

Pandemia y comunicación
Pandémie et communication
Pandemic and communication
Pandemia e comunicazione



GRAN ANGULAR/GRAND ANGLE/WIDE ANGLE/GRANDANGOLARE
 Cien años caminando por el Museo del Prado, *Luis Martín-Estudillo*

PERSPECTIVAS/PERSPECTIVES/PERSPECTIVES/PROSPETTIVE
 Retratos de la crisis del 2008 en el cine griego: el caso de la *Greek Weird Wave*, *Sara San Nicolás Andrés*

Abyección y castigo del cuerpo femenino en el cine de Carlos Vermut,
Alejandro Morala Girón

La figuración de la voz narrativa en *El italiano* de Pérez-Reverte:
 historia de un narrador cansado, *Francisco Javier Hernández Ruiz*

DOSSIER: PANDEMIA Y COMUNICACIÓN/PANDÉMIE ET COMMUNICATION/
 PANDEMIC AND COMMUNICATION/PANDEMIA E COMUNICAZIONE
 (*Adriano Messias, ed.*)

Pandemia y comunicación: análisis y perspectivas de un mundo
 distópico, *Adriano Messias*

Imaginario brasileño en la pandemia – «ganado» o «yacaré»,
Fernando Zarpelon

Pandemia del COVID-19, tanatopolítica y Antropoceno:
 pandemios signícos para enfrentarse a lo real, *Adriano Messias*
 The Informational-Interpretative Aspects of Large-Scale and Global
 Crisis, *Gustavo Rick*

Tres ángulos de la educación en la pandemia, *Lucia Santaella*
 ¿Son éstos tiempos de peste?, *Jorge Alvar*

CALEIDOSCOPIO/KALÉIDOSCOPE/KALEIDOSCOPE/CALEIDOSCOPIO
 Reseñas/Critiques/Book reviews/Recensioni

WHO'S WHO

**¿SON ÉSTOS TIEMPOS
 DE PESTE?**

Jorge Alvar

La historia de las pandemias que tanto han devastado a la humanidad y que siguen siendo devastadoras entre los más desfavorecidos, nos deben hacer reflexionar sobre las enormes contradicciones y debilidades sociales, y de forma más específica de los sistemas de salud, debilidades que ahora son percibidas con ansiedad. El Fondo Monetario Internacional, en su revista Finance & Development, reflexiona a través de seis intelectuales cómo será —o cómo debería ser— el mundo después de la pandemia por COVID-19, y qué medidas inmediatas y a largo plazo nos queremos dar como un todo global. En definitiva, la disyuntiva esencial es decidir, parafraseando al director general de la OMS, Dr Thedros, «qué clase de mundo queremos?». Mientras tanto, estaremos en tiempos de peste.

Co-publicada por / Co-publiée par
 Co-published by / Co-pubblicata da
 Departament de Teoria dels Llenguatges
 i Ciències de la Comunicació (UVEG)
 & The Global Studies Institute (UniGe)

Directores/Directeurs/
 Editors-in-Chief/Direttori
 Giulia Colaizzi (UVEG)
 Jenaro Talens (UniGe/UVEG)

Consejo de dirección/
 Comité de direction/
 General Editors /
 Comitato direttivo
 Pilar Carrera (UC3M)
 Nicolas Levrat (UniGe)
 Sergio Sevilla (UVEG)
 Santos Zunzunegui (UPV/EHU)

Secretaria de redacción/
 Secrétariat de rédaction
 Executive secretary
 Segreteria esecutiva
 Silvia Guillamón (UVEG)

Responsable Web /Direction du site
 Web Director / Webmaster
 Violeta Martín Núñez

Maquetación / Mise en page
 Layout / Impagazzione
 Martín Gráfico

Consejo de redacción/*Consejo asesor
 Conseil de rédaction/*Conseil consultatif
 Editorial Board/*Advisory Board
 Redazione/*Comitato consultivo
 Maximos Aligisakis (UniGe),
 *Korine Amacher (UniGe),
 Manuel de la Fuente (UVEG)
 *Juan Carlos Fernández Serrato (US),
 Josep Lluís Gómez Mompert (UVEG),
 Carlos Hernández Sacristán (UVEG),
 *Aude Jehan (UniGe),
 †Jorge Lozano (UCM),
 *Luis Martín-Estudillo (UI),
 Antonio Méndez Rubio (UVEG)
 Carolina Moreno (UVEG),
 Santiago Renard (UVEG),
 *Pedro Ruiz Torres (UVEG),
 *René Schwok (UniGe),
 *Nicolas Spadaccini (UMN),
 †Manuel Talens (Tlaxcala-int.org),
 Manuel E. Vázquez (UVEG),
 *Imanol Zumalde (UPV-EHU)

Comité científico / Comité scientifique / Scientific Committee / Consiglio scientifico

†Ana Amado (UBA), Wladimir Belerowitch (UniGe/EHESS, Paris), Enrique Bordes (UPM), Philippe Braillard (UniGe), Rodrigo Browne Sartori (UACH), †Omar Calabrese (UNISI), José Luis Castro de Paz (USC), Pio Colonnello (UNICAL), Tom Conley (Harvard), Teresa de Lauretis (UCSC), Carlos del Valle (UFRO), Pascal Dethurens (UNISTRA), Frieda Ekotto (UMICH), †Paolo Fabbri (IUAV), Juan Antonio García Galindo (UMA), Charles Genequand (UniGe), Juan José Gómez Cadenas (IFIC-CSIC/CERN), Antonio Gómez-Moriana (SFU), Jesús González Requena (UCM), Ana Goutman (UNAM), Ute Heidmann (UNIL), Pilar Hernández (IFIC-CSIC), Yves Hersant (EHESS, Paris), Renate Holub (UCB), Daniel Jorques (UVEG), †Thomas E. Lewis (UI), Tomás López-Pumarejo (Brooklyn College, CUNY), Silvestra Mariniello (UdeM), Javier Marzal (UJI), Ana Merino (UI), José Antonio Mingolarra (UPV-EHU), Leticia Mora (IATA-CSIC), Miquel de Moragas (UAB), Alberto Moreiras (TAMU), Laura Mulvey (Birkbeck College), Jesús Navarro Faus (IFIC-CSIC), Winfried Nöth (Uni-Kassel), Nzachée Noubissi (UCAD), Manuel Palacio (UC3M), José Luis Pardo (UCM), †Eduardo Peñuela Cañizal (UNIP), Francesca R. Recchia Luciani (UBari), Lanz Renzmann (RGU), Giuseppe Richeri (USI), Miquel Rodrigo Alsina (UPF), José F. Ruiz Casanova (UPF), Lucía Santaella (PUCSP), †Víctor Silva Echeto (UNIZAR), Pierre Souyri (UniGe), Victor I. Stoichita (UNIFRI), Pau Talens-Oliag (UPV), Peeter Torop (UT), María Tortajada (UNIL), Pablo Valdivia (RUG), Patrizia Violi (UNIBO), Ricardo Viscardi (UDELAR), Valeria Wagner (UniGe), Luis Veres (UVEG), Teresa Vilarós (TAMU) Slavoj Žižek (UL), Nicolas Zufferey (UniGe)

Editores asociados / Éditeurs associés / Associate editors / Editori associati

María Aparisi (UVEG), Alessia Biava (UniGe), Marc Roissard de Bellet (UniGe), †Vicente Forés (Fundación Shakespeare), Awatef Ketiti (UVEG)

Abreviaturas / Abréviations / Abbreviations / Abbreviazioni

Birkbeck: Birkbeck College, University of London / CUNY: City University of New York / EHESS: École de Hautes Études en Sciences Sociales, Paris / Harvard: Harvard University / IATA-CSIC: Instituto de Agroquímica y Tecnología de Alimentos-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Valencia / IFIC-CSIC: Instituto de Física Corpuscular-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Valencia / IUAV: Istituto Universitario di Architettura, Venezia / PUCSP: Pontificia Universidade Católica de São Paulo / RUG: Rijksuniversiteit Groningen / SAIS-JHU: The Paul H. Nitze School of Advanced International Studies-Johns Hopkins University / SFU: Simon Fraser University, Canada / TAMU: Texas A&M University / TLAXCALA: www.tlaxcala-int.org / UAB: Universitat Autònoma de Barcelona / UACH: Universidad Austral de Chile / UB: Universitat de Barcelona / UBA: Universidad de Buenos Aires / UBari: Università degli Studi di Bari Aldo Moro / UCAD: Université Cheik Anta Diop, Dakar, Sénégal / UCB: University of California, Berkeley / UCM: Universidad Complutense, Madrid / UC3M: Universidad Carlos III, Madrid / UDELAR: Universidad de la República, Uruguay / UFRO: Universidad de la Frontera, Temuco / UI: University of Iowa / UJI: Universitat Jaume I / UL: University of Ljubljana / UMA: Universidad de Málaga / UMICH: University of Michigan / UMN: University of Minnesota / UNIP: Universidad Paulista, Brasil / UNICAL: Università degli Studi di Calabria / UNISI: Università degli Studi di Siena / UNISTRA: Université de Strasbourg / UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México / UNED: Universidad Nacional de Educación a distancia / UNIBO: Università di Bologna / UNIZAR: Universidad de Zaragoza / UNIFRI: Université de Fribourg / UniGe: Université de Genève / Uni-Kassel: Universität Kassel / UNIL: Université de Lausanne / UPF: Universitat Pompeu Fabra / UPM: Universidad Politécnica de Madrid / UPV: Universitat Politècnica de València / UPV-EHU: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea / US: Universidad de Sevilla / USC: Universidade de Santiago de Compostela / UCSC: University of California, Santa Cruz / USI: Università della Svizzera italiana / UT: Tartu Ülikool

Revista indexada en



Diseño/Maquette/Art Work/Disegno grafico

© Abbé Nozal, 2011

En cubierta / Dans la couverture / On the cover / In copertina: *Composición* © Jorge Alvar, 2022.

ISSN: 2174-8454

e-ISSN: 2340-115X

Depósito legal: V-3469-2011

Imprime: Martín Gràfic

Tel.: 963 730 882 · 963 730 916

info@martingrafic.com

martingrafic.com

ÍNDICE / TABLE DES MATIÈRES
 CONTENTS / INDICE
 Vol. 24 (2022)



GRAN ANGULAR/GRAND ANGLE/WIDE ANGLE/GRANDANGOLARE	
Cien años caminando por el Museo del Prado	
Luis Martín-Estudillo	5
PERSPECTIVAS / PERSPECTIVES / PERSPECTIVES / PROSPETTIVE	
Retratos de la crisis del 2008 en el cine griego: el caso de la <i>Greek Weird Wave</i>	
Sara San Nicolás Andrés	17
Abyección y castigo del cuerpo femenino en el cine de Carlos Vermut	
Alejandro Morala Girón	31
La figuración de la voz narrativa en <i>El italiano</i> de Pérez-Reverte: historia de un narrador cansado	
Francisco Javier Hernández Ruiz	45
DOSSIER: PANDEMIA Y COMUNICACIÓN/PANDÉMIE ET COMMUNICATION/PANDEMIC AND COMMUNICATION/ PANDEMIA E COMUNICAZIONE (ADRIANO MESSIAS, ED.)	
Pandemia y comunicación: análisis y perspectivas de un mundo distópico	
Adriano Messias	57
Imaginario brasileño en la pandemia – «ganado» o «yacaré»	
Fernando Zarpelon	59
Pandemia del COVID-19, tanatopolítica y Antropoceno: pandemonios sígnicos para enfrentarse a lo real	
Adriano Messias	73
The Informational-Interpretative Aspects of Large-Scale and Global Crisis	
Gustavo Rick	87
Tres ángulos de la educación en la pandemia	
Lucía Santaella	99
¿Son éstos tiempos de peste?	
Jorge Alvar	107
CALEIDOSCOPIO/KALÉIDOSCOPE/KALEIDOSCOPE/CALEIDOSCOPIO	
Reseñas/Critiques/Book reviews/Recensioni	
Anacleto Ferrer, <i>Facticidad y ficción. Ensayo sobre cinco secuencias fotográficas de perpetración de la Shoah</i>	
Carlos Hernández Sacristán	119
Amparo Rovira Sánchez, <i>El arte es un rumor. Michel Foucault. El filósofo de lo pequeño</i>	
Belén Quejigo Sánchez-Guijaldo	123
Victor I. Stoichita, <i>En torno al cuerpo. Anatomías, defensas, fantasmas</i>	
Esperanza Guillén	127
Robby Krieger, <i>Set the Night on Fire (Entre la vida y la muerte, tocando la guitarra con The Doors)</i>	
Antonio Méndez Rubio	131
Carlos Hernández Sacristán, <i>Presencia y palabra. Una antropología del decir</i>	
David Navarro Ciurana	135
WHO'S WHO	141
COMPROMISO ÉTICO/CODE DE DÉONTOLOGIE	
ETHICAL STATEMENT/DICHIARAZIONE DI ETICA	153
NORMAS DE EDICIÓN/RÈGLES D'ÉDITION	
PUBLICATION GUIDELINES/NORME DI REDAZIONE	163



GRAN ANGULAR
GRAND ANGLE
WIDE ANGLE
GRANDANGOLARE

Cien años caminando por el Museo del Prado

Luis Martín-Estudillo*

Titre / Title / Titolo

Cent ans à travers le musée du Prado
 Hundred years walking through the Prado Museum
 Cento anni passeggiando per il Museo del Prado

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El potencial hermenéutico del paseo se ha reivindicado recientemente como una actividad crítica estrechamente ligada al pensamiento de varios de los autores más señeros de la tradición filosófica occidental. En el peculiar espacio de los museos, la perspectiva cambiante que ofrece la marcha contribuye a renovar visitas y prácticas expositivas. Este artículo analiza el trazo escrito de dos singulares derivas por el Museo del Prado publicadas con un siglo de diferencia (1922-2022). En sendos ensayos, Eugenio d'Ors y Estrella de Diego proponen recorridos que interrogan la lógica interna de la galería madrileña. Sus textos ejemplifican la variación en las sensibilidades que orientan tanto los paseos por el museo como la reflexión sobre la institución en sí y las disciplinas que lo sustentan.

Récemment, le potentiel herméneutique de la marche a été revendiqué comme une activité critique étroitement liée à la pensée de plusieurs des auteurs les plus remarquables de la tradition philosophique occidentale. Dans l'espace particulier des musées, la perspective changeante offerte par la marche contribue à renouveler les pratiques d'exposition et de visite. Cet article analyse la réflexion écrite de deux dérives singulières à travers le Musée del Prado publiées à un siècle d'intervalle (1922-2022). Dans leurs essais, Eugenio d'Ors et Estrella de Diego proposent de visites perturbatrices de cette galerie espagnole. Ces textes illustrent différentes sensibilités qui guident à la fois les visites au musée et les idées sur l'institution elle-même et les disciplines qui la soutiennent intellectuellement.

The hermeneutic potential of walking has been vindicated as a critical activity that is closely linked to the work of a number of noted Western thinkers. In the peculiar space of museums, the changing perspective that walking offers can favor a renewal of exhibition and visiting practices. This article analyzes the written record of two singular walks through the Prado Museum published a century apart (1922-2022). In their respective essays, Eugenio d'Ors and Estrella de Diego propose disruptive tours of the Madrid gallery. Their texts exemplify the change in sensibilities that guide visits to the museum as well as in the criticism of the institution itself and the disciplines that support it.

Il potenziale ermeneutico della passeggiata è stato recentemente rivendicato come un'attività critica strettamente legata al pensiero di alcuni dei più eminenti autori della tradizione filosofica occidentale. Nello spazio peculiare del museo, la prospettiva mutevole offerta dalla marcia contribuisce a rinnovare le visite e le pratiche espositive. Questo articolo analizza il registro scritto di due singolari percorsi nel Museo del Prado pubblicati a un secolo di distanza uno dall'altro (1922-2022). Eugenio d'Ors ed Estrella de Diego propongono nei loro saggi percorsi che interrogano la logica interna della galleria spagnola. I loro testi esemplificano le differenti sensibilità che guidano le passeggiate attraverso il museo e la riflessione sull'istituzione stessa e sulle discipline che la sostengono.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Caminar, crítica, Prado, D'Ors, de Diego

Marche, critique, Prado, D'Ors, de Diego

Walking, critique, Prado, D'Ors, de Diego

Passeggiata, critica, Prado, D'Ors, de Diego

* The University of Iowa

En una escena de la película de Jean-Luc Godard *Bande à part*, de 1964, los tres jóvenes protagonistas se proponen recorrer el museo del Louvre en menos tiempo que un visitante estadounidense que lo había hecho en nueve minutos y cuarenta y cinco segundos. A la carrera, exultantes, a veces de la mano y otras deslizándose por los pulidos suelos de las galerías, apenas necesitan sortear a algún ujier y a unos pocos visitantes, todos ellos tan sorprendidos como el copista que al oír la alegre cabalgata deja en alto los pinceles. La cámara registra su paso y se queda un segundo fija en *El juramento de los Horacios* de Jacques-Louis David, al que uno de los chicos echa una mirada rauda. Cuando dejan atrás la escalera coronada por la Victoria de Samotracia han batido la marca de aquel tal Jimmy Johnson por dos segundos.

El frenesí de los tres chicos hace más patente la quietud de las obras exhibidas y el reposado ritmo de los visitantes con ambiciones más estéticas que deportivas. Su frescura lleva hasta las historiadas galerías parisinas algo de la energía de la calle. Con ella, una manera más de apropiárselas; en su caso, pícara, descarada, fugaz. También nos recuerda que, aunque no existen museos sin normas, los recorridos por los mismos no están completamente determinados de antemano: qué mirar y cómo hacerlo sigue siendo potestad de quien se adentra en ellos. La gozosa carrera llama la atención acerca de los patrones que rigen las formas socialmente aceptadas de relacionarse con el arte —y frente al mismo— y con las instituciones que salvaguardan las porciones de este que hemos convertido en patrimonio. El afán del turista de San Francisco y su ansia de velocidad pueden verse como un anticipo del acercamiento a las grandes colecciones más común ahora: los agotadores deberes del turismo cultural incluyen la visita al museo de rigor (haciendo caso omiso de la inmensa mayoría de los que existen), cubriendo con el paseo el mayor espacio posible en el escaso tiempo disponible.

Incluso cuando se hace de forma más flemática que la de esa *Bande à part*, hay algo peculiar en el caminar que se da en un gran museo. Si la visita responde al interés de una mirada atenta, el avance a trompicones conjuga los ritmos propios de la reflexión: la marcha sosegada y la

pausa. Es un paseo propicio a la fluidez de las ideas, en callado diálogo con uno mismo o con un interlocutor, mientras se buscan las piezas consabidas, o anhelando que nos asalte de nuevo la sorpresa. De una a otra obra, puntual contemplación, entre el capricho y el programa. Este avance truncado lleva pronto al cansancio. La falta de asientos se acusa. Paradójicamente, ahora que más se habla de cuidados y distintas capacidades, casi desaparecen los bancos que harían asumible la visita a quienes no pueden sostenerse largamente en pie, y más fácil la apreciación detenida. También en el museo se prescinde de aquello que invita al análisis sosegado, como si los tres de Godard fueran un adelanto apenas exagerado de la actual velocidad de la mayoría. Las exigencias del servicio y las limitaciones del erario no favorecen el paseo, sino la circulación rápida de números cada vez mayores de visitantes. Se nos invita a pasar menos tiempo en las salas frente a los cuadros y más en la tienda, ese no lugar que acertadamente retrata Luis Bagué hacia las páginas finales de *La Menina ante el espejo*.

Es otro recordatorio de que la aparente sencillez del paseo oculta aspectos menos obvios. De un tiempo a esta parte surgen propuestas que entienden el caminar como una acción política, una toma de posición intelectual o una obra de arte en sí misma. Los situacionistas hicieron gala de ello; pero ya mucho antes Rousseau se declaró incapaz de separar marcha andariega y pensamiento, y Nietzsche solo confiaba en la frescura de las ideas que surgían de una caminata. Más recientemente, hemos asistido a la proliferación de libros sobre los beneficios de una actividad que, según sus autores, alargará nuestra vida, nos hará más felices y nos acercará no solo a las distantes colinas, sino también a la sabiduría de ilustres andariegos como los ya citados, pasando también, cómo no, por Platón y Thoreau. Estas abundantes incursiones suelen compaginar algo de erudición ligera con el relato de unas caminatas campestres que sugieren una herencia directa del Romanticismo, dejando de lado, llamativamente, la más moderna y urbana tradición de *flânerie* (Bowlby, 8). Desde una perspectiva más académica, distintas iniciativas plurales han experimentado con las posibilidades del paseo como un ins-

trumento de investigación con características propias, a menudo tratando de entrelazar rigor científico y activismo social: es el caso de los colectivos universitarios *WalkingLab* (dirigido por Stephanie Springgay en Canadá y Sarah E. Truman en Australia) y *Walking As Research Practice* (coordinado por Tânia Cardoso, Fenna Smit y Alice Twemlow desde Ámsterdam). Nociones como las de lugar, investigación sensorial, fisicidad y ritmo les sirven para generar nuevas formas de discusión asociadas a la práctica del paseo.

En el espacio restringido del museo, la deriva también puede reiterar los esquemas recibidos o revolverse contra ellos, pues el paseo, como apuntan esos grupos de investigación ambulantes, tiene potencial de herramienta crítica. Vamos recorriendo las galerías y paso a paso establecemos ensayos de aproximación a la institución y a las obras que alberga. El bagaje y la compañía que llevemos determinarán la experiencia. Lo que realmente la condiciona —el prejuicio— no se deja en la consigna.

Una de las peculiaridades del Museo del Prado es que nace como apéndice del paseo del mismo nombre, donde los madrileños llevaban ya varias generaciones esparciéndose en caminatas galantes. La relación entre ambos espacios en lo que tienen de lugares para el ocio no ha sido porosa, a pesar de las intenciones didácticas para con el pueblo de los ilustrados tanto españoles como franceses responsables de los proyectos preliminares para un Museo Real de Pinturas (Calvo Serraller, 29-31). Más bien, ha estado mediada por una membrana de control que sirve para salvaguardar los preciosos contenidos del museo tanto como el edificio en sí, una necesidad evidente desde el mismo inicio de su singlatura. La apertura de la colección al público en 1819 como Museo Real tuvo que aplazarse para evitar que quienes se acercaran a ella dejaran una marca indeseable de sus pasos: el día previsto, 19 de noviembre, llovió, con lo cual no fue hasta el 21 cuando el público pudo adentrarse en las salas sin convertirlas en un barrizal (Afinoguénova, 27). Durante décadas, el museo no recibió gran atención por parte de la mayoría de quienes disfrutaban del paseo al aire libre. Aunque este pasa-

tiempo también aunaba los placeres del movimiento y de las miradas curiosas, las mismas tenían como objeto principal a los demás viandantes. Tampoco se ponían las visitas demasiado fáciles al gran público: durante sus primeras décadas los días de apertura fueron uno o dos por semana.

Muchos libros complementan los paseos de quienes sí se adentran en el ilustre edificio, y algunos surgen de los mismos; hasta los suplen cuando no podemos acceder a las galerías. No faltan, por supuesto, los que nos acercan el Museo del Prado presentándonos con distinto grado de detalle (y acierto) la colección que atesora. Pocos de estos sobrevivirán ahora que la página web de la institución española se ha convertido en un instrumento ejemplar, que trasciende el mero catálogo. Pero el corpus de compañeros de papel para estos paseos sigue creciendo «con pocos pero doctos libros juntos» capaces de transformar nuestra comprensión de este museo en particular y, con él, de todos por los que tenemos la fortuna de caminarlo con algo de tiempo. Son libros que, por otro lado, también descolocan los cuadros: los sacan de paseo, los descuelgan y reorganizan. Ofrecen un montaje alternativo al que se encuentran, no tan alejado del de un cineasta o el del visitante que va componiendo su propio recorrido por esa colección que poco a poco va haciendo más suya.

Entre esta bibliografía destacan dos ensayos cuya aparición separa justo un siglo. Ambos recuerdan el privilegio que supone poder disfrutar de un recorrido por esas salas con la compañía adecuada. Eugenio d'Ors puso un hito en 1922 con *Tres horas en el Museo del Prado*, su obra con mayor fortuna editorial (fue tempranamente traducida al francés, algo más tarde al inglés, y ha conocido numerosas reediciones). Cien abriles han tenido que transcurrir para que alguien recoja con pleno éxito ese testigo. El libro de Estrella de Diego aparecido en 2022, *El Prado inadvertido*, da fe del cambio de sensibilidad que está moldeando las nuevas propuestas del museo y está destinado a acompañar a las generaciones venideras en sus paseos por las galerías como lo hiciera el de Xènius durante tanto tiempo. Un repaso a ambos revela cómo han ido variando estos recorridos,

unas formas especialmente sugerentes de concebir esa gran institución, clásica pero más fluida de lo que suele apreciarse.

D'Ors no deja entrever en el texto el cambio de rumbo que acababa de experimentar su situación personal cuando lo redacta al poco de cumplir los cuarenta años. Todavía estaba fresca entonces la herida de su defenestración por parte del nacionalismo catalán, que el autor se trata cambiando de aires: en 1921 viaja a Argentina y Uruguay, donde imparte cursos y da conferencias, y establece su residencia en Madrid. Lleva a Castilla, según el soneto que le dedica entonces Antonio Machado, «un amor que conversa y que razona, / sabio y antiguo —diálogo y presencia—». Ese año también publica un libro sobre Cézanne. A los pocos meses, aparece *Tres horas en el Museo del Prado. Itinerario estético*. En sus páginas, el personaje de d'Ors regresa a la pinacoteca un día de abril, «cuando la vida no aprieta demasiado». Su paseo comienza rodeando el edificio de Juan de Villanueva, deleitándose en los árboles que lo guardan. El documental que Juan Fernández Santos realizó en 1968 a partir del texto (hoy disponible en la web de la institución), reduciendo las tres horas a algo más de veintitrés minutos, captura ese movimiento y unos espacios en los que todo ha cambiado y todo sigue igual.

Ese «amor que conversa y que razona» que captara Machado en su bosquejo lírico del escritor catalán sustenta el trato entre el generoso cicerone y quien sigue sus pasos por el museo. D'Ors recrea las explicaciones que ofrece a un mudo interlocutor, un joven inteligente y receptivo, poco versado en cuestiones artísticas. La relación entre el experto que perora y el visitante que parece acatar su discurso no presenta grietas en el texto. Ese talante sigue estando en el sustrato de las iniciativas pedagógicas que acompañan a quienes franquean la entrada del museo, de los polémicos “docentes” voluntarios al papel de los curadores o de las cartelas y lo que en ellas se incluye. Guiar el paseo, orientar el gusto y la reflexión, son actos generosos: implican compartir tiempo, conocimiento, hasta ciertas inseguridades... También, como cualquier gesto pedagógico, bordean la imposición, especialmente cuando parten de una cer-

tidumbre sólida y esa conversación machadiana queda reducida a una sola voz. El cicerone orsiano no deja espacio para la duda. Todo parecía tan sólido entonces.

Frente a los técnicos y eruditos, d'Ors se reivindica como «gustador de criterio independiente». Él, por descontado, nunca se hubiera dejado engañar por el falso primitivo que la autoridad de «miopes» académicos expuso cerca de Fra Angelico. El paseo junto a este «sincero amigo de la belleza» quiere provocar un efecto higiénico, «desvanecer el efecto de tanta literatura amplificadora» que satura al visitante, en lugar de clarificar o contribuir al disfrute. D'Ors desea limpiar la mirada, quitando las capas textuales que se han adherido a la retina del acompañante, nublando su visión. Pero lo que su compañero pueda pensar parece importarle incluso menos que las contribuciones de los académicos; será que el diálogo, para el escritor catalán, también contamina el criterio independiente. Tal desconfianza de las opiniones ajenas implica que cuando las ocurrencias se le resisten, en lugar de preguntar, d'Ors dictamina que la imagen en cuestión simplemente *es*. Tautologías aparte, si bien nuestro cicerone trata de desprenderse de la erudición contra la que clama, ensayando algo que querría ser un acceso directo a las imágenes, no puede evitar la mediación de su propia memoria lectora: pasa a Tiziano por el filtro de Nietzsche, supone que el peligro de dejar fuera del recorrido a Teniers obedecería a «un olvido freudiano», y la elegancia que aprecia en Van Dyck la opone a una noción de belleza deudora de Baudelaire.

Así que, desechando los parámetros de los especialistas, lo que hace es reafirmar el espíritu del letraherido, el del ensayista que se acerca al arte desde ese ángulo del amor que exalta una suerte de inocencia opuesta al conocimiento técnico. El guía d'Ors reniega de las convenciones historiográficas para formular un «orden estético» a partir de lo que entiende como una «historia universal de la sensibilidad». Su paseo por el museo no supone, por tanto, solo un desmantelamiento de las categorías heredadas para así liberar la mirada. Pretende poner «mucho orden» —el suyo—, «tanto como la complejidad histórica de lo real consienta sin traición». El objetivo es «clasificar autores y obras por su actitud es-

tética únicamente». Ese orden que dota de sentido tanto el recorrido madrileño de d'Ors como el más amplio proyecto *noucentista* en que lo enmarca se apoya en una racionalidad que él sabe es una posibilidad de tantas: una cartografía subjetiva cuya rosa de los vientos es cierta idea de clasicismo. El ensayista comparte con su contemporáneo Aby Warburg tanto la fijación por las pervivencias de lo clásico como el afán por explorar nuevas maneras de ordenamiento de la historia de las imágenes.

Su propuesta de orden tiene, claro está, una lógica no demasiado alejada de la que era predominante en su tiempo. Ambas, la peculiar de d'Ors y la que podríamos denominar institucional, parten de fundamentos hoy profundamente cuestionados. Es preciso reconocer que han estado en constante revisión, aunque la memoria es limitada y además los cambios pasan a menudo inadvertidos. «Los cuadros en el Museo no están siempre quietos», apunta d'Ors: también ellos caminan a su manera, o más bien los ponemos en marcha. El gran museo nunca ha sido un fósil, sino un organismo vivo y, por consiguiente, problemático: por sus puertas se cuelan muchas las tensiones de la calle. Durante su recorrido en esa memorable tarde de abril, d'Ors observa «mayor agitación y zarabanda que jamás». Su preocupación va más allá de una nostalgia anticipada, del temor al momento en que un día se le escatime el placer de los reencuentros esperados. Nuestro autor tampoco es un inmovilista. Aunque le inquiete que ciertas novedades perturben el sentido del paseo, es capaz de percibir en algunas de ellas el valor de la «osadía; el gesto rehabilitador, vindicativo». El que había, por ejemplo, en la exposición de un «santo de palo», la *Magdalena penitente* de Pedro de Mena, pieza que acababa de retornar al Prado en 1921. La decisión expositiva que alaba d'Ors, viéndola sustentada en un «criterio pedagógico y decorativamente perfecto», resultó fugaz. Solo una docena de años más tarde la talla volvería a ser expulsada del recinto, con destino Valladolid.

Así que esas «ampliaciones y mejoras, que parecen un presagio, para cuando cumplidas, de largos años de afortunado reposo» han sido una realidad constante y a veces polémica, sobre todo cuando las mutaciones han

respondido a despertares críticos más contundentes. D'Ors era perfectamente consciente del relativo alcance los lanzallamas retóricos que seguían manejando los jóvenes vanguardistas, algunos todavía encandilados por la furia destructiva que Marinetti llevaba una década pregonando (con un temprano portavoz para España en Ramón Gómez de la Serna, quien tradujo y publicó al italiano en su revista *Prometeo*). Probablemente al autor barcelonés no se le había escapado la amenazante aparición de una lata de aceite industrial junto a la crátera de la portada de la revista *Grecia* en mayo de 1919, cuyo primer texto se titula «Las llamas en danza» y al que sigue un nocturno en el cual Pedro Garfias celebra una granada incendiaria. También resonaría el impacto del notorio impacto del artículo que Mariano de Cavia pergeñó en 1891, anunciando falsamente un catastrófico incendio con el que pretendió (y hasta cierto punto consiguió) que se subsanaran algunos de los muchos problemas logísticos que ponían en peligro la colección tras años de incuria de las autoridades políticas. Mediterráneo y clasicista, D'Ors aplaudiría a quienes salvaran *El Tránsito de la Virgen* de Mantegna «si un día el fuego debiese consumir todo este Museo». Afortunadamente, no han sido esas fuerzas las que han alterado el museo desde que d'Ors lo recorriera. Aunque quizás le habría sorprendido la solidez del ordenamiento que contempló: a grandes rasgos, ha durado cien años. Pero lo que entiende como el principal «designio que se complace en la diversidad» al referirse a la variedad estilística que habría de esperar el paseante está ya ampliando su significado.

