television series, opening.

Tabla de contenido

I. Objetivos.....	6
II. El concepto de metalepsis.....	7
1. Origen y etimología.....	7
2. Genette y la metalepsis.....	7
2.1 Su libro.....	8
2.2 Antecedentes.....	8
2.2.1 Virgilio.....	8
2.2.2 Dumarsais.....	9
2.2.3 Fontanier.....	9
3. Aplicaciones.....	10
3.1 Una nueva aplicación.....	10
3.2 La manipulación.....	10
3.3 La idea de embrión.....	11
3.4 La ruptura de la ficción.....	11
3.5 De la metalepsis como fusión a la metalepsis como sustitución.....	12
3.5.1 El autor que fingía hasta ahora.....	12
3.5.2 La fusión.....	12
3.5.3 Realidad y ficción se unen.....	13
4. Por qué esto último nos afecta.....	13
III. Realidad y ficción.....	15
1. Los héroes que lo pasaban mal.....	15
2. Espectador actor.....	16
3. El <i>opening</i> , ese gran olvidado.....	16
IV. Homeland.....	18
1. Estructura de la serie.....	18
2. Relación de la serie con la ficción.....	18
3. El <i>opening</i>	19
3.1 El <i>opening</i> inicial.....	19
3.2 El <i>opening</i> actual.....	19
4. En relación con el contenido.....	20

4.1 Política y geografía.....	20
4.2 Alemania y ambas actualidades	20
4.3 Las frases del <i>opening</i>	20
5. ¿Estrategia narrativa?	21
5.1. En el <i>opening</i> :.....	21
5.1.1 Da más realismo a la trama de la serie	21
5.1.2 Las fotos de Claire.....	22
5.1.3 Carrie como eje	23
5.1.4 La crítica sin la crítica	24
5.1.5 La hipótesis: si hay realidad en el opening, habrá realidad en el contenido.....	25
5.1.6 La seriedad	26
5.2 En la serie	27
5.2.1 Los que quieren distraerse.....	27
5.2.2 El dinero	28
5.2.3 La popularización.....	28
5.2.4 Con esta llega a interesados en la realidad que no la conocieran	29
5.2.5 El miedo a que ocurra.....	29
5.2.6 La unidad ante el peligro	30
5.2.7 Empatía... ¿legítima?.....	31
5.2.8 La temática: el trauma por lo que pasó.....	32
5.3 ¿Por qué esta evolución de la temática?.....	33
V. The Americans	35
1. Estructura de la serie	35
2. Relación de la serie con la ficción.....	35
3. El <i>opening</i>	35
3.1 Contextualizando.....	36
3.1.1 Las figuras	37
3.1.2 Los acontecimientos	37
3.2 Nuestro mundo	38
3.3 El sacrificio	38
3.4 De números y nombres.....	39
4. En relación con el contenido	40
4.1 Desencadenar la realidad.....	40
4.2 La guerra que llega a casa	41

4.3 Una vida planeada	41
5. Estrategia narrativa.....	42
5.1 La carga humana	42
5.1.1 Recuerdos de papel.....	43
5.1.2 Matrimonio de desconocidos.....	43
5.2 Todos a la misma altura	44
5.3 La farsa del ser humano	44
5.3.1 Personalidad y carácter.....	44
5.3.2 Compaginar emociones y profesionalidad	45
5.3.3 Los actores que actuaban.....	45
VI. Conclusión	47
VII. Bibliografía.....	48

I. Objetivos

El objetivo principal de este trabajo es analizar el uso de la metalepsis en los *openings* de series de ficción y determinar su función a nivel narrativo en base a una serie de casos de estudio.

Los objetivos secundarios son los siguientes:

- Definir y entender el concepto de metalepsis desde su origen hasta su uso hoy en día.
- Determinar el motivo de su inserción en la ficción televisiva y analizar su efecto en contraposición a otras estrategias narrativas.
- Poner en relación la metalepsis en los *openings* de series y el contenido de dichas series.
- Estudiar los casos particulares que mejor escenifican los conceptos analizados.

II. El concepto de metalepsis

Metalepsis¹

Del gr. μετάληψις metálēpsis 'cambio'.

1. f. Ret. Designación del antecedente con el nombre del consecuente, o al contrario, con lo que se traslada a veces el sentido, no de una sola palabra, como por la metonimia, sino de toda una oración, como en acuérdate de lo que me ofreciste, por cúmplo.
2. f. T. lit. En una novela o relato, interferencia entre niveles narrativos diversos, como cuando el narrador irrumpe en el ámbito de los personajes o viceversa.

1. Origen y etimología

El concepto de ‘metalepsis’ aparece por primera vez en la Antigua Grecia en el ámbito de la literatura: el término original ha pasado por múltiples traducciones a nuestro idioma, como “cambio” o “participación”, variando el resultado final pero girando siempre en torno a una misma idea, el hecho de reemplazar un concepto por otro sin ninguna relación aparente pero que en la práctica viene a expresar el mismo significado.

Por este motivo puramente etimológico, en la antigüedad -y hasta hace relativamente muy poco tiempo- el concepto de metalepsis ha sido englobado en un amplio y muy ambiguo grupo como puede llegar a ser el de las figuras literarias y más tarde en el de las figuras retóricas. Esto se debe a que su uso era esencialmente aplicado a la narrativa y más tarde se empieza a tratar como figura en sí aplicable a muchos otros campos, evolucionando incluso hasta ser un recurso muy común en los intercambios humanos orales a modo de advertencias, amenazas, eufemismos, etc.

Esta noción de ‘metalepsis’ ha sido estudiada en numerosas ocasiones a lo largo del siglo XX, siendo el caso más destacable el de Gérard Genette.

2. Genette y la metalepsis

Vamos a estudiar un poco más a fondo el concepto de metalepsis desde el punto de vista de Gérard Genette y a ver qué aplicaciones y significados este saca de nuestro objeto de estudio.

¹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. “Metalepsis” en *Diccionario de la lengua española*. Madrid. <<http://dle.rae.es/?id=P5D6JAp>> [Consulta: 12 de marzo de 2016].

2.1 Su libro

Gérard Genette (París, 1930) es un teórico francés que trabaja en el ámbito de la literatura y la poética y que ha tenido un papel crucial en el campo de la narratología. Ha publicado numerosas obras cuyas páginas ha dedicado al análisis de las técnicas y escritos de importantes autores, como pueden ser Balzac o Proust. Entre ellas se encuentra *Métalepse, de la figure à la fiction* (en castellano *Metalepsis, de la figura a la ficción*)², libro que dedica al estudio del origen etimológico, sentido semántico, aplicación y evolución del concepto de metalepsis, y por lo tanto libro que va a ser objeto de estudio crucial en este TFG.

2.2 Antecedentes

2.2.1 Virgilio

Genette hace referencia, y de hecho dedica una parte bastante extensa de su libro, a autores anteriores a él que han aplicado el concepto de metalepsis en lo que viene a ser su estado más puro u original: el de la figura literaria basada en la sustitución. El más antiguo –aunque no es el primero en su cadena de análisis– viene a ser Virgilio (Italia, 70 a.c. – 19 a.c.), más concretamente una frase que emplea en la que se lee “algunas espigas” en lugar de “algunos años”. Esto es una referencia claramente agraria: el hecho de que las espigas de trigo solo estén presentes en un momento muy específico del año supone que si alguien las ha visto llegar y marcharse muchas veces ha vivido ya un determinado tiempo: es una forma de hacer referencia a la edad o a la experiencia que una persona lleva a los hombros de una manera más implícita, delicada y que queda mejor a los oídos, sirviendo en parte como demostración de las habilidades literarias que uno posee como escritor.

Esta aplicación sigue presente en la cultura de nuestros días e incluso en las conversaciones cotidianas, habiendo sido trasladada de diferentes formas a los distintos idiomas y dentro de ellos a las distintas generaciones. De hecho, en castellano, se podría decir que la heredera de “algunas espigas” es la expresión “algunas primaveras”, viniendo a significar que quien ha “vivido muchas primaveras” ya lleva muchos años a la espalda.

² GENETTE, G (2004). *Métalepse, de la figure à la fiction*. París: Seuil.

2.2.2 Dumarsais

Genette introduce el uso de la metalepsis según Dumarsais en parte como forma de diferenciar el punto de partida de la evolución del significado en sí del término. Cita al propio Dumarsais, que afirmaba que “la metalepsis es una especie de [la] metonimia, a través de la cual explicamos lo que sigue para hacer entender aquello que precede, o aquello que precede para hacer entender lo que sigue”. Genette se interesa especialmente en la definición de Dumarsais y en la aplicación de la metalepsis que este muestra en su trabajo por el simple hecho de que le parece bastante más precisa que las de sus coetáneos e incluso sus sucesores.

De hecho, Genette aprecia en su libro que la definición de Dumarsais da un paso más allá: ya no solo se habla de sustitución de un término por otro que pueda tener una relación semántica, sino que entra en juego la relación entre causa y efecto.

2.2.3 Fontanier

No es de extrañar que también Fontanier sea objeto de estudio en la obra de Genette, teniendo en cuenta que da un paso más allá; dice Fontanier que hay que asociar a la metalepsis los siguientes casos: cuando “en el calor del entusiasmo o del sentimiento, se abandona repentinamente el papel de narrador por el de maestro o árbitro soberano” de forma que en lugar de contar simplemente de forma omnisciente algo que sucede o va a suceder, se ordena de forma explícita y directa que algo se lleve a cabo, y cita a Voltaire en su poema de Fontenoy³:

“Maison du roi, marchez, assurez la victoire...

Venez, vaillante élite, bonheur de nos armées ;

Partez, flèches de feu, grenades enflammées...”

Es decir, ya se empieza a vislumbrar una relación directa del autor de la obra con el propio entorno: la ficción de la que él estaba hablando se vuelve repentinamente la ficción a la que él está hablando, aunque no haya una relación directa entre personaje ficcional y narrador sino simplemente frases en vocativo. Podemos empezar a

³ Arouet, F (1745). *La bataille de Fontenoy*. Paris: Prault.
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71989q/f2.image>> [Consulta: 15 de junio de 2016]

preguntarnos hasta qué punto casos como el de esos tres versos son la raíz de nuestro objeto de estudio, siendo la metalepsis en la ficción televisiva actual una heredera de ello.

3. Aplicaciones

3.1 Una nueva aplicación

Nada más comenzar el libro se atribuye a sí mismo la creación de una nueva aplicación para el concepto de metalepsis. De hecho es la primera frase que el lector ve: “je crains d’être [...] responsable de l’annexion au champ de la narratologie d’une notion qui appartient originellement à celui de la rhétorique”. De hecho, no solo habla de aplicar este concepto a otros campos, sino que también introduce, en relación con este concepto de metalepsis, conceptos totalmente nuevos como “pseudo-diegético” (página 14) o “metadieético reducido” (página 15).

3.2 La manipulación

Además, explica que considera totalmente legítimo asociar el término “metalepsis” al concepto de manipulación, haciendo referencia a la “relación causal tan particular que une (en un sentido o en el otro) al autor con su obra”. Este concepto de manipulación en relación con la metalepsis y los cuadros diegéticos en el marco de la narratología no es otra cosa sino la semilla del concepto actual de metalepsis que es nuestro objeto de estudio. De hecho, y para afianzar esta nueva vía que Genette abre de forma implícita, cabe destacar la idea que defiende en la página 14 y que, a rasgos muy generales, viene a introducir otros modos de transgresión figural o ficcional, y el concepto de “enchâssement” (es decir, de inserción, de encajonamiento). En francés, este concepto de “enchâssement” hace referencia a la inclusión, la inserción de un concepto dentro de otro de la misma naturaleza; es decir: un sueño dentro de otro sueño, un cuento dentro de otro cuento de ficción o simplemente –y esta es la forma más común– un relato marco que incluya a otro enmarcado dentro de la propia historia.

