



**ACTAS**

IV CONGRESO INTERNACIONAL  
SOBRE ANÁLISIS FÍLMICO

**NUEVAS TENDENCIAS E  
HIBRIDACIONES  
DE LOS DISCURSOS AUDIOVISUALES  
EN LA CULTURA DIGITAL CONTEMPORÁNEA**

**4, 5 y 6 de mayo**

Universitat Jaume I, Castellón  
2011

Iván Bort Gual  
Shaila García Catalán  
Marta Martín Núñez  
(editores)

**ISBN: 978-84-87510-57-1**

Ediciones de las Ciencias  
Sociales de Madrid

El autor invitado  
Cronenberg  
Tarantino  
y la mutación  
transgenérica  
en la serie *Alias*  
de J.J. Abrams

**MANUEL GARIN BORONAT**  
UNIVERSITAT POMPEU FABRA, BARCELONA. GRUPO CINEMA

Este análisis reivindica el concepto de *mutación transgénica* como un *a priori* del discurso audiovisual en la cultura digital contemporánea. El debate entorno a las "revoluciones" televisivas, digitales y espectatoriales ha abandonado su antiguo estatus de profecía intelectual —más o menos tópica— para convertirse en una realidad cotidiana, asimilada con naturalidad por millones de devoradores audiovisuales en todo el planeta, una cosa de todos. Antiguos estigmas de integración y apocalipsis como la hibridación indiscriminada, la adscripción por/contra los sistemas de producción, la fractura identitaria o la dispersión genérica son, hoy, nuestro pan de cada día. Cuando Tony Soprano pasa —con un simple giro de michelín— de las cenizas del puro fundacional de *Hampa Dorada* a los mandos de *Mario Kart 64*, hablar de "revolución postmoderna" no tiene sentido. Porque la revolución hace años que se convirtió en hábitat, en formateo audiovisual de cada uno de nuestros movimientos. El tiempo del mutante está ya más que instalado, y es ahora cuando vemos crecer a sus hijos de familia tardocapitalista. Hijos bastardos. O milimétricamente contruidos como *Alias*<sup>1</sup>.

### 1. Género, autoría, industria

Reivindicar la hibridación contemporánea como algo ya constituido, natural, es clave para el tema que nos ocupa: la mutación del código genérico en la serialidad televisiva a través de la figura del *guest (director) star*. Nuestro texto localiza esa metamorfosis en el espacio —ya de por sí híbrido— de la serie *Alias* de J. J. Abrams, a partir de la aparición de dos figuras esenciales del imaginario contemporáneo: Quentin Tarantino y David Cronenberg. Aunque podrían rastrearse sus influencias en toda la serie, nuestro análisis se centrará en la presencia física de ambos cineastas en tres episodios: *The Box 1*, *The Box 2* (Tarantino) y *Conscious* (Cronenberg).

Mucho antes de *Alias*, tanto el director de *Inseparables* como el de *Pulp Fiction* habían dirigido puntualmente capítulos en series televisivas de éxito (las canadienses *Misterio para tres* o *Scale of Justice* el primero y *Urgencias* el segundo). Pero el hallazgo de Abrams y su equipo fue invitar a ambos autores no para figurar en los créditos sino para emerger ante la cámara, para fagocitar el plano y descentrar el flujo serial con su inconfundible presencia. La diferencia es fundamental: del modelo "venga usted a mi serie, firme un episodio y cite usted mismo su cine" se pasa a la fórmula "irrumpe en mi serie, entre literalmente en ella y mire a cámara... verá cómo es la propia serie, solita, quien cita, celebra y relanza su cine". Con Tarantino y Cronenberg bajo los focos, el dispositivo se hace natural, la misma serie —sus guionistas, sus realizadores— hace suyo el imaginario del cineasta. Se muta, pero se muta *en el interior del plano*, la imagen se devora a sí misma como un virus, disloca el curso serial y lo sublima. No se trata del comentario autoral —cine/televisión— que inauguró Hitchcock y retomó Lars Von Trier, en *Alias* la operación es arrítmica y autoconsciente, se invita al cine para que carcoma y refunde la televisión. A bocajarro.

---

<sup>1</sup> Dentro del panorama de mutación estándar —casi cotidiana— de la cinefilia actual, "el pan de cada día" parece ir canonizándose en publicaciones como *Movie Mutations. The Changing Face of World Cinephilia* (Londres: BFI, 2003) y gran número de revistas electrónicas que orbitan en la elipse de mutantes y mutados apuntada por Rosenbaum, Martin, Brenez y compañía.