Si d'Ors se encontraba en el Prado en medio del camino de su vida, sin dejar constancia expresa del refugio que le proporcionaba en un periodo personalmente difícil, para Estrella de Diego (Madrid, 1958) el museo ha sido uno de los escenarios principales de su existencia desde la infancia. Frente al rato de solaz que evoca el autor catalán, ella recorre y repiensa el Prado en su libro de 2022 cuando la vida le aprieta: la colección es un consuelo ante el domicilio que se inunda, la muerte apenas separada en el tiempo de ambos padres, el mundo entero en vilo por culpa de una pandemia que aísla a la escritora —como a todos, cuadros incluidos— durante

una temporada aciaga cuyo final se va posponiendo una y otra vez. Hasta sus paseos por las salas del museo se ven afectados por las circunstancias cuando, obligados por el largo cierre, tienen que convertirse en una experiencia de recuerdo que reorganiza el plano de la colección. Es un periodo particularmente agitado durante el cual se precipita un discurso que valora la fragilidad como una posición propicia para renovar la mirada.

Separada de la colección a la fuerza, Estrella de Diego vuelve a las galerías por los caminos de su memoria, en lo que se convierte en una actualización de esa arte mnemónica de Cicerón y Quintiliano, que concibieron una forma sistemática de acceder a los recuerdos mediante un recorrido por espacios reales o imaginados. Este deambular de la mente está emocionalmente cargado: la evocación de una imagen arrastra consigo escenas, compañías y pensamientos que a su vez alientan la conexión crítica, la reevaluación de lo antes asumido, renovándolo en cada nuevo paseo. Mediado por la memoria, el museo se revela como un espacio más de la geografía íntima de sus visitantes asiduos.

La autora sabe que en toda escritura hay algo de autobiografía, uno de sus temas predilectos, sobre el que ya reflexionó en profundidad en *No soy yo*. En el género del ensayo resulta baladí tratar de ocultar esta presencia: lo que se trata siempre *es en yo*. Un yo, por lo demás, que encuentra en la soledad —en el paseo, frente a las obras, frente al teclado— la compañía callada de algunos de los interlocutores que la han enriquecido a lo largo de los años: del viejo instructor de dibujo o la hermana que le lee los clásicos hasta los maestros en la distancia (de Borges a Lacan) y en la cercanía, de Bonet a Brown, o ese Gombrich cuya voz resuena recordándole la importancia de las exclusiones.

La conversación es continua, aunque el diálogo no aparezca como tal. Y en ella la pregunta recurrente es la de qué hacer con el viejo paradigma, el orden que a tantos parece el innegociablemente propio del museo en torno al cual se ha ordenado su vida personal y profesionalmente. Conocedora de su historia, e implicada en su futuro, de Diego pone sobre la mesa «si es lícito condenar al Museo del Prado a ser depositario de todas

las esencias del relato canónico; a no poder incorporar otras miradas en su propio relato». El Prado, patrimonio aparentemente intocable donde no procede el cambio... pero en realidad, de forma más o menos discreta, siempre mutante. También mutable: nada está del todo fijo en él, y lo menos sólido ha de ser la respuesta que genera entre sus visitantes. Cuando esta tiene más de pregunta que de asentimiento, el paseo ha sido particularmente provechoso.

El libro de Estrella de Diego invita a la deriva, al descubrimiento propio, mientras necesariamente sugiere una forma alternativa de recorrer el museo. ¿Cómo conseguir variaciones en el itinerario establecido sin imponer otro? Era un problema que la autora ya abordaba en *Rincones de postales. Turismo y hospitalidad* (2014). La revisión del orden reinante, por supuesto, no está exenta de riesgos; entre ellos, el que supone para quien mira, que ha de partir cuestionando la propia estabilidad de sus creencias y durante un rato «perderá pie». Es un peligro inherente a cierto asomarse a lo oculto: «las traseras, físicas y metafóricas», lo que se queda en los almacenes o se arrincona en zonas de transición. También estas realidades menos visibles forman parte del museo. Está en las obras y en los visitantes, que lo arrastran en su intimidad. Cuando salgan de las galerías habiéndolo confrontado, ni ellos ni el museo serán los mismos. Replantearnos radicalmente el museo, lugar de memoria, implica cuestionarnos nuestra propia identidad. La paseante se diluye «en ese acto de contaminarme, de dejar de estar a salvo, en ese espacio provisional que implica mirar una pintura». Se trata de explorar qué caminos nos llevan a las visitas más sorprendentes, más enriquecedoras —para la institución y, con ella, para todos los que la frecuentan. Por ello, de Diego se pregunta acerca de las formas de mantener encendida la llama de la novedad iluminando las obras que perezosamente renunciamos a ver con atención inquisitiva, esa llama ante la que d'Ors se mostraba receloso y que a la ensayista también genera dudas.

La autora nos recuerda que al ímpetu de cambio debe acompañar el escepticismo con respecto a los itinerarios, tanto los heredados como los de nuevo cuño;

siempre aparecen guías que prometen liberación y frescura mientras exigen acatar nuevas ortodoxias de forma más o menos subrepticia. Ante ello, el ensayo presenta dos líneas de fuerza cuyas dinámicas aparentemente opuestas la escritora trata de reconciliar. Por un lado, de Diego explica la importancia para las prácticas museísticas —y más allá— de las reflexiones teóricas que han transformado nuestro paisaje intelectual desde los sesenta. Las contribuciones de un grupo de pensadores más heterogéneos de lo que a menudo se aprecia (Foucault, Derrida, Cixous...) señalaron nuevos caminos por recorrer. Sin su trabajo sobre otredades, diferencias o dicotomías la radical revisión de nuestro canon cultural no habría existido, o como mínimo, hubiera sido muy diferente. Por supuesto, advierte con razón, se trata de una labor marcada a su vez por otras exclusiones: algunas que vienen de atrás, otras nuevamente generadas, entre las que están, seguro, unas cuantas que todavía no percibimos. Por ello, de Diego también ilustra cómo estas consideraciones críticas deben seguir en marcha, caminando continuamente, para no anquilosarse. En los momentos de mayor pesimismo, teme que «esa teoría ha terminado por construir un mundo previsible, atrapado en un lenguaje de lugares comunes, en el fondo y pese a las apariencias, un mundo de nuevas exclusiones, carente de eficacia política, polarizado y solipsista». Con todo, su propio libro es muestra de que una interrogación incansable mantiene vivas esas estrategias de relectura: la clave es someterlas continuamente al choque de lo inesperado, cortocircuitar lo consuetudinario. Esto toma las formas más variadas: Faith Ringgold junto a Picasso y este junto a El Greco, y tras todos el borgesiano *Quijote* de Pierre Menard.

Por otro lado, como posible antídoto para esa temida esclerosis teórica, Estrella de Diego propone rescatar algo de «la vieja historia del arte». Entendamos esto como una reivindicación de la complejidad y de la confrontación directa de imágenes específicas, cada una un objeto capaz de generar teoría. También, como una apuesta por recuperar una perspectiva histórica sobre la que ensayar acercamientos teóricamente informados, pues «pensar solo desde el presente es quedarse con

muy poco: agua que se escapa entre los dedos». Como d'Ors, la autora se rebela contra las cronologías convencionales. Y como a Mieke Bal, le interesa explorar los límites de una *preposterous art history*, en la que una manera renovada de entender la cita y la alusión —con su carga estética, epistémica y política— reescribe el pasado tanto como este configura el presente. Ya sea desde la teoría o la historiografía —en realidad, partiendo de la necesaria combinación de ambas— es imperativo seguir variando la narración, impidiendo la clausura del relato; al fin y al cabo, nada queda completamente concluido en la historia (menos las energías de quienes la escriben). De ahí la centralidad de las preguntas, que son a su vez la fuerza motriz del ensayo como género y del museo como espacio de exploración.

De Diego reclama mirar de nuevo, apartando viejos y nuevos (pre)juicios para volver a estimar las imágenes. Aquí está la clave: una reevaluación constante no solo de las obras, sino de las maneras de acercarse a ellas. Sin desechar las que tendemos a dar por más que conocidas, por superadas. Este esfuerzo, del que participan ya muchos de los museos mayores del mundo, tiene en los más singulares acentos propios. La autora viaja desde su estudio hacia el MOMA neoyorquino, el Stedelijk neerlandés, el MASP brasileño... para volver, inevitablemente, al Prado, cargada de preguntas que animan una apreciación diferente. Quitando capas de barnices y viejas lecturas, cambiando el ángulo de visión, surgen nuevos relatos: un Prado que es todo lo de siempre pero también ahora lugar donde se revelan presencias homoeróticas, africanas, americanas, otras —todas constitutivas de lo que es ese espacio inigualable para comprender lo que son y han sido nuestras formas de mirar. El paseo conecta el interior del museo, solo aparentemente inmutable, con el trasiego de la ciudad, donde todo está en continua transformación.

De Diego nos urge a caminar por las galerías de siempre imaginando otro museo y otras maneras de pensar los individuos, de Clara Peeters o Rosa Bonheur o Francisco Pradilla a Leonardo da Vinci, pasando por Velázquez; también, las persistentes jerarquías establecidas entre los géneros, y las épocas, con esos bodego-

nes y tanto del XIX relegados al desván colectivo. Volver a mirar, o crear nuevas miradas, propias del tiempo en que estamos, que desplacen —sin desecharlas— las que hemos heredado. Apropiarnos así del museo generando discursos comunes a todos, sin borrar los trazos de nuestro propio camino. Y siempre con conciencia de que dejamos senderos inexplorados: «relatos sin aspiración a verdades absolutas; narraciones que surgen en los paseos, aunque sea desde la mesa de escribir». Sin aferrarse al orden recibido, ni demasiado miedo a extrañarse: acercarse a un orden nuevo solo para empezar a perderse de nuevo.

El orden que celebraba Eugenio d'Ors adolecía de dos omisiones que él apenas supo entrever: el mundo más allá de Europa y la aportación de las mujeres. Ha tenido que pasar un siglo para que viéramos movimientos significativos hacia la reconsideración de estas ausencias que sí reverberan en el centro del ensayo de Estrella de Diego. La exposición *Tornaviaje* (2021), conceptualizada por Rafael López Guzmán con la colaboración de Pablo F. Amador y Jaime Cuadriello, marcó un hito en la historia del Prado, poniendo por fin de relevancia en su espacio un elemento fundamental de la cultura española: América. Su protagonismo en el centro fue más fugaz que el paso de la *Magdalena* de Mena, pero parecería imposible seguir haciendo caso omiso mucho tiempo más del papel del imperio tanto en la constitución de lo que es la nación española como, más concretamente, en el legado artístico de la monarquía hispánica, materializado en este museo.

Nuestros ensayistas notan esta carencia con grados muy distintos de atención. Ambos parten de dos detalles en sendas obras capitales para señalar un trazo de este vacío de dimensiones continentales. Para d'Ors, el loro que Rubens «subrepticamente introducía» en su versión del *Adán y Eva* de Tiziano llevaba a Europa la riqueza y el impacto de las tierras americanas y asiáticas, índice de la influencia del «más allá geográfico en la sensibilidad europea». De Diego hace memoria sobre su propia variada experiencia americana, a la que retorna repetidamente en el libro. Y nos indica el comienzo de un sendero que une el Prado con su trasera ultramarina en el mismísimo

centro de la colección. Como han señalado otros investigadores, la arcilla del búcaro que se le ofrece a Margarita en *Las Meninas* procedería de América, de donde se importó la moda de devorar esos barroos sazonados para incrementar la palidez de la piel. El curioso dato le sirve a la autora para reflexionar sobre la ausencia del capítulo del imperialismo en la historia que construye el museo, el cual es, a su vez, un producto sobresaliente de la misma. Seguir ocultando el entramado colonial sobre el cual se sostenía el poder de la Corona española resulta ya una opción intelectual y moralmente indefensible (por ello se intenta argumentar estéticamente). Para de Diego tiene, además, una dimensión racial, pues la exclusión de la conquista deja fuera también la hibridez intrínseca a la experiencia americana:

me pregunto por qué la obstinación de mantener «puro» el discurso del Prado a través de los siglos... sería extraordinario que esos cuadros americanos volvieran al Museo del Prado para actuar como guerrilleros en las salas «dimpias» y blancas. Sería un modo de interrumpir la calma tensa sobre las relaciones coloniales del XVI y XVII, camufladas con frecuencia en las traseras de la pintura española, entre tanta narrativa del poder. Sería revelador que «dos mulatos» regresaran al Prado definitivamente para confrontarse con la realidad de otras piezas. Y después esas piezas consigo mismas. ¿De qué manera se modificaría el relato del propio museo, el relato colectivo de los visitantes del Prado, el mío?

Tocaría completar de forma decisiva el relato presentado en el museo con un gesto que, para d'Ors, probablemente sería de «zarabanda y desorden», pero al que es difícil negarle una lógica histórica irreprochable. El reconocimiento de la americanidad del Prado, elemento fundacional aunque todavía invisible para quienes son incapaces de intuirlo en los y lodos, acentuaría la singularidad de la colección (algo innecesario) y haría de la institución más emblemática de la cultura española un auténtico centro de gravedad del mundo hispánico. Añadiría al paseo una etapa tan compleja como fascinante.

En estos dos recorridos separados por un siglo resultan todavía más divergentes los acercamientos a la presencia de las mujeres en el Prado. Solo muy tangencialmente hace d'Ors referencia a ello, apuntando con

apenas contenido desagradado que «cuando el triunfo de la femineidad [sic] se introduce en un clasicismo, inevitablemente lo corrompe un poco . . . entran, con ellas, el *pathos*, las lágrimas, la sensualidad». De Diego es una de las pioneras de la historia del arte feminista en España: baste recordar que su tesis doctoral sobre las pintoras del XIX sigue reeditándose (algo de esto hay también en su querencia por la producción de ese siglo menospreciado por d'Ors). A pesar de esas credenciales, habrá quien encuentre problemático que se sitúe un momento en un margen del camino para pararse a cuestionar

si es la teoría lo que ha conseguido este logro, esta visión crítica. Si ha conseguido desbaratar el discurso más allá de que entren en él las mujeres... o si la teoría es ahora esa nueva ortodoxia que ha perdido su energía por completo; si la teoría no es más que un nuevo discurso hegemónico.

Este dilema no es una conclusión, sino algo que la autora nos invita a considerar como forma de reactivación. Ella misma lo pone en práctica en páginas brillantes como las que logran desmontar varias exclusiones a la vez a partir de un motivo tan imprevisible para ese propósito como pudiera serlo el Cid.

Caminar lleva al agotamiento, y —bien lo advierte la autora— también los discursos tienen sus cadencias. En ocasiones toca hacer una pausa y plantearse los pasos que han de seguir. Vencido, finalmente, por las cuatro (que no tres) horas invertidas en su visita al Prado, incapaz de encontrar una fórmula satisfactoria frente a lo que se le aparece como el misterio de Rembrandt, el cicerone d'Ors balbucea: «vámonos». Como escueta conclusión del recorrido subraya «la necesidad de volver». Seguro que en esto de Diego estaría de acuerdo con él. Y en la siguiente ocasión le sugeriría preguntarse, al menos, por dónde debería dar comienzo el nuevo paseo.

Estas peculiares marchas por el museo no equivalen a las del *flâneur* o *flâneuse*, que curiosean por la ciudad sin objeto ni rumbo fijo y tampoco pretenden dejar un registro sobre lo que se van parando a observar. Tampoco son las de quien trisca por los campos entre meditabundo y extasiado y luego se sienta a relatar su marcha por escrito, salpimentando la narración de reflexiones. Pero

todos estos caminantes comparten el gozo del movimiento y la observación que lleva a sorpresas de distinto cariz: a veces provocada por algo completamente inesperado, otras al redescubrir la diferencia en lo familiar —lo inadvertido, siempre cambiante hasta en un museo con dos siglos de historia y paseos.

Referencias

- Afnoguénova, Eugenia. *The Prado: Spanish Culture and Leisure, 1819-1939*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2018.
- Bagué Quílez, Luis. *La Menina ante el espejo. Visita al Museo 3.0*. Madrid: Fórcola, 2016.
- Bal, Mieke. *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Bowlby, Rachel. *Talking Walking: Essays in Cultural Criticism*. Brighton: Sussex Academic Press, 2018.
- Calvo Serraller, Francisco. «Breve historia del Museo del Prado». *Anales de Historia del Arte* 29, 2019, pp. 29-55.
- Diego, Estrella de. *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela, 2011.
- . *Rincones de postales. Turismo y hospitalidad*. Madrid: Cátedra, 2014.
- . *El Prado inadvertido*. Barcelona: Anagrama, 2022.
- D'Ors, Eugenio. *Tres horas en el Museo del Prado. Itinerario estético*. Madrid: Caro Raggio, 1922.
- Springgay, Stephanie y Sarah E. Truman. *Walking Methodologies In a More-than-Human World: WalkingLab*. Londres y Nueva York: Routledge, 2018.

Filmografía

- Fernández Santos, Jesús (dir.) *La víspera de nuestro tiempo. Tres horas en el Museo del Prado*. Documental basado en textos de Eugenio D'Ors. RTVE, 1968.
- Godard, Jean-Luc (dir.) *Bande à part*. 1964.



PERSPECTIVAS
PERSPECTIVES
PERSPECTIVES
PROSPETTIVE

Retratos de la crisis del 2008 en el cine griego: El caso de la *Greek Weird Wave*

Sara San Nicolás Andrés*

Recibido: 15.06.2022 — Aceptado: 27.09.2022

Titre / Title / Titolo

Portraits de la crise de 2008 dans le cinéma grec: le cas de la *Greek Weird Wave*
Portraits of the 2008 crisis in Greek cinema: the case of the Greek *Weird Wave*
Ritratti della crisi del 2008 nel cinema greco: il caso della *Greek Weird Wave*

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

En el presente artículo de investigación se analiza cómo queda representada la crisis financiera del 2008 en el cine griego de la corriente denominada *Greek Weird Wave*. De ella forman parte películas como *Canino* (*Kynodontas*, Yorgos Lanthimos, 2009), *Alps* (*Alpeis*, Yorgos Lanthimos, 2011), *Wasted Youth* (*Wasted Youth*, Argyris Papadimitropoulos y Jan Vogel, 2011), *Boy Eating The Bird's Food* (*To agori troei to fagito tou pouliou*, Ektoras Lygizos, 2012), *The Lobster* (*The Lobster*, Yorgos Lanthimos, 2015) y *Amerika Square* (*Plateia Amerikis*, Yannis Sakaridis, 2016), enmarcadas en el período que va de los años 2009 al 2016 (es decir, en plena recesión económica). Con este propósito, partiendo del análisis textual y centrándonos especialmente en tres de las películas más representativas (como son *Amerika Square*, *Wasted Youth* y *Dogtooth*), analizamos las diversas narrativas contrahegemónicas que se construyen desde la industria cinematográfica griega. Relatos que consideramos transgresores en relación con las múltiples crisis que se proyectan en pantalla.

Cet article de recherche analyse la manière dont la crise financière de 2008 est représentée dans le cinéma grec de la *Greek Weird Wave*. Elle comprend des films tels *Dogtooth* (*Kynodontas*, Yorgos Lanthimos, 2009), *Alps* (*Alpeis*, Yorgos Lanthimos, 2011), *Wasted Youth* (*Wasted Youth*, Argyris Papadimitropoulos et Jan Vogel, 2011), *Boy Eating The Bird's Food* (*To agori troei to fagito tou pouliou*, Ektoras Lygizos, 2012), *The Lobster* (*The Lobster*, Yorgos Lanthimos, 2015) et *Amerika Square* (*Plateia Amerikis*, Yannis Sakaridis, 2016), encadrés dans la période allant de 2009 à 2016 (c'est-à-dire en pleine récession économique). À cette fin, en partant de l'analyse textuelle et en se concentrant particulièrement sur trois des films les plus représentatifs tels

que *Amerika Square*, *Wasted Youth* et *Dogtooth*, nous analysons les différents récits contre-hégémoniques qui sont construits par l'industrie cinématographique grecque, récits que nous considérons comme transgressifs par rapport aux multiples crises qui sont projetées à l'écran.

This research article analyzes how the 2008 financial crisis is represented in the Greek cinema of the so-called Greek *Weird Wave*. It includes films such as *Dogtooth* (*Kynodontas*, Yorgos Lanthimos, 2009), *Alps* (*Alpeis*, Yorgos Lanthimos, 2011), *Wasted Youth* (*Wasted Youth*, Argyris Papadimitropoulos and Jan Vogel, 2011), *Boy Eating The Bird's Food* (*To agori troei to fagito tou pouliou*, Ektoras Lygizos, 2012), *The Lobster* (*The Lobster*, Yorgos Lanthimos, 2015) and *Amerika Square* (*Plateia Amerikis*, Yannis Sakaridis, 2016) framed in the period between the years 2009-2016 (i.e., in the midst of the economic recession). For this purpose, starting from textual analysis and focusing especially on three of the most representative films such as *Amerika Square*, *Wasted Youth* and *Dogtooth*, we analyze the various counter-hegemonic narratives constructed by the Greek film industry, narratives that we consider transgressive in relation to the multiple crises that are projected on screen.

Questo articolo di ricerca analizza come la crisi finanziaria del 2008 viene rappresentata nel cinema greco della cosiddetta *Greek Weird Wave*. Ad essa appartengono film come *Dogtooth* (*Kynodontas*, Yorgos Lanthimos, 2009), *Alps* (*Alpeis*, Yorgos Lanthimos, 2011), *Wasted Youth* (*Wasted Youth*, Argyris Papadimitropoulos e Jan Vogel, 2011), *Boy Eating The Bird's Food* (*To agori troei to fagito tou pouliou*, Ektoras Lygizos, 2012), *The Lobster* (*The Lobster*, Yorgos Lanthimos, 2015) e *Amerika Square* (*Plateia Amerikis*, Yannis Sakaridis, 2016), realizzati nel periodo compreso tra il 2009 e il 2016 (ovvero nel pieno della recessione economica). A tal fine, partendo dall'analisi testuale e concentrando in particolare su tre dei film più rappresentativi quali *Amerika Square*, *Wasted Youth* e *Dogtooth*, analizziamo le varie narrazioni contro-egemoniche costruite dall'industria cinematografica greca, narrazioni che consideriamo trasgressive in relazione alle molteplici crisi proiettate sullo schermo.

* Universitat de València

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Crisis financiera del 2008, neoliberalismo, depresión griega, cine griego, Yorgos Lanthimos



Crise financière de 2008, néolibéralisme, dépression grecque, cinéma grec, Yorgos Lanthimos



2008 financial crisis, neoliberalism, greek depression, greek cinema, Yorgos Lanthimos



Crisi finanziaria del 2008, neoliberalismo, depressione greca, cinema greco, Yorgos Lanthimos



1. Introducción

A día de hoy, en 2022, se cumplen ya 14 años desde que en el 2008 se desencadenara la denominada crisis de las hipotecas *subprime* (o crisis de las hipotecas basura). Originada en 2007 en Estados Unidos tras la quiebra de entidades pertenecientes al sector financiero (como es el caso de Lehman Brothers) se extendió también por Europa, afectando especialmente a los países situados más al sur del continente. Este escenario —marcado por lo que Beck denomina la «sociedad del riesgo global», un nuevo orden mundial impredecible por la «controlabilidad limitada de los peligros que nos hemos creado» (Beck, 9); o bien por lo que Otte denomina el *crash* de la (des)información financiera, señalando a los *mass media* como principales culpables por ocultar qué ocurría verdaderamente— generaría una crisis del capitalismo en la que el tejido social quedaría todavía más fragmentado por la brecha de la desigualdad. La marginación social, ligada a la precariedad a causa de todas aquellas medidas austeras decretadas en materia de política social, se conformaría como una forma de gobierno que quedaría reflejada, entre otras, en la privatización de servicios públicos. Es por ello que como considera Lorey (17), «si no entendemos la precarización, no entendemos ni la política ni la economía del presente». Así, la precariedad —o la «con-

dición precaria» (Lorey, 33)— en tanto conjunto de condiciones de vida inestables, inciertas y limitadas, no es lo que hace a todos iguales «sino aquello que todos comparten» (*ib.*) y que ha terminado por abarcar «la totalidad de la existencia, los cuerpos, los modos de subjetivación» (Lorey, 17). Según el razonamiento de la autora, compartido por Butler (2016), ésta iría necesariamente unida a la política y a las nuevas formas de gestionar los modos de gobernar: a través de su normalización, el proceso de precarización convierte a la sociedad en gobernable, «en un modo hegemónico de ser gobernados y de gobernarnos a nosotros mismos» (Butler, 13). Esta manera de entender lo político desde el marco de la precariedad (Martín-Estudillo poniendo el acento en los efectos sociales, estará presente también en la obra de Saskia Sassen. La autora señalará que «desde la década de 1980 ha habido un fortalecimiento de las dinámicas que expulsan gente de la economía y de la sociedad, y ahora esas dinámicas están programadas como parte del funcionamiento normal» (Sassen, 91). Partiendo de esta premisa, la autora apunta a la existencia de «nuevas lógicas de expulsión» (Sassen, 11) bajo una economía capitalista y globalizada. Dirá que en períodos de crisis los modos de medir la economía se redefinen con el objetivo de presentar los datos de forma más optimista. De esta manera, se extrapola la lógica de la expulsión a las mismas informaciones que se hacen públicas, dejando fuera a muchas personas, borrándolas del registro: «los expulsados pasan a ser invisibles para las mediciones formales y, por consiguiente, su presión negativa sobre las tasas de crecimiento queda neutralizada» (Sassen, 49). Algunos ejemplos, apunta Sassen (13), pueden ser «el empobrecimiento de las clases medias en países ricos», las personas desempleadas que quedan relegadas en los barrios pobres, los catalogados como «suicidios económicos», o bien los refugiados abandonados en campamentos precarios que previamente han sido forzados a huir de sus países de origen.

Es en este contexto descrito cuando surgen películas como *Canino* (*Kynódontas*, Yorgos Lanthimos, 2009), *Alps* (*Alpeis*, Yorgos Lanthimos, 2011), *Wasted Youth*

(*Wasted Youth*, Argyris Papadimitropoulos y Jan Vogel, 2011), *Boy Eating The Bird's Food* (*To agori troei to fagito tou pouliou*, Ektoros Lygizos, 2012), *The Lobster* (*The Lobster*, Yorgos Lanthimos, 2015) y *Amerika Square* (*Plateia Amerikis*, Yannis Sakaridis, 2016). Una muestra cinematográfica enmarcada en la corriente denominada *Greek Weird Wave*, nombre con el que es conocida la Nueva Ola de cine griego surgida en el país a raíz de la crisis del 2008, y que fue puesta en marcha en Grecia para mostrar, retratar y denunciar las condiciones críticas y precarias a las que quedaba sometida la ciudadanía. Ciertamente, este tipo de cine podría ser entendido desde la noción de cinevisión de Lipovetsky y Serroy, ya que fabrica una percepción del mundo porque no refleja una realidad, sino que más bien la produce (es decir, construye una mirada o una retórica). Una premisa desde la cual ya partían los estudios fílmicos que lograron una gran fuerza teórica en los años 70. Se propondrían tomar el cine en tanto dispositivo político o ideológico porque ello implicaría entender que éste es una práctica cultural por la cual la representación de las relaciones de poder y las diferentes realidades sociales vienen entrecruzadas por su (re)producción en un momento histórico o contextual concreto. Así, el cine, o como se refiere a él Teresa de Lauretis, el aparato cinematográfico, se ha constituido como una tecnología social, como una fuente de imágenes y sonidos con una gran capacidad de fascinación idónea para construir imaginarios colectivos que no son ni inocentes ni apolíticos. Su capacidad discursiva se configura como un dispositivo representacional expresado mediante un lenguaje audiovisual que, asimismo, ha conseguido institucionalizarse y que además genera discursos y efectos de significación a través de los códigos fílmicos (Heath).

Las películas seleccionadas serán una demostración de que el cine no siempre debe ser entendido en clave espectacular (cuya función se reduce al entretenimiento), sino que es capaz de ir más allá: puede ser un «elemento esencial en la formación de la conciencia moderna» (Lipovetsky y Serroy, 318). En este sentido, cabe entender en primer lugar la dimensión histórica del cine y la mirada que éste mismo promueve para así

poder desnaturalizarla (Colaizzi). El dispositivo fílmico siempre ha venido predeterminado por su vertiente ideológica e industrial, por su desarrollo en un contexto determinado, esto es, «el Occidente capitalista e imperialista del primer cuarto del siglo XX» (Burch, 17). Es por ello que en determinados espacios geográficos y coyunturas, como puede ser el caso de Estados Unidos durante el siglo XX, el cine ha sido empleado para construir imaginarios colectivos (véase el *american dream* ligado al individualismo, al *self-made-man* y al capitalismo) y para normalizar estilos de vida (véase la relación de Hollywood con el *american way of life*). Los significados que se generan, por tanto, no quedarán únicamente encerrados en la pantalla en tanto ficción, sino que también harán partícipe a una audiencia que está ubicada en la esfera pública y que se identifica con determinados discursos.

Desde esta premisa, la principal hipótesis planteada en este estudio toma el cine (en tanto industria cultural) como una de las formas más poderosas de construcción del imaginario colectivo. La Nueva Ola de cine griego conocida como *Greek Weird Wave* y surgida a raíz de la crisis del 2008 no solo actúa como tematización de la realidad social del momento sino que también se posiciona políticamente en tanto cine activista, emergiendo como una respuesta a la producción audiovisual *mainstream*. En este sentido, se propone como un modo de representación alternativo, opuesto a los mecanismos de la narración clásica y al modelo espectral hegemónico. Las diversas películas aquí analizadas resultan sintomáticas de los procesos socioculturales que se estaban desarrollando en Grecia y surgen como discursos fílmicos críticos con el modelo hegemónico. En este sentido, los filmes tematizan cuestiones fundamentales relacionadas con la crisis del neoliberalismo y sus consecuencias a partir de propuestas formales alternativas que buscan establecer, en su diversidad, una crítica a la sociedad griega en su conjunto. De distintas maneras, las tres películas persiguen concienciar al sujeto espectador, involucrarlo emocional e intelectualmente, pero interpeándolo para que participe activamente de la reflexión que cada uno de los textos propone.

Desde esta perspectiva —y con el fin de demostrar la hipótesis planteada— el acercamiento al objeto de estudio partirá de una metodología cualitativa centrada principalmente en el análisis textual (o análisis filmico) desde un punto de vista culturológico. Tomaremos el cine como una práctica social y discursiva en la que interviene necesariamente un proceso de significación —códigos, símbolos, metáforas— que nos permitirán, tal y como proponen las teorías de campo (Casetti), aproximarnos al cine desde diferentes enfoques a la vez que responder preguntas globales o hipótesis que se hayan planteado, prestando atención a qué se proyecta en pantalla, qué se omite o cómo se representan las diferentes identidades culturales, así como plantear cómo son proyectados los modos de representación cinematográficos, en qué posición queda el espectador o cuál es el papel del teórico en el análisis. El procedimiento metodológico vendrá caracterizado, en definitiva, por la pluralidad, variedad y conflictividad, centrándonos además en los efectos (estéticos, ideológicos, sociales) y en la relación texto-contexto, comprendiendo que son inseparables y que el primero es sintomático del segundo.