Retoma este concepto de inclusión como nueva forma de metalepsis un poco más adelante, en la página 16, cuando habla de Alain Robbe-Grillet y de *Dentro del laberinto*⁴, haciendo referencia a esa realidad ficcional dentro de la cual se cuelan

⁴ *Labyrinth (Dentro del Laberinto*. Dir. Jim Henson). Lucasfilm. 1986. La película gira en torno a Sarah, una adolescente que un día tiene que enfrentarse al producto de su desbordante imaginación. La historia entrelaza el mundo real en el que ella vive con una realidad nueva para ella en la que los personajes con

escenas que en realidad han salido de sueños, recuerdos o temores de los propios personajes. Es decir, como el propio Gérard Genette explica a continuación, se trata de un tipo nuevo de narrativa en el que elementos de un cuadro diegético diferente vienen a formar parte de la ficción principal en la que está centrado el lector.

3.3 La idea de embrión

Ya no es solo que Genette encuentre una aplicación nueva para el concepto de metalepsis, sino que en el marco de la evolución hasta el concepto actual él mismo utiliza el término “embrión”: introduce la palabra latina “*ingere*” que viene a ser “representar”, “*ingere*” y cómo esta desemboca en dos palabras aparentemente sin ninguna relación pero que para nuestro estudio son imprescindibles: “ficción” y “figura”. Es decir, pone en relación estas dos palabras en base a su origen etimológico e incluso sugiere que la primera representa la acción y que la segunda representa su efecto, el producto derivado de dicha acción.

Explica que una figura literaria ya es en sí una especie de ficción (desde el momento en el que hay un doble sentido y un significado creado solo a partir de cómo nosotros entendamos las palabras empleadas); es decir, deja caer que en cierto sentido se podría considerar a la figura como un embrión o un bosquejo de ficción.

3.4 La ruptura de la ficción

Llegados a cierto punto, Genette ataca o más bien desenmascara el concepto o la función de base del narrador en la ficción⁵. Habla de la ruptura de la ficción en el sentido convencional de la palabra (es decir, la ruptura con la estructura y las normas que se le presuponen a una obra de ficción), una ruptura con las convenciones de la narración. De hecho, aparece una idea nueva que, veremos más tarde, tiene una estrecha relación con las técnicas argumentativas que asociaremos más tarde al concepto actual de metalepsis en la ficción televisiva: esta idea es “desnudar el proceso”. Es decir, desenmascarar el carácter voluble e irreal de una narración ficcional, desgarrando esta ficción en sí y estableciendo una relación de complicidad con el lector.

los que tanto tiempo ha soñado son reales. El personaje de Sarah interactúa con ese conjunto ficticio con el objetivo de salvar a su hermano, que es un elemento del mundo real incluido en este nuevo universo descubierto. Es decir, en la película no solo el personaje viaja entre dos universos, en el sentido menos literal de la palabra, sino que la interacción con uno de ellos tiene un objetivo relativo al otro. Es un caso más que evidente de la utilización de la metalepsis de la que estamos hablando.

⁵ En la página 23, las bases de la metalepsis ya han sido establecidas y aclaradas y el autor puede desarrollar el tema con mayor soltura sin miedo a que el lector no comprenda el mensaje.

Podemos preguntarnos pues: ¿si habla de desvelar el carácter ficcional y modificable de una historia, por qué no puede haber evolucionado en modificarlo hasta desgarrarlo, dejando que la ficción se cuele por las rendijas?

Aquí, a rasgos generales, Genette viene a decir de forma muy acertada que se realiza una ruptura, quitándole la venda de los ojos al lector: ya no hacemos que se centre en la historia que le estamos contando y que se sumerja en ella, sino que hacemos que se centre en la narratología en sí, poniéndole prácticamente al mismo nivel que el narrador: los dos observan a los personajes desde el mismo nivel, con la sola diferencia de que el narrador/escritor es el que maneja los hilos.

3.5 De la metalepsis como fusión a la metalepsis como sustitución

3.5.1 *El autor que fingía hasta ahora*

En esta evolución del concepto de metalepsis a través del estudio de diversos autores, Genette llega al punto de desenmascarar al escritor como mentiroso al jugar dos papeles diferentes a lo largo de su propia obra: mientras que al principio fingía simplemente adoptar la posición de narrador totalmente ajeno al espacio diegético de la historia que estaba contando, ahora modifica su función para fingir que interviene en la historia en sí.

Con una referencia a Sterne y su *Tristram Shandy*, explica cómo un autor puede manejar a su antojo este juego de intervenciones⁶, ya no solo formando parte él mismo de la historia sino incitando al propio lector a efectuar una acción dentro del nuevo marco diegético. En esta situación específica, apunta Genette, supone un avance hacia la ficción con respecto a sus antecesores, pero no es sino una aplicación lúdica cuya única intención es acentuar el grado humorístico de la figura de intervención.

3.5.2 *La fusión*

Es con una referencia a Cortázar⁷ con la que superamos las barreras del concepto que se había empleado hasta entonces de metalepsis y nos acercamos a la concepción

⁶ GENETTE, G (2004). *Métalepse, de la figure à la fiction*. París: Seuil, p. 24. En el fragmento al que hace referencia Genette, Sterne pide al propio lector que realice acciones relativas a la trama de la historia, como cerrar la puerta del dormitorio del personaje o ayudarlo a alcanzar su cama, cuando hasta el momento estábamos en un marco diegético totalmente ajeno a lo que estaba sucediendo, siendo meros espectadores.

⁷ GENETTE, G (2004). *Métalepse, de la figure à la fiction*. París: Seuil, p. 25. En el fragmento de *Continuidad de los Parques* al que Genette hace referencia, vemos cómo un lector es atacado por uno de los personajes de la novela. En este caso hay más de dos niveles diegéticos, ya que ese lector no está en el mismo nivel de realidad que nosotros, pero está en un nivel superior al del personaje atacante. Es decir:

que nos interesa: en *Continuidad de los Parques*, uno de los personajes de la novela, ignorando las barreras entre niveles diegéticos, abandona su propio universo para saltar al que Genette denomina metadieético –es decir, referente a la enmarcación de narraciones, todavía dentro de la ficción pero superior al del personaje, más cercano al nuestro si los ordenásemos en una línea lógica–.

Es la primera referencia explícita que realiza Genette a la fusión de dos cuadros diegéticos. Al hablar de ella en el marco de los relatos metalépticos, es exactamente el tema que nos interesa. Además, apunta que la relación entre diégesis y metadiégesis se estructura en ficción –en la mayoría de los casos– mediante una asociación de ambos niveles: el supuestamente real y el que se presenta como ficticio. Es, hasta el momento, la referencia más cercana al tipo de metalepsis del que hablaremos posteriormente en relación con su utilización en la ficción televisiva.

3.5.3 Realidad y ficción se unen

Con un ejemplo más sobre la obra de Woody Allen⁸ en la página 26 y con la intención de distinguir casos como el último que se nos ha presentado, el autor encasilla este modo de transgresión ascendente de las barreras diegéticas: es decir, no de un individuo real hacia el universo de la historia sino al revés, de un personaje ficticio hacia un nivel que técnicamente debería desconocer (de nuevo, es un paso de la diégesis hacia la metadiégesis).

Genette idea incluso un nombre nuevo para esta técnica, la antimetalepsis como subcategoría dentro del concepto de metalepsis en sí, aunque especifica que en su opinión con este tipo de transgresión no se conserva ninguna idea clásica de la creación literaria, alejándonos cada vez más del concepto inicial al que hacía referencia la técnica metaléptica. Sin embargo, le atribuye la suficiente relevancia como para calificarlo de submodo y desarrollar la idea en un apartado nuevo.

4. Por qué esto último nos afecta

En la literatura actual, y más todavía en las series de televisión que triunfan en nuestros días, el universo en el cual se desarrollan las tramas y los personajes suele ser o

uno de los personajes de la novela sale de su marco diegético y ataca a un individuo ajeno que estaba leyendo tranquilamente la historia en la que él estaba incluido.

⁸ ALLEN, W. (1981). “J’ai séduit Mme Bovary pour vingt dollars” en *Destins Tordus*. Ediciones Laffont.

suele parecerse en exceso al nuestro propio. Es decir, si en la literatura clásica los temas fantásticos eran más recurrentes en las obras de éxito, las tendencias han ido evolucionando hasta derivar hoy en día en una demanda bastante más realista por parte del receptor. En el ámbito literario, aunque se haya mantenido el género fantástico y extendido algo más otros como el histórico, lo que predomina es la escenificación de una realidad por la que nosotros, como lectores, sentimos una clara empatía. Y ya no solo eso, sino que en muchas ocasiones tiende a compartir lugares, iconos de la cultura popular y muchos otros elementos que nos hagan dar por hecho que es nuestra propia realidad.

En la ficción televisiva, las producciones han seguido la misma línea: las series de trama policíaca se han popularizado y ha habido una proliferación de ficciones basadas en la desgracia del ser humano y la realidad en estado puro: ya no queremos ver una familia feliz, queremos un reparto –por lo general coral– que tenga que pasar por lo mismo que nosotros para poder entenderlo mejor y acercarnos a la historia.

Por este motivo, la transgresión ascendente de la que hablábamos en el apartado anterior es mucho más relevante en nuestro estudio sobre la metalepsis en la series de televisión. Con la evolución de las técnicas narrativas actuales, la transgresión descendente de la que hablaba Genette se puede identificar prácticamente al efecto que buscar los creadores de las series: hacer que el espectador se identifique con la ambientación y los personajes y por lo tanto asuma el universo diegético que se le presenta como propio. Es decir, que nuestra mente elimine las barreras que existen por defecto entre la realidad que vivimos y la de la trama que se desarrolla en pantalla, todo esto fomentado por la idea de una empatía creada a propósito pero sentida prácticamente de forma involuntaria.

Frente a esta costumbre que se asemeja a la transgresión descendente de la que hablaba Genette, la ascendente supone una forma totalmente distinta de tratar el universo diegético creado para la serie, y por lo tanto una forma totalmente distinta de llegar al espectador: de repente, los personajes transgreden las paredes que hasta ahora se daban por supuestas y se mezclan con nuestros políticos, trabajan en nuestras instituciones y luchan nuestras guerras. Es cuando los personajes nos tocan y tocan a los nuestros cuando vemos la historia que se nos cuenta con ojos nuevos y deja de ser simplemente una historia, concepto que veremos más adelante desarrollado en los análisis de los casos de estudio: personajes metidos de lleno en el conflicto sirio, en el terrorismo islámico, en las tensiones políticas en la época de la Guerra Fría o en las luchas internas en el gobierno americano darán un giro a la forma de contar historias.

III. Realidad y ficción

1. Los héroes que lo pasaban mal

Brett Martin afirma que “igual que los escritores victorianos, los guionistas televisivos recurrieron a la ironía de criticar una sociedad abrumada por el consumismo industrial, utilizando precisamente el invento más industrializado y consumista de dicha sociedad. En muchos sentidos, se trataba de televisión *sobre* lo que había provocado la televisión.”

Tal y como afirma Martin, con el cambio de siglo las tendencias en la ficción audiovisual comienzan a cambiar y la televisión empieza a traer historias mucho más ambiguas y complejas. Nos enfrentamos poco a poco a tramas más extendidas, que no extensas, que se ramifican en subtramas a su vez dotadas de la misma complejidad que puede tener la realidad que nosotros conocemos. La variedad en las emociones de los personajes es muchísimo más amplia, los problemas por relaciones comienzan a estar más presentes y esa atmósfera impregnada de optimismo leibniziano que ponían en duda autores como Voltaire deja paso a la crítica de una sociedad corrompida a la que nos asemejamos mucho más.

Las reglas de la televisión se desgarran y entre las grietas se empiezan a vislumbrar temas que nos suenan mucho. En realidad, temas que son el eje de nuestro día a día: violencia, sexualidad, adicción, familia y clase social que, tal y como afirma Martin, se convierten en los elementos definitorios de la televisión por cable.

¿Qué supone esta renovación de las temáticas y las técnicas en la narrativa televisiva? Si antes se encendía la televisión con la intención puramente ociosa de seguir una trama ficticia por puro entretenimiento, ahora no somos solo espectadores frente a un monitor sino reflejos de los personajes e incluso en ocasiones actores –por lo general figurativos– de la serie en sí. Los destinos dejan de ser agradables, las acciones empiezan a traer consecuencias realistas y, de repente, ya no tenemos asegurado que la cosa vaya a acabar bien. De repente, no sabemos si nuestro personaje favorito va a sufrir una crisis de identidad, si su futuro está estrechamente ligado a las drogas o si, directamente, está abocado a una muerte trágica e indigna.