El suceso se enmarca en el contexto de estrategias poligenéricas de la ficción televisiva norteamericana (en la estela de *Twin Peaks* y *Expediente X*, hacia *Perdidos* y *Fringe*), explorando el género como una variable diferencial: «distintos elementos se entretrejen formando un tejido pluridimensionalmente reversible»<sup>2</sup>. La reversibilidad genérica y el robo autoral consolidan la estrategia de Abrams desde el instante en que él y su equipo optan por saquear, a sangre fría, el imaginario audiovisual de Cronenberg y Tarantino, convirtiéndolos en una excusa “de cuerpo presente”. De ese modo, la palabra y el aura de cada autor impregnan la puesta en escena de la manera más simple y efectiva, celebrando una «dependencia aún mayor respecto a la mezcla de géneros, así como un aumento de la autoconciencia que acompaña a este proceso»<sup>3</sup>. La mutación no sólo conlleva variaciones puntuales en el argumento sino que integra una dinámica industrial tipificada. Así, la hibridación asume estatus “de género” *per se*:

the postmodern transgresses the rules of the classically oriented genre, increasingly deals in ‘hybrids’ with other genres and constructs and audience for whom overturning itself becomes a new convention<sup>4</sup>

El espectador identifica los trasvases género/autoría —su confusión— como algo natural y deseable, más si cabe cuando se citan figuras de relieve mediático como los directores de *La mosca* y *Kill Bill*. El consumo televisivo dispara por sí mismo —«both aware of and expecting the overturning of genre conventions»<sup>5</sup>— el proceso de mutación autoral y de género: ¿cuántos fans de *Alias* reconocen a Tarantino, cuántos a Cronenberg, cuántos espectadores perciben —aún sin reconocerlos— que “algo” está ocurriendo en su serie? Como sucedió en su día con la mixtura genérica entre literatura y cine, la formación de ese *híbrido de híbridos* provoca en *Alias* un espacio fértil para la reconsideración —y puesta en crisis— de nuestras nociones sobre el discurso audiovisual contemporáneo: «elles le recontextualisent à partir de nouveaux référents... le lie d’une série historique de recontextualisations»<sup>6</sup>.

## 2. El secuestro inducido

Con independencia del *interruptus* Tarantino/Cronenberg, *Alias* constituye por sí sola un fenómeno mutante de primer orden. Ideada por J. J. Abrams como campo

---

<sup>2</sup> ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.

<sup>3</sup> Ídem. En línea con *el proceso de autoconciencia* apuntado por Altman, vale la pena recordar que tras su cameo en *Alias* Tarantino fue invitado por Zuiker y Bruckheimer para dirigir a sus anchas un capítulo doble de *CSI* en 2005. Aunque la gran serie de la *autoconciencia* cinematográfica reciente es, sin duda, *Los Soprano*, donde la aparición de figuras como Peter Bogdanovich, Sydney Pollack y Steve Buscemi —a caballo entre la dirección y la actuación— se atempera durante años (hasta *Boardwalk Empire*).

<sup>4</sup> TUDOR, Andrew (cita a Pinedo, I.) “From Paranoia to Postmodernism?” en *Genre and Contemporary Hollywood* (ed. Steve Neale). London: BFI Publishing, 2002. Pág. 105.

<sup>5</sup> Ídem.

<sup>6</sup> SERCEAU, Michel (dir.) “Panorama des genres au cinéma”. *Cinemaction* nº 68, Corlet-Télerama, 1993.

de pruebas excelso —expandido en *Lost* y *Fringe*— la serie retoma el relato clásico hollywoodiense para actualizar, en clave femenina, las constantes de su mitología heroica. Lo que de entrada podría considerarse como una deformación del espionaje de alto nivel (en la estela de Bond y Modesty Blaise, *El prisionero* y *Los Vengadores*) se tuerce temporada a temporada sobre el espacio limítrofe de lo fantástico (*La dimensión desconocida*) hasta rebasar los umbrales de la gran ciencia-ficción popular (Philip K. Dick, Vonnegut) y destilar un ritmo *soap* cotidiano y familiar, a veces comedia de formación (*Felicity*) y casi siempre tragedia de sangre (*Electra*, de Sófocles y Eurípides a Frank Miller). La serie nos acostumbra a ese frenesí de género, acción y drama mediante una sucesión de misiones episódicas sobre las que reverbera, a golpe de anagnorisis, la trama principal. Cuesta imaginar un espacio más proclive a la ambigüedad y el falsario, rebosante de máscaras, falsas pistas y secuestros que acogen —en una base *ya híbrida*— la hibridación autoral de Cronenberg y Tarantino<sup>7</sup>.

Mission: Impossible est donc une apologie du faux. Des personnages portant toujours un masque... le téléspectateur est prisonnier d'un véritable tourbillon dans lequel il manque à chaque instant d'être happé si l'attention lui fait défaut une seule minute<sup>8</sup>.