2. La depresión griega

La «depresión griega» fue un término acuñado para hacer referencia a la crisis de la deuda soberana acontecida en Grecia en el año 2009 (Balibar). Un año clave que iniciaba una etapa de tensión y confrontación directa entre el país heleno y la *Troika* —el triunvirato conformado por catorce estados miembros de la Unión Europea fusionados a su vez en la Comisión Europea (CE), el Banco Central Europeo (BCE) y el Fondo Monetario Internacional (FMI)— en el que se estaban produciendo las primeras negociaciones en torno a un posible rescate para Grecia. Su aprobación implicaba una serie de consecuencias que a largo plazo afectarían a la estabilidad del país. En el libro *El síntoma griego. Posdemocracia, guerra monetaria y resistencia social en la Europa de hoy* encontramos las claves de esta crisis. Una de ellas era el establecimiento de una dicotomía que fractura-

ba la Eurozona entre acreedores (la Europa del norte) y deudores (la Europa del sur, los llamados peyorativamente PIGS1 por la prensa anglosajona), y que por tanto desplegaba una dependencia económica que se convertía forzosamente en política. Por ello, la aceptación de las condiciones exigidas desde las grandes esferas económico-financieras suponía también asumir una gestión tecnocrática que respondía a las demandas del libre mercado mundial. Desde esta lógica, el político se convertía en mero gestor (Vallespín): ya no administraba la política por el bien general de la ciudadanía, sino que su papel quedaba reducido a acatar y cumplir con unos requisitos compartidos según las normas establecidas a través de una política fiscal y monetaria común. En consecuencia, se dejaba al Gobierno griego con un margen de maniobra limitado. El único escenario posible que se planteaba era el establecimiento de medidas austeras que se desviaban por el lado de la desregulación y la privatización, dejando en un segundo plano los servicios públicos básicos. El impacto social, en efecto, sería enorme, asolando todo un país e incrementando la desigualdad. Según los datos que aporta Sassen, entre los años 2010 y 2011 —cuando la recesión ya estaba totalmente asentada— la pobreza y el desempleo aumentaron exponencialmente en Grecia. Como consecuencia, la población en riesgo de exclusión social creció del 27,7% al 31,1%. Paralelamente, los suicidios también se acrecentaron, aumentando un 40% con respecto al mismo período en 2010.

Este hastío generalizado iba ineludiblemente ligado a la pérdida de soberanía y legitimidad de los Estados-Nación. Suponía la gestación de un nuevo orden geopolítico al que Antonio Negri y Michael Hardt denominan *Imperio*, «una nueva inscripción de la autoridad y un nuevo diseño de la producción de normas e instrumentos legales de coerción» (26), un poder que opera a través de una red que aglutina todos los centros de poder, trascendiendo lo nacional, expandiéndose y reproduciéndose de manera desterritorializada y descentralizada. Será, en definitiva, la «constitución de una

¹ En inglés, hace referencia a cuatro países: Portugal, Italy, Greece, Spain.

nueva soberanía, de un poder mundial supranacional» (*ib.*). El resultado de este proceso, sujeto a la aceleración y la transformación constante, llegaría a su culmen en el año 2011 durante la crisis económica. Los efectos a largo plazo generarían en los sistemas partidistas de las diferentes democracias liberales europeas, en palabras del sociólogo Manuel Castells, una «crisis de legitimidad». Con este término el autor haría referencia a la crisis de representación, a la desafección política existente entre la ciudadanía y al aumento de la desconfianza generalizada hacia los partidos políticos que, al no responder a las demandas, necesidades y exigencias sociales, quedarían relegados en un segundo plano, perdiendo el apoyo que tradicionalmente habían captado en tanto partidos de masas. Se produciría una ruptura del «vínculo subjetivo entre lo que los ciudadanos piensan y quieren y las acciones de aquellos a quienes elegimos y pagamos» (Castells, 16).

El desdibujamiento de la barrera que separa a los representantes elegidos democráticamente con otros mandatarios no elegidos por la vía democrática dibujaría en el escenario político un inmovilismo que sería incapaz de proponer soluciones reales y efectivas a los problemas, agudizado sobre todo por esa inestabilidad propia del capitalismo tardío. Mair, en su libro *Gobernando el vacío: la banalización de la democracia occidental*, ya advertía sobre el incremento de la abstención electoral causada por la indiferencia y la ausencia de identificación partidista. Una abstención que asimismo iba en paralelo a la crisis del bipartidismo y al surgimiento de nuevos partidos, considerados de corte populista, que se posicionarían en contra del orden imperante. En Grecia estaría el caso de Syriza, acrónimo que hace referencia a la Coalición de la Izquierda Radical. La formación iría ganando cada vez más apoyos, pasando de fuerza política irrelevante a gobernar el país en el año 2015. En su programa quedarían representadas las políticas anti-austeridad que exigía una gran mayoría de la población afectada por la crisis, una agenda antineoliberal que culparía al capitalismo desenfrenado de las desigualdades sociales, una mayor regulación estatal, el aumento de impuestos a las grandes rentas, una mayor participa-

ción política de la ciudadanía y una mayor soberanía de los Estados-Nación que habían quedado supeditados a otros poderes fácticos (Katsambekis, 170).

A ese sentimiento compartido de abandono y al lema popular «¡no nos representan!» enunciado desde las propias instituciones, se sumarían las acciones movilizadoras en otros espacios no-oficiales (aunque también necesariamente políticos) como calles y plazas. A escala global, surgirían en las grandes ciudades una serie de movimientos socioculturales, compuestos por una multitud de ciudadanos *indignados*, espontáneos y organizados a través de redes sociales (Hardt y Negri): *Occupy Wall Street* en Estados Unidos, el 15-M en la Puerta del Sol de Madrid, la movilización estudiantil en Chile o la Primavera Árabe. En el caso griego, el origen de las protestas se debe situar en el año 2008 tras el asesinato en el barrio de Exarchia (Atenas) del adolescente de 15 años Alexandros Grigoropoulos por parte de un disparo de la policía. La respuesta ciudadana durante las tres siguientes semanas sería en forma de manifestaciones, marchas, *okupaciones* y huelgas por toda la capital, que asimismo terminaría ampliándose y continuando los años posteriores (2010-2012).

3. Narraciones contrahegemónicas sobre la crisis: el cine griego de la *Greek Weird Wave*

Como ya se ha indicado, el cine, en tanto industria cultural y dispositivo discursivo, también puede presentar líneas de fractura y romper con el canon que históricamente ha impuesto la maquinaria hollywoodiense. Al ser capaz de construir narrativas contrahegemónicas desde las que involucrar al espectador se puede erigir como una práctica social, de oposición, o como un texto contracultural desde el que ejercer la crítica social. Desde este espacio dialógico y reflexivo actuaría la corriente *Greek Weird Wave*. Debe ser enmarcada dentro del contexto cinematográfico europeo, donde estaban emergiendo también películas de temática similar,

como puede ser el caso de la italiana *El capital humano* (*Il capitale umano*, Paolo Virzì, 2013) o las españolas *Techo y comida* (Juan Miguel del Castillo, 2015) y *Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014). En palabras de Hernández Barral y López Hernández:

En su diversidad, el Cine Europeo ha alcanzado un territorio común al tratar los efectos de la crisis económica a través de películas de éxito crítico y comercial (...). Su tratamiento de la temática de la crisis se mueve entre la compasión y la crítica despiadada, si bien dicho tratamiento depende de la debilidad de las víctimas; sin duda hay mayor empatía con los desamparados que con aquellos que han intentado superar los efectos de la quiebra económica buscando la salvación individual a costa de pisotear los derechos de los menos protegidos. Se trata por tanto de un tratamiento ambivalente y de gran interés, porque es capaz de superar los discursos maniqueos y penetra con fuerza en las complicaciones y pliegues de la interpretación moral del fenómeno (212-213).

Del caso griego, en este mismo terreno destacan una serie de películas con características comunes y compartidas: una producción *low-cost*, el sentimiento de desesperanza, la alienación de los personajes, los problemas familiares o el ambiente crítico en el que se desenvuelve la acción. Será en la combinación de estos recursos, temáticos y formales, cuando se consigue crear la sensación de extrañeza, o bien, un ambiente que resulta violento y desagradable para el sujeto-espectador. Es por ello por lo que debe ser enmarcado dentro de la producción biopolítica (Foucault, 2009), un cine de resistencia contra los modos de gubernamentalidad neoliberales que retrata las múltiples y diversas crisis del capitalismo. Como señala Basea:

The Greek new wave cinema can be (and was) linked to the crisis, as the narrative of some films specifically reflect the hard political, economic, and social conditions in the country and are about unemployment, financial instability, default, poverty, and hunger (63).

Dogtooth (Yorgos Lanthimos, 2009) es considerada la precursora de esta Nueva Ola al introducir un estilo propio, acompañado a su vez de una trama inquietante y de cierta naturaleza distópica, que conseguiría

recabar cierto éxito en Estados Unidos al conseguir una nominación en los Premios Óscar en la categoría de mejor película de habla no inglesa. No obstante, la rápida consolidación de esta corriente se dejaría entrever los años siguientes. A la lista se irían sumando más nombres como el de Athina Rachel Tsangari, Argyris Papadimitropoulos, Jan Vogel, Ektoras Lygizos, Yannis Sakaridis, Sofia Exarchou, Alexandros Avranas, Panos H. Koutras, Syllas Tzoumerkas o Christoforos Papakaliatis, autores de diversos títulos como *Attenberg* (*Attenberg*, 2010), *Amerika Square* (Plateia Amerikis, 2016), *Wasted Youth* (Wasted Youth, 2011), *Park* (*Park*, 2016), *Suntan* (*Suntan*, 2016), *Boy Eating The Bird's Food* (*To agori troei to fagito tou pouliou*, 2012), *A Blast* (*A Blast*, 2014) o *Miss Violence* (*Miss Violence*, 2013).

No solo triunfarían en los festivales de cine cosechando buenas críticas, sino que también serían películas que responderían a exigencias sociales y a la necesidad expresiva de denuncia siguiendo a su vez una misma dinámica acorde con el marco cinematográfico europeo en el cual son reproducidas. Determinadas, por tanto, por el contexto sociopolítico, compartirían un trasfondo común de crisis y una fuerte carga política que pondría sobre la mesa las nuevas opresiones que emergen de la mano del neoliberalismo del siglo XXI.

3.1 *Amerika Square* (2016) y el fascismo cotidiano

Tras superar una serie de problemas iniciales causados por la financiación, que obligarían a detener el rodaje, finalmente se estrenaría *Amerika Square* (*Plateia Amerikis*, Sakaridis, 2016), una película dirigida por Yannis Sakaridis y basada en la novela *Victoria Doesn't Exist* del escritor Yannis Tsiaras. Sería seleccionada candidata para representar a Grecia en la sección mejor película extranjera en los Premios Óscar celebrados en Estados Unidos. En ella quedaría representada desde una historia más vinculada a lo personal las consecuencias sociales de las altas tasas de paro (que avivan la llama de la xenofobia y el racismo) y la crisis de los refugiados, o



Imagen 1

bien, el negocio con las fronteras que las mafias aprovechan gracias a los procesos migratorios y el auge del (neo)fascismo y nacionalismo griego. En cierta manera, el título del film nos redirige a uno de los lugares que mayor concentración de personas refugiadas acogería: Amerikis Square (en griego, Πλατεία Αμερικής), una plaza que está situada cerca del barrio de Kypseli (Atenas) (imagen 1). El relato entrelaza las historias de Billy (un tatuador que se enamora de Teresa, una joven víctima del tráfico de personas); Nakos (un hombre mediana edad, desempleado y racista, que todavía vive en casa de sus padres) y Tarek (un refugiado sirio que ejercía de médico en su país, pero que ahora vive en el sótano de Billy con su hija pequeña, y que pretende emigrar a Alemania buscando mejores condiciones de vida).

Partiendo de esta temática, la película revela los problemas sociales, económicos y culturales de la Grecia del 2015, en un contexto donde el país se estaba adaptando a un proceso de transformación política, focalizando la acción en la sociedad racista griega en la que se estaban produciendo una multitud de agresiones (representada por Nakos), la dura realidad de las personas migrantes que no tienen papeles (representada por Tarek) y la esperanza, la generosidad y la implicación ciudadana (representada por Billy).

En efecto, la xenofobia y el racismo comienzan a ser visibles desde el inicio del largometraje. Para Nakos, este Otro inmigrante será percibido con extrañeza, como una amenaza externa o como el causante de los problemas que atraviesa Grecia en general y el barrio de

Atenas en el que vive en particular. Su visión pesimista del barrio se acrecienta con la llegada de la crisis económica, que termina por ser social, política y migratoria. Se pregunta constantemente sobre cómo y cuándo mejorarán las cosas, ya que antes el barrio no había pasado todavía por ese proceso de cambio. Las sociedades multiculturales son percibidas como amenaza: Nuestras plazas y nuestras ciudades no son de los inmigrantes, son de los griegos. Se desata un sentimiento nostálgico hacia un pasado idealizado y mítico (vinculado con el fascismo), lo que le lleva incluso a tatuarse en el brazo la fuente que encabeza la plaza. En su libro, Stanley (13) señalaría que la apelación a un pasado mítico e idealizado es uno de los pilares del fascismo contemporáneo desde los cuales se construye la identidad nacional. A partir de él es más fácil generar un sentimiento nostálgico que mire al pasado, lo que implicaría también retomar ciertos valores conservadores.

Desde esta mirada, la película sería un fiel retrato de cómo opera el fascismo: desde la cotidianeidad. Nakos no representa a ningún miembro de Amanecer Dorado (que sería una de las caras más visibles del neonazismo griego), ni es el fascista prototípico que se ha construido desde la cultura audiovisual y que forma parte del imaginario colectivo compartido. No es ni un hombre blanco de mediana edad con uniforme militar que se pasea rodeado de la masa, ni un *skinhead* tatuado con esvásticas. Es un ex-compañero del colegio, un vecino común que vive en un barrio popular ateniense. Es por ello que, retomando la cita de Adorno, la «pervivencia del nazismo en la democracia» es más peligrosa que la persistencia «de tendencias fascistas dirigidas contra la democracia» (citado en Traverso, 6). Una pervivencia que en su afán de pasar desapercibida, termina por infiltrarse y atacar desde una invisibilidad efectiva.

En definitiva, en *Amerika Square* la Plaza América que da título al film será escenario de fondo en el que seremos testigos de lo que Hannah Arendt denomina la «banalidad del mal» —el racismo y la xenofobia (igual que el antisemitismo) no vendrían dados de manera intrínseca a su propia existencia, sino que habrían sido alimentados por un caldo de cultivo previo—; o bien lo

que Adela Cortina Orts denomina «aporafobia» —inciendiando en la perspectiva de clase (atravesada en muchas ocasiones por la condición racial), el odio o fobia hacia las personas pobres—donde la exclusión causada por la falta de alternativas institucionales y el estigma social que sufren las personas refugiadas termina con la reclusión de éstas en guetos.

3.2. *Wasted Youth* (2011) y la juventud sin futuro

Wasted Youth (*Wasted Youth*, Argyris Papadimitropoulos y Jan Vogel, 2011) representa otro de los ejemplos audiovisuales insertos en este marco post-crisis. Enmarcada en una producción *low-cost* pero dentro del considerado cine social, Argyris Papadimitropoulos y Jan Vogel guionizan y ruedan una de las películas que mejor retratarían a la Generación Z (los nacidos entre 1994 y 2010) de la Grecia contemporánea. El film, cuyo elenco se compone de actores que no tenían experiencia previa en el mundo de la actuación, pretende denunciar —ficcionalizando los acontecimientos, cambiando los nombres de los implicados, reelaborando los hechos y adaptándolos a las exigencias del propio relato— el caso mediático de la muerte de Alexandros Grigoropoulos, asesinado de un disparo por parte de la policía el 6 de diciembre de 2008 en el barrio de Exarchia (Atenas).

Partiendo de este trasfondo, los directores narran dos historias paralelas: la vida de un adolescente que personificará a ese *joven perdido*, y la de un policía frustrado y con problemas familiares que está pasando por una crisis existencial, estancado en una fase vital tardía donde los nuevos proyectos no salen a la luz. Así, el primero de ellos, Harris (Harris Markou) es un joven de 16 años que vive entre la casa de su padre —con quien discute habitualmente, entre otras cuestiones porque no busca trabajo y porque no va a visitar a su madre enferma al hospital— y el chalet de Christina —una amiga de su madre que lo acoge, configurándose como una alternativa a la figura materna (Milonaki)—. Como a todo adolescente, le gusta pasar su tiempo de ocio en la calle

con sus amigos, con los que compartirá su afición por el *skateboarding*, y con su novia Anna, con la que discute ocasionalmente. Por su parte, Vassilis (Ieronymos Kalletsanos) es un policía de mediana edad que vive en su apartamento de Atenas con su mujer, su hija y su madre. Un personaje con baja autoestima y vida monótona que introduce en la trama los sentimientos de frustración y depresión, la llamada crisis de los 50, que pone en entredicho la débil relación que tiene con su familia, donde los lazos afectivos prácticamente son inexistentes, a los que se suman la fría relación laboral que tiene en el trabajo con sus compañeros (Milonaki). Al quedar fraccionada en dos historias alternas que desembocan en un final conjunto, la película parte del eje familiar y de la brecha generacional para construir un relato que abarca no únicamente la crisis desde su aspecto más visible y *macro*, sino también desde una óptica más personal y *micro* como es la familia desestructurada. Por tanto, la fisura existente entre juventud y adultez, ambas en constante confrontación, será evidente en ese desdoble ficcional.

La cinta está ambientada en Atenas (imagen 2) en plena crisis económica y social, y caracteriza la ciudad como escenario clave en todo proceso político y social. Por ello, la ciudad griega será el espacio exterior, paradójicamente, cerrado y opresivo, del cual los protagonistas no pueden huir. Es escenario donde las contradicciones del neoliberalismo salen a colación, donde las dinámicas que lo mueven causan crisis cíclicas que hacen prácticamente imposible la ideación y puesta en práctica de proyectos de futuro. Es un escenario, asimismo, que acoge un modelo de vida estratégicamente adaptado al consumismo y a la sociedad de masas, y que por consiguiente, crea sujetos más propensos a sufrir crisis vitales o existenciales, los «wasted heroes» que comenta Milonaki. Por tanto, el espacio donde se desarrolla la acción no puede desligarse de los personajes, donde la relación figura-fondo siempre prevalece. Ciertamente, todo ello generaría un desconcierto y un efecto alienante que en la película quedaría reforzado y amplificado por el punto de vista del objetivo cinematográfico y la narración. Los primeros y medios planos con cámara en mano (como el final, que corresponde a la recreación

del asesinato) resultan agobiantes, agitados y difusos al generar una imagen en movimiento, que, combinados con el calor que desprende la imagen, —a pesar de que se pueden observar las ventanas abiertas— provocan una sensación opresiva. Este calor presente en pantalla se aprecia gracias a la calidez de la imagen, teñida de tonos anaranjados, a la que se le suman los planos recurso, como el de unas hojas de árbol moviéndose por la brisa veraniega o bien los planos generales donde aparece el protagonista patinando, sin camiseta y con pantalones cortos, en una piscina vacía donde da el sol de lleno. Se creará, por tanto, un espacio cerrado con la pantalla como límite que afecta no solo a los propios personajes sino también a los propios espectadores.

Asimismo, la desesperanza social unida a la precariedad generalizada, presente especialmente en la juventud, se combinaría en la dimensión institucional no solo con esa desconfianza política hacia los partidos (Mair) en un contexto de «crisis de legitimidad» (Castells), sino también con cierto escepticismo y apatía dirigidos hacia otras autoridades, que pueden ir desde el cuerpo policial hasta un adulto cualquiera. En así como, en cierto modo, en este espacio o atmósfera como caldo de cultivo los directores construyen unos personajes en crisis, una crisis de la subjetividad que va ineludiblemente ligada a la pérdida de identidad de los sujetos que habitan el mundo contemporáneo. Una relación de extrañeza que quedaría reforzada, como ya se ha comentado, por mecanismos como el desenfoque de la imagen o la cámara en constante movimiento. La puesta en escena, las miradas y los cuerpos quedarán interrelacionados al articularse como mecanismos capaces de mostrar el vacío de unos personajes completamente desorientados.

Este mismo juego con el espacio exterior puede observarse en otra de sus contemporáneas, *Boy Eating The Bird's Food* (*To agori troei to fagito tou pouliou*, Ektoras Lygizos, 2012), y que consideramos relevante mencionar y detenernos en ella brevemente. La película nos presenta, como si se tratase de una alegoría contra las políticas de austeridad, la vida monótona de un joven griego que vive en un piso ateniense, prácticamente vacío, acompañado únicamente de su canario. Para poder alimentarse le qui-



Imagen 2

ta azúcar a su vecino y alpiste a su mascota, esperando la notificación de su inminente desahucio. Con esta simple trama, Lygizos nos muestra cómo el desmantelamiento del Estado del Bienestar lleva la precariedad a límites extremos. El protagonista se dedica a divagar por las calles de una ciudad en la que él mismo deviene también pájaro encerrado, encarcelado en una jaula más grande de la que tampoco puede huir pese al esfuerzo que hace por intentarlo. Tanto es así que la narración se centra en la banalidad, en lo que Barthes denominaría «catálisis»: no ocurre nada porque todo aquello relevante ya ha sucedido fuera de campo. Así es como el espectador tan solo queda reducido a observar las consecuencias de la crisis que ha asolado Atenas, los movimientos inciertos del personaje, persiguiéndolo por la calle y sufriendo con él con cierta compasión. A través del empleo de estos recursos, el film, con apenas diálogo, proyecta ese sentimiento latente de desconexión con la realidad, de desorientación, quedando amplificadas gracias a una fotografía que emplea los primeros planos (con el fondo en ocasiones desenfocado) con cámara en mano (lo que da una sensación de inestabilidad).

3.3. *Dogtooth* (2009) y la vulnerabilidad de los cuerpos

Hace falta retrotraerse 13 años antes para dirigirse a una de las cintas y directores que inician este viaje cinematográfico, sentando asimismo las bases que cultivan la

Nueva Ola. De Yorgos Lanthimos son dignas de mención la ya citada *Canino* (*Kynódontas*, 2009), *Alps* (*Alpeis*, 2011) y *The Lobster* (*The Lobster*, 2015). La segunda de ellas narra la historia de un grupo de individuos que se unen para trabajar sustituyendo a personas que ya han fallecido, actuando tal y como lo harían ellas. Formado por una enfermera, un conductor de ambulancia, una gimnasta y su entrenador, son contratados por diferentes familias con el propósito de suplir una pérdida que no han sido capaces de reconocer. En esta travesía entre el reemplazo, la falta y la soledad en las relaciones interpersonales se movería también *The Lobster*, una película de naturaleza distópica que pondría de manifiesto la presión existente a la hora de cumplir con el contrato social y familiar imperante. El inicio del relato se ambienta en un hotel al cual han sido trasladadas las personas solteras. Allí deben encontrar pareja antes de que pasen 45 días, ya que, de lo contrario, serán castigadas y convertidas en el animal que han elegido previamente (de ahí el título del film).

No obstante, la película que mayor atención merece, no solo por las novedades que introduce sino por ser considerada la pionera de esta Nueva Ola de cine griego, será *Kynódontas*. Fue traducida al español como *Canino* —en referencia no solo al diente sino también al animal, al perro—, y se centra en una familia nuclear, compuesta por un padre (Christos Stergioglou), una madre (Michele Valley), la hermana mayor (Aggeliki Papoulia), la hermana menor (Mary Tsoni) y el hijo (Christos Passalis). Todos ellos viven en un chalé con jardín y piscina, ubicado en Grecia, a las afueras de una gran ciudad que no queda especificada. Los tres hijos no tienen contacto ni ningún tipo de influencia con el exterior y son educados por sus propios padres, según ellos creen conveniente, usando sus propios métodos, y dejando a un lado cualquier convención social. La única persona que sale de casa es el padre —que solo lo puede hacer en coche, tal y como creen los hijos—, mientras que la única persona que entra en la casa es Christina, una mujer de mediana edad que trabaja como guardia de seguridad en la empresa del progenitor, y cuya función se reduce a la de prostituirse (ya que le pagan por

ello) para saciar las supuestas “necesidades sexuales” del hijo. Así, a lo largo de la narración, los hijos se enfrentarán a los retos educativos que sus padres les proponen, intentando (sobre)vivir en un microcosmos totalitario donde la violencia física, cultural y sexual está siempre presente. Observamos que la familia se configura como un dispositivo burgués donde la figura autoritaria por excelencia queda representada por el padre (que simboliza, asimismo, al patriarcado). Se hace cargo a lo largo de la película del rol activo y no recibe ningún cuestionamiento de liderazgo, siendo asumido tácitamente por todos los miembros de la familia. En este sentido, la relación (con)textual con la Grecia del período que transcurre en los años que van del 2009 al 2016 puede apreciarse en la crisis de soberanía, de igual forma que las agresiones representadas en la imagen fílmica pueden entenderse «as an allegory of the ‘systemic, anonymous’ violence of global capitalism currently wreaking havoc on contemporary Greek society» (Lykidis, 11).

La conducta de los tres hijos coprotagonistas vendrá, por tanto, regulada por esa mirada punitiva de los progenitores, por ese orden, control y disciplina a la que son sometidos. Desarrollarán una determinada subjetividad que habrá sido producida a partir de las propias dinámicas sociales, a través de los comportamientos interiorizados: el poder actuará por normalización y no por represión. Es por ello que el hijo y las dos hijas, pese a que están en la década de los veinte, se comportan, se visten y actúan como si fuesen niños de corta edad (imagen 3).

Una conducta reglada que asimismo quedará reforzada por los movimientos infantilizados que adoptan



Imagen 3



Imagen 4

los propios actores, la puesta en escena —especialmente por la decoración de sus habitaciones (que también recuerda a la niñez por las pegatinas que se pueden observar en el cabezal de la cama (imagen 4))— y la paleta de colores utilizada a lo largo de la película —colores claros como azules, verdes, rosas o blancos—. Con otras palabras, como apunta García Sahagún:

El director de fotografía de *Canino*, Thimios Bakatakis, utiliza una estética naif que se sirve de un estilo visual aparentemente inocente, al emplear la paleta de color pastel y una composición armoniosa de las imágenes. Estas poseen, en su mayoría, una relación de simetría entre cuerpos —o partes del mismo cuerpo— de más o menos el mismo peso que guardan equilibrio entre sí. La estética es pulcra, limpia. La disposición ordenada nos remite al comportamiento que el padre impone a sus hijos a través de sus estrictas normas. Los colores, por su parte, aluden al universo infantil donde los hijos —a su edad tardía—, aún se encuentran estancados (73).

Lanthimos creará así un clima distópico, opresivo, donde los personajes se encuentran atrapados en un espacio parcialmente cerrado y dominado por la figura patriarcal, sustituida en su ausencia por la figura materna.



Imagen 5



Imagen 6

Un clima de aislamiento, de reclusión en la interioridad, donde los Otros —siguiendo la retórica populista de un ellos que se opone al nosotros— que se encuentran fuera, en la exterioridad, serán tratados como extraños y peligrosos por encarnar amenazas inexistentes. Es así como la película incorpora temáticas como el control social, la disciplina y el orden (que en el imaginario colectivo recuerdan a los regímenes fascistas) que sirven para proyectar en pantalla los juegos de dominación-sumisión donde unos cuerpos dóciles (Foucault, 2002) o en crisis, que ya han desarrollado un tipo de subjetividad acostumbrada a esas dinámicas de poder, pueden manejarse con facilidad sin prácticamente resistencia.

Esta intervención que afecta a los propios cuerpos, estableciendo una analogía con la producción biopolítica en clave foucaultiana, será la interiorización de unas tecnologías de vigilancia (Foucault, 2009) que generan en los personajes una crisis de la subjetividad y una alienación. En la película se puede apreciar no únicamente mediante la temática, sino también a través de la puesta en escena, los diferentes encuadres y la relación espacial y carnal entre los cuerpos. No hay prácticamente movimientos de cámara, no se emplea el plano/contraplano (sino que se focaliza el objetivo en un único personaje) y los elementos que se enmarcan a través del encuadre son, en ocasiones, aquellos que el cine de Hollywood dejaría fuera de campo. Es por ello que la ubicación de la cámara estática y la fragmentación de los cuerpos por el plano, en los que se proyecta solamente el tronco y las piernas de los sujetos dejando fuera de campo las caras (o bien, su identidad), hará todavía más efectiva la despersonalización y animalización que sufren (imágenes 5 y 6).

Asimismo, ni siquiera tienen un nombre propio — se refieren a ellos como la Mayor, la Menor y el hijo— transgrediendo el lenguaje cotidiano, llegando incluso a la distorsión total. Además, los progenitores acuñan nuevos significados para palabras ya existentes con el objetivo de crear su propia verdad al margen de las normas y convenciones sociales. Partiendo de esta premisa, Lanthimos realizará una reflexión en torno al proceso de construcción cultural al que se ve sometido el lenguaje, poniendo a prueba el signo lingüístico y su carácter arbitrario (Saussure). La distorsión de la palabra será un eje clave, conformándose como un «acto dadaísta» de destrucción (Revert Gomis, 91). El empleo del lenguaje, en efecto, resultará absurdo a muchos niveles (Lykidis), pero operará con eficacia al conseguir su propósito final: engañar, persuadir y distorsionar. De hecho, tal y como admite el director, «la idea de *Canino* tiene que ver sobre cómo puedes manipular la percepción de alguien sobre el mundo» (citado en García Sahagún, 68). Así, en la casa familiar un “zombie” ya no es un muerto viviente, sino una flor pequeña y amarilla; un “gato” es el animal más peligroso que existe porque come carne humana; un “avión” es un juguete que puede caer al jardín; o bien Frank Sinatra no es el cantante de *Fly Me to the Moon* (1964) —cuya letra el padre traduce de forma totalmente diferente a la original—, sino el abuelo de los hijos.

No obstante todo ello, el desenlace del film destapará una esperanza latente que queda personificada en el personaje femenino. Así, a pesar de que la escena final muestra la desolación y las trágicas consecuencias que el espectador ha podido presenciar a lo largo del largometraje, también observamos cierto atisbo de rebelión: vemos cómo la hija Mayor, frente a un espejo del cuarto de baño, decide abrir la boca y golpearse el canino para que se le caiga y así poder salir de casa, ya que es la única forma de escapar según las historias que les cuenta el padre. Como decía Foucault (2009; 2002), donde hay poder, hay resistencia a ese poder: los cuerpos dejan de llevar consigo la etiqueta de dócil para pasar a ser cuerpos insurrectos e incontrolables. Lanthimos, en definitiva, deja el desenlace en interrogante, no cierra el final ni sugiere cómo se debe interpretar —como si ha-

ría el cine de Hollywood—, sino que le cede al espectador cierta libertad para que él mismo sea capaz de abrir diferentes lecturas, permitiendo que decida, aunque ya guiándolo hacia una de ellas: que sí existe una salida.