Esta relativamente nueva semejanza de la ficción televisiva a la realidad de nuestros días trae consigo un efecto muy potente de empatía con los personajes de la historia por parte del público, pero además permite la introducción de una técnica muy efectiva en lo que respecta a la crítica de la realidad, y es nuestro objeto de estudio: la metalepsis.

2. Espectador actor

Con la fusión de los marcos diegéticos y la aparición en pantalla de elementos reales con los que lidiamos día a día, no solo los personajes y las tramas comienzan a resultarnos mucho más realistas sino que dichos elementos nos hacen adentrarnos de lleno en el mundo ficticio que se nos muestra, teniendo la sensación de que de repente ficción y realidad no son distintas y de que perfectamente nosotros, antes espectadores, podríamos estar al lado de nuestro protagonista viviendo lo que él está experimentando. Es decir, nos convertimos, como hemos mencionado antes, en figurantes de la escena narrada, y a veces incluso en actores participando en el desarrollo de los protagonistas como personas en sí, como veremos más adelante con un ejemplo de la serie *Homeland*.

3. El *opening*, ese gran olvidado

“Hay dos tipos de seriéfilos: los que se saltan los títulos de crédito de sus series, y los que no. Salvo por contadas excepciones, cuando unos títulos “funcionan”, no importará las veces que los hayas visto porque, veas los capítulos que veas, nunca se te ocurriría saltártelos. Por si no lo habíais imaginado, soy de los segundos.”

- Jaime Domínguez

Decía Domínguez, creador de TV Spoiler Alert, que un *opening* tiene una función primordial de cara al contenido que está presentando: es el sello de identidad. Un claro elemento identificador que, en caso de estar bien hecho, se asociará a la serie a partir del momento de su visualización y que incluso aportará su granito de arena al éxito que pueda tener la producción en cuestión.

La función del *opening* de una serie de televisión es, a rasgos muy generales, escenificar los temas principales que va a tratar el contenido, mostrar a los principales responsables –sea mediante imágenes, sea introduciendo sus nombres en esta apertura– y presentar al espectador qué tipo de contenido está a punto de visualizar. De esta forma, *openings* con la misma función y producidos en la misma década pueden llegar a ser extremadamente distintos, como es el caso de las aclamadas *Juego de Tronos* y *True Detective*.

El *opening* en sí, al margen del contenido que le sigue, ha sufrido una importante evolución a lo largo de los últimos años, llegando a ser en ocasiones una verdadera pieza de autor y objeto de análisis por parte de muchísimos profesionales del sector audiovisual. Si antes interesaba meramente la aparición de los actores a modo de

enganche y la presentación aunque superflua de la trama de la serie, ahora los creadores se esmeran en mantener una importante unidad estética, encontrar la música perfecta e, incluso, buscar un nuevo estilo que haga que destaque por encima del resto de creaciones. Podríamos hablar del *opening* de *Hannibal*⁹, que forma progresivamente formas humanas con un material que desconocemos pero que claramente hace referencia a la sangre humana, técnica que retomó más adelante la reciente adaptación del *Daredevil* de Marvel y que parece tener un éxito basado en una clave nueva: el peligro, la sangre, la elegancia de lo macabro –este último en estrecha relación con la idea que desarrollábamos más arriba sobre la evolución de las tramas hacia las desgracias humanas de la realidad de hoy en día–.

⁹ *Hannibal*. NBC. 2013. Serie estadounidense que retoma la figura de Hannibal Lecter adaptándola a los tiempos modernos y dando un nuevo enfoque a la figura del caníbal.

IV. Homeland

1. Estructura de la serie

Homeland es un *thriller* de ficción con tintes políticos e históricos que estrenó la cadena estadounidense Showtime en octubre de 2011 (fecha del estreno estadounidense). Está basada en una serie israelí llamada *Hatufim* (que en castellano significa “secuestrados”) que se estrenó un año antes, en 2010.

Consta de cinco temporadas y ha sido renovada para una sexta por la cadena, estando cada temporada formada por doce episodios de entre cincuenta y sesenta minutos de duración, manteniendo en todas las temporadas el mismo formato.

2. Relación de la serie con la ficción

Claire Danes da vida a Carrie Mathison, una agente de la CIA que es puesta en régimen de prueba tras haber realizado una operación no autorizada en Irak. Desde el punto de vista de Mathison y presentando a nuevos personajes a lo largo de las temporadas, la serie aborda conflictos políticos que atañen a la sociedad actual y que suponen un riesgo para la sociedad.

La serie comienza con la presentación del personaje de Nicholas Brody (interpretado por Damian Lewis), un marine de los Estados Unidos a quien se daba por desaparecido en combate desde hacía varios años. Con el rescate de Brody y habiendo sido informada sobre la existencia de un prisionero de guerra infiltrado en el grupo terrorista Al-Qaeda, la agente Mathison comienza a desconfiar de todos y todo cuanto la rodea e investiga al supuesto héroe de guerra, a veces yendo más allá de los límites de la legalidad.

La trama de la serie evoluciona y a lo largo de las temporadas esta se ajusta y se adapta a la situación política actual. Por una serie de eventos que se van desencadenando, el protagonismo se acaba atribuyendo no a Al-Qaeda sino al ISIS, que efectivamente hoy en día sigue siendo una preocupación para los gobiernos a nivel internacional.

Por lo tanto, se pueden distinguir dos aspectos fundamentales en lo que respecta a la trama de la serie. Por una parte, hay una serie de relaciones interpersonales enlazadas y creadas en torno a la convivencia de los personajes que dan pie a subtramas más personales como pueden ser relaciones románticas, amistades, conflictos laborales o acuerdos políticos, como bien es necesario en toda ficción: una parte del realismo del que nosotros nos vayamos a impregnar al ver la serie parte de la simpatía que los espectadores podamos sentir hacia los personajes que dan vida a las historias que se nos

cuentan. Por otra parte, la característica primordial, el sello identificador de *Homeland*, es la progresión paralela que lleva con la situación política internacional actual: no solo tocando temas que nos pueden atañer más o menos, sino haciéndolos evolucionar al unísono y recordándonos incluso momentos decisivos que los espectadores recordamos y eventos traumáticos (especialmente para la sociedad norteamericana, ya que la perspectiva es la de una agente de la CIA, como es lógico).

3. El *opening*

Al seguir la evolución política e histórica que nosotros mismos hemos sufrido, el *opening* de *Homeland* también varía a lo largo de las temporadas, siguiendo la misma estructura pero cambiando en cierta medida a los personajes.

Analicemos la evolución que este ha sufrido a lo largo de las temporadas, desde la primera hasta la quinta.

3.1 El *opening* inicial

En la primera temporada, imágenes de una joven Carrie Mathison, la protagonista –al principio solo suponemos que es ella, aunque más tarde se reafirma al aparecer una fotografía suya real de cuando era pequeña–, se alternan con fragmentos de vídeo de líderes políticos pasados y actuales. Mientras tanto, al mismo tiempo que suena la música introductoria de la serie, se pueden escuchar también fragmentos de los discursos de dichos líderes.

3.2 El *opening* actual

En el *opening* de la quinta temporada, la última que se ha emitido, empezamos con la misma imagen de Carrie para enseguida pasar a una versión más mayor, más curtida y físicamente alterada de ella –deducimos que por motivos relativos a alguna misión–. En lo relativo al panorama político, igual que el que se presentaba en la primera temporada con los fragmentos de discurso, se nos presenta el mapa de Oriente Medio, encaminando al espectador hacia la trama que se va a desarrollar –el conflicto sirio– y se introduce también la figura de Angela Merkel y fragmentos de discurso en alemán.

Además del conflicto que guiará la trama principal, en lo que respecta al lado más humano y personal del *opening* oímos frases tales como “Dios mío, creía haber

dejado todo esto atrás”, “todo ese sufrimiento para no cambiar nada” o “tanta sangre en tus manos” por parte de varios de los personajes principales.

4. En relación con el contenido

4.1 Política y geografía

La situación geopolítica actual y que se desarrolla en las tramas y subtramas de *Homeland* es el eje principal de la serie, por lo que lógicamente debe ser el eje principal del *opening*. Igual que en el *opening* de la primera temporada veíamos a Carrie camuflada entre la población iraquí, en el *opening* de la quinta nos presentan el mapa de Oriente Medio con indicadores políticos de los conflictos y la situación actuales y la relación que estos van a tener con nuestros personajes. En esta temporada, la protagonista es la guerra de Siria, que hoy en día sigue ocupando nuestros telediarios, por lo que estos elementos del *opening* nos serán mucho más familiares al ser un conflicto cuyo desarrollo y cuyas consecuencias también nos conciernen.

4.2 Alemania y ambas actualidades

Además del conflicto sirio, Alemania es otra de las grandes presencias en este nuevo *opening* de la serie por dos motivos principales: el aumento de la popularidad, la influencia y el poder de este país a lo largo de los últimos años, así como su papel en el panorama actual, y la contextualización del contenido que se nos va a presentar en la temporada.

Es decir, el objetivo es –aunque en menor medida- la escenificación para el espectador del entorno en el que se va a mover Carrie, cuyos pasos seguimos tras cinco años. Igual que el cambio de entorno y de tramas que presenta, el *opening* también deja entrever la evolución que han sufrido los personajes y su situación personal actual con algunas frases que suenan mientras las imágenes se suceden.

4.3 Las frases del *opening*

Estas frases que, como decimos, se suceden mientras las imágenes de los personajes se van intercalando con las del conflicto, muestran la diferencia con la situación inicial de la serie: está estrechamente relacionado con la idea de la que hablábamos anteriormente sobre la evolución de las tramas en la ficción televisiva y sobre cómo la desgracia humana se ha ido abriendo paso y asentando a lo largo de los años. Con estas frases, recordamos el lado más humano de los personajes y cómo, a

pesar de dedicarse en cuerpo y alma a la agencia, los conflictos que nosotros mismos hemos visto a lo largo de cuatro temporadas les han pasado factura, lo cual quedará reflejado en la naturaleza de sus actos en esta nueva temporada.

5. ¿Estrategia narrativa?

Pero ¿qué supone esta inmersión en la realidad a través de una serie de ficción? La utilización de nuestro panorama político no busca puramente el entretenimiento sino que, como toda estructura y toda temática minuciosamente escogida en la ficción televisiva, responde a una estrategia determinada. ¿Cuál es, en el caso de *Homeland*, el objetivo? ¿Cuál es esta estrategia que, de forma más o menos implícita, buscan plasmar los creadores de la serie?

Vamos a realizar una distinción a la hora de analizar esta estrategia narrativa. Por una parte se estudiarán algunos aspectos que se pueden deducir del propio *opening* en sí y por otra parte realizaremos una inmersión en el contenido de la serie y cómo esta estrategia está presente en su relación con el *opening*.

5.1. En el *opening*:

5.1.1 *Da más realismo a la trama de la serie*

En primer lugar, y para comenzar por los aspectos más obvios de este análisis, la inserción de elementos característicos de la vida real en toda trama de una serie o cualquier otro tipo de pieza de ficción aumenta considerablemente la sensación de realismo que el espectador pueda experimentar a la hora de ver el resultado final.

A muchos nos encanta sentir empatía por algún elemento de la historia que se nos está contando, es un aspecto inherente en la naturaleza humana: por mucho que la historia se aleje completamente de nuestra situación actual, si un personaje vive aquello que nosotros vivimos en su día nos afectará incluso sin que seamos conscientes de ello, facilitando la asimilación de la historia y creando un efecto de enganche del que somos víctimas sin apenas ser conscientes de ello.

Por lo tanto, como es lógico, si lo que se nos asimila no es un personaje sino una situación actual a nivel internacional que no solo nos afecta a nosotros sino también a nuestras familias, conocidos, nuestros gobiernos e incluso nuestra propia seguridad, el éxito está asegurado.