Abrams, a cuyo cargo corrió la tercera película de *Misión Imposible*, sublimó en *Alias* una mascarada frenética para recibir, de brazos abiertos, el virus Tarantino-Cronenberg. ¿Qué mejor lugar para los híbridos —*Kill Bill / ExistenZ*— que una serie ya híbrida de por sí y, por ello, doblemente falsaria? Las apariciones de ambos cineastas se integran así, orgánicamente, en la cadencia serial de *Alias*. Pero al mismo tiempo, de modo inverso, su presencia conlleva una ruptura significativa en el plan maestro de la serie, una cesura que densifica el peso del tiempo y precipita fallas profundas en la identidad de su heroína. Aunque los guionistas se las ingenien para hacer avanzar el argumento (o precisamente por ello, por el reflejo radical de la trama) la impresión de *secuestro* es poderosa. A la manera de los cuerpos robados y falseados de *Misión Imposible*.

Abrams sublimó en *Alias* una mascarada frenética para recibir, de brazos abiertos, el virus Tarantino-Cronenberg. ¿Qué mejor lugar para los híbridos —*Kill Bill / ExistenZ*— que una serie ya híbrida de por sí y, por ello, doblemente falsaria?

<sup>7</sup> Para un análisis en profundidad del universo del creador de *Alias*: GARIN, Manuel. "Truth Takes Time. La heroína y el tiempo en el universo J. J. Abrams" en *Previously On. Las series en la Tercera Edad Dorada de la Televisión*. E-Book de la *Revista Frame*, Universidad de Sevilla (a publicar en 2011).

<sup>8</sup> PETIT, Christophe (dir). "Les séries télévisées américaines". *Cinemaction* n°8, Corlet-Télerama, 1994.

Para el espectador esa impresión arrastra un mecanismo oculto de *autopublicidad*. Ante todo, los personajes interpretados por Tarantino y Cronenberg son portadores del universo prototípico de su cine, un proceso que bajo los conceptos de «*allusionism*» (Noël Carroll) y «*self colonization / elective paternity*» (Thomas Elsaesser) arrastra un estadio consciente de supeditación ficcional<sup>9</sup>. La alusión, la apropiación y la afinidad electiva entre obras toma cuerpo en su manifestación más extrema: no se invita a un director para dirigir, ni a un actor para actuar, se promueve en cambio un *secuestro inducido* del cineasta como actor, condenándolo a operar en las mismas coordenadas que el resto de personajes de la serie. *Alias* desborda el concepto estándar de *guest star* para instaurar un nuevo modelo de hibridación inter-media, tal y como se demuestra si comparamos las apariciones de Cronenberg y Tarantino con las de otras figuras célebres del Hollywood contemporáneo. La participación de estrellas en otros episodios (Isabella Rossellini, Roger Moore, Faye Dunaway, Ethan Hawke...) no implica una anomalía estructural como la que causan el director de *Videodrome* y el creador de *Malditos Bastardos*. Mientras los actores se camuflan en el continuo de la serie —y su influjo se limita a cierto aire de familia— los cineastas vampirizan la estética y la narración de *Alias* hasta someterla a una especie de trance referencial. Nada de eso sería posible de no ser por la naturaleza ambigua y diferencial de la serie, por su ADN bastardo, presto a la falsificación y sus máscaras.

### 3. Tarantino y el juguete clásico

Quentin Tarantino, a través de su alias McKenas Cole, penetra como un virus disruptivo que amordaza y manipula el dispositivo ficcional de *Alias*. Más allá del secuestro real de la trama —se rapta literalmente el edificio SD-6, central de operaciones de la serie— la inmersión de Tarantino suscita una idea de base: la dis/torsión sistemática del relato clásico de suspense. A través del juego paródico y de la evidenciación de la puesta en escena, los guionistas de *Alias* ponen todo patas arriba para ir desmenuzando el canon clásico hollywoodiense. Una y otra vez, desde el primer visionado, el capítulo invoca un nombre propio: Alfred Hitchcock. La construcción estructural de *The Box* sigue al pie de la letra —fuga a fuga— El Arte Del *McGuffin*<sup>10</sup>. Una caja que contiene instrumentos de tortura se convierte en vehículo potencial del suspense durante la primera parte del episodio, para revelarse poco después como mero espejismo (el rodeo, el truco, la excusa... el vacío, en palabras del maestro). Lo mismo ocurre con el motor dramático del relato: el intento sistemático de penetrar en una caja de seguridad que guarda “las vergüenzas” del gran maligno de *Alias*, Arvin Sloane, condenado también al vacío especular del *McGuffin*.