4. Conclusiones

El cine lleva consigo una fuerte carga ideológica y capacidad crítica, de modo que trae intrínseca una potencialidad política que no debe doblegarse a la convencionalidad social impuesta. Es capaz de oponerse a determinados significados o comunicar ideas a través de un espacio cultural común. Es, en definitiva, una práctica discursiva, textual, desde la cual se pueden construir otros relatos e imaginarios alternativos. Destacamos la relevancia de las películas analizadas que configuran la *Greek Weird Wave* por haberse erigido como una de las tantas narraciones de la crisis del 2008, por haber logrado tematizar la realidad social griega y por haber operado en ese espacio crítico y reflexivo en una etapa crucial repleta de cambios políticos. Todos los filmes citados en esta investigación consiguen, con cierta empatía, conectar al espectador con el ambiente incómodo que el propio relato genera, mostrando unos personajes que se encuentran, en muchas ocasiones, desubicados, desorientados y extrañados. Así, para el sujeto que visiona la proyección, resulta una manera más cercana de aproximarse a la realidad sociopolítica, de comprenderla a través de historias de carácter personal que entroncan necesariamente con lo político. Son, ciertamente, sucesos que nos resultan cotidianos y que a pesar de ser ficticios contienen cierta verdad como telón de fondo. Esta manifestación en pantalla, sin censura, de los efectos de la recesión, termina por convertir a la *Greek Weird Wave* en un cine duro, violento y arriesgado, pero a la vez atento, cuidadoso y comprometido.

Consideramos, por tanto, que queda corroborada la hipótesis de partida. El cine griego del período 2009-2016 ha sido capaz de emerger como una respuesta a la producción audiovisual *mainstream*, proponiendo un modo de representación alternativo, opuesto a los me-

canismos de la narración clásica y al modelo espectacular hegemónico. Es por ello que las películas de esta Nueva Ola de cine griego resultan sintomáticas de los procesos socioculturales que se estaban desarrollando en Grecia y surgen como discursos fílmicos que dan espacio en pantalla a cuestiones fundamentales relacionadas con la crisis y sus consecuencias —la violencia económica e institucional— a partir de propuestas formales que buscan establecer, en su diversidad, una crítica que en muchas ocasiones se desvía hacia un sistema económico insostenible, hacia el sistema patriarcal o bien hacia el racismo institucional.

Concluimos, en definitiva, que tanto *Canino* como precursora, como el resto de películas citadas —*Alps*, *Wasted Youth*, *Boy Eating The Bird's Food*, *The Lobster*, y *Amerika Square*— son capaces de abrir un espacio en pantalla, cultural y mediático, desde el que es posible (re)pensar las diversas problemáticas que envuelven a los personajes y su relación con el entorno en el que se desenvuelven. De ahí, por tanto, el compromiso ético y estético de los filmes.

Bibliografía

AA.VV. *El síntoma griego. Posdemocracia, guerra monetaria y resistencia social en la Europa de hoy*. Madrid: Errata Naturae, 2013.

Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio acerca de la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 2003.

Balibar, Étienne. «La política de la deuda». *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 50, 2016, pp. 50-82.

Barthes, Roland. «Introducción al análisis estructural de los relatos». *El análisis estructural*. Ed. Saveiro Niccolini. Buenos Aires: Centro Ed. de América Latina, 1977, pp. 65-101.

Basea, Erato. «The 'Greek Crisis' through the Cinematic and Photographic Lens: From 'Weirdness' and Decay to Social Protest and Civic Responsibility». *Visual Anthropology Review*, 32, 2016, pp. 61-72.

Beck, Ulrich. *La sociedad del riesgo global*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2002.

Burch, Noël. *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra, 2008.

Butler, Judith. «Prefacio». *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid: Traficantes de sueños, 2016, pp. 13-16.

Casetti, Francesco. *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra, 1994.

Castells, Manuel. *Ruptura. Crisis de la democracia liberal*. Madrid: Alianza Editorial, 2018.

Colaizzi, Giulia. *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

Cortina Orts, Adela. *Aporofobia, el rechazo al pobre. Un desafío para la democracia*. Barcelona: Paidós, 2017.

De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. London: Macmillan Press, 1989.

Foucault, Michel. *Nacimiento de la biopolítica*. Madrid: Akal, 2009.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2002.

García Sahagún, Marta. «La imagen violenta. Fotografía perversa y violencia objetiva en *Canino* (Kynódon-tas, Yorgos Lanthimos, 2009)». *Escritura e Imagen*, 14, 2018, pp. 65-77.

Hardt, Michael y Antonio Negri. *Multitud: guerra y democracia en la era del imperio*. Barcelona: Debate, 2009.

Heath, Stephen. *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

Hernández Barral, Fernando y Sofía López Hernández. «La crisis económica en el cine europeo contemporáneo. Análisis de los filmes *Los exámenes*, *Dos días y una noche* y *Capital humano*». *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 18, 2018, pp. 199-214.

Katsambekis, Giorgios. «El ascenso de la izquierda radical griega al poder. Notas sobre el discurso y la estrategia de Syriza». *Línea Sur*, 9, 2015, pp. 165-174.

Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy. *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama, 2009.

Lorey, Isabell. *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid: Traficantes de sueños, 2016.

- Lykidis, Alex. «Crisis of Sovereignty in Recent Greek Cinema». *Journal of Greek Media & Culture*, 1, 2015, pp. 9-27.
- Mair, Peter. *Gobernando el vacío: la banalización de la democracia occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 2015.
- Martín-Estudillo, Luis. «Pornoprecariedad: crisis biopolítica, trabajo y régimen visual en *Hermosa juventud* (Jaime Rosales, 2014)». *Romance Quarterly*, 64, 2017, pp. 196-205.
- Milonaki, Angeliki-Lina. «Film review. *Wasted Youth* by Argyris Papadimitropoulos and Yan Vogel (2011)». *FILMICON: Journal of Greek Film Studies*, 1, 2013, pp. 167-174.
- Otte, Max. *El crash de la desinformación. Los mecanismos de la desinformación cotidiana*. Barcelona: Ariel, 2012.
- Revert Gomis, Jordi. «Paisajes en descomposición: Los discursos de la crisis y su colapso en el relato de cine». *Revista F@ro*, 19, 2014, pp. 180-92.
- Sassen, Saskia. *Expulsiones. Brutalidad y complejidad en la economía global*. Madrid: Katz, 2015.
- Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza, 1998.
- Stanley, Jason. *Facha. Cómo funciona el fascismo y cómo ha entrado en tu vida*. Barcelona: Blackie Books, 2019.
- Traverso, Enzo. «Espectros del fascismo. Metamorfosis de las derechas radicales en el siglo XXI». *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 50, 2016, pp. 4-20.
- Vallespín, Fernando. *La mentira os hará libres. Realidad y ficción en la democracia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2012.

Abyección y castigo del cuerpo femenino en el cine de Carlos Vermut

Alejandro Morala Girón*

Recibido: 07.11.2022 — Aceptado: 05.12.2022

Titre / Title / Titolo

Abjection et châtiment du corps féminin dans le cinéma de Carlos Vermut
Abjection and female body punishment on Carlos Vermut's cinema
Abiezione e castigo del corpo femminile nel cinema di Carlos Vermut

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El presente artículo analiza la representación de los cuerpos femeninos en los tres primeros largometrajes del director Carlos Vermut: *Diamond Flash* (2011), *Magical Girl* (2014) y *Quién te cantará* (2018). Mediante una perspectiva interdisciplinar que conjuga la semiótica y la teoría filmica feminista, abordamos las modalidades de identificación articuladas por la enunciación respecto de los personajes femeninos protagonistas. Recurriendo al análisis textual como metodología, nuestro estudio concluye que las mujeres del universo vermutiano están condenadas a experimentar una corporeidad abyecta, forzadas a escoger entre la reinención identitaria o la muerte.

Cet article analyse la représentation des corps féminins dans les trois premiers films du réalisateur Carlos Vermut : *Diamond Flash* (2011), *Magical Girl* (2014) et *Quién te cantará* (2018). À travers une perspective interdisciplinaire mêlant la sémiotique et la théorie cinématographique féministe, nous abordons les modalités d'identification articulées par l'énonciation à l'égard des personnages féminins principaux. Utilisant l'analyse textuelle comme méthodologie, notre étude conclut que les femmes de l'univers vermutien sont vouées à vivre une corporeité abjecte, contraintes de choisir entre la réinvention identitaire ou la mort.

The aim of this research paper is to analyse the representation of female bodies in three movies by director Carlos Vermut: *Diamond Flash* (2011), *Magical Girl* (2014) and *Quién te cantará* (2018). By applying an interdiscipli-

nary perspective combining semiotics and feminist film theory, we study the modes of identification related to women's main characters. Textual analysis allows us to conclude that in Vermut's fiction women are condemned to live an abject corporeality, forced to choose between identity reinvention or death.

Questo articolo analizza la rappresentazione dei corpi femminili nei primi tre lungometraggi del regista Carlos Vermut: *Diamond Flash* (2011), *Magical Girl* (2014) e *Quién te cantará* (2018). Mediante una prospettiva interdisciplinare che unisce teoria semiótica e teoría del cinema feminista, abordiamo le modalità di identificazione articolate nella forma enunciativa rispetto ai personaggi femminili protagonisti. Utilizzando l'analisi testuale come metodologia, il nostro studio conclude che le donne dell'universo vermutiano sono condannate a sperimentare una corporeità abietta, costrette a scegliere tra la reinvenzione dell'identità o la morte.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Abyección, cuerpo femenino, representación cinematográfica, Carlos Vermut

Abjection, corps féminin, représentation cinématographique, Carlos Vermut

Abjection, female body, filmic representation, Carlos Vermut

Abiezione, corpo femminile, rappresentazione cinematografica, Carlos Vermut

* Universitat de València

1. Introducción

Desde los llamados *feminist film studies* iniciados en los años setenta (Casetti) y particularmente desde el texto fundante de Laura Mulvey *Placer visual y cine narrativo*, la representación del cuerpo femenino ha ejercido un papel clave a la hora de determinar las modalidades de identificación y sus connotaciones socio-sexuales en los textos fílmicos (Lauretis). Mientras que en el patrón clásico el cuerpo femenino se muestra «aislado, expuesto, embellecido» para la mirada del espectador-*voyeur* masculino (Colaizzi, 69), tal adulación reificante ha devenido históricamente en violencia varonil contra la mujer (Zecchi, 69). En gran parte, dicha violencia —ya presente en el género *noir* del cine hollywoodiense a través del estereotipo de la *femme fatale* (Doane)— responde a un rechazo del feminismo emergente y del progresivo empoderamiento social de las mujeres.

A este respecto, feminidad y abyección encuentran un punto de encuentro significativo. Según Julia Kristeva, el cuerpo de la mujer, a causa de su ligazón a una naturaleza prelingüística por vía de la maternidad (Kristeva, 112),¹ es considerado una amenaza para el orden simbólico-fálico: «un mal radical que debe ser suprimido» (95). Las conexiones entre biología e identidad en el cuerpo de toda mujer —siempre indisociables a juicio de la semióloga francesa, especialmente a partir de la menstruación como manifestación de la experiencia vaginal— representan un desbordamiento de los códigos lingüísticos (imágenes, pensamientos, filmes, etc.) que reduce la condición genérico-sexual femenina a un «peligro social» (Kristeva y Clément, 26).

En este marco, lo femenino en tanto que opuesto al sexo masculino, se percibe como un *Otro* impuro que debe ser sometido al dominio y castigo de la ley paterna (Kristeva, 95). Lo abyecto femenino, en este sentido, se define como aquello que perturba la identidad, el sistema y el orden patriarcal el cual, por su parte, trata de ex-

terminar toda trabazón con la naturaleza presimbólica al considerarla incontrolable (11).

En este marco, el objetivo del presente artículo es analizar la representación de los cuerpos femeninos en los tres primeros largometrajes del director Carlos Vermut (Madrid, 1980): *Diamond Flash* (2011), *Magical Girl* (2014) y *Quién te cantará* (2018) a propósito de la idea de abyección. Cabe señalar que actualmente Vermut es uno de los directores españoles más alabados por la crítica cinematográfica nacional. Ganador de la Concha de Plata en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián en 2014, es considerado un «autor» —en el sentido acuñado por los *Cahiers du Cinéma* en los años 50 (Baecque)— al ir conformando un universo cinematográfico propio que, sumado a un estilo visual diferenciable, define su voz autoral (Costa; Martínez).

Así, siguiendo las líneas de investigación abiertas por estudios precedentes (Venet-Gutiérrez; Merás; Ontoria-Peña), nos disponemos a abordar de forma panorámica la filmografía del cineasta partiendo de la siguiente hipótesis: la representación de la feminidad en el universo vermutiano es indisociable de la idea de lo abyecto. De esta manera, las protagonistas de sus películas arrastran siempre una condición de amenaza por la cual terminan siendo castigadas, si bien no necesariamente juzgadas por la enunciación. Sus cuerpos, a este respecto, quedan sometidos a agresiones, torturas o transformaciones radicales fruto de su carácter inadaptado.

Nuestro objetivo es analizar las operaciones textuales articuladas en los tres primeros largometrajes del cineasta que ratifiquen tal suposición.

2. Metodología

La metodología empleada para demostrar la hipótesis planteada es el análisis fílmico como modalidad del análisis del discurso (Marzal y Gómez Tarín). Desde las coordenadas de la semiótica como disciplina de investigación, el análisis fílmico parte de la concepción de las películas como textos, es decir, como unidades de discurso que articulan significados a partir de una orga-

¹ Esta vinculación a un origen prelingüístico por parte del cuerpo femenino es discutida por Judith Butler a propósito de Julia Kristeva en *El género en disputa* (2018: 154-174).

nización significativa, y establecen una interacción entre destinatario y destinatario (Aumont y Marie; Casetti y Di Chio). Metodológicamente, dicho análisis se basa en un trabajo de descomposición y recomposición del objeto analizado con el fin de obtener un conocimiento más pleno sobre la construcción y el funcionamiento del mismo (Marzal y Gómez Tarín; Carmona). Principalmente, nos centraremos en la puesta en escena, el montaje y en la construcción narrativa de los filmes como parámetros de estudio.

Por su parte, partiendo de una toma de conciencia del estatuto histórico-social del discurso, una perspectiva feminista del análisis filmico ejerce «una des/naturalización de la imagen» (Guillamón, 2015: 52), en aras de transformar el imaginario social tanto a un nivel subjetivo-pulsional como contextual (Colaizzi). En este sentido, una perspectiva interdisciplinar que conjuga la teoría semiótica y la teoría filmica feminista debe dar cuenta de las connotaciones socio-sexuales que conlleva una distinta representación de los cuerpos de hombres y mujeres en pantalla (Mulvey; Lauretis).

Dada la extensión y complejidad textual de las películas, optaremos por seleccionar algunas secuencias representativas de cada film, si bien entendiendo dicha representatividad no en términos absolutos, sino en relación con nuestro eje específico de análisis (Aumont y Marie). Seguiremos, pues, la lógica del «microanálisis filmico» propuesta por Zunzunegui (15) basada en la selección y análisis minucioso de fragmentos de film donde queden condensadas las «líneas de fuerza» constituyentes del mismo. Ello nos permitirá un mayor grado de exhaustividad y precisión en nuestro estudio.

3. Análisis textual

3.1. *Diamond Flash* (2011)

A partir de la historia de cinco mujeres que ven conectadas sus vidas mediante la figura de un misterioso superhéroe (Violeta, Elena, Lola, Juana y Enriqueta), la

ópera prima de Carlos Vermut se ha definido como un «cosmos fragmentado, de situaciones eludidas y vidas que se desenvuelven en una especie de limbo» (Ontoria-Peña, 227).

Por lo general, los largometrajes de Vermut se caracterizan por la segmentación narrativa. Este es el caso de *Diamond Flash*, dividida en cuatro capítulos y seis líneas argumentales mediante «un montaje en el que prima la sincronía y la interconectividad de las historias» (Venet-Gutiérrez y Rubira-García, 186). El film apuesta por la idea de la fragmentación en viñetas propia del cómic², mediante abruptos cortes a negro que dividen los cuatro capítulos (Familia – Identidad - Sangre - Destello de diamante) y macizos planos que presentan una frontalidad lisa (Ordóñez).

Esta idea de fragmentación se traslada a las subjetividades de las seis protagonistas del film. En primer lugar, se nos presenta a Violeta (Eva Llorach), una madre frustrada al desaparecer su hija menor de nueve años y no guardar ninguna foto suya reciente que pueda ayudar en la búsqueda. En segundo lugar, Elena (Ángela Villar), mujer víctima de violencia de género que decide no denunciar a su pareja maltratadora al entenderlo como única vía para reencontrarse con un posible héroe-rescatador: *Diamond Flash*. En tercer lugar, Lola y Juana, pareja de jóvenes lesbianas que tienen secuestrada a la hija de Violeta, bajo las órdenes de una organización de brujas a la que pertenecen. No obstante, mientras que Lola (Rocío León) busca liberar a la niña y vengarse de la organización que la secuestró a ella misma en el pasado; Juana (Ángela Boix) solo pretende afianzar su amor con Lola y cumplir con el secuestro. Finalmente, Enriqueta (Victoria Radonic) es también miembro de la organización brujeil y únicamente desea encontrar a alguien que le haga reír.

Como podemos observar en este deslavazado argumento, las seis mujeres presentan metas y objetivos claros: Violeta el reencuentro maternal, Elena la protección, Lola la venganza, Juana el amor y Enriqueta la

² Téngase en cuenta que Vermut también es de profesión dibujante de cómics. Las intertextualidades entre su filmografía respecto de mangas y otro tipo de obras gráficas han sido analizadas por Venet-Gutiérrez (2018) y, especialmente, por Venet-Gutiérrez y Rubira-García (2020).



Imagen 1



Imagen 2

risa. De hecho, el film muestra a tres supuestas brujas, Lola, Juana y Enriqueta, despojadas del carácter demoníaco y misógino que han presentado tales figuras históricamente. Al contrario, las tres mujeres interiorizan conflictos humanos tales como la justicia con el pasado (Lola), la reafirmación amorosa (Juana) o la búsqueda de satisfacción personal (Enriqueta). En este sentido, salvo en el caso de Elena, los hombres, ya sean en calidad de héroes o agresores, no resultan necesarios para que las cinco mujeres encabecen sus propios caminos (Venet-Gutiérrez y Rubira-García).

Sin embargo, la violencia del antihéroe ante el que gravitan los seis personajes —Diamond Flash como símbolo de la ley paterna— acaba censurando el rumbo de todas ellas. Esta censura se hace evidente al inicio del último tercio del filme. Es de noche y Lola y Juana mantienen secuestrada a Alba —la hija de Violeta— en un hostel abandonado. Juana se dispone a dar de cenar a la niña, pero encuentra vacía la habitación donde la ocultan. Seguidamente, la mujer halla el cuerpo de Lola inconsciente en su cuarto.

La enunciación ha acompañado a la joven a partir de una alternancia de planos y contraplanos que adoptan su punto de vista mediante ocularización interna secundaria (Gaudreault y Jost). Instantes después, en un plano medio lateral de perfil, vemos a Lola en pie observando el pasillo y rodeada de oscuridad. Al momento, los brazos de Diamond Flash irrumpen desde el fuera de campo derecho y tratan de asfixiar a la joven.

El forcejeo y la posterior pelea entre ambos personajes se muestra a partir de densos contraluces —convirtiendo a las figuras en oscuras siluetas— que finaliza con Juana semiinconsciente sobre el suelo.

A continuación, se halla el ejemplo más evidente en el film de la violencia masculina contra el cuerpo rebelde femenino. Tras un último intento de esta por defenderse —contrarrestado implacablemente por Diamond Flash— se nos muestra un plano general ligeramente picado donde observamos al hombre situado encima del cuerpo extendido de Juana, en posición dominante. Acto seguido, en completa ausencia de música extradiegética, el superhéroe golpea con fuerza el rostro de la mujer. Tras propinar hasta cinco golpes secos, manteniéndose el plano sin apenas cortes en el montaje, se nos muestra un plano medio de Diamond Flash observando el cuerpo macerado de Juana (Imagen 1). En contraplano, irrumpe la imagen más abyecta del film: un primer plano del rostro ensangrentado e hinchado de la joven sobre el suelo, inconsciente y moribundo fruto de los golpes (Imagen 2).

La alternancia del plano-contraplano ha propiciado que adoptemos por ocularización interna secundaria el punto de vista del agresor. Así, Juana, al violar el orden social mediante el secuestro de una niña y perteneciendo a una perversa organización de brujas, debe ser castigada a manos del superhéroe Diamond Flash. La enunciación —al menos en esta secuencia— opta, pues, por identificarse con el acto del hombre y su violencia.

Cabe señalar, sin embargo, que la ópera prima de Vermut articula un discurso en torno a la violencia de género donde se relativiza la necesidad heroica del hombre-héroe a partir de las contradicciones que supone su doble condición de protector y agresor (encarnadas en el superhéroe Diamond Flash). En la escena de arranque del film, Elena —de niña— lee un cómic donde se representa la abducción y posterior conversión en *cyborg* de un cuerpo humano —vemos las viñetas en plano detalle cenital (Imagen 3)—. De hecho, se utiliza explícitamente la palabra *cyborg* para introducir la figura del superhéroe (Diamond Flash), mitad máquina mitad humano, capaz de utilizar su fuerza sobrehumana tanto para el bien como para el mal (Venet-Gutiérrez y Rubira-García, 186). Este hecho será finalmente vislumbrado por Elena al descubrir que el supuesto héroe que espera como protector de las agresiones de su pareja, no es otro que Julio (su pareja). Héroe y villano, así, son la misma persona.

Esta dependencia insalvable de la víctima hacia su agresor apunta que la violencia de Diamond Flash, si bien inmoral, es inevitable. Los superhéroes matan y, más concretamente, matan mujeres (algo inconcebible para Elena de niña: «los superhéroes no matan, tienen un código [...] los superhéroes son buenos», llega a declarar al principio del film). No obstante, la oposición directa a la figura del héroe masculino, como ocurre en el caso de Juana, solo conduce a un mismo destino fatal: la muerte.



Imagen 3

3.2. *Magical Girl* (2014)

En *Magical Girl*, la segunda película de Carlos Vermut, «reaparecen pulidas y reducidas a un minimalismo visual» muchas de las ideas desarrolladas ya en *Diamond Flash* (Ontoria-Peña, 227). Las múltiples líneas temáticas quedan reducidas ahora a tres bloques (Mundo – Demonio – Carne), donde los tres personajes protagonistas se verán inmersos en una trama de chantajes, crimen y perdición. En esta línea, *Magical Girl* opta por la metáfora del puzzle inacabado, pues las tres historias que articulan su argumento se organizan con pronunciados saltos hacia adelante y hacia atrás, con significativas elipsis y fueros de campo que impiden el cierre argumental y una experiencia espectral armónica (Venet-Gutiérrez).

El argumento gira en torno a tres protagonistas: Luis, Bárbara y Damián. Luis (Luis Bermejo) es un profesor de literatura en paro que desea complacer a su hija de doce años (Alicia) —enferma de leucemia terminal— comprándole un costoso disfraz que ella desea. Bárbara (Bárbara Lennie), víctima de trastornos mentales y atravesada por un pasado ligado a prácticas sado-masoquistas, intenta estabilizar su vida con su pareja, un adinerado psiquiatra, domando sus destructores impulsos. Finalmente, Damián (José Sacristán) es un profesor jubilado cuya tormentosa historia se vincula a Bárbara.

En este marco, el personaje abyecto por excelencia lo representa Bárbara: mujer partícipe de un entorno burgués y convencional donde se muestra incapaz de adecuarse a las reglas de «la normalidad biempensante» (Venet-Gutiérrez, 296), entre las que se encuentra el papel de esposa y madre, recatada y santa. El sometimiento a su pareja psiquiatra se vislumbra en la escena de presentación del personaje. Vemos en plano detalle las manos de Bárbara atando los cordones de Alfredo (Israel Elejalde). Seguidamente, ella es mostrada en un primer plano picado, connotando inferioridad y servidumbre; mientras que él es mostrado en plano contrapicado, símbolo de poder y fuerza (Imágenes 4 y 5). Con sus manos, Alfredo estruja los ojos y mejillas de Bárbara a la vez que



Imagen 4



Imagen 5

afirma: «eres una niña caprichosa y tonta». La limpieza y orden del cuarto donde residen acentúa la sensación de recatamiento a la que la mujer está sometida.

No obstante, el personaje de Bárbara presenta salidas inesperadas que trastocan el orden originario. Cuando sostiene entre sus brazos el bebé de una pareja de amigos —en plano medio y dando ocasionalmente la espalda a sus acompañantes y, por ende, a cámara— ríe incontrolablemente a la vez que afirma: «Es que no puedo dejar de pensar en la cara que pondríais si lanzase al bebé por la ventana». Esta condición demoníaca —por utilizar el título del segundo capítulo del film: *Demonio*, introducido justo después de la secuencia comentada— se revela como abyecta a ojos de la enunciación.

En este sentido, cuando Alfredo abandone a Bárbara dados sus impulsos desordenados (véase el comentado episodio del bebé), la mujer se alcoholizará y al tiempo que, sintomáticamente, escucha como música intradie-gética la copla de Manolo Caracol *La niña de fuego*, rajará su frente con un espejo que quiebra al presionar contra su cabeza. En plano medio frontal y con iluminación tenue, vemos sentada sobre un sofá a Bárbara con su rostro atravesado por un hilo de sangre (Imagen 6). A este respecto, como ha observado Venet-Gutiérrez (296),

La frente marcada por el tajo sangrante y posteriormente por la cicatriz (la única visible), explicita la idea del cuerpo como vehículo para descifrar el alma humana. Un alma atormentada, una psiquis quebrada, en forma de laceración física, de corte, de cola de reptil.

Las heridas de Bárbara funcionan, pues, como respuesta a su condición de personaje desordenado, abyecto. El simbolismo de esta herida en la frente de Bárbara remite, según Venet-Gutiérrez (262) a una «vagina sangrante» que trasluce un significado en clave de género: quizá no es tanto el desequilibrio psicológico de Bárbara lo que conduce a su abyección narrativa, sino su propia condición —rebelde— de mujer insumisa. Precisamente, para Julia Kristeva, por vía de una lógica propia de la ley paterna basada en la «exclusión de lo sucio» (Kristeva, 88), la sangre menstrual representa una amenaza para la pureza sin manchas pretendida por el orden simbólico (96). De esta manera, Bárbara —tormento pasional del mundo racional— es representada como una mancha y amenaza en el universo vermutiano, una pieza desencajada del puzle.

En esta línea, el carácter abyecto del cuerpo femenino se retomará más adelante cuando la protagonista acuda a una elitista red de prostitución para conseguir dinero con el que paliar un chantaje (Luis se acostó con



Imagen 6

Bárbara la noche del abandono de Alfredo. Ante el repentino regreso de este junto a la mujer, Luis aprovecharía para chantajear a Bárbara con la confesión de la infidelidad). Una vez en la mansión-prostíbulo donde deberá exponerse sexualmente, Oliver Zoco (Miquel Insua) —director del turbio negocio— pide a Bárbara que se quite la ropa. La enunciación toma entonces el punto de vista de Zoco: mediante ocularización interna secundaria, asumimos la mirada del hombre en primer plano observando el cuerpo de la mujer en contraplano americano semisubjetivo (Imagen 7).

El cuerpo de Bárbara se revela entonces ostensiblemente lacerado. La vemos desnuda y plagada de cortes cicatrizados desde los hombros hasta las rodillas, marcando impactantes relieves sobre su tersa piel. Existe entonces un paralelismo claro entre la inadaptabilidad social de la mujer y las múltiples heridas que vemos en su cuerpo:

Su cuerpo es receptáculo de violencias pasadas y presentes. Sus cicatrices guardan las viejas y nuevas heridas que le propician otros individuos con placer y alevosía, y las lesiones propias. En su autoagresión encuentra el modo de exorcizar su inhabilidad social (Venet-Gutiérrez, 296).

En cualquier caso, la identidad de Bárbara se divide entre una pulsión destructora y una lastimosa dependencia emocional, que le produce una desazón constante. Desazón que también experimenta Alicia (Lucía Pollán), la joven leucémica de 12 años (hija de Luis) que, al inicio del film, en su diario decorado con reveladoras formas magmáticas y fluctuantes, confiesa un deseo desesperado: poder convertirse en otra persona, cambiar su identidad para eludir su destino fatal, la muerte. En ambos casos, el cuerpo-diario puede entenderse como «un palimpsesto donde lo vivido, sea gozoso o doloroso, va (re)escribiendo en él, va dejando su trazo, su huella, su cicatriz» (Marzabal, 140).



Imagen 7

El desenlace en la vida de ambas mujeres apunta hacia un mismo destino fatal. Cuando Bárbara vuelve a ser chantajeadada por Luis, se verá obligada a someterse a unas sesiones de prostitución sádica que acaban de devastarla físicamente. No obstante, dicha sesión no se muestra enunciativamente, sino que se elude mediante elipsis. En un gran plano general, veremos a la mujer adentrándose en una misteriosa habitación oculta tras una cortina roja rodeada de sombras. Solo sabremos de los efectos de la escena omitida más adelante, cuando Bárbara sea hospitalizada. En plano medio conjunto frente a Damián, observamos a la mujer vendada a cuerpo entero (cabeza inclusive), con un parche en el ojo y un abultado collarín en el cuello. Seguidamente, en primer plano reconoceremos algunas heridas encarnadas asomando entre los pliegues de su rostro vendado (Imagen 8). Así, el espectador no puede más que imaginar el horror de lo experimentado en aquel misterioso cuarto.



Imagen 8

En este sentido, cabe señalar que en el cine de Vermut la mayor parte de la violencia hacia los cuerpos femeninos es mostrada de forma periférica, mediante llamativos fuera de campo, juegos de profundidad o densas elipsis que, si bien estimulan la interpretación del público, complejiza una lectura clara de los acontecimientos. Como afirma Venet-Gutiérrez, el autor madrileño «en su vocación provocadora, explota lo sugerido —Vermut sabe que lo insinuado aterra más que la herida abierta en carne viva— y por ende deja vacíos por llenar, piezas inconclusas» (Venet-Gutiérrez, 247).

Por su parte, la relación entre Bárbara y Damián merece un comentario añadido. Damián es un antiguo profesor de matemáticas al que Bárbara tiene dominado por una historia desconocida del pasado, cuando ella era su alumna. En la secuencia de apertura de *Magical Girl*, vemos a una joven Bárbara en una de las clases de Damián. En plano medio conjunto, ambos personajes permanecen en pie en el centro de la clase. El maestro exige a la alumna que le entregue una nota que oculta entre sus manos. Sucesivamente, un plano detalle cenital nos muestra las manos de los personajes tendidas sobre una mesa escolar, donde vemos la nota en la palma de la niña. Aprovechando el cambio de plano inmanente al montaje de la secuencia, la enunciación articula con precisión un particular «truco de magia»: cuando Bárbara abre la mano donde supuestamente guarda la nota reclamada por Damián, esta ya no está. La palma está vacía, el objeto ha desaparecido.

Esta acción, que supuestamente desafía la lógica de Damián —quien sintomáticamente es profesor de matemáticas, hombre racional— ratifica de nuevo el carácter desafiante y perturbador de la joven. En este sentido, Bárbara responde al arquetipo de *femme fatale* propio del género *noir* del cine clásico entendida como mujer «activa, inteligente y sexualmente independiente» amenazante para el orden patriarcal (Guillamón, 2017: 315). Como afirma Venet-Gutiérrez (300),

Ella es la *femme fatal* [...] la figura de la mujer fatal que arrastra, subyuga, esclaviza al perdedor. La clásica devoradora de hombres de la que se enamoran patológicamente o que manipula a

su antojo hasta al punto de entregar a su presa a otros hombres o a la propia sociedad.

En este marco, volviendo al presente diegético de film (Bárbara hospitalizada), frustrada ante el resultado de su sacrificio carnal, Bárbara decide acudir a Damián para que elimine a Luis de la ecuación y las pruebas de su infidelidad (una grabación de la noche que Luis y Bárbara compartieron, realizada por el primero con un móvil). Como vemos, Bárbara conduce al antiguo profesor a cometer un asesinato: de nuevo se revela como mujer perversa, demoníaca. Dócil, Damián cometerá el crimen, ya no solo de Luis, sino también de su hija Lucía y otros testigos del homicidio.