Al fin y al cabo, el ser humano es un animal, y como todo animal actúa en base a unos instintos aun habiendo sido estos reprimidos y controlados por una serie de normas establecidas por la sociedad. Esto supone, obviamente, una reacción ante el peligro y ante la amenaza a nuestro bienestar: aquello que nos atañe nos afectará mucho más, por

lo que no vamos a ver con los mismos ojos los efectos (por ejemplo) de una dictadura en Sudamérica que cómo el terrorismo islámico se propaga por los Estados occidentales e interfiere en la vida de nuestros amigos, nuestros hijos, nuestros hermanos.

Este realismo añadido a la serie con el tratamiento de problemas cercanos a nosotros supone un aumento lógico del número de espectadores así como una cierta fidelidad de base. Incluso sin querer hablar del tema por miedo, queremos ver qué pasa, porque es nuestra vida. Esos personajes que vemos en la pantalla pasan a no ser personajes, sino compañeros de batalla.

5.1.2 Las fotos de Claire

Uno de los elementos a destacar que ya hemos mencionado y que se puede considerar una de las bases de la presencia de la metalepsis en este *opening* es la utilización de fotografías reales, en particular una fotografía antigua de la propia actriz (Claire Danes) simulando una fotografía de la infancia de Carrie Mathison, el personaje. Pero ¿por qué remitirnos a la infancia de Danes? El uso de elementos tan visualmente relevantes como puede ser una fotografía real ayudan a ampliar el concepto de persona del personaje, como apunta Paige M. Piper en su artículo sobre la metalepsis y los marcos diegéticos.¹⁰

Piper afirma en su análisis de la introducción de estos elementos en ficción televisiva que esta forma de combinar realidad y ficción obliga al espectador a tener en cuenta detalles ajenos a la historia y propios de nuestra realidad a la hora de construir una personalidad más desarrollada para el personaje, basándose esta última en experiencias vividas y en la evolución desde esa niña pequeña de la foto hasta las acciones actuales y la persona en la que se ha convertido.

Es decir, nos encontramos aquí ante una de las muestras más claras de la presencia de la metalepsis en el *opening* de *Homeland*: los elementos de un pasado extradiegético (ya que pertenecen a la actriz y no al universo del personaje) son los que van a ayudar al espectador a asimilar una cierta historia contada de forma implícita a través de esa foto, una historia que habrá desembocado en la Carrie que se nos muestra después; es decir, lo realmente importante aquí es que es ese pasado extradiegético el que va a ayudar a estructurar y desarrollar el resto de elementos del marco diegético de Carrie. Esta combinación, como explica Piper en su artículo, va a permitir a los creadores de la serie enriquecer el denominado *storyworld* (el universo en el que se desarrollan los hechos) a un nivel superior, contribuyendo a su extensión y su

¹⁰ PIPER, P. (2015). "Synchronic Seriality: The Dissolving of Diegetic Borders Through Metalepsis" en *Series, International Journal of TV Serial Narratives*. Vol. 1, nº 2. <<https://series.unibo.it/article/view/5901/5623>> [Consulta: 20 de febrero de 2016].

complejidad para que se acerque lo máximo posible a la realidad que nosotros conocemos. La construcción del personaje a partir de la historia de la actriz: es una situación de metalepsis en su estado más puro.

Lógicamente, la utilización de una fotografía nunca ha sido ni será gratuita, ya que el hecho de introducir elementos tan personales implica muchas cosas. Nos presentan a una niña que ya no va a volver a ser pequeña: el paso del tiempo, las decisiones adultas y la irreversibilidad de nuestros actos llegan de golpe a la mente del espectador al comparar la figura que se nos muestra en la foto y la que vemos actuar en cada capítulo de la serie.

Además, la foto elegida tiene una gran importancia, ya que trata de una imagen de pequeña Claire Danes sonriendo a cámara que, junto a los fragmentos de vídeo de una niña que –suponemos– es la misma, crea una sensación de inocencia propia de los primeros años de vida y cuyo destello apenas se puede ver ya en el personaje de la CIA que nos muestran a continuación. El efecto de esta evolución que se nos enseña de forma tan drástica podría relacionarse con la idea de empatía que ya hemos destacado anteriormente, implicándonos mucho más en la vida de la protagonista ahora que conocemos incluso sus primeros años.

Piper desarrolla otra idea principal alrededor de esta técnica basada en la utilización de las fotografías: el hecho de que a pesar de habernos mostrado un diminuto fragmento de la infancia del personaje, esta sigue siendo todo un misterio para nosotros como espectadores. Es decir, tenemos la sensación de conocer mejor a la protagonista a través de un par de fragmentos de vídeo y una foto de ella de niña cuando en realidad no sabemos absolutamente nada de cómo era.

Este es el efecto de la utilización de dichas fotos: se nos invita de forma implícita a rellenar los vacíos que se han destapado relativos a esa infancia. Es decir, se nos muestran los elementos básicos para la creación de la personalidad de la protagonista, pero el desarrollo del contexto se deja plenamente –al margen de elementos que se puedan ir revelando a lo largo de las temporadas– en manos del espectador, dándole una creatividad artística que supone una inmersión mucho más profunda en la historia que se le va a contar y permitiendo que, en cierto modo, al haber desarrollado este contexto en su mente, se sienta invitado a formar parte del plano de realidad en el que se desarrollan los hechos de la serie. Esto es uno más de los elementos que no solo contribuyen a la complejidad de la narración sino también al efecto de enganche que se busca en el espectador a la hora de ganar cierta fidelidad.

5.1.3 Carrie como eje

En primer lugar, se puede decir que el personaje de Carrie Mathison es, de forma paralela a la situación geopolítica que trata la serie en todas sus temporadas, el eje central de *Homeland*. Ya no se trata solo de que sea la protagonista y de que la trama de la serie sea el conflicto que ocupa en cada momento, sino que se trata de un personaje sin una vida privada real: su rutina, sus amigos, sus relaciones y sus desgracias están directamente ligadas a su trabajo, y sin él no tiene absolutamente nada (como queda demostrado al final de la primera temporada, cuando es expulsada de la agencia y se pasa el día en cama sin hacer nada). Es decir, su trabajo es su vida, y su trabajo es lo que nos ha ocupado a lo largo de cinco años, así que prácticamente se puede decir que las dos tramas se vuelven una y ella es la columna vertebral de la historia.

Además, tenemos que tener en cuenta que al estar las dos tramas tan estrechamente relacionadas todos los acontecimientos, opiniones sobre comportamientos de personajes, sospechas, etc. pasan por el filtro de su mirada. Al ser ella eje y protagonista con la que además empatizamos, todo lo que se nos cuenta tiene un tinte subjetivo que en algunas ocasiones incluso nos deja ver los actos en función de cómo van a afectar a su personaje. En cierto sentido, es lógico que sintamos esta cercanía al margen de los demás motivos al estar la historia contada desde su punto de vista.

Un elemento muy importante que caracteriza a Carrie Mathison frente a otros u otras protagonistas es el hecho de que una gran parte de los acontecimientos de la serie se fundan en las sospechas que ella tiene, empezando por la primera temporada al estar ella convencida de que Nick Brody es un traidor, a pesar de que todo el mundo piense que es una idea sin fundamento. Estas sospechas ponen en evidencia un aspecto que otras series norteamericanas no se atreven a mostrar: cómo el gobierno y los altos cargos pueden llegar a equivocarse más de una vez y cómo ella, al no seguir las órdenes que llegan de arriba, salva en más de una ocasión la situación.

Lo verdaderamente característico de Carrie es que no es, como en otras producciones de ficción, un personaje que viva una serie de acontecimientos y cuyos pasos nosotros sigamos, sino que al estar la trama basada en las consecuencias de sus sospechas y cómo resuelve estas, se convierte en un personaje que crea la trama. Puede asimilarse a otros casos también famosos como el conocido Dexter¹¹, que curiosamente ha tenido también un gran éxito por parte de la audiencia. Se deduce que el papel activo de la protagonista es, en parte, lo que resulta atractivo al espectador y lo que permite un acercamiento a pesar de las diferencias de personalidad que haya.

5.1.4 La crítica sin la crítica

¹¹ *Dexter*. Showtime. 2006.

Ficción¹²

Del lat. fictio, -ōnis.

1. f. Acción y efecto de fingir.

2. f. Invención, cosa fingida.

3. f. Clase de obras literarias o cinematográficas, generalmente narrativas, que tratan de sucesos y personajes imaginarios. Obra, libro de ficción.

“Solo es un cuento” o cómo la ficción se volvió la excusa perfecta. Esto viene a significar que todo personaje, evento o idea expresada en la susodicha obra no supone ninguna responsabilidad a nivel moral por parte de los creadores de la obra en cuestión. La ficción, en el caso de la serialidad y de cualquier tipo de producto artístico, se ha convertido a lo largo de la historia en un disfraz hecho a medida para la crítica a realizar por parte de un autor.

Las discrepancias entre culturas, clases sociales o incluso gobiernos han sido responsables, principalmente en las últimas décadas, de un aumento considerable de la censura por parte de organismos oficiales en los medios a los que el pueblo tiene acceso. Estas discrepancias pueden ser meramente por intereses políticos y no suponer consecuencias desmedidas, o bien pueden atacar a ciertos sectores de la población que actúen de forma violenta.

Sin embargo, camuflada en una historia como una ficción televisiva, toda provocación parece diluirse y llevarse a cabo de forma mucho más sutil. Se encuentra en ella la excusa perfecta para ofensas y consecuencias en la vida real: es la crítica sin la crítica, aquella historia que casualmente nos recordó a algo, pero que era simplemente eso, una historia.

5.1.5 La hipótesis: si hay realidad en el opening, habrá realidad en el contenido

Una vez analizados los aspectos fundamentales del *opening* de la serie, pongámoslos en relación con el contenido de las temporadas, con la trama en sí. En primer lugar, y como es lógico, cabe destacar el concepto de asociación. Como hemos dicho antes, el *opening* no es sino la presentación de la serie en sí, la primera impresión que el espectador se lleva de ella, así que obviamente a la hora de visualizar el contenido y juzgarlo realizaremos de forma instintiva una asociación entre ambos.

¹² REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. “Ficción” en *Diccionario de la lengua española*. Madrid. <<http://dle.rae.es/?id=Hqnhtmk>> [Consulta: 17 de marzo de 2016].

Como hemos explicado, hay en la introducción una sensación de realismo creada a propósito; ahora bien, si hay elementos reales en el *opening*... ¿por qué no debería haber realidad en el contenido? Esa es la sensación que muchos *thrillers* políticos buscan crear, y la consecuencia de esta asociación de ideas de la que hablábamos. Si nos creemos el *opening*, nos creeremos lo demás: no la trama como conjunto verídico e irrefutable, pero sí le atribuiremos una base más significativa que en otros casos.

5.1.6 La seriedad

En estrecha relación con esta imagen poco a poco introducida en las sociedades internacionales se encuentra otra idea que cabe destacar y que es aplicable a la presentación de un producto artístico: “la primera impresión es lo que cuenta”. Sin duda el contenido determinará el éxito de la producción en cuestión, pero el *opening* de una serie de ficción es lo que primero se visualiza y, por lo tanto, lo que primero se juzga de dicha serie. En el caso de *Homeland*, sobresale la explotación de dos conceptos clave para el tipo de serie que es.

En primer lugar, la seriedad: tal y como se ha detallado con anterioridad, se utilizan en el *opening* imágenes de archivo de algunos de los líderes políticos más destacables. ¿Por qué? Sencillo: en el inicio de la preproducción de la primera temporada de la serie, Barack Obama acaba de llegar a la Casa Blanca. Su imagen aún no ha sufrido las consecuencias que trae siempre consigo el poder, por lo que el éxito y la hazaña de convertirse en el primer Presidente negro no le otorgan más que seriedad. La utilización de la figura de Obama en el *opening* de la primera temporada de la serie supone la introducción de un sello de seriedad por parte de los creadores.

Por otro lado, de forma paralela a la seriedad se desarrolla en el *opening* una sensación de realismo al introducir fotografías de la infancia de la propia protagonista: efectivamente, la niña sonriente del *opening* de *Homeland* es la propia actriz con bastantes años menos a la espalda, lo cual nos remite a la idea de la propaganda que de la que se hablaba antes: con esta fotografía se establece antes incluso de comenzar el primer episodio una mínima empatía. Ya no es una adulta con problemas corrientes que pueden o no sernos familiares, sino que nos están enseñando la evolución, el crecimiento, para dar cierta sensación de seguimiento: esa era ella de pequeña y esta es ella de mayor; en esta persona se ha convertido y este panorama es lo que ha hecho que ella cambie. Esta es su situación personal.