Pero más allá del matiz corpóreo y literal de las cajas, el conjunto de la intervención de Tarantino se dibuja como un torbellino concéntrico que ahueca la temporalidad

---

<sup>9</sup> ELSAESSER, Thomas. “Francis Ford Coppola and *Bram Stoker’s Dracula*” en *Contemporary Hollywood Cinema* (ed. Steve Neale). Londres: Routledge, 1998. Pág. 193

<sup>10</sup> Los motivos de “la bomba y la caja” se trabajan en *The Box* desde el referente hitchcockiano clásico: HITCHCOCK, Alfred; TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza, 1974. Para una lectura doble del *juego / mcguffin* protagonizado por Tarantino, a la manera del *busque al director* que Hitchcock incluyó como marca de estilo en sus películas: LEITCH, Thomas M. *Find The Director and Other Hitchcock Games*. London: University of Georgia Press, 1991.

de la serie y se vacía en el falsario. Asistimos a una sacudida que cuestiona y reafirma a la vez —en virtud del absurdo— el discurrir habitual de *Alias*, un nervio que acuna y desborda el pulso del relato clásico, como ocurría con los pares inestabilidad/equilibrio en Hitchcock: «la relación introduce entre los personajes, roles, acciones, decorado, una inestabilidad esencial... pero, igualmente, la vida autónoma de la relación la hará tender hacia una suerte de equilibrio, aunque se trate de un equilibrio desolado, desesperado o incluso monstruoso»<sup>11</sup>. El triunfo de *The Box* está en su forma de injertar ese des/equilibrio apuntado por Deleuze sobre el rostro excesivo del director de *Death Proof*. Atenuado en una serie de televisión de masas, sin duda, pero aún así presente.

McKenas Cole se cuela en *Alias* como un cáncer que deconstruye a golpe de género y cliché clásico, que detiene radicalmente: «*this life has to stop*» (dice la protagonista). Pero esa parada se articula desde los cánones universalmente fijados del lenguaje hollywoodiense. Mientras la irrupción de Cronenberg impregna sobre todo los aspectos visuales, de composición y encuadre, el virus-Tarantino formatea procedimientos narrativos, convenciones y correspondencias de género. McKenas entra camuflado en una furgoneta de mantenimiento y, desde su llegada, el *aura tarantiniana* arrastra los guiños típicos de su mitología: el indispensable traje negro de *Reservoir Dogs* y la verborrea irónico-infernal de *Four Rooms* y *Amor a quemarropa*. Así, la construcción de los diálogos —el flujo de la palabra— será uno de los terrenos de mayor trasvase fílmico/televisivo: las sentencias de *pulp* irreverente y los modismos de género campan a sus anchas. Un ejemplo glorioso es el de la leyenda popular sobre las agujas de tortura que Tarantino explica frente a Arvin Sloane: «*There's a Cajun food place in Louisiana called Rocquemore's... famous for... (silencio tarantiniano) making people cry... Legend has it that the devil comes by once a month and spits in their frying pan*», comentario que rima el corte de oreja de *Reservoir Dogs* con el exceso ígneo de *Abierto hasta el amanecer* y los diners de *Pulp Fiction* y *Death Proof*.

Pero, como hemos visto, el gran farol del episodio doble es el *McGuffin* que le da título: *The Box*. Durante el interrogatorio previo a la escena de tortura se generan expectativas con medias frases y líneas elididas, se alimenta la curiosidad del espectador y se aplaza la resolución del enigma —«*That is when he showed me this*»— sin mostrarlo. Esa fijación en el objeto —la bomba bajo la mesa del maestro— nos arrastra en una espiral de suspense truncado —«*you want me to open it?*»— que, como ocurre casi siempre con Tarantino, no es más que un pretexto brabucón del antihéroe: «*I'm the man holding the box*». Una serie de pequeños *cliffhangers* que, puntuados por cada corte publicitario, reactivan el efecto de suspense construyéndolo *en el espectador* y jugueteando *sobre el autor invitado* (el propio Tarantino habla de *su caja* como Jules y Vicent hablan del maletín de Marcellus en *Pulp Fiction*)<sup>12</sup>.

Se genera poco a poco un aura paródica entorno a McKenas Cole, reflejo del método tarantiniano. Los resortes de la parodia y la nostalgia son a la vez tradición de género y simiente para nuevos códigos: «L'auto-parodie d'un film de genre est à

<sup>11</sup> DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1994. Pág. 283

<sup>12</sup> Para una lectura erudita de la cadencia del suspense e Hitchcock: PÉREZ, Xavier. *El suspense cinematográfico*. Barcelona: Pòrtic, 1999. Hasta sus prolongaciones autopublicitarias: PÉREZ, Xavier. *Los primeros minutos de King Kong: un ejemplo de autopublicidad fílmica*. Revista *Formats* nº2, 1999.