Sin embargo, cuando el profesor regrese al hospital donde se encuentra Bárbara para entregarle el objeto, se producirá un cambio en las tornas de la sumisión. Mediante un calco enunciativo preciso de la secuencia de apertura del film, observamos a Damián frente a la mujer en la habitación donde ella descansa. La enunciación juega analíticamente con una sucesión de primeros planos y planos detalle de los rostros y las manos de cada uno, según intervengan. Así, del mismo modo que al inicio de *Magical Girl* la joven Bárbara hacía «desaparecer» la nota que había de entregar a su maestro; ahora es Damián quien hace desaparecer —mediante un idéntico juego de plano-contraplano— el móvil con la grabación deseado por la mujer.

De esta manera, la protagonista, quien comenzaba representando esa mujer subyugadora, acaba experimentando un destino trágico: devastada físicamente y sometida ante el nuevo poder adquirido por Damián —quien pasa de ser protector a potencial chantajista— ha perdido toda autonomía y libertad.

3.3. *Quién te cantará* (2018)

Finalmente, *Quién te cantará*, quizá las más compleja a nivel visual de las películas de Vermut, no presenta una subdivisión en bloques o capítulos como *Diamond Flash* y *Magical Girl*, pero sí apuesta por el símbolo de la figura

papirofléxica para revelar la película como una composición abierta, de dobleces múltiples, transformable según la interpretación que se le dé (Merás).

En su secuencia de apertura, se muestra la vuelta a la vida de Lila (Najwa Nimri), una exitosa cantante pop, tras un intento de ahogo en el mar. El accidente causará una profunda amnesia en la cantante quien, cuando despierte en el hospital, necesitará palpar su cuerpo para reconocerlo como propio a la manera de «una conciencia que explora un ser desconocido» (Ontoria-Peña, 229).

Cuando en dicho hospital Lila vea una fotografía en contraste con su reflejo sobre el fondo de una pantalla, mostrada en plano detalle, experimentará la confusión de saberse un sujeto borrado, un individuo despersonalizado. De hecho, Lila será constantemente representada en primeros planos tras paredes o en espejos fragmentados que dividen significativamente su imagen (Imagen 9), rodeada siempre por la sombra fantasmal del póster icónico que caracterizaba a su personalidad pública: «la arquitectura aislada y glacial, el uso del cristal, los espacios minimalistas e impersonales, casi vacíos, donde no se cuelgan fotos familiares, sino únicamente los omnipresentes retratos de Lila, logran que nada en estas estancias haga pensar en un hogar» (Merás, 387).

Así, Lila necesitará de Violeta (Eva Llorach), una admiradora y mimética imitadora que podrá enseñar a la cantante cómo volver a ser quien fue. Violeta, acosada por la violencia de una hija maltratadora, Marta (Natalia de Molina), e inmersa en la pura insatisfacción profesional, será mostrada entre afilados cristales o tras tenues reflejos que simbolizan su asfixia e insatisfacción

personal en el seno de un hogar hostil (Ontoria-Peña). Precisamente, fruto del contraste entre la liberación que experimenta en el karaoke donde trabaja y la opresión que recibe en su casa, la mujer oscila entre la evasión del espectáculo y el martirio doméstico (Merás).

En este sentido, las escenas de maltrato entre madre e hija se representarán recurriendo al marco de la puerta de la habitación donde se hallan (es decir, al marco dentro del marco que ya es el plano) para transmitir el encierro y la angustia de Violeta. Mediante planos secuencias que toman el fluir de la acción sin cortes y distanciadamente, la enunciación transmite una impresión desasosegante de autenticidad que acentúa la violencia entre las dos mujeres sin caer en la espectacularización del enfrentamiento (Imagen 10).

En lo relativo a esta relación de violencia, Merás (390) entiende que el conflicto es codificado como «intrínsecamente femenino» y no familiar, pues Violeta — en su condición de madre— ha visto negado sus sueños a causa de sus responsabilidades para con su hija, presionado por un sistema que exige el sacrificio de las madres en beneficio de sus dependientes. Dicho sacrificio genera un estado de resentimiento en los personajes que se revela en la frustración de Violeta; pero también en la amnesia de Lila Cassen: trasunto de las consecuencias que conlleva su condición de «diva» (Merás).

En este sentido, Ontoria-Peña (231-232) ha insistido en resaltar el yugo capitalista que somete a las dos protagonistas quienes, en un intento de emancipación desesperada, construyen fantasías o simulacros donde evadirse: Violeta en el karaoke, Lila en su personalidad pública.



Imagen 9



Imagen 10

Así, la reflexión articulada en *Quién te cantará* en torno al mundo del espectáculo y la fama, en un juego de espejos donde las dos protagonistas ven desdibujadas sus identidades en referencia a la imagen que se espera de ellas (Lila como cantante de éxito, Violeta como madre sacrificada) responde, pues, a ese «vínculo de subordinación que viven ambas, sometidas a un sistema de producción y consumo que las cosifica» (Ontoria-Peña, 232).

Nos encontramos, pues, ante una experiencia de identificación y fusión entre ambas mujeres, Lila y Violeta, acechadas continuamente por el ingente retrato de la cantante. De hecho, en el primer tercio del filme llegamos a ver a Violeta mediando entre la Lila amnésica y el cartel icónico de su pasado en un plano medio conjunto (Imagen 11): ella debe intentar cerrar esa fisura en la memoria de la cantante, servir como parche sanador del olvido (Ontoria-Peña, 2021). Esta relación entre las dos mujeres remite a la película *Persona* (1966) de Ingmar Bergman, donde también una enfermera, Alma (Bibi Andersson), debe acompañar y tratar a una actriz de éxito que ha enmudecido repentinamente: Elisabeth (Liv Ullmann) (Herederó). Como *Persona*, *Quién te cantará* evidencia la opacidad de la imagen identitaria, célebremente metaforizada en la secuencia de un niño que trata de esclarecer sin éxito la fotografía de su madre (Company), hecho homenajeado por Vermut hasta en dos ocasiones del film.

Sin embargo, como ocurre en los dos anteriores títulos de Vermut, el desenlace de los proyectos de las protagonistas será trágicamente resuelto. Hacia el último tercio del filme, Marta descubre que su madre trabaja



Imagen 11

para una amnésica Lila Cassen y pretende difundir la noticia en los medios. No obstante, Violeta decide frenarla encerrándola en casa momentáneamente. Marta, en la línea de su temperamento hostil, amenaza a su progenitora con cortarse el cuello con un cuchillo si no le permite salir.

En primer plano, vemos a Marta con el arma pegada a su cuello mientras que, en contraplano, Violeta observa impassible al horizonte. El desenlace de la escena, de gran tensión narrativa debido a una estridente música electrónica intradiegetica, queda eludido por la enunciación. Sin embargo, secuencias después —cuando veamos a la madre regresando al piso tras un viaje a Madrid— veremos al fondo de un travelling, mediante un sutil efecto de profundidad de campo, el cadáver de Marta sobre el sofá antecedido de un rastro de sangre sobre la pared (Imagen 12). Violeta ha permitido, pues, que su violenta hija se suicide.

En otro orden de cosas, también descubrimos que la amnesia de Lila se debía a un intento de suicidio por una mancha del pasado: ella forzó la muerte de su madre por sobredosis —a quien robó la personalidad artística: Lili Cassen— para que no pudiera estropear su figura artística (es decir, para que no revelara la impostura de su hija). De esta manera, «Lila y Violeta se liberan de sus lastres familiares (madre e hija, respectivamente) con idéntico procedimiento: instigando la muerte de sus seres queridos» (Merás, 388). Esta rebelión de sus roles domésticos no quedará, sin embargo, impune en la narración.



Imagen 12



Imagen 13



Imagen 14

Hacia el final de *Quién te cantará*, Lila se revela incapaz de recuperar un pasado que está atravesado por el asesinato inducido de su madre. Violeta, quien también sabe su identidad abyecta e irreconciliable con la reciente muerte de su hija, ofrece entonces su persona a la cantante para que esta resurja renovada. Irónicamente, «si bien Violeta se presenta como una admiradora e imitadora de la diva, es la diva quien acabará identificándose con Violeta y asimilándola como su nueva imagen pública» (Ontoria-Peña, 231).

Mediante un largo travelling de 360°, homenaje directo a *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock, Vermut representa esa fusión de identidades. Así, vemos un primer plano de Violeta cantando medianamente iluminada que —aprovechando el movimiento circular de la cámara que voltea el cuerpo de la actriz— es transformado por la enunciación en el rostro de Lila (Imágenes 13 y 14). Esta metamorfosis se simboliza con el nuevo nombre que adopta Lila Cassen: Violeta Cassen, experimentando la transformación en la gama de colores: «una vez que Lila se desembaraza de Blanca [su representante], esta absorbe a Violeta, rebautizándose con su nombre. Como adquiere una tonalidad más oscura, titulará su espectáculo “Ultravioleta”» (Merás, 382-383). Este título lo observaremos en un plano general hacia el final del film, colocado como letrero de un teatro en Madrid donde Lila (ahora Violeta Cassen) actúa.

Como señalan Venet-Gutiérrez y Rubira-García (193), «la trastocación de identidades también supondrá, en un acto vampírico, que la luz de Violeta vaya extinguiendo a Lila al chuparle toda su fuerza, su talento,

su existencia, en un acto de oscuridad y enrevesamiento de personalidad». En este sentido, no sorprende que el largometraje fuera concebido originalmente como «una película de fantasmas, sobre una mujer que posee a otra mujer» (Vermut cit. en Aparicio, 22).

Y es aquí donde encontramos un símil directo con la novela *Frankenstein* de Mary Shelley pues, al igual que el monstruo de Frankenstein asume su muerte al saber que no puede reconciliarse con el mundo dada su condición fragmentada e incompleta (Rodríguez Valls), Violeta, fagocitada ya plenamente por el fantasma de Lila, debe morir al haber perdido toda posibilidad de redención en el seno de un sistema que la excluye y la señala como abyecta (Ontoria-Peña). La última imagen de *Quién te cantará*, con Violeta (o quizá Lila) en plano general adentrándose fatalmente en un mar crepuscular que «apaga su color simbolizando su desaparición» (Merás, 391) (Imagen 15), guarda íntima relación con las palabras que cierran la novela de Mary Shelley, pues en ella se dice que a Frankenstein «pronto las olas lo alejaron, y se perdió



Imagen 15

en la distancia y en la oscuridad» (Shelley, 259). En ambos casos, solo la muerte puede clausurar el sino de unos cuerpos condenados a extinguirse.

El destino narrativo de los personajes femeninos en el tercer film de Vermut es, por lo tanto, igual de fatalista que en sus películas predecesoras: Violeta al ser mala madre, Lila al ser mala «diva» y Marta al ser mala hija deben desaparecer irreparablemente. Su condición abyecta, fruto de una inadaptación social al orden establecido (capitalista y patriarcal), conduce a la muerte por suicidio (Violeta y Marta) o a la reinención identitaria (Lila convertida en Violeta Cassen). Sin embargo, a diferencia de lo ocurrido en *Diamond Flash* y *Magical Girl*, la tercera de las películas vermutianas parece evitar un juicio enunciativo contra los personajes femeninos. Al contrario, antes dirige una mirada denunciadora al tóxico mundo de la fama y la exhibición.

4. Conclusiones

A lo largo de este artículo hemos abordado los argumentos de las tres primeras películas de Carlos Vermut analizando cómo es la representación de los cuerpos femeninos. En líneas generales, hemos visto que los personajes, fruto de sus comportamientos desafiantes con el orden social (inadaptados a los roles de madre, esposa o hija), es decir, por su consideración de mujeres abyectas, acaban siendo castigadas con violencia, ya sea a manos de hombres o mediante la propia autolesión. Sin embargo, la postura adoptada por el sujeto de la enunciación vermutiano respecto de tal violencia resulta compleja y ambivalente.

Así, en *Diamond Flash*, Elena, mujer víctima de violencia de género, descubrirá que el héroe que tanto admira y espera, *Diamond Flash*, no es otro que su mismo maltratador. De esta forma, no hay escapatoria posible para ella: está atada a su agresor. Por su parte, la extrema violencia del superhéroe contra Juana —fruto de su abyecta condición de bruja y secuestradora— es asumida como propia por la enunciación, identificándose con el duro castigo hacia la mujer. En ambos casos, los

personajes femeninos han de someterse al influjo de un hombre dominante, enunciándose como necesaria la intervención de su figura.

En *Magical Girl*, Bárbara, arquetipo de *femme fatale* que desafía las convenciones de su entorno y señalada como *niña de fuego* por la enunciación; acaba torturada y devastada físicamente en el intento por ocultar las manchas de su pasado. Asimismo, motiva el asesinato de varios personajes a manos de Damián, hombre racional cegado por la mujer. No obstante, el antiguo profesor termina cambiando las tornas de la sumisión, subyugando a Bárbara mediante un nuevo e indefinido chantaje. De esta manera, la mujer pierde su autonomía y acaba presa del dominio masculino, recibiendo una sanción narrativa característica del cine clásico hollywoodense (Doane).

Finalmente, en *Quién te cantará* las tres protagonistas —Lila, Violeta y Marta— deben fallecer al no cumplir sus roles de diva, madre e hija respectivamente. Pese a sus intentos por escapar de las garras de un sistema subyugante, la única vía de escape que se les presenta es la muerte: muerte física en el caso de Violeta y Marta (madre e hija), y muerte identitaria en el caso de Lila, ahora reinventada como Violeta Cassen. Pese a todo, en este último filme la mirada enunciativa parece situar el foco sobre los desequilibrios del sistema social antes que sobre la abyección de sus protagonistas (Ontoria-Peña).

No obstante, la narrativa del cineasta no se restringe al patrón clásico que limita los personajes femeninos a simples objetos a la mirada, de forma plana y reificante (Mulvey).³ Al contrario, mediante un ejercicio de redefinición crítica de códigos y géneros que Vermut parece practicar en cada una de sus historias (Venet-Gutiérrez y Rubira-García), su filmografía presenta constantemente «espacios discursivos donde la representación se resiste a otorgar una única ‘identidad femenina’ donde el concepto de subjetividad emerge siempre en el con-

³ Pese al sino trágico de las protagonistas de *Quién te cantará*, autoras como Ontoria-Peña (2021) entienden que el estilo fílmico del tercer largometraje de Vermut está ligado al concepto de «visualidad háptica» (Marks, 2000) al transmitir una impresión táctil o sensorial en sus imágenes —no voyerista— que crea «una experiencia de intimidad con el espectador» (Ontoria-Peña, 2021: 226). Ello distingue principalmente al tercer título vermutiano de sus dos antecesores, aportando una representación más sutil del cuerpo femenino que, sin embargo, por cuestiones de extensión, no podemos desarrollar.

ficto, en lo diverso, en las(s) diferencia(s)» (Guillamón, 2015: 74). Tanto *Diamond Flash*, como *Magical Girl* y *Quién te cantará* dan fe de esa tensión subjetiva mediante unos personajes femeninos que escapan a definiciones esencialistas, resultando ambiguos e indefinidos a ojos del espectador.

Por su parte, el uso del fuera de campo y la elipsis permite que, a pesar de una innegable violencia hacia los cuerpos femeninos (véase Juana en *Diamond Flash*, Bárbara en *Magical Girl* o Marta en *Quién te cantará*), dicha violencia no resulta en ningún caso gozosa y reificante. Al contrario, «el cuerpo, su goce y desmiembre suceden a espaldas del receptor, lejos de la lente, por lo que hay un desplazamiento en aras del esfuerzo y desamarre del receptor concebido como explícito *voyeur*» (Venet-Gutiérrez, 314). De esta manera, mostrando lo que normalmente no se observa, y omitiendo lo que habitualmente se enseña (Zecchi, 216) en el universo vermutiano se niegan las modalidades clásicas de identificación cinematográfica (Venet-Gutiérrez y Rubira-García).

He aquí, probablemente, una de las virtudes de la obra vermutiana: ser capaz de desafiar a la mirada clásica sin por ello abandonar un discurso narrativo sugerente y original, si bien siempre atravesado por una «obscura concepción del mundo desestructurado» (Venet-Gutiérrez, 253) que, en su devenir, implica el fatal castigo de la corporeidad femenina.

Referencias bibliográficas

- Aparicio, Enrique. «Carlos Vermut: “Nuestra identidad se construye modificando aquello que imitamos”». *Academia: Revista del Cine Español*, 233, 2018, pp. 20-23.
- Aumont, Jacques y Marie, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Baecque, Antoine. «Al acecho: ¿qué queda de la política de los autores?». Coord. Antoine de Baecque. *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona: Paidós, 2003, pp. 170-178.
- Bettetini, Gianfranco. *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Butler, Judith. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós, 2018.
- Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 2020.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Casetti, Francesco. *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Clément, Catherine y Kristeva, Julia. *Lo femenino y lo sagrado*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Colaizzi, Giulia. *La pasión del significante*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Company, Juan Miguel, ed. *Máscaras de la carne. Aproximaciones al cine de Ingmar Bergman (1918-2018)*. Valencia: Shangrila, 2018.
- Costa, Jordi. «Niña de fuego y hielo». *El País*, 16 de octubre de 2014. <https://elpais.com/cultura/2014/10/16/actualidad/1413476444_494503.html> (20-06-2022).
- Doane, Mary Ann. *Femmes Fatales*. Nueva York: Routledge, 1991.
- De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Gaudreault, André y Jost, François. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Guillamón, Silvia. *Desafíos de la mirada. Feminismo y cine de mujeres en España*. Valencia: Institut Universitari d'Estudis de la Dona, 2015.
- Guillamón, Silvia. «La representación de la femme fatale en el universo narrativo de Muerte de un ciclista (Juan Antonio Bardem, 1955)». *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual publicitaria*, 17 (3), 2017, pp. 313-331. <http://dx.doi.org/10.5209/ARAB.55802>
- Herederó, Carlos Fernández. «SAN SEBASTIÁN 2018 en tiempo real». *Caiman*, 22 septiembre de 2018. <<https://www.caimanediciones.es/san-sebastian-2018/>> (20-06-2022).
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1988.
- Marks, Laura. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press, 2000.

- Martínez, Luis. «Quién te cantará: el universo perfecto de Carlos Vermut». *El Mundo*, 31 de octubre de 2018. <<https://www.elmundo.es/metropoli/cine/2018/10/25/5bd09625e2704ea8498b4638.html>> (20-06-2022)
- Marzabal Albaina, Iñigo. «Cuerpo, identidad y violencia (en un cierto cine contemporáneo)», *EU-topías*, 9, 2015, pp. 139-147.
- Marzal, Javier y Gómez-Tarín, Francisco Javier. «Interpretar un film. Reflexiones en torno a las metodologías de análisis del texto fílmico para la formulación de una propuesta de trabajo». Eds. Benavides, Juan, David Alameda y Elena Fernández Blanco. *Nuevos temas de comunicación*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006, pp. 393-415.
- Merás, Lidia. «El vínculo mortal. La relación madre-hija en *Quién te cantará* (Carlos Vermut, 2018)», *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 22, 2021, pp. 373-396.
- Mulvey, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Universitat de València, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, 1988.
- Ontoria-Peña, Mercedes. «Es imposible que vuelva a ser esa mujer»: cuerpo e identidad en *Quién te cantará*, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 31, 2021, pp. 225-236.
- Ordóñez, Marcos. «Cine realmente underground II: “Diamond Flash” (Carlos Vermut, 2011)». *El País*, 2 de marzo de 2012. <<https://blogs.elpais.com/bulevares-perifericos/2012/03/cine-realmente-underground-ii-diamond-flash-carlos-vermut-2011-diamond-flash-primer-largometraje-de-carlos-vermut.html>> (20-06-2022).
- Rodríguez Valls, Francisco. «El Frankenstein de Mary Shelley (1797-1851)», *Thémata. Revista de Filosofía*, 44, 2011, pp. 473-484.
- Shelley, Mary. *Frankenstein*. Madrid: El País, 2004.
- Venet Gutiérrez, Jacqueline. No hay tanto pan cine español en tiempos de crisis (2007-2016). *Meditaciones en torno a los jóvenes. Magical girl y Hermosa juventud*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2018.
- Venet-Gutiérrez, Jacqueline y Rubira-García, Rainer. «Un ladrón asalta el vacío del cuadro. Traspasos y promiscuidad discursiva en la obra gráfica y fílmica de Carlos Vermut», *Neuróptica. Estudios sobre el cómic*, 2, 2020, pp. 177-194.
- Zecchi, Barbara. *La pantalla sexuada*. Madrid: Cátedra, 2014.
- Zunzunegui, Santos. *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona: Paidós, 1996.

La figuración de la voz narrativa en *El italiano* de Pérez-Reverte: Historia de un narrador cansado

Francisco Javier Hernández Ruiz*

Recibido: 25.01.2022 — Aceptado: 04.07.2022

Titre / Title / Titolo

La figuración de la voix narratif dans *El italiano* de Arturo Pérez Reverte: histoire d'un narrateur fatigué

The figuration of the narrative voice in *El italiano* by Arturo Pérez Reverte: story of a tired narrator

La figurazione della voce narrativa nel *El italiano* de Arturo Pérez Reverte: storia di un narratore stanco

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El presente artículo indaga la continuidad de algunos de los principales motivos de la poética de Arturo Pérez-Reverte en su última novela, *El italiano* (2021). Por otro lado, trata de poner de manifiesto el uso novedoso (respecto anteriores obras suyas) que el autor lleva a cabo en la novela en relación a la figuración de la propia voz narrativa para desplazar el carácter de sus héroes «cansados» (esto es, amargamente lúcidos y desengañados) a la voz narrativa para preservar los restos del héroe clásico y su épica; de manera que mantiene una coherente correlación con el «discurso desde las ruinas» empleado en anteriores obras, con la diferencia de que éste se producía en ellas desde la memoria del personaje y no desde la voz narrativa figurada, como ocurre en *El italiano*.

Cet article étudie la continuité de certains des principaux motifs de la poésie d'Arturo Pérez-Reverte dans son dernier roman, *El italiano* (2021). D'autre part, il tente de mettre en évidence l'usage singulier (si l'on compare ses œuvres précédentes) que l'auteur emploie dans le roman par rapport à la figuración de la voix narrative elle-même pour déplacer le caractère de ses héros «fatigués» (effectivement, amèrement lucides et désabusés) à la voix narrative pour préserver les restes du héros classique et de son épopée ; de telle sorte qu'il maintient une corrélation cohérente avec le «discours des ruines» utilisé dans les œuvres précédentes, à la différence qu'il y était produit à partir de la mémoire du personnage et non de la voix narrative figurative, comme cela se produit dans *El italiano*.

* Universitat de València.

This article explores, on the one hand, the continuity of some of the main motifs of Arturo Pérez Reverte's poetics in the author's latest novel, *El italiano* (2021). On the other hand, it highlights the novel use (with respect to his previous works) that Pérez-Reverte makes of the figuration of the narrative voice itself within the novel in order to shift the character of his «tired» (that is, bitterly lucid and disillusioned) heroes to the narrative voice in order to preserve, in the novel, the remains of the classical hero and his epic. Thus it maintains a coherent correlation with the «discourse from the ruins» used in earlier works, in which, though, such discourse was produced from the character's memory and not from the figurative narrative voice.

L'articolo analizza la continuità di alcuni dei principali aspetti della poetica di Arturo Pérez-Reverte nel suo ultimo libro, *El Italiano* (2021). Evidenzia, inoltre, l'elemento innovatore del romanzo (rispetto alle altre opere dell'autore) in relazione all'uso della voce narrante, che fa sì che il carattere dei suoi eroi «stanchi» (perchè lucidi e disillusi) si esprima con la voce narrante preservando così – in parte – i resti dell'eroe classico e della sua epica. In questo modo l'autore mantiene una correlazione coerente con il «discorso dalle rovine» utilizzato nelle opere anteriori, con la differenza che, in esse, la narrazione avviene attraverso la memoria del protagonista, e non mediante la voce narrativa figurata, come nel caso di *El Italiano*.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Pérez-Reverte, narrador, postmodernidad

Pérez-Reverte, narrateur, postmodernité

Pérez-Reverte, narrator, postmodernity

Pérez-Reverte, narratore, post-modernità

El medio es el mensaje.
McLuhan

Arturo Pérez-Reverte publica en 2021 una de sus últimas novelas, *El italiano*. Una historia de amor, mar y guerra; en la que se nos cuentan las peripecias de una pareja en una bahía a través de una guerra; tal como se señala en nota previa al inicio del relato: «Entre 1942 y 1943, durante la Segunda Guerra Mundial, buzos de combate italianos hundieron o dañaron catorce barcos aliados en Gibraltar y la bahía de Algeciras» (Pérez-Reverte, 2021: 14). En ese contexto nos encontramos con el personaje de Elena Arbués, una librera de 27 años enviudada desde hace dos a causa de un bombardeo, por error, de las fuerzas británicas sobre el barco de su marido. Paseando por la playa de madrugada y acompañada de su perro, Argos, Elena se encuentra con uno de esos buzos, inconsciente, al que decidirá auxiliar, Teseo Lombardo, iniciando así, aunque ninguno de los dos lo sepa en ese momento, una feliz historia de amor no exenta de dificultades en las que Elena decide involucrarse, ayudando a los italianos, motivada por una mezcla de reivindicación histórica femenina, venganza y amor.

A lo largo de la obra son identificables algunos de los rasgos habituales de la narrativa revertiana tal como la crítica ha ido señalando; sin pretensión de exhaustividad, podemos resaltar, por ejemplo, la sub-trama técnica, como señala Muñoz Ogáyar (2009), en este caso relacionada con todos los términos en referencia al mundo naval, el buceo y los *maiales*. Otro de esos rasgos distintivos es la combinación habitual, en la voz del narrador, de la descripción neutra con el uso del estilo indirecto libre para acercarnos a la interioridad del personaje, y su consecuente oscilación clave entre «mostrar» y «participar»:

Se arrodilló a su lado en la arena húmeda, y le tocó la cabeza: tenía el pelo negro y lo llevaba muy corto. Del pecho pendían una máscara de goma y un extraño aparato con dos cilindros metálicos. Sangraba por la nariz y los oídos y seguramente estaba muerto. Ella recordó las explosiones nocturnas, los focos de la defensa antiaérea que habían iluminado el cielo y el bar-

co incendiado, y por un instante pensó que podía tratarse de un marinero. Pero en seguida comprendió que ese hombre no venía de una de las naves ancladas en la bahía, sino del mar mismo (Pérez-Reverte, 2021: 16)

Otra continuidad estudiada en otros trabajos (Hernández, 2021) es la aparición de una columna de humo como primer síntoma evidente del espacio bélico: «El cielo era azul pálido, sin una nube, sólo marcado por la columna de humo que ascendía cerca de la embocadura del puerto; allí donde un barco, alcanzado durante la noche por un submarino o un ataque aéreo, había estado ardiendo toda la madrugada» (Pérez-Reverte, 2021: 15). El otro síntoma habitual es el hallazgo de un cadáver, y así lo cree inicialmente Elena hasta que se da cuenta de que Teseo sigue vivo. En cuanto al estilo, el uso de onomatopeyas viene a ser también una constante, si no fija, sí regular, muy utilizada en otras obras del mismo autor, como *La sombra del águila* (1993), para la descripción de escenas bélicas: «Explosiones de artillería cuyo sonido seco, monótono, tarda unos segundos en oírse. Bum, bum, bum, hacen. Bum, bum, bum, bum, bum. También hay trazos blancos que ascienden despacio y se extinguen en el aire» (Pérez-Reverte, 2021: 38-39). Temáticamente, nos encontramos, reformulados, los conceptos de red y de los sistemas complejos (Hernández, 2021) como símbolos del orden subyacente trascendental en el caos de la vida, ilustrados ya en otras obras previas como *El pintor de batallas* (2006) o *El francotirador paciente* (2013), en este caso sugeridos por el doctor Zocas y su fijación por los trenes, sus horarios de salida y de llegada, los trayectos, las paradas:

—Te aseguro que es un formidable ejercicio matemático. Como acceder de forma privilegiada a la trama de una casi perfecta malla global... ¿Me comprendes?

Ella sonríe de nuevo.

—Lo intento.

—Una vez iniciada en ello, te resultaría fascinante: la precisión y la exactitud combinadas con la modernidad, salpimentadas con el factor imprevisible del fallo técnico o del error humano... Deberías probar (Pérez-Reverte, 2021: 60).

Otra recurrencia es la crítica velada a la deshumanización absoluta de la guerra (dentro de lo que ya supone ésta misma) que criticase Íñigo («Quien mata de lejos ninguna lección extrae de la vida ni de la muerte»-Pérez-Reverte, 1998: 160), en *El sol de Breda*, deslizada, sobrentendida, en la reflexión de Campello al contemplar la tumba del capitán Thomas Norman:

Campello tiene treinta y seis años: la misma edad, según lo inscrito en la lápida funeraria, que el pobre capitán Norman cuando falleció tras larga agonía en el hospital naval. Eso lo hace reflexionar, sentado en el cementerio, sobre la fragilidad de la vida y las empresas humanas, especialmente en los tiempos que corren. Por suerte para él, que también combate en una guerra, no lo hace entre el humo y los astillazos de un navío de línea (...) sino en un despacho donde el mobiliario es una mesa, dos sillas y un archivador (Pérez-Reverte, 2021: 90).

De esas circunstancias su incompreensión hacia otra de las recurrencias temáticas como es el reconocimiento del honor al enemigo: cuando le plantean la posibilidad de rendir honores militares durante el sepelio de un enemigo, éste contesta:

- Carezco de espíritu deportivo.
- ¿Estás seguro?
- Por completo. Mi forma de combatir es otra.
- Los honores póstumos al enemigo no son parte de tu trabajo —ríe Moxon.
- En realidad, ninguna clase de honores, sean militares o civiles. No es la mía una guerra con demasiado honor.
- Eficacia, supongo —apunta Todd.
- Claro. Ésa es la palabra... Yo trabajo en el lado menos elegante del asunto (Pérez-Reverte, 2021: 130).

Por otra parte, hallamos un engarce más con anteriores obras, en concreto con *Territorio comanche* (1994) cuando nos encontramos la observación sobre el efecto energizante (estudiado en la citada novela; véase Hernández, 2021) de la proximidad de lo siniestro y lo sublime que realiza Elena: «No hay nada, o eso le parece, como tan extraña sensación de peligro para sentirse vigorosa, serena, segura de sí, asombrosamente lúcida. Por completo confiada —y esa es la inexplicable pa-

radoja— en aquella recién recobrada incertidumbre» (Pérez-Reverte, 2021: 216).

Por la presencia de dichos aspectos compartidos con otras obras podemos apreciar, de manera evidente, la adscripción a una poética común, por así decirlo. Sin embargo, ésta también posee especificidades que la diferencian. Pese a tratarse de una obra, más o menos, novedosa en el mercado editorial, la crítica, en general, ya ha señalado la memoria del Mediterráneo que representa Elena: habiendo leído a buena parte de los clásicos grecolatinos, es capaz de reconocer, como ella misma dice, a un héroe. Por otra parte, dicho planteamiento proyecta el riesgo de que Elena caiga en el bovarismo o en el quijotismo, riesgo que la novela conjura cuando uno de sus personajes declara que «Madame Bovary, Anna Karenina, Anita Ozores, huelen a naftalina. Las heroínas de antaño son unas pobres idiotas... Por no hablar del joven Werther y compañía» (Pérez-Reverte, 2021: 142). En ese sentido, también resulta de capital importancia que cuando el narrador, ficcionalizado dentro de la historia, vaya a visitar, muchos años después de los sucesos descritos, a Elena, ésta tenga unas fotografías, en su librería, de ella con Teseo ya mucho más mayores antes de la muerte de éste; un detalle que evita, como podía ocurrir con Faulques y Markovic en *El pintor de batallas*, o como en cierta interpretación que se ha dado sobre la película *Titanic* (James Cameron, 1997), que todo se pueda leer como una alucinación o fantasía de la propia Elena bajo el trauma de la pérdida de su anterior marido. Así pues, en palabras de la propia Elena, reconoce que:

- Supongo —dijo lentamente— que al principio proyecté en él muchas lecturas juveniles, mucha imaginación. Pero no fue casual. Él era como era, aunque no fuese consciente de ello. Y eso aumentaba mi fascinación —se volvió a mirarme con súbito interés—. ¿Sabe qué significa *Contempor divum*, que decían los antiguos?
- No, lo siento.
- Despreciador de los dioses.
- Ah, vaya.
- Teseo pertenecía a esa clase de hombres. No despreciaba la cólera de los dioses por alarde ni fanfarronería; lo hacía con

sencillez, sin darle importancia, porque la vida, la historia, su patria, lo habían colocado en la necesidad de hacerlo.