Y así, sin darse apenas cuenta, el espectador ya no está viendo a la agente de la CIA, sino a Claire, una rubia norteamericana que es bastante más humana de lo que algunos creen. Y así, sin darse apenas cuenta, el espectador ya se siente más cerca del lado de los buenos, pues quien dañe a Claire y a los suyos no irá por buen camino para ganarse nuestra simpatía.

5.2 En la serie

A pesar del carácter específico del público principal al que va destinado *Homeland*, podríamos decir que se distinguen dos niveles de interés con respecto a la audiencia que la serie abarca.

Por un lado, el *target* de la serie es un sector medianamente interesado en el panorama internacional actual y que, por lo tanto, posee una cierta cultura de base con la que abordar la serie y una predisposición a la asociación entre elementos de la serie en sí y de la realidad, no solo teniendo más facilidad para seguir la evolución de la trama sino también para asimilar de forma más sencilla la estrategia narrativa empleada.

Por otro lado, al margen de este público de interés en el que se ha pensado como prioridad, *Homeland* también abarca un sector más amplio y heterogéneo que incluye a espectadores más interesados en un producto audiovisual de una relativa popularidad y ritmo fácil y entretenido. Este sector, aunque no prioritario, será una baza a favor de la continuidad de la serie, favoreciendo tanto su popularización para llegar a espectadores fieles potenciales como para asegurar una cierta estabilidad. Veamos estos conceptos con más detalle.

5.2.1 *Los que quieren distraerse*

Además de este efecto anestésico que produce la ficción en el campo de la censura, destaca claramente otra consecuencia de la utilización de la metalepsis: la atracción de masas de espectadores que habitualmente no consumen el tipo de producto que esto sería sin la máscara de la ficción; es decir, un sector de la audiencia que solo busca el entretenimiento para aislarse de los problemas del día a día.

Es un sector de la población que habitualmente consume producto televisivo en prime time, tras un día de enfrentamiento con la vida real. Lógicamente, el último objetivo de este tipo de espectador es encender el televisor y encontrarse con una confrontación política como la que se está desarrollando ahí fuera, así que afrontará la

serie como una historia más con cuya trama puede distraerse para luego volver a poner los pies en el suelo.

Es decir: la estrategia narrativa que supone la utilización de la metalepsis en *Homeland* no solo implica el camuflaje o la manipulación, sino que también entran en juego preocupaciones económicas. La atracción de masas con todo tipo de preocupaciones supondrá, como es lógico, un éxito mucho mayor por encima de otras series que están destinadas a un tipo de público mucho más acotado, y por lo tanto no solo obtendrán mayor beneficio sino que además dispondrán de las mejores franjas horarias en televisión para su emisión.

5.2.2 El dinero

Este éxito va a dar pie a varias consecuencias: en primer lugar, como hemos dicho, hay un interés económico. Es lógico, pues sin una correcta financiación y la seguridad de que el capital no va a dejar de llegar, cualquier serie está abocada al fracaso. A mayor éxito televisivo, mayor interés en la serie, y por lo tanto mayor número de productores y patrocinadores interesados. Demostrar el éxito de un producto creado siempre atrae a un círculo interesado en sacar un cierto beneficio propio de lo que uno ha ideado, especialmente en lo que se refiere al sector del audiovisual donde las buenas ideas, que mueven el resto del mundo, son lo primordial. Además, una vez demostrado ante las personas y cadenas adecuadas el éxito de la serie y una vez conseguida una buena financiación y una buena promoción por parte de los principales interesados económicos, el crecimiento de la popularidad de nuestra ficción comenzará a aumentar de forma exponencial.

5.2.3 La popularización

¿Qué ocurre cuando las personas correctas promocionan nuestra serie? En el caso de *Homeland*, como sus compañeras nacionales, entra en el juego de influencias que domina la televisión estadounidense y se asienta como serie popular. La retahíla de *teasers* y vídeos de adelanto que se difunde por todas las televisiones del país e incluso las imágenes que cuelgan de edificios y que circulan por internet asientan, como base, el nombre de la serie y los rostros de los actores, que además –con suerte–, algunos y conocerían por sus anteriores producciones internacionales de éxito.

El consumo de masas por el que se rige nuestra sociedad implica que un sector joven y de mediana edad –los consumidores potenciales de *Homeland*- ansíe estar actualizado, impregnado de los cambios que su sociedad experimenta y al día con las tendencias que surgen para poder seguir el ritmo de la conversación que oye ahí fuera, en las calles. Este sector de la población, que sigue las grandes modas, será el que haga circular el nombre de la serie al seguirla porque sus amigos la siguen, porque la han anunciado en la televisión, o porque aquel locutor de las noticias dio paso a uno de los *teasers* explicando que “era única y no podían perdersela”.

5.2.4 Con esta llega a interesados en la realidad que no la conocieran

Pero para una serie como *Homeland*, la prioridad en lo que se refiere a espectadores no es conseguir una audiencia popular que pueda ver un capítulo sobre terrorismo y conflictos políticos y luego encadene con una comedia de sobremesa, la prioridad es el público fiel. Si bien esa amplia masa relativamente interesada es importante por su aportación, lo que *Homeland* busca es el público que conoce el conflicto, el que sabe de los nombres que surgen en las conversaciones, el que teme las amenazas y se sitúa fácilmente en un bando o en otro.

Con la popularización de la serie entre las masas, aunque una parte de ellas no llegue siquiera a asimilar gran parte del mensaje que se intenta transmitir, lo que también se consigue es que la serie llegue a ciertos rincones de la sociedad a los que no habría llegado promocionándose por sí sola, como pueden ser espectadores que no acostumbran a ver la televisión si no es por un motivo específico o, como es muy habitual hoy en día, *seriéfilos* que solo consumen ficción online, siendo estos principalmente espectadores extranjeros de *Homeland*.

La falta de propagación de las series extranjeras hasta países como España ha desencadenado un aumento muy notable de las descargas ilegales y las visualizaciones en portales de Internet no autorizados. Aunque se comiencen a popularizar en países como el nuestro las televisiones online de pago en las que series como *Homeland* están disponibles, lo cierto es que la mayor parte de ese tipo de público sigue en la red, y aunque no nos convenga en mayor o menor medida el consumo ilegal de nuestra serie por la pérdida de beneficios, lo cierto es que la falta de barreras en Internet ha hecho que *Homeland* pase de ser una serie de la que se hablaba a entrar de la lista de ficciones de calidad asentadas.

5.2.5 El miedo a que ocurra

El peligro para el espectador (para gran satisfacción del creador audiovisual correspondiente) llega cuando el hecho de tomar en serio la serie da paso a la duda: aun ambientada en un entorno real y presentando personajes existentes, la trama de *Homeland* es una historia de ficción. Los personajes no existen y hay tramas y subtramas que lógicamente han sido creadas especialmente para la serie de televisión, pero... ¿y si ocurren de verdad? Si hay realidad en la introducción de la serie, ¿hasta qué punto no es real su contenido?

Al introducir personajes existentes que incluso llegan a interactuar con los ficticios y al presentar imagen real desde el punto de partida, se crea una delgada línea entre ambos mundos y da pie a confusión, que a su vez puede resultar algo inquietante. Los equilibrios que la serie realiza sobre esa fina línea que ha dibujado no son sino un mero efecto de arrastre para la masa que ya ha caído de lleno por culpa de la ya mencionada empatía.

5.2.6 La unidad ante el peligro

¿Pero cómo funciona el miedo del espectador en *Homeland*? Como hemos dicho previamente, la base del comportamiento del ser humano es su naturaleza animal, y si bien hemos conseguido camuflarla y controlarla en cierta medida, los reflejos y los instintos siguen ejerciendo su función. Por ello, la inquietud generada por los conflictos bélicos y políticos con los que nos podamos sentir identificados a lo largo de la serie va a generar en nosotros, como grupo de espectadores, un sentimiento de unidad ante el peligro.

Como animales que somos, nuestra prioridad en situaciones que no controlamos o en las que nos encontramos ante una potencial amenaza, nuestra mente establece una serie de prioridades y genera una cierta empatía con una sociedad a la que el resto del tiempo podemos incluso no sentirnos nada cercanos. Pero no importa, porque cuando se trata de peligro, lo que queremos es proteger a los nuestros, a nosotros mismos y a los que se nos asemejan, ya que al fin y al cabo esperamos el mismo comportamiento por su parte.

Aquí entra en juego la empatía con los personajes de la serie de la que hablábamos anteriormente: la agente Carrie Mathison ya no es una agente de la CIA inventada por algún guionista para entretenernos por las noches, sino que es un miembro más de la población occidental que está en peligro por aquellos conflictos que comenzaron hace tanto tiempo en Oriente y por los que no nos hemos preocupado hasta que han llegado a nuestra cultura.

Si la agente Carrie Mathison es una más, también lo son sus acciones, sus consecuencias y la serie de acontecimientos que estas desencadenan. También lo es la

bomba que algún seguidor de Abu Nazir pueda poner bajo su coche, y también lo son los amigos o familiares que ella pueda perder por luchar contra el terrorismo y cuya muerte la cambiará por completo. Si bien sentimos simpatía en mayor o menor medida hacia la situación del personaje, el sufrimiento que suponen sus experiencias no nos resulta atractivo.

Y como no queremos pasar por el sufrimiento de Carrie Mathison, la evolución del conflicto en *Homeland* supone en nosotros una evolución de las defensas que nuestra mente va generando. Ya no solo nos interesan los hechos a los que podamos sentirnos más o menos cercanos, sino que pasamos a ser parte –de forma indirecta– de la lucha que los personajes están llevando a cabo. De este modo queda patente el instinto básico del ser humano contra el peligro, la idea de que juntos somos más fuertes y de que ahora mismo la prioridad es estar juntos para que los malos no ganen.

Por lo tanto, se demuestra la importancia de la empatía de la que hablábamos antes y de cómo de realista le pueda parecer o no la serie al espectador: estos dos conceptos ayudan, efectivamente, al efecto de enganche por parte de la audiencia y asegura cierto éxito de la serie como entretenimiento, pero la función principal es hacer que el mensaje transmitido entre líneas cale en el espectador sin que este apenas se dé cuenta mientras avanza capítulo a capítulo. Sin la empatía y sin el realismo del que hablábamos anteriormente, es imposible generar este sentimiento de unidad por el que el espectador se siente parte de una sociedad en peligro y cuya consecuencia será la elección prácticamente involuntaria del bando estadounidense en la lucha, del bando que nos está contando la historia, lo cual a su vez está estrechamente relacionado con la propaganda y la manipulación que, una vez más, mencionábamos más arriba.

Es decir: la semejanza lleva a la simpatía, la simpatía a la preocupación por Carrie, la preocupación a la sensación de semejanza y esta sensación a la lucha conjunta. La relación que otras series pueden intentar hacernos sentir con los personajes toma en *Homeland* una naturaleza mucho más seria, y ya no solo hablamos de metalepsis en cuanto a elementos reales que los creadores introducen en la ficción, sino que el cuadro diegético de la protagonista y el nuestro parecen acabar entremezclándose.

5.2.7 Empatía... ¿legítima?

Tal y como afirma Margrethe Bruun Vaage en su artículo *Fictional reliefs and reality checks* (2013), hay una reacción curiosa en el ser humano de cara a las historias que se le cuentan, y es que siempre nos ponemos de parte de personajes –o simplemente nos gustan por encima de otros de la trama– que en la vida real no soportaríamos. Personajes como Tony Soprano, asesino por encima de cualquiera de sus otras

cualidades, son los que triunfan en pantalla; y no solo personalidades crueles cuyo éxito pude atribuirse al lado morboso que siempre reside en lo prohibido, sino también personalidades que no son para nada afines a nosotros.