comprendre... comme la substitution d'un nouveau code à un code vieilli»<sup>13</sup>. No parece casual que la irrupción de Tarantino en *Alias* se produjese a pocos meses del estreno de la primera parte de *Kill Bill*, punto de giro maestro en la carrera del cineasta y puerta de entrada en una reapropiación de género —vía Roger Corman, artes marciales y spaghetti western— que culminaría en *Death Proof*. Así, la aparición del cineasta prologa el tratado serial de los *Kill Bill* al tiempo que recupera los modismos “de género” de sus anteriores trabajos (como se comprueba en los gags de caracterización del grupo de asalto liderado por Cole, auténtica retahíla de tópicos). Aunque la escena más radicalmente paródica llega con el gag de ridiculización de los *gadgets*, que condena a la heroína a “pescar” un decodificador ultra-tecnológico utilizando tan sólo un cordelillo de esparto y un imán de nevera. Estupidez monumental que, no obstante, exalta las impacencias de la tensión y el

El espectador empieza a confundir a Cole con Tarantino, en éxtasis, sin saber muy bien si se trata de cine o televisión... sabiéndolo en el fondo, y percibiendo que ha llegado la hora de desalojar al autor invitado, o mejor, la hora de que Tarantino se desaloje a sí mismo, como un deshecho, cine-televisión

suspense mediante la planificación y el punto de vista (como sucede con la muerte de Vincent en el retrete de *Pulp Fiction* y los deditos de La Novia en *Kill Bill*).

Otro gran préstamo autoral del episodio es la tendencia a la *metarepresentación*, que Tarantino tanteó en *Jackie Brown* e incendió en *Malditos Bastardos*. *The Box* obliga a los personajes principales de la serie —Sydney, Jack, Vaughn— a seleccionar y montar los planos que ve el espectador desde un sistema de cámaras de vigilancia. La puesta en escena del dispositivo —ese recurso cotidiano “hecho idea”— se explicita mediante la manipulación de más de 600 cables (cada uno de ellos una cámara, una subjetiva) que fijan la imagen viral del relato, la de Tarantino. Una imagen que, por si fuera poco, llegará a convertirse más tarde en planificación activa a través de una serie de parpadeos y cambios de iluminación que los personajes emplean como señales (a la manera de *Kill Bill*). Se habilita así un sistema complejo de referencias, jugando con la literalidad de la imagen televisiva desde sus espectros cinematográficos: director de cine invitado cuya imagen es dirigida y remontada por los personajes de una serie de televisión. Pero si existe un rasgo que invoca los fantasmas del *noir* y sus ecos tarantinianos no es otro que el propio personaje interpretado por el cineasta: McKenas Cole.

Una especie de superespía renegado que arrastra las contradicciones y marcas identitarias del modelo de héroe irónico-decadente propio de Tarantino. En la mejor

<sup>13</sup> VERNET, Marc. “Genre” en *Lectures du film*. Paris: Albatros, 1990.



tradición de género, se nos muestra un *control freak* pasado de vueltas que queda atrapado, poco a poco, en la red que él mismo ha tendido sobre la serie. Un espacio artificial que, bajo la máscara del atraco y el secuestro (*Reservoir Dogs*), carcome al personaje y lo disemina en cuadros epilépticos de absurdo y violencia: «narrational complexities on issues of competence and betrayal and on the lack of power and control of most of its gangster characters»<sup>14</sup>. Atravesado por debilidades casi cómicas, Cole no logra que los personajes de la serie “lo tomen en serio” pese a su *hybris* obsesiva y ultra-violenta. Un trasvase directo que apunta a situaciones típicas de Tarantino invocando al tiempo la herencia de los últimos gánsteres en descomposición, de las variaciones de Raoul Walsh sobre el cuerpo de Jimmy Cagney (*Los violentos años veinte / Al rojo vivo*) al *pulp* viscoso de Mickey Spillane y Robert Aldrich en *El beso mortal*.

Esa espiral hacia el absurdo se concreta en el lenguaje de McKenas Cole, la confianza del personaje en su propia interpretación y la puesta en escena de sí mismo. El control burlesco que marcaba el ritmo al principio de *The Box* —Tarantino llega, triunfa y burla— irá cediendo en la ruptura neurótica de la segunda parte del episodio. Vemos al cineasta progresivamente acorralado por los héroes, perdiendo a sus hombres y poniéndose nervioso hasta caminar a zancadas. El dispositivo carcome a Cole en la salsa que él mismo ha aderezado, en su propia carcoma. Los personajes de *Alias* le restringen la centralidad del plano y el flujo de la palabra —gran vehículo tarantiniano— en una suerte de hundimiento esquizo de deliciosas consecuencias. Será entonces cuando se dé rienda suelta a la explosión sangrienta (muertes y auto-muertes de los esbirros, traición de su chica), entre chistes y parodias del yo, fugadas de la caja-*McGuffin*. Se diluye así el límite entre personaje, actor y director. El espectador empieza a confundir a Cole con Tarantino, en éxtasis, sin saber muy bien si se trata de cine o televisión... sabiéndolo en el fondo, y percibiendo que ha llegado la hora de *desalojar al autor invitado*, o mejor, la hora de que Tarantino se *desaloje a sí mismo*, como un deshecho, cine-televisión.