—Comprendo.

Me lanzó una ojeada dubitativa.

—No estoy segura de que lo comprenda de verdad... Yo estaba adiestrada para reconocer a un héroe. Y no pronuncio esa palabra en un sentido moderno, sino en el clásico. Por eso pude reconocerlo cuando lo vi (Pérez-Reverte, 2021: 259-260).

Así pues, el sentido que se desprende de su concepto de héroe es el de aquel que pese a la cólera de los dioses, o a la influencia de cualquier instancia superior, consigne mantenerse fiel a sí mismo y en ese sentido «desprecia» su cólera (un aspecto más en consonancia con otras obras revertianas como, por ejemplo, *Sidi. Un relato de frontera* —2019—). Todo lo cual nos lleva a uno de los temas centrales de esta novela: el heroísmo. En una entrevista en el periódico *El mundo* (Alemany, 2021), con motivo de la promoción de la novela, el autor comenta lo siguiente:

«Teseo no es ese héroe que cuenta su historia y está en una posición de poder: al contrario, es un héroe desnudo y limpio. Es masculino, serio, callado, no tiene demasiada cultura... En realidad, es un tío que hace góndolas. Representa una masculinidad mediterránea y hasta su sudor huele a limpio. Pero en realidad es un hombre que sólo cumple con su deber. Es la mirada de Elena la que lo convierte en héroe».

«Elena», continúa el autor, «sí que es una mujer culta que ha sido adiestrada para reconocer los mitos clásicos, para ver en Teseo a un héroe». Recordemos: «Teseo es el héroe griego que entraba en el laberinto. Elena tejía el hilo que habría de rescatarlo». Y no sólo mira: cuando la acción de *El italiano* progresa, Elena entra en acción y se convierte ella misma en heroína.

¿Héroes aunque sea a las órdenes del Eje? «Mis lectores ya saben que yo no hago héroes que sean blancos o negros», responde Pérez-Reverte.

Esto significa que no cede en nada al maniqueísmo, a una visión simplificada de absolutamente buenos contra absolutamente malos. Es más, en otra entrevista para *El Diario de noticias de Álava* (Lakunza, 2021), también a propósito de la promoción, ahonda un poco más en esto último:

Últimamente sus héroes no son cercanos en el tiempo. ¿No existen ahora?
«Claro que existen, solo hace falta que veas los telediarios. Fíjate en los bomberos que están en la isla de La Palma, en el ertzaina, el guardia civil. Hay muchos. Tenemos una idea tendenciosa, que resulta perniciosa: la de que el héroe lo es todo el tiempo, lo es de forma permanente».

Pero tiene fecha de caducidad.

«Claro, y yo lo he visto. El héroe puede durar cinco minutos, diez horas o diez días. No todo el tiempo está siendo héroe una persona. Son un tipo o una tipa normales que en un momento de sus vidas hacen algo por circunstancias que va más allá de lo normal. El héroe puede estar a nuestro lado tomando un café, no hay que ir a los monumentos ni a los discursos patrióticos. Es gente muy normal, es gente anodina, e incluso gente que es mala y perversa».

¿Quiere decir que en una misma persona puede haber un héroe y un malvado? Parece un contrasentido.

«Sí. Hay gente mala y perversa que durante un momento de su vida hace algo heroico. Un héroe puede ser también una persona detestable. El heroísmo es un lugar ambiguo y gris».

Para Pérez-Reverte, creador de universos postmodernos (Muñoz Ogáyar, 2009), el héroe ya no puede ser, como lo era en la épica clásica, moralmente ejemplar en todo momento, ni acometer acciones sobrehumanas; tampoco devendrá un antihéroe, sino que se mantendrá en un espacio de grises, por así decirlo, pese a que pueda sobresalir en algún aspecto. El propio autor lo explica en varios de sus artículos, y en ese sentido resultan especialmente significativas sus palabras en «Héroes de ayer y de hoy» (2013 —recuperado de la web: Artículos de Arturo Pérez-Reverte—) en que nos explica cómo fue pasando de una concepción a otra a través de sus lecturas y experiencias: «poco a poco, las historias de hombres extraordinarios enfrentados a sucesos extraordinarios cedieron lugar a las de hombres ordinarios enfrentados a sucesos inquietantes, excesivos, peligrosos. Ordinarios, también» (Pérez-Reverte, 2013). De manera que dicha ejemplaridad va menguando hasta quedar restringida a acciones puntuales, en circunstancias concretas, sin tener, necesariamente, ninguna suerte de continuidad; y lo heroico va quedando adscrito a parámetros cotidianos: «quizá, si esos muchachos que buscan en un juego (...) a los héroes de hoy estudiasen la expresión de su padre cuando, derrotado, vuelve a casa tras verse

rechazado para un trabajo (...) comprenderían que los héroes no han muerto» (Pérez-Reverte, 2013). Idéntica reflexión encontraremos al final de otro de sus artículos, «Retrato de un héroe» (2011 —recuperado de la misma web: Artículos de Arturo Pérez-Reverte—): «preste atención al apoyarse en la barra del bar (...) tal vez haya a su lado un hombre o una mujer (...) gente de infantería. Obsérvelos de reojo y con respeto. (...) Quizá esté mirando a un héroe» (Pérez-Reverte, 2013).

El ser humano, en general, no es absolutamente bondadoso o malvado sino que presenta ambivalencias, gradaciones; incluso la misma acción que pueda considerarse honorable, desde un punto de vista, puede ser deshonesto desde otro, tal como el propio autor viene a señalar en su artículo «Malos tiempos para los héroes» (2019 —recuperado de la misma web—) donde, a raíz de un monumento, en Londres, dedicado a los aviadores de la II Guerra mundial, comenta que aquellos pilotos causaron centenares de miles de víctimas arrasando ciudades enteras como Dresde; sin embargo, el monumento pretende fijar la idea de que combatieron y murieron por su patria por encima del horror (Pérez-Reverte, 2019). En su artículo «El héroe y sus atributos en la narrativa de Pérez-Reverte», Rafael de Cózar lo explica magistralmente:

En la literatura griega parece predominar el carácter modélico de los héroes y de sus acciones, o bien el factor ejemplar de su historia, que también les lleva a pagar caramente sus errores. (...) Entre los héroes griegos es esencial el elemento sobrenatural. No siempre deben sus hazañas a sus propios esfuerzos, a sus poderes sobrenaturales o a la intervención de los dioses, sino también a mágicos objetos. (...) Pero no es difícil deducir que uno de los factores esenciales de lo heroico en la tradición clásica supone la aportación de soluciones ejemplares ante conflictos que la sociedad entiende como de muy difícil, o casi imposible resolución.

(...) Se ha evolucionado hacia una dimensión en la que predomina la actuación heroica en un individuo más o menos normal, es decir, como es frecuente en la narrativa de Pérez-Reverte, que lo heroico no resida tanto en el individuo como en su actuación, lo que permite identificarnos mejor con sus protagonistas, desde Alatríste a Lucas Corso.

(...) Pérez-Reverte, (...) parece más interesado en partir de cómo es la realidad y que sea el lector, si así lo quiere, quien de-

termine cómo debería ser. En este sentido podemos encontrar en sus novelas actuaciones heroicas incluso en lo socialmente negativo.

(...) Efectivamente en las novelas de Pérez-Reverte se plantean problemas de ética, pero es evidente que estas narraciones no pueden definirse como moralizantes ni el sentido elemental de servir de aviso, ni en el plano más trascendente de crear conciencia e influir en la conducta moral del lector. Tampoco hay plena identificación entre el héroe y los ideales positivos ni el antihéroe va ligado de lleno a los negativos. Creo que en sus novelas es esencial y a veces parece determinante el contexto, el marco vital y humano de los personajes, porque es en relación con ese contexto donde hay que plantear la cuestión ética o ideológica. No se trata así de ofrecer figuras ejemplares sino más bien de denunciar la falta de ejemplaridad del sistema, como hizo también la picaresca (De Cózar, 47-49, 55).

Y es por este héroe gris por donde llegamos al aspecto que me parece más novedoso en la novela de *El italiano*; se trata del uso de la metaficción con la inclusión del propio narrador como un personaje más que nos va contando cómo forja la propia novela y sus héroes; tras afirmar esto, a muchos lectores revertianos les habrán venido inmediatamente a la cabeza otras novelas anteriores del mismo autor como *El francotirador paciente* (2013) u *Hombres buenos* (2015). Sin duda, podemos leer las voces narrativas de dichas novelas como aproximaciones a la formulación específica de *El italiano*. Ciertamente Alejandra Varela es narradora y protagonista, por tratarse de un relato autobiográfico, de *El francotirador paciente*; nos cuenta su propia historia (otro tanto sucede con Íñigo en la serie de Alatríste o con el narrador de *La sombra del águila*), lo que no ocurre con el narrador de *Hombres buenos* ni con el de *El italiano* que, aunque también ficcionalizados o representados en la propia historia, nos cuentan las de otros. Por ello, no se presentan como protagonistas o participantes sino como escritores y narradores, propiamente, de dichas historias y de ahí el carácter metaficcional, teniendo en cuenta las alusiones directas al proceso de escritura de las propias obras que tenemos entre las manos (se corresponda o no con el auténtico proceso de escritura realizado por Pérez-Reverte). Señala Dotras que:

La novela de metaficción es aquella que se vuelve hacia sí misma y, a través de diversos recursos y estrategias, llama la atención sobre su condición de obra de ficción y pone al descubierto las estrategias de la literatura en el proceso de creación. (...) La novela metaficticia presenta como problemática la relación entre la realidad empírica y la ficticia. Así, en toda novela de metaficción se encuentra presente como elemento esencial la dicotomía realidad/ficción. (...) Otra característica de la metaficción (...) es la autoconciencia. Aunque toda la novela moderna es autoconsciente en distinto grado, en las novelas de metaficción la autoconciencia se intenta comunicar expresamente —aunque sea de forma implícita— (Dotras, 27-29).

Así pues, mediante dicho recurso de la figuración del narrador, ambas novelas presentan la autoconciencia que indica Dotras. Sin embargo, pese a que el recurso es básicamente el mismo, existe una notable diferencia entre el narrador-personaje de *Hombres buenos* y el de *El italiano*. Recordemos cómo nos cuenta el narrador de la primera la génesis de su historia:

Me despedí de él y regresé a la biblioteca. A su añejo olor a papel y cuero antiguos. Los rectángulos de sol de las ventanas habían cambiado de lugar, estrechándose hasta casi desaparecer, y los veintiocho volúmenes de la *Encyclopédie* estaban ahora en penumbra, en sus estantes. El antiguo dorado de las letras de los lomos ya no relucía cuando pasé los dedos por ellos, acariciando la vieja y ajada piel. Entonces, de pronto, supe la historia que deseaba contar. Ocurrió con naturalidad, como a veces suceden estas cosas. Pude verla nítida, estructurada en mi cabeza con planteamiento, nudo y desenlace: una serie de escenas, casillas vacías que estaban por llenar. Había una novela en marcha, y su trama me aguardaba en los rincones de aquella biblioteca. Esa misma tarde, al regresar a casa, empecé a imaginar. A escribir (Pérez-Reverte, 2015: edición digital).

La clave está en el penúltimo infinitivo: imaginar. Tras el momento de inspiración, la voz narrativa se dedica a alternar los episodios referidos a las aventuras y desventuras de los dos académicos en busca de la Enciclopedia, con pasajes en los que explica el proceso de escritura de los mismos. Reconoce, sin ambages, cómo, a partir de un referente histórico concreto (la presencia de la primera edición de la Enciclopedia en la biblioteca de la Real Academia de la Lengua), la historia surge en su imaginación y se lanza, confiadamente, a desarrollar-

la y completarla con cierta labor de documentación que refuerce la verosimilitud de la trama. Es decir, lo histórico se utiliza en función de lo literario. En cambio, la actitud del escritor ficcionalizado y voz narrativa de *El italiano* es bastante diferente en ese aspecto y, de hecho, la lectura de la parte restante de la nota inicial previa que mencionaba resulta representativa de la misma: «(...) Esta novela está inspirada en esos hechos reales. Sólo los personajes y algunas situaciones son imaginarios» (Pérez-Reverte, 2021: 14). He aquí el giro a la inversa: lo literario se sitúa en función de lo histórico independientemente de que en la realidad sea así o no; es decir, lo importante no es que los datos históricos ofrecidos sean verídicos o no, lo que importa es el gesto deliberado (y aparente, ya que al final todo es ficción, dicho sea en sentido borgiano) de autolimitarse en el ejercicio de la ficción, lo que lleva la narración a una zona gris de límite y confluencia consciente entre historia y literatura.

Ese gesto, esa actitud por parte del narrador ficcionalizado podemos observarla a lo largo de diferentes pasajes de la novela, la cual, en su capítulo uno, nos presenta a dicho narrador-personaje visitando a una ya mayor Elena Arbués en su librería en Italia rodeada por sus libros, fotos y recuerdos; nunca mejor dicho lo de «rodeada» ya que el momento recuerda bastante a la primera visita de Markovic a Faulques en *El pintor de batallas*, el guerrillero y el narrador vienen a irrumpir en un espacio circular, una temporalidad suspensa en lo significativo (que no en lo biológico), representado en las fotografías, para desentrañar la historia personal de uno de los protagonistas. Y una vez sale de la librería llevando consigo una serie de libros comprados ahí mismo y relacionados con toda la historia...

Me senté en el suelo, la espalda apoyada en la pared, y hojeé los libros. Por entonces no era novelista, ni pretendía serlo. Sólo era un periodista joven, reportero entre continuos viajes, al que le gustaban las historias del mar y los marinos. Y me hallaba de vacaciones. No sospeché que lo que entonces leía era el principio de otros muchos libros y largas conversaciones. El comienzo de una compleja indagación sobre personajes y sucesos dramáticos, la resolución de un misterio y el germen de una novela que tardaría cuarenta años en escribir (Pérez-Reverte, 2021: 20-21).

Nos encontramos aquí el paradigma de ese aspecto metaficcional; no sólo es que el narrador se represente así mismo en la obra y nos cuente el origen de su obra, sino que también resulta relevante el espesor que añade con la lectura dentro de la lectura, es decir, los libros que llevan a otros libros, la red intertextual que da lugar a la propia obra y que nos vuelve evidente, en consecuencia, su carácter de recorrido construido. Así como la importancia de la perspectiva adoptada, la proximidad o lejanía, como en el caso de los reporteros, sobre aquello que pretenden describir. En la cita, afirma «que tardaría cuarenta años en escribir» la obra, es decir, que en el momento de la escritura nos encontramos también con un narrador que, como él mismo dice, es muy diferente del momento descrito; se deduce que ahora, cuarenta años después, se trata de un novelista experimentado y este dato, aunque dejado ahí, a la inferencia del lector («otra característica es el especial papel del lector en las novelas de metaficción. [...] Advertido de la artificialidad de lo que lee [...] está forzado a mantener una actitud crítica» —Dotras, 30), resulta significativo, como veremos, para entender su proceso o actitud respecto de la propia historia narrada.

Páginas más tarde nos encontramos ante otro pasaje metaficcional:

Cuando al fin decidí narrar la parte menos conocida de esta historia, consulté mis viejas notas y reportajes de los años ochenta, así como cuanto sobre el grupo Orsa Maggiore y sus incursiones en la bahía de Algeciras pude encontrar.

(...) Sin embargo, necesitaba detalles más precisos sobre el aspecto humano de tan asombrosa aventura: pormenores que permitieran profundizar en algunos personajes y narrar de modo exacto y creíble, *aunque fuese bajo la forma de una novela*, lo que vivió cada cual. Ésa era la parte más difícil; *y ya me resignaba a confiarla a la imaginación* cuando el escritor Bruno Arpaia, viejo amigo y traductor de mis novelas al italiano, vino inesperadamente en mi ayuda (Pérez-Reverte, 2021: 113 [la cursiva es mía]).

En ese «aunque» y en ese «resignaba» se aprecia, como decía, una actitud muy diferente a la de *Hombres buenos*, una desconfianza sobre la ficción, pese a que el resultado final lo sea (y de ahí el aviso sobre cómo el discurso histórico puede ser también maleable), y su

relación con la verdad que no se aprecia en obras anteriores. De hecho, el narrador llega a señalar palmariamente la separación, dentro de la novela, entre historia y ficción en el inicio del capítulo quinto:

Llegamos a un punto de este relato donde los hechos ceden sitio a la imaginación: un espacio en blanco que, pese a su importancia en lo que sucedió más tarde, sólo puede llenarse con suposiciones. Y algunas de ellas son, incluso, contradictorias. Como ya señalé, en la historia de Elena Arbués, Teseo Lombardo y el grupo Orsa Maggiore hubo algo que el *sottocapo* Gennaro Squarcialupo no fue capaz de aclarar durante los tres días de conversación que mantuvimos en su *trattoria* de Nápoles; o más bien me dio una versión distinta de la que la propia Elena daría más tarde, durante la última visita que le hice en Venecia. Tampoco los cuadernos de Harry Campello iluminaron el misterio, aunque algunas anotaciones del policía gibraltareño fueron útiles en tal sentido. En todo caso, al tratar esta parte de la historia tuve dificultades para penetrar la causa verdadera, o íntima, de cuanto ocurrió después. Para comprender qué llevó a Elena a dar los pasos que dio en adelante, y que tanto influirían en los acontecimientos posteriores (Pérez-Reverte, 2021: 135).

Ese espacio en blanco, esa incertidumbre socava el relato heroico o mejor dicho la propia heroicidad, en el sentido clásico, ya que ignoramos si la motivación última fue amorosa o vengativa, con los consecuentes efectos en la recepción que producen a la luz de estar colaborando para atentar contra barcos del bando Aliado (nivel histórico) y las posibles muertes que ello conlleve (nivel intrahistórico). La heroicidad es un espacio gris, decía el propio autor. Y no sólo la heroicidad se vuelve gris, sino que también lo va haciendo, y ésta es la clave de nuestra reflexión, el relato:

Mientras escuchaba mis justificaciones, la librera atendía paciente, con una suave sonrisa en la boca. Al cabo movió la cabeza.

—Usted me ha confundido con Conchita Peris del Corral, una española casada con el agente italiano Antonio Ramognino... El matrimonio vivía, como yo, cerca de la playa; aunque ellos algo más lejos, en una casa llamada Villa Carmela.

—Vaya. Creí que ésa era la suya.

—No, en absoluto.

(...)

—Lamento la confusión —me disculpé.

Sonrió de nuevo, evocadora.

—No se preocupe, al contrario (Pérez-Reverte, 2021: 166-167).

La subsanada confusión documental del narrador apunta a la posibilidad de que se hayan producido otras que se hayan pasado por alto (una insistencia más en la maleabilidad de la historia) lo cual nos vuelve conscientes de la precariedad del relato sobre el escaso testimonio directo de cualquier hecho. Sin embargo, esto no inclina la balanza en favor de la ficción pese a que pueda parecerlo, de manera que la literatura o ficción también deviene un espacio gris tal como se puede apreciar en el siguiente pasaje donde el narrador ficcionalizado conversa con Alfred Campello sobre su propia novela:

Invité a cenar a Alfred Campello en el restaurante Breathe de Puerto Banús para agradecerle haberme permitido leer los diarios de su padre. El jubilado gibraltareño había sido muy amable conmigo, pues durante tres días pude consultar los cuadernos en su casa; y gracias a eso disponía ahora de una libreta propia llena de interesantes notas. También conocía, por fin, detalles muy precisos sobre la audaz operación que el grupo Orsa Maggiore llevó a cabo a finales de 1942 contra el convoy PH-22 en el puerto de Gibraltar; en especial, sobre su dramático desenlace y el papel decisivo, no registrado en los informes de la Regia Marina ni en las relaciones británicas, que Elena Arbués había desempeñado en él. *Con eso en mi poder, el espacio que en el relato reservaba a la imaginación era escaso*: sentimientos de algunos personajes y recreación de detalles secundarios. En cuanto al asunto principal, los hechos quedaban claros. Yo había empezado ya a escribir la historia; o más bien me encontraba estableciendo la trama, el punto de vista y el carácter de los personajes. Al comienzo, por así decirlo, de mi propia aventura. Y Alfred Campello se interesó por ella.

—¿Por qué una novela y no un libro documento? —quiso saber.

Respondí que la época de ser fiel a lo ocurrido quedó atrás, con los veintiún años de vida pasada como reportero. Hacía tiempo que era escritor profesional: ahora contaba historias imaginadas, o tratadas mediante ese filtro. *Recreaba el mundo a mi manera y ofrecía a los lectores vidas alternativas, posibles o probables, con la certeza de que, paradójicamente, la ficción permitía penetrar más en lo sucedido que el simple relato de los hechos* (Pérez-Reverte, 2021: 226-227 [la cursiva es mía]).

Nótese el cierto grado de contradicción entre la primera afirmación en cursiva (con todas las resonancias de dominación y control en la palabra «poder») y las demás, entre el alivio por poseer información fidedigna

que minimice el espacio de la ficción y por otra parte decir que eso mismo, lo fidedigno, quedó atrás. Hay ahí una continuidad en la tensión iniciada al principio de la novela con la nota previa del narrador entre lo no ficticio y la capacidad de la imaginación; un volverse contra sí mismo de la narración, pese a que finalmente nos encontremos con una novela y no con un documental como bien apunta Alfred Campello, que en ningún momento se da en *Hombres buenos*. Pese al argumentario aristotélico del personaje del narrador sobre la capacidad de la literatura, de la ficción, para mejor explicar la realidad, la novela se encuentra salpicada del cercamiento a lo puramente ficticio para poner en realce la verdad de lo histórico y no la verdad de lo literario aunque, como es obvio, nos encontramos ante una novela. En esta contradicción encontramos una de las marcas de postmodernidad revertiana (Muñoz Ogáyar, 2009).

Pero las contradicciones de ese narrador representado van más allá, tal como se puede apreciar en una de las conversaciones con Elena Arbués, con posterioridad a los hechos principales narrados, a propósito del ya fallecido Teseo:

—Le impusieron la medalla de oro, la más alta distinción naval. Él no había vuelto a España, pero cuando nos casamos quiso regresar. Nos alojamos en un hotel de Algeciras, y a la mañana siguiente alquiló un barquito y se hizo llevar hasta las proximidades de Gibraltar. No permitió que fuese con él... Al regreso pregunté qué había hecho, y se limitó a decir: «Entregué la medalla a mis compañeros». Comprendí que la había arrojado al mar en el lugar adecuado.

Miró suspicaz mi libreta de notas.

—No apunte lo que acabo de contarle. Ni siquiera más tarde, cuando se vaya.

La tranquilicé sobre eso (Pérez-Reverte, 2021: 261).

Y sin embargo lo acabamos de leer pese a la petición expresa, por parte de Elena, de que dicho recuerdo no pasara por la escritura. El narrador incumple la conformidad manifestada; en una discordancia más entre lo que dice que hace y lo que hace, dentro del universo narrado, saquea la historia y memoria personal; medio para el noble fin de enaltecer la figura de Teseo.

Hacia el final de la obra nos encontramos con una última manifestación, por parte del narrador, de todo lo que se viene señalando:

Figuraba también en los cuadernos, registrado escuetamente pero con precisión, el último interrogatorio realizado por Campello a Elena Arbués. Y gracias a esas notas puedo reconstruir de modo razonable, *dejando poco margen a la imaginación*, lo que ocurrió allí y algo más tarde. El acto final de la historia (Pérez-Reverte, 2021: 359 [la cursiva es mía])

He ahí la última muestra de esa desconfianza hacia la ficción, pese a encontrarnos en una novela, presentándola como un suplemento o prótesis de la historia, de lo presentado como indudablemente verídico (hecho que, insisto, no se da en *Hombres buenos* pese a tratarse del mismo recurso); una paradoja que abre, como decía, un espacio gris en la operación discursiva que pese a ser ficticia pone su credibilidad en juego apostando por lo histórico, pese a que en realidad pueda ser así o no.

Todo ello apunta a que el misterio de la novela no son los sucesos de la trama, cuyo resultado nos es dado a conocer desde el principio, sino la propia hilación narrativa deviniendo un protagonista más de la obra o incluso, diría, el protagonista fundamental, lo que viene a confirmar las palabras de Jean Ricardou, recogidas por Orejas, sobre que «la novela ya no es la escritura de una aventura, sino la aventura de una escritura» (Orejas, 80). La contradictoria preocupación por lo creíble dentro del relato es una marca de postmodernidad (es decir, en cuanto que el supuesto fundamento histórico se da en el marco de la ficción novelística, ésta amenaza a aquél, lo difumina; historia y ficción se interpenetran de manera que, pese a todo, a lo que apunta el relato es a la pérdida de una referencia o fundamento —metafísico— del discurso, o más bien, al carácter de constructo, de efecto, del juego del lenguaje tal como planteasen Nietzsche y Derrida) que tiene mucho que ver, por contraste, con otra obra que intertextualmente se desliza por las presentes páginas revertianas: *La Odisea*, de Homero. El narrador de *La Odisea* atesora y es garante de lo real en su propia voz, normalizando lo fantástico o transformándolo en real, mientras que el narrador de *El*

italiano avanza con certeza pero sin seguridad definitiva y por eso posee sus propios claroscuros al igual que sus héroes; es decir, que a determinado tipo de narrador corresponde también un determinado tipo de héroe. El héroe revertiano («cansado»), en sus momentos de luz, preserva al héroe clásico (ejemplar), a las ruinas del clásico, la memoria de su existencia pasada; de ahí que, del mismo modo y pese a todas las concesiones al formato histórico, sea en el hecho final de que nos encontramos ante una novela (y no ante un documental) que se salva al rapsoda griego, se salvan los vestigios de *La Odisea* siendo el tercer protagonista heroico la propia narración; ella es también un héroe que salva al clásico. Estamos a veintiocho siglos, o, en cierta forma, a cuarenta años que decía el narrador, del confiado rapsoda griego. Nuestro narrador revertiano, gris y postmoderno (ya que la posmodernidad revertiana tiene que ver con el relato en sí; no con sus protagonistas —historia—, ya que nunca devendrán antihéroes posmodernos sino que seguirán siendo un ocaso o ruina de los clásicos), encuentra su condición de «cansado» (como Alatríste, Astarloa y tantos otros) en su nítida conciencia de los juegos del lenguaje en la relación entre historia y literatura. Teniendo todo eso en cuenta, la novela produce, en realidad, un doble gesto metaficcional: el primero para referirnos el proceso de gestación de la propia obra; y el segundo para advertirnos que la escritura ficcional no puede ser ya heroica, ejemplar, confiada, como en el clásico griego, y así, llegado el momento y de manera consciente, también el narrador miente.

Decía Pérez-Reverte, durante una conferencia en 1999, que nos han despojado de todos aquellos consuelos y mecanismos que nos daban dignidad, palabras como patria, familia, amor, honor, las han manipulado tanto que nos han desprovisto de ellas. Por otra parte también ha declarado, a propósito de la obra que nos ocupa, que quería denunciar la visión ridícula dada sobre la participación de los italianos durante la II Guerra Mundial en diferentes medios tal como le advirtiera su padre; ello implica que también, a veces, la literatura, patria común de todos los lectores, ha servido para la manipulación ideológica; por eso mismo la ficción de-

viene «cansada», claroscuro, muy diferente de la narración homérica donde, sin distinguir entre historia y ficción, la verdad quedaba garantizada por el hálito divino del rapsoda.

Bibliografía

- Alemany, Luis. «Pérez-Reverte: «El héroe que se vende ahora, el de la ONG que salva ballenas, no tiene nada que ver con la realidad». Publicado en *El mundo*, edición digital, 2021.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad Líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Belmonte Serrano, José y López de Abiada, José Manuel (eds.). *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*. Murcia: Nausicaä, 2003.
- De Cózar, Rafael. «El héroe y sus atributos en la narrativa de Pérez-Reverte». *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*. Eds. José Belmonte Serrano y José Manuel López de Abiada. Murcia: Nausicaä, 2003, pp. 45-59.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.
- Dotras, Ana M. *La novela española de metaficción*. Madrid: Ediciones Júcar, 1994.
- Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis, 1996.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- Hernández Ruiz, Francisco Javier. *Imagen y narración: el discurso sobre la guerra en Territorio comanche, El pintor de batallas y El francotirador paciente de Arturo Pérez-Reverte*. Valencia: Universidad de Valencia, <https://roderic.uv.es/handle/10550/78093>.
- Homero. *Odisea*. Barcelona: Blackie Books., 2021.
- Lakunza, Rosana. «Arturo Pérez-Reverte: «Hay una patria que nunca me engaña: el Mediterráneo». Publicado en *Diario de Noticias de Álava*, edición digital, 2021.
- Lyon, David. *Postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- Muñoz Ogáyar, Jorge. *Y al séptimo día descansó. Arturo Pérez-Reverte, creador de universos postmodernos*. Murcia: Nausicaä, 2009.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Valencia: Diálogo, 2003.
- Orejas, Francisco G. *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco/Libros, 2003.
- Pérez-Reverte, Arturo: *Territorio comanche*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- *El sol de Breda*. Madrid: Alfaguara, 1998.
- *El pintor de batallas*. Madrid: Alfaguara, 2006.
- *El francotirador paciente*. Madrid: Alfaguara, 2013.
- *Hombres buenos*. Madrid: Alfaguara, 2015.
- *Sidi. Un relato de frontera*. Madrid: Alfaguara, 2019.
- *El italiano*. Madrid: Alfaguara, 2021.
- [Conferencia]: «La cobertura periodística del siglo XX.» Conferencia impartida ante estudiantes de Periodismo y Medios de información en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. 18 de marzo de 1999, Monterrey, México. Cátedra Alfonso Reyes. Publicada en 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=sN6bl7BecfM>
- Picó, Josep (comp.). *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1996.



DOSSIER

PANDEMIA Y COMUNICACIÓN
PANDÉMIE ET COMMUNICATION
PANDEMIC AND COMMUNICATION
PANDEMIA E COMUNICAZIONE

Adriano Messias, ed.

Pandemia y comunicación: Análisis y perspectivas de un mundo distópico

Adriano Messias

Este dossier coincide con algunos hitos temporales y cuantitativos: somos ocho mil millones de personas en un planeta afectado por una pandemia provocada por un virus descubierto a finales de 2019 y que causó millones de muertos en todo el mundo. Por si fuera poco, entramos en la llamada «Era de lo Humano», el Antropoceno, cuando se determina un punto de no retorno para el bienestar de las especies y el mantenimiento de la vida planetaria en amplio ámbito. Así, las cuestiones ambientales —entre las cuales, sin duda, destaca la pandemia— adquieren un nivel nunca antes visto, lo que sitúa al ser humano, en buena medida, al frente del destino de la biota. Y, en este contexto, todavía tenemos que recordar que, en todos los períodos de la historia, ninguna pandemia fue inmune a las acciones políticas. Esta compilación de textos trata de este entrelazamiento tan específico y delicado.