Al tratarse de una serie de ficción, es mucho más sencillo que dejemos de lado las consecuencias que los actos tienen en la vida real y el código moral que rige nuestra forma de vida: es mucho más sencillo, al dar por hecho que no es verdad, ponerse del lado de la otra persona y comprender los motivos que le empujan a ser como es. La autora cita como ejemplo la película de *Dogville*¹³ en la que, al final, la venganza y el tomar la justicia por su mano son los conceptos protagonistas; mientras que en la vida real aborreceríamos a una persona que demuestra este tipo de crueldad, en la película nos parece una reacción totalmente legítima dadas las experiencias por las que ha tenido que pasar la protagonista.

Podemos asociar claramente esta idea a la supuesta empatía que sentimos con el personaje de Carrie Mathison: se trata de una mujer adulta con comportamientos bastante inmaduros, bipolar –lo cual no es algo que echarle en cara ya que no depende de ella, pero sí algo que la convierte en alguien más difícil de tratar–, con un carácter fuerte, que se arriesga –en ocasiones demasiado– sin importarle que los demás se preocupen por ello y que no acata las órdenes de sus superiores, actuando en ocasiones incluso a espaldas de la ley¹⁴.

Por lo tanto, es una persona que cumple la condición de la que hablamos en dos campos: lo personal y lo profesional. En lo que a trabajo se refiere, ningún superior quiere tener a su cargo a una agente que no sigue las órdenes, que puede acabar muerta en cualquier momento, que realiza acciones ilegales comprometiendo a todo el equipo y que se involucra hasta el punto de destapar toda la misión –podemos ver, aunque ambas sean casos de estudio del mismo concepto, la diferencia entre *Homeland* y *The Americans*, donde lo profesional siempre es la prioridad número uno por encima de salvar la propia vida–. En lo que a relaciones personales se refiere, es un personaje cuya prioridad es ella misma, tratando incluso de manipular en ocasiones a sus seres queridos para cumplir sus objetivos. La diferencia reside en que la historia está contada desde su punto de vista y, por lo tanto, justificada ante nuestros ojos en todo momento.

5.2.8 La temática: el trauma por lo que pasó

La temática escogida para el desarrollo de la serie no es aleatoria entre las muchas que podrían haberse utilizado con la doble función de entretenimiento y de

¹³ *Dogville* (Dir. Lars von Trier). Film i Väst. 2003.

¹⁴ En la primera temporada de la serie, la protagonista contrata a dos trabajadores externos a la agencia para llenar la casa de Brody de cámaras ilegales y espiarle desde su domicilio personal sin que sus superiores sepan nada.

concienciación de la población –o manipulación, como se ha explicado antes–, ya que además de afectar al espectador por su actualidad le obliga a hacer un ejercicio de retrospectiva.

En primer lugar, analicemos el personaje que da pie al primer giro en la trama de la serie: Nicholas Brody, el marine perdido, el héroe de guerra, el padre y marido que un día hace ocho años desapareció y del que no solo no se volvió a saber sino además del que tampoco se volvió a hablar. ¿Nos suena de algo?

Efectivamente, aquello ocurrió. Aquellas familias perdieron incluso a más de uno de sus miembros y no volvieron a saber de ellos, esperaron durante años y lo único que consiguieron fue una foto y una bandera extendida sobre un ataúd vacío. Al ser una serie de televisión estadounidense, no se puede pretender que la temática escogida deje no atrape por completo a una cierta parte de los espectadores. Ya no solo entra en juego la mayor o menor empatía los personajes, sino el trauma de aquello que sucedió, el recuerdo de los atentados que robaban vidas en masa y los nombres que se perdieron en el olvido sin saber siquiera si habría un cadáver detrás, los secuestros para los que en realidad no se pretendía pedir recompensa porque todos sabían cómo iban a terminar.

Es el gran trauma americano, la herida de la guerra que no solo no se va a cerrar, sino que aquí se abre y se hace sangrar de nuevo. Además, al ser un problema que atañe a Estados Unidos –el centro de la globalización y una de las principales potencias mundiales–, es un problema que nos atañe a muchos, ya que al final nuestra cultura, nuestro comercio y nuestro desarrollo están indiscutiblemente ligados al de este país e incluso a veces dependen estrechamente de él.

Por lo tanto, se puede decir que el éxito de *Homeland* en la audiencia nacional reside en una grandísima parte en la evocación de los traumas del pasado que hoy en día siguen presentes en la sociedad. Aunque a nivel internacional la preocupación por este pasado estadounidense no genere el mismo nivel de preocupación, la concepción de la serie por parte de la población estadounidense, que será la primera en tener acceso al contenido, es primordial a la hora de hacer que este se extienda por el resto del mundo. Si los estadounidenses, los peces gordos, los que dictan qué se lleva y qué no, dicen que es una gran serie de éxito que llega profundamente al corazón del espectador y que no hay que perderse, ¿quiénes son los demás países para llevarle la contraria?

La popularidad del producto norteamericano ha terminado moviendo masas en la época en la que vivimos, llegando hasta tal punto que sufrimos su pasado como si fuera el nuestro propio.

5.3 ¿Por qué esta evolución de la temática?

La respuesta es simple: la serie quiere mantenerse contemporánea. Los acontecimientos históricos no solo avanzan con los personajes, sino que también avanzan con nosotros. Por la noche vemos las noticias, que nos actualizan sobre el conflicto en Oriente Medio, y acto seguido vemos cómo Carrie está metida completamente en el problema que ha generado la guerra siria. Es un añadido más a los conceptos de realismo y de seriedad que, decíamos anteriormente, son en parte característicos de *Homeland*.

De hecho, la misma Carrie hace referencia a conflictos pasados que también marcaron un antes y un después en la historia como por ejemplo el de Madrid (los atentados del 11 de marzo de 2004), lo cual tiene dos efectos en el espectador: por una parte refuerza la concienciación al tocar poblaciones extranjeras y demostrar que es un problema que se extiende a nivel internacional.

Por otra parte ayuda a una crear cierta sensación de evolución temporal como la que nosotros vivimos día a día y que así nos parezca más realista: los personajes no olvidan, nosotros tampoco. Es la dilatación del tiempo y el mensaje implícito que parece recordar “aquello ocurrió, mirad dónde estamos ahora”: las consecuencias del paso del tiempo y su efecto en nuestra forma de actuar como conjunto ante el terrorismo.

V. The Americans

1. Estructura de la serie

The Americans es una serie estadounidense creada por Joe Weisberg en 2013 y estrenada en FX, que pertenece a la cadena FOX. Ya tiene cuatro temporadas, todas ellas formadas por trece episodios de entre cuarenta y cincuenta minutos, todas ellas tratando una trama principal: el matrimonio de los dos protagonistas, que son espías extranjeros.

2. Relación de la serie con la ficción

La serie gira en torno a las vidas prefabricadas de Philip y Elizabeth Jennings (a quienes dan vida Matthew Rhys y Keri Russel respectivamente), dos espías soviéticos de la KGB que se hacen pasar por ciudadanos estadounidenses en los años 80, en plena Guerra Fría y bajo el gobierno de Ronald Reagan.

La serie fue creada a partir de anotaciones en un libro escrito por Vasili Mitrojin (un ex agente de la KGB) y de anécdotas recopiladas de agentes del FBI. El creador de la serie es Joe Weisberg, un antiguo oficial de la CIA, quien afirma que la trama base de la serie es el matrimonio entre ambos personajes. Weisberg asegura que su principal preocupación era mostrar la evolución de las relaciones humanas y el desarrollo de la familia en un contexto tan complicado como peligroso, así como el hecho de que para Elizabeth y Philip los problemas en el matrimonio o con sus hijos pueden llegar a ser una cuestión de vida o muerte.

Los personajes, al margen de interactuar entre sí y con los que les rodean, como un agente del FBI a quien tienen de vecino y que no sospecha absolutamente nada, se ven envueltos en numerosos problemas a lo largo de las cuatro temporadas de las que consta la serie, llegando incluso a presenciar eventos de la vida real que nosotros mismos podemos recordar.

3. El *opening*

Al contrario de otros casos como puede ser, por ejemplo, el de *Homeland* –cuyo *opening* hemos analizado anteriormente–, el *opening* de *The Americans* tiene una

duración de 25 segundos (prácticamente una tercera parte). Es mucho más dinámico, presentando a gran velocidad una serie de elementos que introducen tanto la trama de la ficción de la serie como los eventos históricos que están relacionados con ella. Estos elementos son, principalmente: fotografías y documentos de identidad soviéticos ficticios de ambos protagonistas, una fotografía de una familia sobre cuyas caras emborronadas se pegan las caras de los cuatro miembros de la familia, vídeos históricos reales –de conflictos históricos y de líderes políticos e ideológicos– así como fotografías antiguas que escenifican la tensión entre ambos bandos y, por encima de todo, comparaciones entre simbologías, carteles e imágenes pertenecientes a ambos lados.

3.1 Contextualizando

El *opening* de *The Americans* se caracteriza, al margen de cuál fuera la intención a la hora de crear la serie, por tener una importante carga histórica e ideológica. Las imágenes que se presentan de los conflictos pasados que hubo entre los Estados Unidos y la antigua Unión Soviética ayudan al espectador a tener una cierta idea de la línea que va a seguir la serie, o al menos el tema principal de esta. No solo introduce la trama general, que podría considerarse el espionaje o la Guerra Fría, sino que resume en apenas medio minuto la tensión de la época para que el espectador entre en el contenido ya con una idea de la hostilidad que se palpaba en el ambiente.

Esta contextualización en el *opening* puede tener un efecto tanto positivo como negativo de cara a la atracción de público nuevo. Por una parte, el hecho de introducir el tema de la Guerra Fría antes que cualquier otra cosa puede hacer que la serie resulte atractiva a un cierto sector de la población que esté interesado en temas relacionados con este o que tenga la suficiente cultura como para conocer los conflictos de la época y por lo tanto poder seguir el ritmo de la serie sin peligro de no entender algún acontecimiento por desinformación.

Por otra parte, para el espectador medio que solo está interesado en los problemas que puede presentar su día a día y que olvidó este periodo histórico tras la época del instituto, el hecho de encontrarse antes de empezar la serie de cara a algo histórico puede no resultar tan apetecible. Es sabido que en lo que respecta al ser humano, el desconocimiento lleva al rechazo por norma general: existe el riesgo de que no nos sintamos atraídos hacia la serie por la lejanía del conflicto que trata, porque sentimos que no nos vamos a enterar de nada o, incluso, porque en la ficción televisiva busquemos simplemente el entretenimiento alejado de los problemas que tenemos que afrontar en la vida real.

3.1.1 Las figuras

Encontramos muchas caras conocidas en el *opening* de *The Americans*, líderes de ambos bandos que tuvieron muchísima relevancia en la época o cuya ideología desencadenó movimientos o líneas de pensamiento con consecuencias en la época que abarca la serie.

Relativas al bando estadounidense se nos presentan, por tomarlas como ejemplo representativo de las demás, las figuras de John Fitzgerald Kennedy –popularmente conocido como JFK– y de Ronald Reagan, dos de los Presidentes que ha tenido el país a lo largo de su historia. Kennedy, asesinado en el año 1963, es uno de los símbolos de la nación que presidió, en parte por el trágico final cuya noticia se extendió por todo el globo. Reagan, por su parte, tuvo un papel primordial en la historia del país al ser Presidente cuando la Guerra Fría finalizó, habiendo abandonado la estrategia de *détente* y estando dispuesto a hacer frente a la Unión Soviética con un incremento militar altamente destacable.

De forma paralela a las figuras estadounidenses, también se intercalan imágenes de líderes como Karl Marx o Lenin en lo que respecta al bando soviético, ambos primordiales en la evolución ideológica del país.

3.1.2 Los acontecimientos

En lo que respecta al *opening* también se nos presentan imágenes características de ciertos acontecimientos de la época. Uno de ellos es la carrera espacial, que duró aproximadamente 18 años (más o menos entre 1957 y 1975) y que fue una de las más claras escenificaciones de la rivalidad entre Estados Unidos y la URSS durante la Guerra Fría. Fue particularmente importante no solo por los avances que se realizaron en el campo tecnológico y que se pudieron aplicar a otros ámbitos como el armamentístico, sino que además fue una estrategia perfecta de propaganda por parte de ambos países para mostrar a la población su superioridad frente al rival.