En esa capacidad del cineasta para aborrecerse a sí mismo emerge el hallazgo triunfal de Abrams y su equipo. No sólo se rescata el estallido patético de los personajes del autor de *Jackie Brown* (Cole acaba vaciando el cargador sobre el pecho de su chica), sino que se transmite simultáneamente una pulsión de rechazo estructural. Lloriqueando sobre el cadáver de su novia —que él mismo ha mutilado— Tarantino desvela la tragedia íntima de sus grandes personajes: un pirado absoluto, en el fondo, un pobre *pringao*. Pero lo revolucionario es de qué manera *Alias* encaja ese apósito tarantiniano en su forma “de serie de televisión”, es decir, cómo el serial hace patente un exceso y un rechazo del referente cinematográfico al tiempo que lo roba y lo exalta: «Simultaneous co-presence of the desire for the myth and a cynicism about its efficacy»<sup>15</sup>. Un quiste —de género, de autoría— que debe ser extirpado a toda costa. En un juego de citas, *The Box* destripa el dispositivo clásico del suspense para desembocar en el fracaso,

---

<sup>14</sup> NEALE, Steve. “Westerns and Gangster Films Since the 1970’s” en *Genre and Contemporary Hollywood* (ed. Steve Neale). Londres: BFI Publishing, 2002.

<sup>15</sup> ELSAESSER, Thomas. “Francis Ford Coppola and *Bram Stoker’s Dracula*” en *Contemporary Hollywood Cinema* (ed. Steve Neale). Londres: Routledge, 1998.

absurdo y volátil, del gángster... en y con Quentin Tarantino. Una mutación que, tras la marcha del cineasta, se diluye poco a poco en el tiempo cotidiano de *Alias*.

#### 4. Cronenberg, el mundo dentro del texto

La irrupción de David Cronenberg en *Conscious* se prepara con el anuncio de la carne y el doble: materia putrefacta y violencia sadomasoquista. Poco después de un rescate in-extremis, la heroína y su padre acuden al escenario marciano del desierto de San Andrés. Allí desentieran una misteriosa caja —obsesión de Abrams y Tarantino— que es casi el ataúd cronenbergiano: contiene una mano en proceso de descomposición, entre gusanos y sangre reseca. Mediante un *raccord* en el eje la cámara se acerca a la mano putrefacta entre las dominantes rojizas del ambiente; tras una pausa publicitaria el plano se recrea en un *travelling* circular alrededor de la mano, marcada ahora por dominantes de un azul clínico y metálico. Ese leve matiz de iluminación condensa el paso de la carne no-muerta, desenterrada, a la carne criogénica y artificial, motivo fundacional del cine de Cronenberg (de la explosión craneal de *Scanners* al *New Flesh* televisivo de *Videodrome*). El otro índice referencial —el de la violencia placentera— irrumpe poco después, cuando los grandes personajes femeninos de la tercera temporada (Sydney y Lauren) se miran, se violentan y acaban a golpes. La serie plantea así la necesidad, racional y medida, de prologar la llegada de Cronenberg con un gesto afín a su cine, lo pertinente y deseable de intercambiar un par de hostias entre “las chicas” de *Alias* (como las hostias-polvo de *Crash* y el bisturí en éxtasis de *Inseparables*).

Antes de su primera aparición en plano, la serie deja bien clara la línea de investigación del personaje interpretado por Cronenberg, un *mad scientist* llamado Dr. Brazzel: «*A non-invasive therapy for treating long-term severe amnesia*». Frase que compendia, por sí sola, el sustrato autoral de Cronenberg y prepara además su irrupción en el encuadre. Una panorámica sube por un cuerpo femenino semidesnudo, desde los pies descalzos hasta el torso cubierto por una camisa y el rostro de la chica, una especie de ninfómana de la Cienciología en psico-orgasmo perpetuo (así se caracteriza al personaje durante todo el episodio). Ante el estupor de los protagonistas de *Alias* cruzamos el umbral del territorio Cronenberg. Un plano general muy abierto presenta el interior de una nave industrial, escindido entre un espacio tecnológico de monitores y cableado (dominantes frías, azules) y un pequeño salón de corte *new age* (dominantes cálidas, rojizas). La serie nos instala así en el centro neurálgico —Máquina/Cuerpo— del cine del canadiense, no sin antes explicitar su ideario en forma de discurso... el monólogo del *facon*:

We leave in an age of simulations. But facon is only one of the many illusions of the postmodern world... I don't know anything about you. Except that I'm not supposed to know anything about you

Mientras Cronenberg mastica unos trozos de *facon* (fusión de *bacon* y *fake*, receta del Doctor) el monólogo se erige como verdadera declaración de intenciones del episodio y de la propia decisión de invitar al director a *Alias*. Una “teoría” en toda regla sobre los trasvases estéticos y las profundas fallas narrativas que su

presencia va a provocar en la serie: la televisión no sólo invita al cine sino que se permite teorizar sobre ello. No queda ahí la cosa, la reflexión del Dr. Brazzel prosigue hasta componer un mosaico casi perfecto de las obsesiones fílmicas del director de *El almuerzo desnudo*: «*head trauma / drove into the highway median / torture / motionless / conciously enter the subconscious / drugs / dream / memory state*». Como hemos visto con los accesos paródicos de Tarantino, el mecanismo de *el autor invitado* redobla los grandes temas de Cronenberg sobre la caricatura desviada de su personaje. Restos de *facon*, simulación postmoderna, que Abrams y su equipo hacen suyos convirtiendo la mediocridad banal (un tipo come snacks de bacon) en puerta de entrada del fantástico (un tipo vampiriza el subconsciente de la protagonista... mientras come snacks de bacon): «*Dès lor, le surnaturel prend pas sur le banal*»<sup>16</sup>. Una banalización del umbral, entre la ciencia-ficción y los poderes ocultos, que atraviesa tejidos y superficies en films como *Cromosoma 3* y *ExistenZ*.

El monólogo del *facon* aclara el objetivo de Abrams: la construcción visual y sonora de lo fantástico sobre la ciencia-ficción clínica de Cronenberg (leitmotiv de la tercera temporada de *Alias*). Se nos presenta una triple construcción paradigmática: Control-Nexo-Trauma. En un inmenso plano general, entre las dominantes verdes que bañan el rostro del Doctor, distinguimos la puesta en escena de tal estructura: una mesa de monitorización con los tres personajes masculinos (Control), la fibra digital y casi líquida de los cables que unen ambos espacios (Nexo) y la mesa de operaciones en la que Sydney aguarda el espectáculo espectral de su memoria (Trauma). La iluminación, las fluorescencias del color y la oscilación del gotero preparan nuestra inmersión en el subconsciente de la heroína (a golpe de teoría cronenbergiana: «*it's like using a muscle that you never used before*»). Esa entrada se duplica mediante una imagen granulada en diversos monitores que nos trasladan —en una cuenta atrás vibrante— del cuerpo real de Sydney a su proyección virtual y fragmentaria.

Los cruces de género entre espionaje heroico y ciencia-ficción son moneda común en *Alias*: de las ramificaciones de la genealogía Rambaldi a las extracciones ovulares, la resurrección no-muerta y el *doppelgänger*. Pero en *Conscious* esa hibridación se centraliza en el espacio centrífugo del experimento, subrayando la presencia latente de lo fantástico:

Toda la ciencia-ficción es fantástica en cierta medida, porque toda ella parte cuando menos de un supuesto que invierte las reglas básicas del mundo fuera del texto, para crear el mundo dentro del texto<sup>17</sup>

Tanto los monólogos de Cronenberg como el ritual de imágenes y sonidos que los engloba remiten a una misma idea: *el mundo dentro del texto*, *Alias* dentro de Cronenberg, Cronenberg dentro de *Alias*... televisión-cine-televisión. Un mundo dentro del texto que incita a la experimentación visual y convierte el conjunto del episodio en un laberinto *postmortem* que anuda los traumas pasados y futuros de

---

<sup>16</sup> PETIT, Christophe (dir). "Les séries télévisées américaines". *Cinemaction* n°8, Corlet-Télerama, 1994.

<sup>17</sup> SCHOLLES, Robert; RABKIN, Eric. *La ciencia-ficción. Historia, Ciencia, Perspectiva*. Madrid: Taurus, 1982.

la protagonista. El espectador asiste a una serie de flash-backs de gran pregnancia visual y sonora (pupilas, reflejos, chirridos, falsas voces) que devuelven a Sydney a los momentos clave de la serie, a la manera de los surcos de memoria y vacío en *Spider*.