La obra *Postmodernity and its Discontents*, de Zygmunt Bauman, publicada en España con el título *El malestar en la posmodernidad*, salió por primera vez en 1997 e intuía que no veríamos un buen comienzo de milenio. Se trata de un libro adecuado, que no ha perdido su vigor a lo largo de las décadas, y que me sirve como punto de reflexión para pensar el mundo bajo el covid. Desde su inicio, la pandemia, en muchos países, fue un terrible y abominable ejemplo de prácticas tanatopolíticas en la

posmodernidad —con énfasis en las naciones sometidas a gobiernos totalitarios, dictatoriales y de extrema derecha. Las acciones tanatopolíticas, cuando se aplican, buscan eliminar a los «redundantes», o sea, los sobrantes —aquellos individuos considerados excedentes para cerrar el circuito del neoliberalismo tardocapitalista— y a perseverar con los resilientes —o, al menos, a dejar vivir a estos últimos. Por un lado, tenemos a los mayores, los niños, los pueblos originarios, los miserables y todos aquellos que pasaron a vivir bajo la línea de pobreza; por el otro, la clase media y las clases altas. En cierto sentido, la pandemia fue una enorme puerta abierta para experimentos de exterminio masivo, el «dejar morir», ya que no había suficientes hospitales, profesionales de la salud, ventiladores y medicinas para todos. Mientras se avizoraba la posibilidad de crear una vacuna en tiempo récord —en medio de campañas antivacunación— muchos gobiernos elegían a quién dejar vivir y a quién dejar morir.

Por eso, esta selección de artículos comienza con *Imaginario brasileño en la pandemia* – «ganado» o «yacaré», de Fernando Zarpelon, quien supo muy bien traducir, bajo el lenguaje psicoanalítico y semiótico, los abusos del gobierno bolsonarista en Brasil. El autor contrasta discursos y perfiles identitarios presentes en distintas esferas psicosociales para investigar la mitogénesis cultural a la luz del fenómeno de la «cultura de la can-

celación», profundizando en la comprensión de significantes como «ganadería», «inmunidad de rebaño», «convertirse a yacaré», «corral», entre otros verificados en las narrativas de la pandemia de COVID-19, lo que contribuye a un estudio de la figura de Jair Bolsonaro de acuerdo con conceptos freudianos y con la noción del Otro lacaniano.

En el segundo texto, *Pandemia del COVID-19, Tanatopolítica y Antropoceno: pandemios signícos para enfrentarse a lo real*, estudio aspectos del abordaje político y de la cobertura mediática de la pandemia de COVID-19 de 2020 a 2022 en Brasil, específicamente, pero también en otras regiones del mundo. Bajo el sesgo de la semiótica psicoanalítica y de las teorías de la comunicación, analizo escenarios en los que la pandemia y el virus del COVID-19 fueron «secuestrados» por ideologías extremistas, facilitando el camino para el negacionismo y para las campañas antivacunación. La experiencia con esta pandemia señala de una vez por todas que ya no es posible pensar en las viejas dicotomías (naturaleza vs. cultura; salvaje vs. civilizado; animal vs. humano). Si lo hacemos, corremos el riesgo de continuar cayendo en muchos de los grandes errores creados por nuestra especie.

The Informational-Interpretative Aspects of Large-Scale and Global Crisis, de Gustavo Rick, analiza aspectos informativos e interpretativos de crisis a gran escala como la pandemia del COVID-19 y el cambio climático. El investigador, que se interesa por diversos grupos, olas y tendencias negacionistas en la contemporaneidad, introduce el concepto de retraso adaptativo para explicar las dificultades interpretativas generales involucradas en temas abstractos y científicos, básicos en el complejo mundo moderno. Su texto presenta también un estudio comparativo de tres adquisiciones cognitivas: (a) lenguaje, (b) sistemas escritos, (c) estadística y razonamiento estadístico, argumentando que las principales crisis en el Antropoceno exigirán una reforma considerable en las instituciones epistémicas del mundo contemporáneo.

En *Tres ángulos de la educación en la pandemia*, Lucía Santea comenta los impactos causados por el COVID-19

en la educación, explorando cómo reaccionó cada uno de los principales agentes relacionados con los procesos de enseñanza y aprendizaje en el contexto brasileño: la enseñanza, las mediaciones tecnológicas y, finalmente, los estudiantes. Uno de los grandes retos de la pandemia, sin duda, fue conciliar las tareas docentes en un mundo en el que estábamos aislados unos de los otros. A esto se sumó la vida en Brasil, país entonces atravesado por el caos gubernamental de la extrema derecha, lo que coincidió con una crisis sanitaria, social, política, económica y también educativa.

Finalmente el texto *¿Son éstos tiempos de peste?*, de Jorge Alvar, hace un recorrido por la historia comentando las principales epidemias y pandemias que nos han asolado, desde la epidemia de Antonino o «peste de Galeno» hasta la viruela del mono. El autor destaca que las pandemias que tanto han devastado a la humanidad y siguen siendo devastadoras nos deben hacer pensar sobre las enormes contradicciones y debilidades sociales, y de forma más específica sobre los sistemas de salud, los cuales revelan debilidades que ahora son percibidas con ansiedad.

Podemos decir que fue justo ayer cuando, a fines de 2019, escuchamos rumores de un virus que contaminaba China, lo que provocó una repentina ola de prejuicios contra las personas del Lejano Oriente. En Occidente, los gobiernos y los ciudadanos se creyeron inmunes durante un tiempo: pensaron que se trataba de otra gripe asiática sencilla, pero no fue así. El resto de la historia ya la conocemos. En este sentido, el Antropoceno nunca ha sido más real. El miedo afligió a todos: ricos y pobres, creyentes y no creyentes, occidentales y orientales, científicos y religiosos.

Les doy la bienvenida a este dossier, esperando que los textos aquí enumerados puedan hacerles reflexionar sobre el mundo contemporáneo y sobre los impactos que nuestra especie viene causando en el planeta desde que se expandió desde África por los otros continentes, convirtiéndose no solo en enrejada y gregaria, sino en gananciosa, dominante e invasora de ambientes y de seres.

Imaginário Brasileiro em la Pandemia – «ganado» o «yacaré»

Fernando Zarpelon*

Recibido: 15.09.2022 — Aceptado: 02.11.2022

Titre / Title / Titolo

Imaginaire brésilien dans la pandémie – «bétail» ou «yacaré»
Brazilian imaginary in the pandemic – «cattle» or «yacaré»
Immaginario brasiliano nella pandemia – «bestiame» o «yacaré»

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

El artículo ofrece un camino interpretativo para productos culturales que surgieron de las redes con el debate político brasileño durante la pandemia y que tuvieron como referencia la actuación de Jair Bolsonaro. A través del marco teórico de la Semiótica Psicoanalítica, contrasta discursos y perfiles identitarios presentes en diferentes esferas psicosociales para investigar la mitogénesis cultural a la luz del fenómeno de la «cultura de la cancelación». El análisis profundiza en la comprensión de significantes como «gado» (ganado), «imunidade de rebanho» (inmunidad de rebaño), «virar jacaré» (convertir a yacaré), «cercadinho» (corral), «leite» (leche), entre otros verificados en las narrativas de la pandemia de la COVID-19. La representación de Bolsonaro se articula con la idea de «padre de la horda primitiva» en Freud y el Otro lacaniano. Presenta conceptos del psicoanálisis como *unheimlich*, *das Ding* y abyección en diálogo con la teoría esferológica de Sloterdijk y construye un panorama contemporáneo de algunos afectos y sentimientos involucrados en la simbolización y resignificación desde el contexto semiótico mediado por las redes sociales. Tiene en cuenta las *fake news* y la posverdad en la manipulación política del registro imaginario (como objetos históricos) al observar la producción de narrativas mitológicas que apuntan a procesos de identidad psicosocial que buscan engrosar partidarios. El texto enfatiza las emociones de miedo y la búsqueda de inmunidad como articuladores de las esferas políticas brasileñas y las dinámicas discursivas entre ellas.

L'article propose un parcours interprétatif des produits culturels qui ont émergé du débat politique brésilien pendant la pandémie sur les réseaux, et qui avaient pour référence la performance de Jair Bolsonaro. À travers le cadre théorique de la Sémiotique Psychanalytique, il oppose les discours et les profils identitaires présents dans différentes sphères psychosociales pour enquêter sur la mitogénèse culturelle sous l'angle du phénomène de la «culture de l'effacement» ou «culture de l'annulation». L'analyse s'approfondit avec la compréhension de signifiants tels que «gado» (bétail), «imunidade de rebanho» (immunité collective), «virar jacaré» (devenir alligator), «cercadinho» (petit enclos), «leite» (lait), entre autres vérifiés dans les récits de la pandémie de COVID-19. La représentation de Bolsonaro s'articule avec l'idée du «père de la horde primitive» chez Freud et l'Autre chez Lacan. L'article présente également des concepts issus de la psychanalyse, tels que *unheimlich*, *das Ding* et abjection, en dialogue avec la théorie sphérologique de Sloterdijk, et construit un aperçu contemporain de l'affection et des sentiments impliqués dans la symbolisation et la resignification du contexte sémiotique médiatisé par les réseaux sociaux. Il prend en compte les fake news et la post-vérité dans la manipulation politique de l'ordre imaginaire (en tant qu'objets historiques) en observant la production de récits mythologiques qui visent les processus identitaires psychosociaux, et qui cherchent à épaissir les sphères partisans. Le texte met l'accent sur les émotions de peur et de la recherche d'immunité en tant qu'articulateurs des sphères politiques brésiliennes et de la dynamique discursive entre elles.

The article offers an interpretative path for cultural products that emerged from the Brazilian political debate during the breakthrough of COVID-19 pandemic information on social media and messaging networks, and that had the performance of Jair Bolsonaro as a reference. Using the theoretical framework of Psychoanalytic Semiotics, it balances speeches and identity profiles present in different psychosocial spheres to investigate cultural mitogenesis bringing light to cancel culture's phenomena. The analysis deepens the understanding of signifiers such as «gado» (cattle), «imunidade de rebanho» (herd immunity), «virar jacaré» (turn alligator),

* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

«cercadinho» (cow pen), «leite» (milk), amongst others, verified in the narratives of the pandemic. Bolsonaro's representation is articulated with the idea of the «father of the primitive horde» in Freud and the Lacanian Other. It presents psychoanalytical concepts such as *unheimlich*, *das Ding* and abjection, dialoguing with Sloterdijk's spherological theory. It also offers a contemporary overview on the affections and feelings involved in the symbolization and resignification of the semiotic context (mediated by social networks). It considers fake news and post-truth in the political manipulation of the imaginary order (as historical objects) by observing the production of mythological narratives aiming for psychosocial identity processes yield, which seeks to amplify the partisan spheres. The text emphasizes the emotions of fear and the search for immunity as articulators of Brazilian political spheres and the discursive dynamics established between them.

Questo testo offre un percorso interpretativo dei prodotti culturali emersi dalle reti sociali nel contesto del dibattito politico brasiliano durante la pandemia e che hanno avuto come riferimento la figura di Jair Bolsonaro. Attraverso il quadro teorico della Semiotica Psicoanalitica, si contrappongono discorsi e profili identitari presenti in diversi ambiti psicosociali per indagare la mitogenesi culturale alla luce del fenomeno della «cultura della cancellazione». L'analisi entra nel merito dell'uso di significanti come «bestiame», «immunità di gregge», «trasformarsi in alligatore», «recinto di bestiame», «latte», tra altri presenti nelle narrazioni della pandemia. La rappresentazione di Bolsonaro si articola con l'idea del «padre dell'orda primitiva» in Freud e in riferimento all'Altro lacaniano. Concetti quali *unheimlich*, *das Ding* e abiezione sono considerati in dialogo con la teoria sferologica di Sloterdijk per costruire una panoramica contemporanea di alcuni affetti e sentimenti coinvolti nella simbolizzazione e resignificazione dal contesto semiotico mediato dai social network. Si considerano le fake news e la post-verità nella manipolazione politica dell'iscrizione immaginaria (come oggetti storici) prestando attenzione la produzione di narrazioni mitologiche mirate ai processi di identità psicosociali per aumentare la sfera di sostenitori. L'articolo sottolinea le emozioni di paura e la ricerca dell'immunità come elementi articolatori di diverse sfere politiche in Brasile e delle dinamiche discorsive tra di esse.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Imaginario, mitología, Brasil, cultura de la cancelación

Imaginaire, mythologie, Brésil, culture de l'annulation

Imaginary, mythology, Brazil, cancel culture

Immaginario, mitologia, Brasile, cultura della cancellazione

1. Cultura digital, esferas y mitos

Las narrativas de la política brasileña son productos culturales que trascienden las esferas psicosociales (Sloterdijk) que se encuentran en la red. Percibimos nuevas características intrínsecas a la masificación del acceso y difusión de discursos a través de Internet, especialmente con los *smartphones*. El panorama de la comunicación está dispuesto a valorar contenidos cada vez más sensacionalistas, hiperbólicos e incluso falsos. Se ven favorecidos por algoritmos los amantes de las opiniones extremas (Susarla; Fisher & Amanda Taub), forjados para capturar a los usuarios el mayor tiempo posible en una inmersión interminable de imágenes (Wu). Unidos a una gran capacidad de testeo y análisis de datos sobre el desempeño de perfiles, tonos discursivos y categorías de *post*; los *influencers* se profesionalizan en función de las métricas proporcionadas por las grandes corporaciones tecnológicas y sus patrocinadores culturales.

La cultura, al constituir un tejido simbólico vivo, se regenera en versiones mítico-narrativas para dar cuenta del registro de los hechos históricos, revistiendo el vacío de lo Real con un Simbólico que le hace arista y con un Imaginario que le da color, textura y sabor. La mitogénesis, la producción palpitante de escenas y narraciones, se vincula así en el cuerpo contemporáneo, cargado de filtros y efectos especiales antes solo al alcance de la costosa industria cinematográfica.

Durante la pandemia de la COVID-19, cuando un gran número de personas tuvo que permanecer en aislamiento social, el uso de la comunicación por medios digitales se impuso aún más en Brasil. Las esferas constituidas en estos espacios reforzaron su relevancia en la constitución del chispeante debate político. Los agrupamientos dentro de las redes son hábitats con potencial endémico de hipertrofia del registro Imaginario. Los canales explotados comercialmente por el poder político y económico dan rienda suelta a impulsos de referencia narcísica, proyectando el *simulacro* imaginario de un mundo inmune al exterior. Nos protegemos de la alteridad

en estos «espacios íntimos». Lo diferente es interpretado como una existencia intrusiva, compleja, monstruosa y no simbolizada por la colectividad a la que estamos vinculados. Algunos de estos agrupamientos están guiados por deseos, otros por temores confluyentes, pero todos están sujetos a los intereses inherentes al modo económico de producción.

La carga libidinal de estos significantes se libera a los seguidores, quienes se constituyen en tribus y tótems, panteones de especialistas y hordas de aficionados en distintos grados de compromiso en estas esferas. Los medios, así jerarquizados, dan rienda suelta a impulsos individuales en nodos informativos con efecto gregario, que heredan el arsenal capitalista desarrollado por las herramientas del marketing digital, despilfarrando el uso de datos masivos de consumo. Hay un cambio recurrente en los protocolos y expresiones sociales. En el medio aparecen géneros propios que reflejan la constante presión por actualizarse, como los memes y sus iteraciones. Vivimos en un peculiar estado de ansiedad y vértigo junto al alto volumen de exposición a estas curaciones algorítmicas. Como parte indiscutible de las esferas virtuales, nos enfrentamos a la imposibilidad psíquica de las neurosis individuales (y sus constelaciones mitológicas) de encontrar lo que buscamos compulsivamente sin encontrarlo.

La identificación psicosocial, categorizada en *data points*, puede constituir objetivos a través de proyectos de comunicación que los incluyan, clústeres con el potencial de resonar con cualquiera que participe en las redes. Se apoyan en la disponibilidad de marcas de consumo para la asociación y explotación de la audiencia, las cuales vienen en medio del tiempo «espaguetizado» de los usuarios. Como hay goce en esa pertenencia, hay un esfuerzo por seguir siendo parte indiscutible de la burbuja que se identifica, para llegar a su núcleo radical, donde se siente seguro en cuanto al reconocimiento interno. El misterio y lo desconocido se asocian así con el exterior, con universos simbólicos ajenos a los propios espacios íntimos.

Estas realidades paralelas se reflejan en comportamientos de rebaño, extremismos y brotes derivados de la fantasía sectaria que se cultiva en estos espacios.

Conviven y libran la «batalla de las narrativas», aclamando victorias en la opinión pública a través de métricas positivas en las redes o en el recuento de manifestaciones callejeras. La mecánica de mensurar la opinión pública se intensificó especialmente a medida que las redes sociales perfeccionaron la monetización de sus plataformas, consolidando el papel económico de los algoritmos y atrayendo cada vez más dólares publicitarios, ávidos por el potencial asertivo de los mensajes sintonizados por *microtargeting*.

El sentido común acabó reconociendo el capital simbólico «gamificado» por las redes sociales como un equilibrador pseudodemocrático para juzgar los temas de agenda (usando como argumento el número de seguidores de una personalidad, o los *likes* en un *post*, o la subida de un *hashtag*) —algo que cuestionamos, ya que existe una conocida predisposición a la legitimación personal de una opinión si esta favorece la narrativa del grupo con el que me quiero identificar—. El sesgo de confirmación actúa en una espiral de silencio que fagocita el pensamiento crítico en detrimento de la identificación y resonancia con la esfera psicosocial adherida, que asume un valor libidinal más potente en las ecuaciones psíquicas de los sujetos, en detrimento de lazos sociales de otra naturaleza, como la familiar.

La dinámica de la producción cultural de las narrativas políticas en estos ámbitos, por lo tanto, nos indica —a través de la fantasía mítica, así como del valor económico de la artesanía de la imagería— una clave para interpretar la lógica discursiva que se establece entre grupos de apoyo y oposición al poder ejecutivo en Brasil durante la elección y el gobierno de Bolsonaro, especialmente durante la pandemia de la COVID-19.

2. El «ganado», el «yacaré» y la «cultura de la cancelación»

El fenómeno que instrumentaliza nuestra reflexión se ha denominado «cultura de la cancelación» y es utilizado estratégicamente por el activismo identitario para

demarcar espacios, visibilidad, políticas públicas y cambios estructurales importantes para la equidad y la justicia. La «cancelación» abarca la exposición pública de individuos y marcas, la problematización de discursos y denuncias. Con especial relevancia en el contexto de las imágenes comerciales, además recientemente en Brasil se ha utilizado el significante «cancelación» para personas. El acto de «cancelar a alguien» suele estar dirigido a personalidades o empresas que han hecho o dicho algo considerado reprochable, ofensivo o prejuicioso. Caracterizados por ser ejecutados especialmente por seguidores frustrados en sus expectativas, utilizan su capital interactivo para tratar a los «cancelados», cuya condición antes se admiraba como representante de una determinada esfera de influencia.

No se trata de un síntoma social nuevo y se hace eco de fenómenos como el linchamiento, el boicot, el ostracismo, la humillación pública y la iconoclasia. Pero la tangibilidad económica que adquieren los actos virtuales de «dejar de seguir», «bloquear» y «denunciar contenidos» puestos a disposición en las plataformas es única. La cultura de la cancelación lleva a cabo una serie de actitudes individuales que toman proporciones exponenciales en la red y son promovidas por la arquitectura actual de los entornos virtuales. La manifestación de la «cancelación» se estructura entonces en actitudes coordinadas (individuales y colectivas) para el boicot.

Entre los autores que han reflexionado sobre la «cultura de la cancelación» encontramos a Hampton & Wellman, que abordan los cambios relacionales que se han producido en la sociedad como consecuencia de las redes digitales. Su reflexión parte de la investigación diacrónica de grupos que desean el retorno de la «sociedad tradicional», porque creen presenciar la soledad y el individualismo en el mundo digital y lo atribuyen a la pérdida del «sentido de comunidad». Conservan un sentimiento nostálgico en torno a esta identidad compartida y de ahí deriva su acción política. Los autores sostienen que la reorganización de la estructura comunitaria con los actuales medios digitales ha hecho que las relaciones vuelvan a ser persistentes y omnipresentes, como en las sociedades preindustriales tradicionales, permitiendo a los indivi-

duos el acceso a las opiniones y actividades de los demás, que eran circunstancialmente restringidas o íntimas en la urbanización industrial. Estos cambios trajeron consigo la posibilidad del retorno de las sanciones represivas, entre las que los autores identifican las insurrecciones moralistas, presentes en el fenómeno de la «cultura de la cancelación» y las exposiciones públicas. La estructura comunitaria informal, con su presencia en los espacios digitales, ha aumentado la capacidad de vigilancia, la rapidez y la severidad en el castigo; a veces suplanta el alcance de la ley formal e institucionalizada. Por último, ponderan que, a pesar de la reestructuración social, los investigadores observan prosperidad en las relaciones de apoyo de estas redes digitales. Así, concluyen que, a pesar del constante temor a que los cambios estructurales destruyan las comunidades, hay que admitir que nunca se han perdido (Hampton & Wellman, 293).

Atentos, lado a lado, al debate en las esferas virtuales bolsonarista y opositora, asistimos a múltiples discursos inmunizadores por vías ideológicas. Sin embargo, orientamos especial atención desde la escucha clínica a los contenidos vehiculados en los espacios comunicativos bolsonaristas, identificados como fuente competente de *fake news* y discursos de odio, que hoy son monitoreados por estudios sociales y antropológicos, como los realizados por Kalil.

Presentaremos aquí un caso general y difuso de «cancelación» para investigar el síntoma social: el término portugués «gado» (ganado) utilizado por los opositores a Bolsonaro de manera peyorativa al referirse a los partidarios del bolsonarismo; y el término «jacaré» (yacaré), utilizado por Bolsonaro para disuadir a quienes exigían celeridad en la compra de vacunas contra la COVID-19. El primer grupo de animales (ganado) sugiere el gregarismo y la falta de pensamiento crítico de una gente domesticada, entregada a la producción, al trabajo y a la economía. El segundo animal (yacaré) sugiere la depredación, el pensamiento acechante, la conspiración, el monstruo sumergido.

De esta forma, se destacarán algunos significantes en la órbita de la escucha investigativa que realizamos durante la pandemia. Se trata de expresiones como «ga-

nado) (*gado*), «inmunización de rebaño» (*imunização de rebanho*), «corral» (*cercadinho*), «convertirse en yacaré» (*virar jacaré*), «vacuna» (*vacina*), «leche» (*leite*) y otras cuya recurrencia, dentro de un mismo campo semántico, admitimos como expresión sintomática de una «cancelación» en la clínica de la cultura brasileña.

Los significantes que surgieron para simbolizar, en sus dominios, las actitudes negacionistas, anticientíficas, antivacunas, contrarias a las políticas de aislamiento social y al uso de mascarillas son muy ricos cuando se observan a la luz de la cultura brasileña. El entonces presidente Jair Bolsonaro incluso justificó la negación de la vacuna el 17 de diciembre de 2020, sugiriendo: «[...] *se você virar um jacaré, é problema de você* [...]» ([...] si te conviertes en un yacaré, es tu problema [...]). La tragedia brasileña en la pandemia se expresa en el hecho de que concentramos más del 10% del total de muertes, a pesar de tener menos del 3% de la población mundial (Lisboa).

En esa dinámica de protegerse y ser protegido contra su gobernante (Freud, 1990, 3), Brasil experimentó con la «inmunización de rebaño», una teoría difundida en las esferas de apoyo a Bolsonaro y que se sospecha habría guiado las decisiones del Ejecutivo (Boldrin). La inmunización de rebaño, en definitiva, propugnaba la proliferación generalizada del virus en la población, de forma que se pensaba crear una protección indirecta contra la infección. Puede ocurrir con algunas enfermedades cuando un porcentaje suficiente de la población se vuelve inmune a una infección, ya sea por vacunación o infecciones previas, lo que reduce la probabilidad de infección de las personas sin inmunidad. Sin embargo, nunca fue aceptada por la ciencia como una política pública que reemplazaría la prioridad de comprarse vacunas, considerando la pérdida de vidas humanas (o «vidas ganaderas») que implica tal decisión.

No necesitamos detenernos en la importancia cultural del ganado como un bien histórico para la economía brasileña. Existen ciclos económicos completos, desde la época colonial, basados en la captura, transporte y consumo del ganado. Hasta hoy, la ganadería es una actividad extensiva en el territorio del país, ocupando

colosales áreas en todos los biomas nacionales y con participación fundamental en la balanza comercial. Según encuestas periodísticas, en 2022 Brasil tiene más fábricas de inmunizaciones veterinarias (para bovinos) que para humanos (Passarinho).

En cuanto a la palabra «jacaré» (yacaré), esta tiene etimología tupí y es también un significante de larga data en el imaginario popular. En el folklore y en las críticas que trae la industria cultural, tenemos a la Cuca — la coca Brasileña— bruja monstruosa. Tiene la cabeza de un yacaré y la forma de una mujer «más vieja que el tiempo», jorobada, con rasgos horribles, piel arrugada y motivada únicamente por el mal. Reconocida por secuestrar a niños desobedientes, la Cuca acecha las casas de noche y captura a niños que no duermen a tiempo o que están inquietos. Esta leyenda se usaba comúnmente para asustar a los niños. El yacaré es un animal salvaje endémico de Brasil. Especialmente en el bioma del *Pantanal*, un lugar con una ocupación ganadera extensiva, la caza indiscriminada de estos animales ya los ha puesto en riesgo de extinción en el pasado. Este Brasil rural que teme y caza al yacaré es el mismo que protege y cría ganado. Él reapareció en el imaginario popular brasileño en el *remake* de la famosa telenovela *Pantanal*, que volvió al aire en 2022 tras su primero estreno en 1990.

La «cultura de la cancelación» es obviamente un tema recurrente en las redes sociales. No es el caso aquí de enumerar ejemplos en un afán de catalogarlos, pero en este ámbito interpretativo es posible verificar diferentes desarrollos según la respuesta que dieron los «cancelados» frente a los antagonismos, así como la gravedad percibida de las acusaciones y la posición en los medios de quién ofrece la denuncia/exposición negativa. Aunque consolidado en el vocabulario, el término aparece intercambiado con otras nociones como «cultura de la denuncia», troleo, acoso y otras tendencias antes envasadas como «cultura de la indignación» (Bromwich).

El fenómeno de la «cultura de la cancelación» trata de un objeto de investigación que tienen una mirada atenta y una historia entrelazada con la lucha por los derechos civiles en los EE. UU. Allí se argumenta que la cancelación sería una táctica de lucha identitaria que

remite al uso de boicots, con la diferencia de que ahora también van dirigidos a personas y no solo a empresas. Así, si no hay posibilidad de generar cambios a través de medios político-democráticos, sería posible simplemente negarse a participar (Ashfor).

Otro autor que nos trajo reflexiones es Ross, quien pondera la necesidad de la empatía y la escucha para que exista la posibilidad de un cambio consistente en los comportamientos estructuralmente dañinos de ciertos grupos. Ella argumenta que la cultura de cancelación se interpone en el camino del trabajo de justicia social, ya que elimina a aquellos con los que no estamos completamente de acuerdo, en lugar de centrarse en las personas y organizaciones que se benefician de la discriminación y de la injusticia. La cancelación, en esta perspectiva, tendría la capacidad de promover la destrucción de esferas donde cohabitan identificaciones ambivalentes y donde el debate democrático tendría el potencial de promover el intercambio de ideas en beneficio de una colectividad más global.

Las exhibiciones públicas estarían justificadas para desafiar a los provocadores, calumniadores e intrigantes que deliberadamente dañan y coordinan ataques intolerantes contra las poblaciones oprimidas y la democracia misma. Sin embargo, vale la pena señalar que criticar efectivamente a las personas fuera de nuestro ámbito de poder es una táctica importante para lograr la justicia. Pero Ross también señala que la mayoría de la culpabilización pública es horizontal, sintagmática, realizada por quien se cree con mayor integridad moral o más sofisticada capacidad de análisis, entre otras posturas arrogantes y de dudoso mérito. La exposición haría que las personas en general tuvieran más miedo de convertirse en blanco de cancelaciones y de otras actitudes agresivas, evitando debates más profundos y permaneciendo hipervigilantes, perfeccionistas, listas a denunciar cualquier rastro de errores o contradicciones en los discursos, algo que se comprueba en las encuestas de opinión en Brasil (Soprana).

Freud sostiene que las culturas serían formas particulares de lidiar con la represión y sus subsiguientes tabúes (Freud, 1990, 57). Hay, entonces, elementos en

la polarización contemporánea del imaginario brasileño en la multiplicidad de versiones narrativas y sobre todo en la alta carga de impulso administrada por estas esferas, indicando que los discursos divergen de un nuevo fenómeno cultural, tal como la cancelación, que fue posible gracias a los nuevos medios y a su poderosa capacidad de resignificación simbólica.

3. La mitogénesis de Bolsonaro

Primeramente, se debe aclarar que uno de los usos actuales de la palabra «mito» en la comprensión vernácula brasileña se refiere a una historia falsa, una mentira. No fue hasta la segunda mitad de la década de 2010 que la jerga verbal «mitar» se expandió más allá del universo de los videojugadores brasileños, que significa «lograr algo mitológico, fantástico». Solo entonces este grupo terminó distribuyendo, en un espectro más amplio, el calificativo de «mito» a Jair Bolsonaro, garantizándose el apoyo popular en el contexto de 2018.

El sentimiento intensificado por el discurso mítico evoca los arcaicos «dioses momentáneos» descritos por Cassirer y que asociamos con Bolsonaro. Son seres que concentran intuiciones y dominan emociones para contemplar identidades culturales. Según cada esfera interdependiente, para recibirlo hay un discurso a medida, una cadena de significantes propios y de escenarios editados para converger las pulsiones en un mismo blanco afectivo.

No parece casual que asistamos a Bolsonaro diciendo y contradiciendo sistemáticamente información y utilizando las más variadas estratagemas. Debemos tener en cuenta que el objeto histórico tiene un aspecto fenomenológico de primeridad, en términos peirceanos, para la conciencia, y que los hechos pasados se manifiestan en nosotros como una mónada de remembranzas y memorias fugaces en las que cada momento presente y cada *post* en el *feed* de nuestras redes contamina los siguientes con la parcialidad de una *gestalt*, o sea, en lazos de significantes a dislocar metonímicamente. Entonces,

como señala Walter Benjamin: «articular o passado não significa conhecê-lo ‘como verdadeiramente foi’. Significa apoderar-se de uma recordação tal como esta relampeja num instante de perigo»¹ (Plaza, 177). El ser político contemporáneo está expuesto al torbellino de la información de la posverdad (Santaella), que explora sus sentimientos de miedo con datos personales que ni siquiera tiene sobre sí mismo.

Dicho esto, y profundizando en la comprensión del individuo, Jacques Lacan entiende que cada sujeto tiene su propia mitología individual, como una constelación de personajes primordiales a ser interpretados por diferentes actores a lo largo de las experiencias fenoménicas vividas. Él también nos dice: «Le mythe étant précisément ce qui peut être défini comme donnant une formule discursive à ce quelque chose qui ne peut pas être transmis dans la définition de la vérité (...)»² (Lacan, 1953, 2). Entonces, si el mito transmite discursivamente algo que no puede ser entendido como verdad, ¿podemos ver que la elección de un llamado «mito» para la representación política brasileña se realice a expensas de la regla simbólica, de la verdad fáctica? ¿Será que con esta valorización de la identidad de las redes se dejó de lado el rigor de una construcción de narrativas históricas a través de formas simbólicas globales (con el auge de las redes sociales y la posterior crisis del periodismo)? En el bolsonarismo hay una disposición a negar hechos, documentos y una tendencia al revisionismo histórico (Neher). Esto se desarrolló a través de la coagulación de identificaciones narcisistas previamente disueltas en la sociedad y sin el potencial tecnológico para ahogar a poblaciones tan grandes exclusivamente en sus propios dominios narrativos. Cuando la sociedad elige el significante «mito», renuncia, mediante el chiste, al conformismo lógico que dominaba los discursos de coalición. Se instaura un recomienzo y estamos tenta-

dos a enfrentar los fenómenos convencionales como *posverdad* revisitando lo que Eliade llamó *illud tempus*.