Además, también se nos presentan imágenes de bombardeos que no hacen sino incrementar el recuerdo de la tensión entre ambas naciones. En los años que abarca la trama de la serie, se mantuvo entre ambos países una estrategia conocida como “destrucción mutua asegurada”, con bombarderos preparados para actuar en cualquier momento y con capacidad para atacar con armas nucleares, llegando a sobrevolar incluso el territorio enemigo durante las 24 horas del día aún sin llegar a actuar.

3.2 Nuestro mundo

Ahora bien, ¿qué hacemos como creadores de la serie con el público, al margen de ese sector que pueda rechazar la serie, como hemos explicado antes? ¿Cómo hacemos que se queden?

Teniendo en cuenta el factor empático, una historia de ficción que se asemeje a la realidad que el ser humano ha tenido que afrontar siempre va a tener un efecto de enganche mucho mayor que algo que nos resulte ajeno: es decir, la aparición de nuestra cultura, nuestra gente, nuestros problemas, etc. siempre supondrá un interés adicional a la hora de decidir si consumir un producto de ficción audiovisual.

La ventaja con la que juega *The Americans* es que esta característica está doblemente presente a lo largo de la serie: si en *Homeland* la mayor parte de las tramas giran en torno al conflicto político, *The Americans* centra su atención en la tensión de la Guerra Fría entre ambos gobiernos y, al mismo tiempo, en la relación matrimonial de los dos protagonistas, poniendo a la misma altura lo político y lo personal. Es un caso que también se ve claramente en la serie estadounidense *House of Cards*¹⁵: el personaje involucrado de una u otra forma en asuntos políticos y el humano que llega a casa y tiene que hacer frente a los problemas que la convivencia puede causar, siendo mayores en *The Americans* por ser un matrimonio planificado.

Es decir, desde el inicio del *opening* ya nos presentan las dos tramas que nos engancharán. La primera, nuestra historia, aquello que dividió el mundo en dos y que no solo hemos estudiado después de años, sino que incluso nuestras familias recuerdan. La segunda, un matrimonio con dos hijos formado por dos personas que no se quieren y que tienen que solucionar sus problemas: quitando el factor espionaje, se podría comparar prácticamente a la mayoría de las familias corrientes en algún momento de su vida. Esto quiere decir que la posibilidad de empatía nos llega de dos formas distintas, por lo que la probabilidad de ganar espectadores aumenta.

3.3 El sacrificio

Al tratarse de dos espías en territorio enemigo, Philip y Elizabeth tienen que renunciar a la vida a la que se han acostumbrado para empezar de cero sin levantar sospechas. Lo personal se queda atrás, los nombres cambian y las sonrisas se amplían ante cualquiera que pueda sospechar. En el *opening* de la serie, este sacrificio está escenificado en dos ocasiones.

¹⁵ *House of Cards*. Netflix. 2013.

En primer lugar, entre los muchos elementos que se van sucediendo en el *opening*, se distinguen dos documentos soviéticos de los protagonistas que bien pueden ser de identidad, bien de trabajo, pero que al fin y al cabo son representativos de la vida que han tenido que dejar atrás.

Estos dos documentos muestran la seriedad de los puestos que ocupan y hasta qué punto la misión es la prioridad en las vidas de ambos: los documentos de ambos protagonistas son el reflejo del sacrificio que hacen por su país, dejando atrás incluso a gente a la que amaban, cosa que nos mostrarán con más claridad una vez avanzada la trama.

Por otra parte, además de estos dos documentos, también aparece en un momento dado una fotografía cualquiera de una familia sentada en el porche de una casa. En el *opening* se ve claramente cómo las caras auténticas de esta familia se emborronan y cuatro fotos mal recortadas de los rostros de los protagonistas y de sus hijos se pegan encima de los originales.

Cualquiera que haya alcanzado una determinada edad y vivido un mínimo de experiencias es consciente de que cualquier tipo de convivencia bajo un mismo techo implica no solo cosas buenas sino también roces, tensiones y obstáculos a la hora de mantener a flote cualquier relación. Si a esta situación común le añadimos dos niños a los que mantener y educar sin hacerles partícipes de los baches, la cosa se agrava. Pero si, además, tenemos en cuenta que los protagonistas tienen que fingir su identidad ante su propia familia, los problemas están asegurados. Ya no solo se trata de fingir al salir por la puerta de casa, sino incluso dentro de ella. Esto es lo que pone en evidencia la fotografía con las caras recortadas y pegadas: el hecho de que absolutamente toda la vida y el día a día de Philip y Elizabeth es una promesa de fidelidad a su nación, teniendo que mentir incluso en el único lugar que debería implicar una cierta paz e intimidad.

Este sacrificio no hace más que aumentar la empatía por parte del espectador. La mayoría de los que sigan la serie con regularidad habrán tenido que enfrentarse a alguna situación similar a la de esta pareja, por lo que la sensación de entender por lo que están pasando –hasta cierto punto– hará que nos sintamos más cercanos a ellos y que por lo tanto la historia de la serie nos toque más de cerca, además de la humanización de los personajes al sacrificar todo lo que eran por una causa en la que creen fervientemente.

3.4 De números y nombres

Por último, otro de los elementos que cabe destacar en este *opening* son las listas, los planos y los papeles en los que se ha utilizado un marcador para señalar detalles relevantes o en los que nosotros mismo vemos como se distinguen datos en particular. En muchos productos de ficción audiovisual que tratan un tema histórico o político, la presencia de planos y listas supone una seriedad adicional.

Además, en este caso se trata de una lista cuyos caracteres el espectador medio no entenderá, lo cual le hará plantearse si sigue siendo ficción o si esas listas que se le están mostrando se llegaron a utilizar de verdad, si esos planos sobre los que hay elementos rodeados estuvieron en el despacho de algún pez gordo en algún momento importante. Tal vez incluso esté ante escuchas telefónicas o la ideación de algún ataque que más tarde ocupó las noticias en la televisión.

4. En relación con el contenido

4.1 Desencadenar la realidad

Hablábamos antes de los elementos pertenecientes a la realidad que aparecen en el *opening* de *The Americans*, y destacábamos entre ellos las figuras políticas e ideológicas de ambos bandos, pero esta relación entre realidad y ficción no se hace solo de forma contextual: no solo los personajes interactúan entre ellos en un entorno que reconocemos, sino que interactúan con los conflictos históricos en sí llegando a desencadenar una serie de acontecimientos que nosotros recordamos y leemos en los libros de historia.

Por ejemplo, en relación con la figura de Ronald Reagan y su papel en la evolución de la estrategia militar, el primer capítulo de la serie resulta decisivo con respecto a la defensa del país de acogida de Philip y Elizabeth: el secuestro de un desertor del KGB (que pone en peligro a la nación soviética) por parte del matrimonio protagonista conlleva una serie de disputas violentas, momentos de tensión y transmisión de información que llega hasta el Presidente –Reagan– y culmina con la aprobación por parte de este de una orden ejecutiva extrema que tiene como fin neutralizar a los agentes soviéticos que puedan conspirar contra su país.

Esto quiere decir que son los propios personajes de la serie los que llevan a la población internacional a una situación que sucedió en realidad y que en un principio no habríamos asociado a ellos.

4.2 La guerra que llega a casa

Evidentemente, las imágenes y los vídeos que se nos presentan en lo que respecta a la oposición entre ambas naciones son, ante todo, una forma de contextualización, de poner en situación al espectador antes de comenzar la serie. Pero ¿hasta qué punto estas escenas son solamente lo que muestran y hasta qué punto pueden ser interpretadas como metáfora de la relación entre ambos protagonistas?

El gobierno soviético ha juntado a dos espías que no se conocían de nada y que tenían vidas completamente separadas y organizadas en su país de origen, les ha subido a un avión sin billete de vuelta y ha creado inevitablemente una situación de dependencia: no solo sus vidas –en el sentido más literal de la palabra– dependen de que el otro haga bien su trabajo y los estadounidenses no noten nada, sino que además son conscientes de que ambos siguen respondiendo ante el gobierno de su país. Esto empieza a ser un problema cuando se producen desacuerdos sobre cómo actuar de cara a una misión o en momentos de tensión.

De hecho, al comparar los conflictos bélicos entre ambos países con el matrimonio se puede pensar que no están a la misma altura ya que ambos personajes trabajan para el mismo gobierno y por lo tanto no existe la misma rivalidad política. Pero ¿qué pasa cuando los bandos y las fidelidades se empiezan a difuminar? En un momento determinado de la serie a uno de los dos le empieza a resultar agradable el país y la sociedad estadounidense, y esta nueva tolerancia que puede interponerse entre él y un objetivo en caso de ir aumentando lleva al otro a amenazar con dar parte ante sus superiores por poner en peligro la tapadera y convertirse en una amenaza. Efectivamente, los dos personajes viven con el riesgo constante de que uno de los dos cambie de bando y tire por la borda el sacrificio de tantos años. Es por esto que las imágenes y los vídeos históricos no solo son una forma de poner en contexto al espectador, sino una definición en sí de las tramas de la serie en el ámbito profesional y en el personal.

4.3 Una vida planeada

Otro de los elementos a destacar entre los que componen el *opening* de la serie es la importante simbología, que lógicamente no está escogida al azar. En un momento determinado, se proyecta el símbolo comunista encima de la foto de un bebé, algo que en un primer momento puede parecer simplemente una contextualización más, una referencia a la nacionalidad de ambos protagonistas, pero si vamos más allá se puede interpretar como una metáfora aplicable al tipo de vida que se les ha impuesto.

De hecho, puede interpretarse como una referencia implícita al adoctrinamiento, teniendo en cuenta el régimen y la ideología de la antigua Unión Soviética en plena Guerra Fría –ya no solo la forma de educar en los colegios, sino también la propaganda que dominaba las calles y la idealización del poder de la nación–.

Como complemento a este adoctrinamiento, debemos añadir los años que ambos protagonistas llevan trabajando para la KGB: esto no solo implica años de dedicación a la agencia, sino seguramente un duro y largo entrenamiento que les prepare para las situaciones a las que las misiones les van a obligar a hacer frente: saber actuar en momento límite y ante todo saber llevar hasta el final su tapadera, estando dispuestos a arriesgar sus vidas por la causa que defienden.

Este sacrificio de sus vidas, de cara al espectador de la serie, supone una empatía adicional por la semejanza con otro tipo de regímenes políticos que, a fin de cuentas, pueden llegar a ejercer la misma presión sobre el individuo o, como es más común, por la diferencia con la vida a la que pueda estar acostumbrado. Nosotros, como espectadores, no percibimos la maldad o la enemistad desde uno de los dos bandos, sino que somos principalmente conscientes del sufrimiento físico y emocional por el que han tenido que pasar ambos personajes, y por encima de todo –este es un tema que suele calar bastante más hondo en la sociedad de hoy en día–, su falta de libertad, ya que a pesar de estar luchando por el país por elección propia, no pueden permitirse ni el lujo de amar a quienes ellos elijan. Es curiosa esta empatía y este sufrimiento compartido cuando técnicamente, en parte por tratarse de una serie estadounidense, ambos personajes pertenecen al bando contrario.

5. Estrategia narrativa

5.1 La carga humana

Como dijo el creador de la serie, Joe Weisberg, la prioridad a la hora de comenzar con el proyecto de *The Americans* era mostrar los obstáculos, la complicidad o la falta de ella, la vida del matrimonio de los Jennings. Por lo tanto, uno de los elementos primordiales a destacar para el espectador es lo que la puesta en escena de este lado humano de los personajes implica, a nivel de sacrificio, de esfuerzo y de sufrimiento.

Veamos cuáles son los rasgos de esta rutina que se nos presenta que mejor evidencian la lucha entre las emociones y el cumplimiento de los objetivos.

5.1.1 Recuerdos de papel

Partiendo de la base de que los dos personajes son espías y que por lo tanto no pueden confiar ni tan siquiera el uno en el otro, podemos preguntarnos lo siguiente: ¿hasta qué punto podemos confiar nosotros en ellos? Es decir, como espectadores y presenciando la serie desde un punto de vista omnisciente, deberíamos conocer mucho mejor a Philip y Elizabeth por separado, pero ¿les conocemos realmente?