Sobre un territorio equívoco, similar a una nana translúcida, Sydney sufre una regresión a la infancia. A través de la sinécdoque de sus manos se nos presenta, siendo niña, en su propia fiesta de cumpleaños. Ese tránsito temporal relanza la dimensión simbólica del experimento Cronenberg: «la a-temporalidad de la ciencia-ficción simbólica permite en cambio compensar su carácter 'inverosímil' con un poder de sugestión infinitamente mayor»<sup>18</sup>. Bien armada con el acervo de recuerdos de infancia en temporadas previas, la serie subraya la planificación subjetiva (travellings inversos) y el sustrato inestable de la música. La presencia del padre y el soplo de las velitas precipita el retorno del cuerpo de la Sydney adulta mientras los gritos de cumpleaños contrastan con la presencia disruptiva de un cuchillo: «*Time to cut the cake*». El gesto confiado del padre introduce un plano detalle de la tarta y el espectador se adelanta a las imágenes. Un corte ritual —como el dedo de Tarantino en *The Box* y *Four Rooms*— destapa el fluído de mutaciones a la Cronenberg: el filo abre una brecha y del pastel brota un reguero de sangre oscura y densa. El *rojo profundo* de la heroína, que retorna como los fantasmas del pasado en *Una historia de violencia*.

Con la apertura de una puerta de furgón el espacio se transforma y nos trasladamos a un pasillo con unos hombres enmascarados que transportan algo hacia el fondo del cuadro. Se trata de la misteriosa Habitación 47 —otro de los *McGuffins* de *Alias*— que prologa el encuentro entre Sydney y su enemiga Lauren, teñido de prótesis, asfixia y plástico. Una acumulación de imágenes y sonidos en movimiento, absolutamente barroca (que presenta incluso un motivo de Bach entre disonancias), antecede a la voz de Lauren. Nos adentramos entonces en una trampa translúcida, un espacio con innumerables capas y barreras de plástico que obstaculizan la claridad del relato y el camino de Sydney (como redes sintéticas semejantes al tejido-placenta de Cronenberg en *Cromosoma 3*). El enfrentamiento entre ambas nos regala imágenes de gran pregnancia, con el rostro de la heroína ahogado entre capas de plástico (triple cita a *Twin Peaks*, *La Mosca* y *Star Wars*). Como había ocurrido al comienzo del episodio la acción cotidiana enmascara y acentúa el viaje entre dimensiones paralelas: «puts aseptic, quotidian social reality alongside its fantasmatic supplement, the dark universe of forbidden masochistic pleasures»<sup>19</sup>. El laberinto estalla cuando el rostro de Lauren se transforma en el de la propia Sydney y ésta lucha contra su doble, sobre la voz de la madre... Un *cliffhanger* elíptico y extremado clausura el episodio<sup>20</sup>.

El siguiente capítulo, *Remnants*, pone fin al viaje cronenbergiano de Sydney cuando Michael y Jack la arrancan —literalmente— de la camilla de nuestro querido Dr. Brazzel y abandonan el laboratorio. Una salida sacrificada a las exigencias de la

---

<sup>18</sup> GATTÉGNO, Jean. *La ciencia-ficción*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

<sup>19</sup> ZIZEK, Slavoj. *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*. Washington: The Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, 2000.

<sup>20</sup> La analogía no llega a explicitarse en ningún momento en imágenes, sino tan sólo a través del rozamiento sonoro madre/hija (a la manera de las partituras de Howard Shore para Cronenberg, referente de Michal Giacchino).

serialidad y algo deslucida en comparación con todo lo anterior, no hay duda, pero que conduce al espectador al breve epílogo que cierra la visita de Cronenberg. Como no podía ser de otra manera, los planos que despiden al cineasta inciden en un guiño final a los grandes temas de su cine: el Dr. Brazzel debe ser torturado para revelar el paradero de la heroína. El espectador retorna así al circuito habitual del canadiense: el *mad scientist*, sea héroe o villano, merece experimentar personalmente las delicias de su propia terapia (*Inseparables*, *Videodrome*). Tras la estrategia infalible de la morfina el ilustre Doctor “canta”, revelando las visiones de Sydney a sus enemigos. A pesar del regusto ido, de extraña gratuidad de su confesión, entendemos —como hizimos con Tarantino— que no hay otra salida: la serie necesita purgar y eliminar el virus de *el autor invitado*, evacuar al cine de la televisión. Una muerte por sobredosis enmarca las últimas palabras de Cronenberg: «*I really need some more morphine... I've earned it, don't you think?... Yeah but, yeah, but... Not so much, because I could... I could... uoghhhh... I could...*».

En plano general se reproduce el movimiento inverso (Trauma–Nexo–Control) hasta llegar a una pantalla con el rostro de Cronenberg, muerto de goce: “*I could... O.D.*”. Una última dosis que, como ocurría en *The Box*, culmina con los deshechos de una historia del cine —la de Cronenberg, la de Tarantino— germinando en el humus de una serie de televisión.