La respuesta, previsiblemente, es que para nada. Lo que nosotros conocemos es lo que hemos presenciado hasta la fecha y lo que ellos puedan llegar a sentir en escenas en las que nosotros seamos los únicos espectadores, pero si pensamos que sabemos lo suficiente como para comprender a los personajes, los flashbacks se encargan de demostrarnos lo contrario.

Cuando hablamos de sacrificio, hay que pensar realmente en el grado de sufrimiento del que estamos hablando. Como muestra el *opening* de la serie, sus fotos de familia ni siquiera son sus fotos de familia. Es decir, ¿dónde están los padres que ambos han dejado atrás? ¿Los hermanos, los amigos? Solo tenemos constancia de unos hijos que sí, al fin y al cabo llevan su sangre, pero que no son sino otra orden acatada en su servicio a la KGB y su orden de llevar una vida camuflada. Desde hace prácticamente veinte años, el pasado de Philip y Elizabeth son montañas de papeles que se escribieron en algún despacho de la agencia de espionaje para la que trabajan: su propio pasado, ese pasado reconstruido y falso, les convierte en marionetas de sus superiores.

5.1.2 Matrimonio de desconocidos

Los documentos soviéticos de identidad que aparecen en el *opening* de la serie son una evidencia clara de que cuando decimos que Philip y Elizabeth (que en realidad ni siquiera se llamaban Philip y Elizabeth) han dejado todo atrás, es que literalmente han dejado hasta sus nombres. La dificultad del matrimonio no solo reside en cubrir una mentira durante veinte años de cara al público o en llevar una vida matrimonial con alguien a quien acaban de conocer, la dificultad reside en que en realidad no acaban de conocerse el uno al otro y no lo van a hacer.

Ya no hablamos solo de nombres, de gustos o de fechas de nacimiento, hablamos del hecho de que años después, Philip se entera de que su mujer fue violada por su entrenador en la KGB. No hablamos de que ella sea reservada o tenga todavía cosas por contarle, hablamos de que no tiene siquiera intención de contárselas porque no confía en él. Hasta tal punto llega el concepto de extraños: por su profesión y por el

entrenamiento que han recibido son incapaces de depender, aunque sea en un grado mínimo, del otro.

5.2 Todos a la misma altura

La comparación entre la simbología y los distintos elementos en el *opening* de *The Americans* no es gratuita: con la relación que se establece entre estatuas, carteles, fotografías de la época, etc. se da paso, de forma implícita, a la comparación entre ambos protagonistas. Es una comparación que tiene una doble función, la de mostrar la oposición (sea entre los personajes de Philip y Elizabeth, sea entre los Estados Unidos y la Unión Soviética) y la de mostrar las ventajas y los inconvenientes de cada uno.

Es decir, pese a ser una producción estadounidense y ser los protagonistas soviéticos, el hecho de acercarnos a ellos y hacernos empatizar con su lado más humano nos permite en un momento dado (como cuando uno siente cariño hacia el país de acogida o cuando otro recuerda al espectador su fidelidad hacia la madre patria) seguir considerándolos seres humanos con motivos y semejanzas a nosotros.

Al final, lo que destaca por encima de los bandos son las motivaciones, las razones personales de cada uno y el lado más humano en la raíz del problema, poniendo a ciudadanos de a pie de ambas naciones a la misma altura (al margen de sus gobiernos) y por lo tanto eliminando momentáneamente las barreras geopolíticas.

5.3 La farsa del ser humano

Las vidas de Philip y Elizabeth son la prueba viviente (lógicamente no en un sentido literal) de que, aunque de puertas para fuera todo puede tener una apariencia, puedes no llegar a conocer nunca a las personas que considerabas cercanas. El lado humano del que hablábamos antes y con el que, como espectadores, empatizamos, se debilita cuando la figura del espía se antepone a la del padre o la madre. Veamos qué aspectos de la vida de ambos entran en juego en esta oposición deshumanización e individuo con emociones.

5.3.1 Personalidad y carácter

Es sabido que una de las pocas cosas que distinguen a cada individuo es el uso de su libertad para desarrollar una determinada personalidad, unos gustos, un carácter... Es lo que nos diferencia de todos aquellos que nos rodean. Ahora bien, ¿hasta qué

punto, al anular esas capacidades aunque sea solo en ocasiones, seguimos siendo auténticos?

La diferencia entre Philip y Elizabeth y el resto del mundo no reside solo en su trabajo encubierto, sino también en cómo este les convierte, como hemos dicho antes, en marionetas y por lo tanto en objetos inanimados al servicio de un país. La Elizabeth que creemos conocer no es más que la que vemos, pero ¿a quién vemos? ¿A la esposa fría y distante? ¿A la madre preocupada por educar bien a sus hijos? ¿O a la soltera que se acuesta con desconocidos solo por cumplir una misión y que seduce sin contemplaciones ni remordimientos de cara a su matrimonio? Cuando las personalidades varían, cabe preguntarse si queda algo de uno mismo que pueda al menos mantenerse auténtico.

5.3.2 Compaginar emociones y profesionalidad

Otra de las complicaciones de la vida de Philip y Elizabeth es el hecho de que sus hijos no puedan saber nada y al mismo tiempo tengan que saberlo todo. La fotografía que se ve al inicio, en el *opening*, con las caras recortadas, escenifica el hecho de que la primera regla para que los niños no sospechen es que sientan que reciben el apoyo y el amor que podrían recibir en cualquier familia normal.

Ahora bien, ¿cómo darles cariño a unos hijos -que además han tenido por obligación- cuando tu trabajo consiste en dejar de lado las emociones, y más siendo esos niños parte de tu trabajo al formar parte de tu tapadera? Es decir, los protagonistas no solo tienen que compaginar las misiones que deben llevar a cabo con la vida familiar y la cordialidad con los vecinos, sino que a nivel interno tienen que manejar a la perfección el funcionamiento y las reacciones que su cerebro pueda tener para controlar en todo momento las emociones de este y, de esta forma, saber hacer uso de ellas o dejarlas de lado para que no interfieran.

A esto se le añade el hecho de que al margen de que sus hijos hayan llegado como una obligación, han llegado a quererles como si de una familia normal se tratase, preocupándose por la forma en la que les están educando: cuando Paige, la hija del matrimonio, comienza a ocultar sus propios secretos, Elizabeth siente remordimientos al verse reflejada en ella y al sentir que utiliza a su familia sin que esta sea siquiera consciente de ello. Podemos preguntarnos pues ¿hasta qué punto la fotografía del *opening* es una farsa y hasta qué punto se convierte en algo inevitablemente real?

5.3.3 Los actores que actuaban

Analicemos por un segundo la situación de Philip y Elizabeth y comparémosla a todo lo que hemos estado estudiando desde el principio, desde la metalepsis de Genette. Este hablaba de historias enmarcadas dentro de otras historias en las que personajes actuaban como si formaran parte del mundo real y viceversa, el autor o el lector se convertía en un elemento más del cuadro diegético del personaje. Genette, en relación con esta idea de narraciones enmarcadas, empleaba el término francés *enchâssement*, que hacía referencia a la inserción de algo dentro de otro elemento de la misma naturaleza.

¿Y qué hacen Philip y Elizabeth si no es actuar? Nos encontramos de repente frente a dos actores –Matthew Rhys y Keri Russell- que interpretan a dos actores a su vez, ya que al final, aunque en la teoría sean espías, en la práctica no son más que dos personas pretendiendo ser alguien distinto para cada misión. De hecho, su supervivencia depende de lo bien que mantengan una farsa, ¿y qué mayor farsa hay que la actuación?

Con esta relación entendemos que los conceptos que inicialmente Genette aplicaba a la ficción literaria y que comparaba a los clásicos no son solo aplicables a ese campo, sino también a la ficción televisiva que hoy en día, en pleno siglo XXI, se sigue popularizando más y más.

VI. Conclusión

La noción de metalepsis, con origen en la narrativa clásica y cuya evolución a lo largo de la historia ha sido objeto de múltiples estudios, se ha ido abriendo paso entre las obras de ficción para dejar atrás su carácter literario e integrarse en otros ámbitos, como el de las series de televisión actuales. Desde los clásicos literarios hasta la idea de fusión diegética que desarrolló Genette, el concepto ha vivido nuevas utilidades que, al margen del resultado final, suponen una estrategia planeada de antemano.

La semejanza entre el contenido mostrado y las experiencias reales que podamos haber presenciado aporta un realismo importante a las tramas y subtramas que se desarrollan en la serie, lo cual, combinado con la empatía (o por el contrario, falta de ella por oposición de personalidades) que el espectador pueda sentir con los personajes conlleva un efecto de enganche –semilla del éxito– y, con suerte, una fidelidad por parte del público de cara al futuro de dicha producción audiovisual.

La subjetividad que el creador o guionista puede introducir en la serie gracias a la utilización de la metalepsis nos permite tener acceso a su visión personal de los elementos de la realidad que haya decidido reinsertar en su obra, ya sea para ensalzarlos o para cuestionarlos, como puede apreciarse en *Homeland* y sus brechas en el funcionamiento del poder. Esto supone, a su vez, una herramienta poderosa con respecto a la sutileza de las posibles críticas, eludiendo así problemas que la ficción esquiva con el carácter irreal que conlleva el contrato televisivo y que, en ocasiones, puede ser mucho más efectivo.

Las consecuencias de la utilización de la metalepsis en lo que concierne al espectador suponen dos niveles de implicación de este: en primer lugar, al presentar la situación ficticia y a los personajes en nuestro propio mundo, el papel de testigo omnisciente que el espectador tenía hasta ahora varía, metiéndonos en situación en el sentido más literal posible de la palabra. En segundo lugar, la utilización de la metalepsis ha sufrido tal cambio que no solo nos sentimos implicados, sino que llegamos a convertirnos incluso en actores para participar en el desarrollo de los personajes al dar forma al carácter y a la personalidad de estos, trasgrediendo las barreras que se suponían hasta ahora y dando un carácter nuevo a la narración televisiva.

VII. Bibliografía

- Arouet, F (1745). *La bataille de Fontenoy*. Paris: Prault.
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71989q/f2.image>> [Consulta: 15 de junio de 2016]
- BORT, I. (2012). *Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo*. Tesis doctoral. Castellón: Universitat Jaume I.
- Domínguez, J. *La importancia de un buen opening*.
<<https://www.festivaldeseries.com/?p=22257>> [Consulta: 7 de abril de 2016]
- GENETTE, G. (2004). *Métalepse: De la figure à la fiction*. París: Éditions du Seuil.
- LIMOGES, J-M. (2012). “La métalepse au cinema. Aux frontières de la transgression” en *Cinergie. Il cinema e le altre arti*. Vol. 2012 (1). <<http://www.cinergie.it/?p=292>> [Consulta: 3 de mayo de 2016]
- MARTIN, B. (2013). *Hombres fuera de serie*. Penguin Press.
- NUSSBAUM, E. (2014). “Change Agents” en *The New Yorker*. Vol. 31 de marzo de 2014.
<<http://www.newyorker.com/magazine/2014/03/31/change-agents>> [Consulta: 16 de mayo de 2016]
- PIPER, Paige M. (2015) *Synchronic Seriality: The Dissolving of Diegetic Borders through Metalepsis*. Columbus: Series - International Journal of TV Serial Narratives.
<<http://series.unibo.it/article/view/5901>> [Consulta: 14 de marzo de 2016]
- RE, V. (2014). *‘The Monster at the End of This Book’: Intermedial Metalepsis and Fandom in Contemporary TV Series*.
<http://www.academia.edu/9185707/_The_Monster_at_the_End_of_This_Book_Intermedial_Metalepsis_and_Fandom_in_Contemporary_TV_Series> [Consulta: 13 de febrero de 2016]
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. “Ficción” en *Diccionario de la lengua española*. Madrid.
<<http://dle.rae.es/?id=HqnhtmK>> [Consulta: 17 de marzo de 2016]
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. “Metalepsis” en *Diccionario de la lengua española*. Madrid.
<<http://dle.rae.es/?id=P5D6JAp>> [Consulta: 12 de marzo de 2016]