Cuando el sujeto está adherido a una narración mitológica, a un *illud tempus*, se establece un vínculo simbólico de valor esencial entre ambos (sujeto y colectividad), o sea, surge una conexión cognitiva que enmascara el conflicto original de cada Yo con su vínculo creciente, así conformado por la mitología neurótica individual: «Segundo Freud, quando desenvolvo um sintoma, produzo uma mensagem codificada sobre meus segredos mais íntimos, meus desejos e traumas inconscientes.»³ (Žižek, 19). Cuando los síntomas de distintos individuos se juntan en un círculo común, en una colectividad esférica, percibimos la génesis de un relato mitológico como el de los dioses momentáneos, que ocupan el espacio central y vacío, alrededor cuál bailan las representaciones semióticas.

Barthes (131), a su vez, dice que el mito es un segundo sistema semiológico particular, construido a partir de una cadena de significantes anterior a él mismo y que no se define por el objeto de su mensaje, sino por la forma en que se dice. Los discursos de Bolsonaro también tienen sentido dentro de entendimientos restringidos. Verificamos en ellos la abdicación del registro simbólico global (que estaba en boga hasta entonces) en favor de registros simbólicos fragmentados, sectarios y con significantes inicialmente codificados a los grupos a los que se dirige —que este registro global se entendido *lato sensu* en el materialismo histórico del Occidente, en el estado laico, en el método científico, en la constitución democrática, etc—.

El uso de tácticas como el *dog whistle*, asociado al criptofacismo son ejemplos de cómo estos discursos (que pueden parecer desconectados para oídos desatentos) resuenan en identidades ambivalentes. En una ocasión ilustrativa, Bolsonaro bebió, durante una de sus *lives*, un vaso de leche en deferencia a la agroindustria, pero también era un homenaje velado a la extrema derecha «ariana», blanca. Uno de sus *influencers*, Allan dos Santos

¹ Benjamin, Walter, *Op. cit.*, pp. 177-191, *apud* Plaza, Julio. 2003: «articular el pasado no significa conocerlo ‘como realmente fue’. Significa tomar posesión de un recuerdo tal como destella en un instante de peligro» (traducción propia).

² «El mito es precisamente lo que se puede definir como dar una fórmula discursiva a algo que no se puede transmitir dentro de la definición de verdad» (traducción propia).

³ «Según Freud, cuando desarrollo un síntoma, produzco un mensaje codificado sobre mis secretos más íntimos, mis deseos y traumas inconscientes» (traducción propia).

(ahora prófugo de la justicia brasileña), repitió el acto neonazi en su canal de YouTube, diciendo con burla: «Entendedores entenderão»⁴ (Naira Hofmeister). O sea, aquí se nota una «inmunización de rebaño» ritualizada: la leche bovina es una especie de vacuna imaginaria de la extrema derecha, que se protege de la influencia de otras esferas, pero, irónicamente, no de la infección viral real y las muertes en la pandemia de la COVID-19.

Sería entonces como si el concepto homogéneo que establecía el acuerdo entre las inteligencias y establecía los conflictos en el tejido social de la realidad nacional a través del poder simbólico del que nos habla Bourdieu (9) hubiera perdido fundamentalmente el consenso sobre el significado social inmediato de unidad nacional o de la democracia en Brasil. Partiéndose con Bolsonaro, perdemos el barniz que se llamaba «políticamente correcto» en el espacio público y exponemos el narcisismo, potenciado por el hedonismo autorreferencial de las burbujas de filtro, así como el precario sentido de pertenencia que generan.

Entendemos que los discursos bolsonaristas operan en competencia con la verdad fáctica en la disputa por constituir la narrativa social dominante y por el monopolio de la historia oficial. Los cambios en las políticas públicas en el área de la cultura, educación, ciencia y tecnología, la búsqueda por opiniones técnicas y la negación de datos científicos por parte del gobierno parecen indicar que así es. Tenemos, pues, en detrimento de la elección de Bolsonaro, un cambio profundo en el pacto social que tenía un objeto-cause democrático y humanista desde 1988 en Brasil.

4. Conceptualizando lo innombrable

El éxito de Bolsonaro aterrorizó a la oposición en 2018, al punto que evitaron su simple mención directa. Con el significante «él no», utilizado en su contra durante aquella campaña presidencial, el miedo a esa «cosa» (*das*

Ding) enigmática y devoradora se hizo evidente y sintomático. Cuando Bolsonaro dice en la pandemia que si convertirse en yacaré no es su problema, su propia boca es la que aterroriza. Es una amenaza velada destruir la identidad de quienes buscan inmunizarse contra el virus fuera de la esfera del rebaño, fuera del «corral» —y aquí recordamos también que la palabra «vacuna» tiene su origen etimológico en el campo semántico de los bovinos gracias a la utilización de vacas en la elaboración de las primeras dosis de agentes inmunizantes—. Detrás de la disputa narrativa, emerge entonces una elección en el contexto de la pandemia: ¿identificación con el discurso del *establishment* (universidad e industria farmacéutica) o con el supuesto saber de Bolsonaro? Aquí se veía la angustia psicosocial de una elección fatal.

Apoyándose en el concepto de *unheimlich* (Freud, 1919), Jacques Lacan a su vez dice que la angustia aparece cuando el sujeto se expone a la «falta de la falta» (Lacan, 1963, 56), es decir, a una alteridad omnipotente que lo lleva al punto de destruir toda facultad deseante —un parto a través de la castración propiamente dicha, castración que se maneja dentro del «ganado» en favor de un «toro» que tiene el monopolio del disfrute y se autoproclama como el que no muere, el que no pierde la virilidad, entre otros epítetos laudatorios «míticos»—. («Sou Imorrível, Imbrochável e Também Sou Incomível», Diz Bolsonaro», 2021).

Lacan argumenta que con el extraño familiar «se desliza» el deseo de un sujeto en el Otro (1992, 59), así como lo hace el concepto de tabú en Freud (1990, 25). Al situarse como el padre perverso de la horda primitiva, Bolsonaro se posiciona como un objeto fálico infalible, omnipotente para una enorme gama de obsesiones organizadas en esferas. El superyó de estas esferas dispuestas en red es activado por el capital instintivo de la cultura, que se vuelve contra estos mismos individuos. Como efecto cruel de este sometimiento, el mal aparece en nombre de un Otro caprichoso, de un «mito» que acoge a su «ganado» dentro de un «corral», donde se inmunizan contra los periodistas de los «viejos medios»; contra la prensa con dientes, esta «bruja traicionera», «cocodrílida» y que ya no puede morderlos por estar

⁴ «Entendedores entenderán.» (traducción propia).

«imunizados» por el toro «mítico» y abyecto que grita maldiciones (Bolsonaro) contra los «canceladores» que asustan. El «ganado», grupo de apoyo bolsonarista, se presenta ante la oposición como un autómatas, una manada de robots, miembros de la familia que «de repente son extraños» y parecen animados a través de la investidura discursiva del gran Otro, un dios momentáneo, mesiánico, que los arrebató y los inmuniza. Destacamos aquí la comprensión de Plaza (2003, 4) de que la memoria de la historia se nos presenta acentuada en un aspecto de primeridad, derivando de esta propiedad semiótica la alta carga libidinal involucrada en la investidura de objetos y significantes políticos.

La idea de Julia Kristeva sobre lo abyecto también se adhiere al alcance de nuestro marco teórico. Con ella, nos centramos en el contacto con la abyección a la que nos expone Bolsonaro en sus discursos. Lo abyecto sería una especie intermedia, sin lugar lingüístico propio, en la frontera entre sujeto y objeto —un cierto yo que se mezcla con su Otro, persiguiendo un superyó que no sigue las reglas simbólicas de no inscribirse y, por tanto, no deja de interpelarlo—. «A chaque moi son objet, à chaque surmoi son abject»⁵ (1980, 10) Al dilapidar su coprolalia, Bolsonaro se está asociando en el inconsciente a un poder derivado de la repugnancia, del horror del cadáver, aunque nuestra experiencia social consciente lo haya normalizado temporalmente. La abyección se entiende en el asco, en el crimen premeditado, en la traición, en el terror que encubre, en el odio que ríe. Bolsonaro mostró falta de respeto por los muertos, incluso imitando en broma a las personas con dificultad para respirar y burlándose de los que sufrieron en la pandemia. Presentó chistes macabros que revelaron la fuerza de las estructuras sociales opresivas y los valores intolerantes en la imaginación. Abjecto es lo que agrega el «ganado» por miedo, por ser un chillón para el sentimiento fóbico colectivo. Bolsonaro y sus narrativas no se instrumentalizan con la «cultura de cancelación», sino también por el sadismo de la exclusión objetual practicado en los procesos de inmunización esferoló-

gica de su campo negativo de identidad, de los que se juntan con miedo.

5. Identidades y alteridades de Brasil en pandemia

Bolsonaro lideró simbólicamente la negación de cualquier política que hiciera referencia a gobiernos previamente electos en Brasil. Es como si el carácter antisistema encontrara en él al actor ideal para la temporada dialéctica. Son suyos los discursos con homenaje al torturadores, o con amenazas de violación, dejando en claro su abyecta posición. Bolsonaro se adaptó a mimetizarse con lo atroz, a camuflarse al borde del remanente simbólico surgido del vacío discursivo que dejó el derrumbe democrático de 2016. La capucha de este Otro torturador (Messias, 22) estaba almidonada, a la espera de que alguien se la pusiera. Surge aquí la clásica pregunta neurótica: ¿qué, después de todo, quiere Bolsonaro de nosotros?

Por su imagen y discurso, Bolsonaro invoca, ambiguamente, el «yacaré» monstruoso e insinuante para la izquierda; y el héroe infalible, el Otro que castra, el toro del «ganado» de la derecha. El antagonismo con un enemigo imaginario lo convierte en una condición discursiva esencial. Esto aclara incluso la elección del lema «la lucha del bien contra el mal» para su campaña de reelección en 2022. La condición para quienes se aliaron con él es que no haya matices en el espectro discursivo, la inmunología binaria da las cartas de las narrativas intolerantes, violentas. El otro lado debe ser «extirpado», «eliminado», «barrido». O es «ganado» inmunizado dentro del «corral» bolsonarista, o si se «convierte en yacaré», en manos del *establishment*, del misterio científico.

Si Freud explica que a los líderes se les otorgan enormes privilegios, que coinciden con las prohibiciones y tabúes impuestos a los demás (Freud, 1913, 39). Pues bien, estos tabúes neuróticos originarios son los que vemos disfrutar a Bolsonaro, como solo un significante mitológico podría hacerlo. La cultura reprimida nos atrae al espectáculo de la profanación social, autorizada

⁵ «Para cada tu yo un objeto, para cada tu superyo un abyecto» (traducción propia).

por el contingente inflado que la eligió. Son infracciones abyectas del contrato social y afectan a la oposición de manera especialmente indignante, provocando estallidos de carácter neurótico (según quien actúe), pero que alegran a sus castrados partidarios.

Reconocer que el bolsonarismo generó una ruptura en el registro simbólico nacional suena crucial. Las resignificaciones que promueve, a través de los imaginarios en mitogénesis, socavan las potencialidades de los espacios de diálogo democrático. Los términos que destacamos al escuchar el debate político durante la pandemia subrayan la violencia y la polarización en el discurso de diferentes esferas. Crean búnkeres sociales y trincheras de batalla narrativas: ya sea «ganado» o «yacaré».

Freud agrega que la «a característica original do tabu [...] é inteira e unicamente o “medo objetivado”»⁶ (Freud, 1913, 39). La parálisis fóbica es un síntoma de ese miedo objetivado en Bolsonaro. Llevaría en sí la imagen y los discursos de una especie de «madre psicótica», *das Ding* que no quiere ni permite la separación de su hijo, que no cesa de «ofrecerse», disfrutando del niño que ofrece lo suyo impotencia, proporcionando un eterno retorno a esta terrorífica boca de cocodrilo (Lacan, 1969-70, 105) y ofreciendo obsesivo deleite retórico (la transformación digestivo de «ganado» en «yacaré»), una verbosa pesadilla de réplicas, inspiradas en cada una de las repercusiones de sus discursos, que deben ser incesante, al que no llega el fin, al ser cíclico. El proceso proporciona una gran participación del usuario con cada nuevo comentario, compartido. Un simulacro de *illud tempus* que da lugar a una nueva teogonía colectiva, a través de un vínculo imaginario, hinchado por videos y memes, que rompen los vínculos simbólicos y establecen esferas psicosociales con muros cada vez más gruesos e impermeables en el cuerpo social brasileño.

Entre los segmentos identitarios que investigamos como esferas, tenemos aquellos que tienen canales temáticos destacados que difunden contenidos adheridos a la plataforma bolsonarista. Creemos que los discursos

intolerantes que escuchamos impactan negativamente en un amplio espectro de políticas públicas a favor de la equidad, los derechos humanos y la justicia social. Las esferas intolerantes del bolsonarismo organizan ataques que van desde la espiritualidad de las religiones afro-brasileñas (a través de la persecución religiosa programática de algunos segmentos evangélicos); pasando por artistas y educadores (mediante actos de censura y fin de subvenciones); por políticas ambientales (negación de datos, apoyo a la deforestación y actividades mineras ilegales); por políticas para minorías (contra mujeres, LGBTQIA+, negros, indígenas y personas con discapacidad); por la ciencia y la investigación (creacionismo, terraplanismo, antivacunas) hasta finalmente reavivar polarizaciones políticas adormecidas (con teorías conspirativas de complot comunista, xenofobia y estímulo para armar a la población). Estos registros sugieren una fantasía de regresar a un glorioso tiempo primordial del pasado y «[...] seu “retorno a” constitui o próprio objeto para o qual ele retoma: no próprio ato de retornar à tradição, eles a estão inventando»⁷ (Žižek, 40). Así, con la invención política de Bolsonaro, tenemos el «eterno retorno» al primigenio *illud tempus* autoritario de la fundación mítica de Brasil. De los tiempos de la «carreta de bueyes», un momento «más sencillo» en el país, con «menos ciencia, más fe». Un Brasil conservador de malas tradiciones, cuya economía instintiva acepta la explotación, la servidumbre y la muerte como «ganado» hacia el sacrificio, al genocidio a través de la «inmunidad de rebaño» promovido en sus redes de apoyo como política plausible de salud pública. Eso parece imponer el eslogan de la campaña bolsonarista («Brasil acima de tudo, Deus acima de todos»⁸) en una autoinmolación por este líder mesiánico.

Es claro que los grupos bolsonaristas fueron catalizados por el deseo voluntario de actuar en su nombre: «A ocorrência de uma solicitude excessiva desta espécie é muito comum nas neuroses e especialmente nas neu-

⁶ «característica original del tabú [...] es total y únicamente el “miedo objetivado”» (traducción propia)

⁷ «su ‘regreso a’ constituye el objeto mismo al que regresan: en el mismo acto de regresar a la tradición, la están inventando» (traducción propia).

⁸ «Brasil por encima de todo, Dios por encima de todos» (traducción propia).

roses obsesivas.»⁹ (Freud, 1913, 40) El habla aquí de un pensamiento primitivo que hoy, con nuestra distancia histórica, ya no lo entendemos de forma peyorativa, sino de otra manera. Sin embargo, queremos equiparar la reaparición de esta modalidad de pensamiento mágico con una cierta hipertrofia del registro imaginario contemporáneo en detrimento de lo simbólico, que algunos perfiles que orbitan a Bolsonaro comparten con las culturas «salvajes» freudianas.

Especialmente ligados a la idea de un «buen ciudadano» y de un patriotismo jactancioso, los discursos reactualizan diferentes *Ideales del Yo* en el contexto nacional del discurso capitalista. Ellos revelan, en su cadena significativa, la soberanía de la voluntad de un yo que ha sido reprimido por la imposibilidad neurótica del goce, pero que se ve perversamente actuado por el dios momentáneo al que están afiliados. Las bravuconerías, provocaciones, inconsecuencias, agresividad y otros actos con fallas lógico-discursivas son indicativos de esta «sociedade de neuróticos que encontram condições culturais de apostar na perversão como signo de uma liberdade maior»¹⁰ (Leite, 2016, 156). Al fin y al cabo, somos lo que somos a través de significantes que nos expresan, que articulamos en nuestra propia búsqueda de pertenencia. Pertenecer a una sociedad se trata de la paradoja que estamos individualmente obligados a acoger, eligiendo lo que se impondría de todos modos. Esta paradoja, de desear lo que es obligatorio, de representar una elección aparente, es tributaria de la noción de un gesto simbólico vacío, un sacrificio destinado a ser rechazado por el Otro.

La simple mención de ciertos significantes puede desencadenar este rechazo «en rebaño», posibilitado por la cancelación de que dispone el cuerpo en la red, que reacciona a las memorias históricas implantadas por la profusión de imágenes sesgadas de estos entornos en línea. Terminamos viviendo en realidades paralelas con texturas míticas, sin simbolización externa a

nuestra propia esfera o vínculo que impusiera las reglas de un campo democrático global. Flotamos afligidos en busca de un legítimo núcleo de identificación y temerosos de ser expulsados del hinchado citoplasma imaginario de la contemporaneidad, temerosos de traspasar la barrera identitaria y caer en lo Real de complejidades y ambivalencias.

Por otro lado, la importantísima exposición pública de los delitos y el irrespeto a sujetos (antes intocables) a través de la cultura de la cancelación y su arraigo en la lucha política identitaria parecía ser ineficaz para revertir los resultados electorales mayoritarios. Los discursos afirmativos que surgieron de estos ámbitos y que tantas veces marcaron la pauta del debate en las redes no tuvieron un atractivo libidinal suficientemente universal fuera de sus propios contextos y trajeron una contrarreacción de inmunidad que dio popularidad (en otros ámbitos) a los intrigantes, provocadores profesionales y el resentimiento avivado en la parte de la población que buscaba un discurso antisistema. Por eso defendemos que la promoción de contenidos sensacionalistas y sesgados para usos comerciales y políticos deben tener especial atención y regulación por parte del Estado y la sociedad civil, ya que descuidar una mirada crítica a la actividad demostró ser corrosivo para la democracia brasileña. Dejar la gobernanza, la moderación y la vigilancia de los espacios intolerantes en manos de las grandes tecnológicas no beneficiará a las poblaciones que frecuentan las redes.

Consideramos que el lastre que actitudes disruptivas provocadas por el bolsonarismo en la psiquis colectiva es más apetecible para los sujetos «canceladores», gracias al plus virtual que en ocasiones acompaña a una actitud disruptiva. Así se obtienen métricas positivas en las redes navegando por temas y tendencias candentes. Reforzado por la amplificación que se da a los discursos extremos, es como si ordenar la cancelación de alguien se hubiera convertido en un atajo para jactarse en un determinado dominio. Si los algoritmos premian a los que tiran piedras (Nwanevu), el proceso de inversión y desinversión libidinal por los objetos de deseo de las pulsiones convergentes es lo que instrumentaliza-

⁹ «La ocurrencia de una solicitud excesiva de este tipo es muy común en las neurosis y especialmente en las neurosis obsesivas» (traducción propia).

¹⁰ «sociedade de neuróticos que encontram condições culturais para apostar a la perversión como signo de mayor libertad» (traducción propia).

rá las relaciones de poder en estos espacios. Además, existe un creciente interés práctico y económico por el fenómeno por parte de las marcas, que pueden sufrir las consecuencias de una posible «cancelación» ejecutada tras exponer una actitud o mensaje, si se reconoce como suficientemente negativo. Para los individuos, el dolor afectivo que surge de la percepción de ser excluidos de un ámbito al que se sentían vinculados, de no tener contemplada su existencia, de no resonar donde viven, atrae profundo resentimiento.

A través del camino reflexivo que seguimos, la estrategia activista de «cancelación» tiende a no ser eficaz en esferas psicosociales más amplias y globales, como el imaginario político brasileño contemplado aquí en el contexto de la pandemia, ya que lleva consigo la expresión de significantes, discursos y memorias con texturas específicas de esferas más íntimas. Los mensajes identitarios de cancelación fueron manipulados por el bolsonarismo en actitudes sospechosas, resentidas e inunitarias.

No hay dioses, héroes, santos o fuerzas de la naturaleza actuando en las alas de estos escenarios narrativos esferológicos digitales, hay fuerzas sociales, económicas y políticas; más allá de nosotros, humanos con existencias no significativas en el registro fenomenológico de lo Real, como siempre.

Bibliografía

- Ashfor, James. «What is Cancel Culture?» *The Week*, 2020. <https://www.theweek.co.uk/105772/what-is-cancel-culture> Recuperado el 20 de julio de 2020.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993.
- Boldrin, Fernanda. «Como Osmar Terra Está Ligado à Tese Da Imunidade de Rebanho.» *Nexo Jornal*, 22 Jun. 2021, www.nexojornal.com.br/expresso/2021/06/22/Como-Osmar-Terra-está-ligado-à-tese-da-imunidade-de-rebanho. Recuperado el 12 de septiembre de 2022.
- Bourdieu, Pierre. *O Poder Simbólico*. Lisboa/Rio de Janeiro: DIFEL/ Bertrand Brasil, 1989.
- Bromwich, Jonas E. «Everyone is Canceled.» *New York Times*, 2018. <https://www.nytimes.com/2018/06/28/style/is-it-canceled.html> Recuperado el 20 de julio de 2020.
- Cassirer, Ernst. *Linguagem e Mito*. São Paulo: Perspectiva, 1972. Eliade, Mircea. *Mito do Eterno Retorno*, São Paulo: Mercuryo, 1992.
- Fisher, Max & Amanda Taub. «How YouTube Radicalized Brazil.» *The New York Times, Americas*, 2019. <https://www.nytimes.com/2019/08/11/world/americas/youtube-brazil.html> Recuperado el 26 de noviembre de 2019.
- Freud, Sigmund. *Totem e Tabu (1913) - Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 13*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- Freud, Sigmund. *O estranho (1919) - Edição standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. 17*. Rio de Janeiro: Imago, 1980.
- Freud, Sigmund. *Projeto para uma psicologia científica (1950[1895]) - Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. vol. 1*. Rio de Janeiro: Imago, 1980.
- Hampton, K.N. & Wellman, B. «All the lonely people? The continued lament about the loss of community.» In L.A. Lievrouw & B.D. Loader (Eds.), *Routledge Handbook of Digital Media and Communication*. New York: Routledge, 2021, pp. 281-296.
- Kalil, Isabela. «Quem são e no que acreditam os eleitores de Jair Bolsonaro.» *Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo*, 2018. [https://www.fespsp.org.br/upload/usersfiles/2018/Relatório para Site FESPSP.pdf](https://www.fespsp.org.br/upload/usersfiles/2018/Relatório%20para%20Site%20FESPSP.pdf) Recuperado el 19 de setembro de 2021.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur - Essai Sur L'abjection*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- Lacan, Jacques. *Le Mythe Individuel du Névrosé ou « Poesie et Vérité » dans la Névrose*. Collège Philosophique, Paris: Centre de Documentation Universitaire, 1953.
- Lacan, Jacques. *Seminário VII: A Ética da Psicanálise (1959-60)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

- Lacan, Jacques. *Seminário X: A Angústia (1962-63)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.
- Lacan, Jacques. *Seminário XVII: O Averso da Psicanálise (1969-70)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- Leite, Eduardo F. «Neurose e Ideal de Eu no laço contemporâneo». *Semiótica psicanalítica: Clínica da cultura*. Santaella, Lucia; Hisgail, Fani (Orgs.). São Paulo: Iluminuras, 2016, pp. 149-158.
- Lisboa, Vinicius. «Vacinação é Prioridade Para o Controle Da Pandemia, Diz Fiocruz | Agência Brasil.» *Agência Brasil*, 9 Feb. 2022, www.agenciabrasil.ebc.com.br/saude/noticia/2022-02/vacina%C3%A7%C3%A3o-e-prioridade-para-o-controle-da-pandemia-diz-fiocruz. Recuperado el 12 de septiembre de 2022.
- Messias, Adriano. *Será a condição humana uma monstruosidade?* São Paulo: Estação das Cores e Letras, 2019.
- Naira Hofmeister, Gil Alessi, et al. «Sites Neonazistas Crescem No Brasil Espelhados No Discurso de Bolsonaro, Aponta ONG» *El País Brasil*, 10 Jun. 2020, www.brasil.elpais.com/brasil/2020-06-10/sites-neonazistas-crescem-no-brasil-espelhados-no-discurso-de-bolsonaro-aponta-ong.html. Recuperado el 12 de septiembre de 2022.
- Neher, Clarissa. «O Negacionismo Histórico Como Arma Política – DW – 03/04/2019.» *Dn.Com*, 3 Apr. 2019, www.dw.com/pt-br/o-negacionismo-hist%C3%B3rico-como-arma-pol%C3%ADtica/a-48060402. Recuperado el 12 de septiembre de 2022.
- Nwanevu, Osita. «The “Cancel Culture” Con.» *New Republic*, 2020. <https://newrepublic.com/article/155141/cancel-culture-con-dave-chappelle-shane-gillis> Recuperado el 20 de julio de 2020.
- Passarinho, Nathalia. «Brasil Tem Quase 30 Fábricas de Vacina Para Gado e Só 2 Para Humanos.» *Folha de S.Paulo*, 27 Feb. 2021, www1.folha.uol.com.br/equilibriosaude/2021/02/brasil-tem-quase-30-fabricas-de-vacina-para-gado-e-so-2-para-humanos.shtml. Recuperado el 12 de septiembre de 2022.
- Plaza, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.
- Ross, Loretta. «I’m a Black Feminist. I think call-out culture is toxic.» *New York Times*, 2020. <https://www.nytimes.com/2019/08/17/opinion/sunday/cancel-culture-call-out.html> Recuperado el 20 de julio de 2020.
- Santaella, Lucia. *A Pós-Verdade é verdadeira ou falsa?* São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2019.
- Sloterdijk, Peter. *Spheres – Volume 1: Bubbles - Microspherology*. Los Angeles: Semiotext(e), 2011.
- Soprana, Paula. «Datafolha: 49% Deixaram de Falar Sobre Política Para Evitar Discussões.» *Folha de S.Paulo*, 31 Jul. 2022, www1.folha.uol.com.br/poder/2022/07/datafolha-49-deixaram-de-falar-sobre-politica-para-evitar-discussoes.shtml. Recuperado el 12 de septiembre de 2022.
- «“Sou Imorrível, Imbrochável e Também Sou Incomível”, Diz Bolsonaro.» *Extra Online*, 18 May. 2021, www.extra.globo.com/noticias/brasil/sou-imorrivel-imbrochavel-tambem-sou-incomivel-diz-bolsonaro-25021461.html. Recuperado el 12 de septiembre de 2022.
- Susarla, Anjana. «Hate cancel culture? Blame Algorithms.» *The Conversation*, 2020. <https://theconversation.com/hate-cancel-culture-blame-algorithms-129402> Recuperado el 20 de julio de 2020.
- UOL. «Bolsonaro: “Se Tomar Vacina e Virar Jacaré Não Tenho Nada a Ver Com Isso.”» *YouTube*, YouTube, 17 Dec. 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=IBCXkVOEH-8> Recuperado el 12 de septiembre de 2022.
- Wu, Katherine J. «Radical ideas spread through social media. Are the algorithms to blame?» *PBS*, 2020. <https://www.pbs.org/wgbh/nova/article/radical-ideas-social-media-algorithms> Recuperado el 20 de julio de 2020.
- Žižek, Slavoj. *Como Ler Lacan*, Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- Zuba, Fernando & Raquel Freitas. «Agressor de Bolsonaro Agiu Sozinho No Momento Do Crime e Por Motivação Política, Conclui PF» 28 Sept. 2018, www.g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2018/09/28/suspeito-de-esfaquear-bolsonaro-agiu-sozinho-no-momento-do-crime-e-por-motivacao-politica-conclui-pf.ghtml. Recuperado el 12 de septiembre de 2022.

Pandemia del COVID-19, tanatopolítica y Antropoceno: pandemonios sígnicos para enfrentarse a lo real

Adriano Messias*

Recibido: 06.09.2022 — Aceptado: 26.10.2022

Titre / Title / Titolo

Pandémie de COVID-19, thanatopolitique et Anthropocène: pandémoniums significatifs pour affronter le réel

COVID-19 pandemic, thanatopolitics and the Anthropocene: signic pandemoniums to confront the real

Pandemia di COVID-19, tanatopolítica e Antropoceno: pandemoni signici per confrontarsi con il reale

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

En este artículo, discuto aspectos del abordaje político y de la cobertura mediática de la pandemia del COVID-19 de 2020 a 2022 en Brasil, específicamente, pero también en otras regiones del mundo. Destaco el alto contenido de discursos y acciones tanatopolíticas que determinaron la adopción o no de conductas sanitarias y medidas económicas. Bajo el sesgo de la semiótica, del psicoanálisis y de las teorías de la comunicación, analizo escenarios en los que la pandemia y el virus del COVID-19 fueron «sequestrados» por ideologías extremistas, abriendo paso al negacionismo y a las campañas antivacunación, por ejemplo. Todo ese contexto de malestar exacerbado en la cultura refleja también la complejidad de la «Era de lo Humano», el Antropoceno, en el que se demuestra que nuestra especie es destructora no sólo de la biota y de otros seres, sino también de sí misma.

Dans cet article, j'aborde les aspects de l'approche politique et de la couverture médiatique de la pandémie de COVID-19 des années 2020, 2021 et 2022 au Brésil, en particulier, mais aussi dans d'autres régions du monde. Je souligne la haute teneur des discours et des actions thanatopolitiques qui ont déterminé l'adoption ou non de conduites sanitaires et mesures économiques. Sous le biais de la sémiotique, de la psychanalyse et des théories de la communication, j'analyse des scénarios dans lesquels la pandémie et le virus du COVID-19 ont été «kidnappés» par des idéologies extrémistes, ouvrant la voie au déni et aux campagnes anti-vaccination, par

exemple. Tout ce contexte de malaise exacerbé dans la culture reflète aussi la complexité de l'«Ère de l'humain», l'Anthropocène, dans laquelle notre espèce s'avère destructrice non seulement du biote et des autres êtres, mais aussi d'elle-même.

In this article, I discuss aspects of the political approach and media coverage of the COVID-19 pandemic from 2020 to 2022 in Brazil, specifically, but also in other regions of the world. I emphasize the high content of thanatopolitical discourses and actions that determined the adoption, or lack thereof, of sanitary conducts and economic measures. Under the bias of semiotics, psychoanalysis and communication theories, I analyze scenarios in which the pandemic and the COVID-19 virus were «hijacked» by extremist ideologies, opening the way for denialism and anti-vaccination campaigns, for example. This whole context of exacerbated malaise in culture also reflects the complexity of the «Era of the Human», the Anthropocene, in which our species is proven to be destructive not only of the biota and other beings, but also of itself.

In questo articolo si discutono aspetti dell'approccio politico e della copertura mediatica della pandemia di COVID-19 negli anni dal 2020 al 2022 in Brasile in particolare, ma anche in altre regioni del mondo. Sottolineo la veemenza del contenuto dei discorsi e delle azioni tanatopolitiche che hanno determinato l'adozione o meno di comportamenti sanitari e di misure economiche pertinenti. Nel quadro della semiotica, della psicoanalisi e delle teorie della comunicazione, analizzo scenari in cui la pandemia e il virus del COVID-19 sono stati «sequestrati» da ideologie estremiste, aprendo per esempio la strada a campagne di negazionismo e anti-vaccinazione. Tale contesto di esacerbato malessere culturale riflette anche la complessità dell'«Era dell'Umano», l'Antropoceno, nella quale la nostra specie si è rivelata distruttiva non solo per il biota e per altri esseri, ma anche per se stessa.

* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Pandemia, COVID-19, semiótica psicoanalítica, tanatopolítica, Antropoceno



Pandémie, COVID-19, sémiotique psychanalytique, thanatopolitique, Anthropocène



Pandemic, COVID-19, psychoanalytic semiotics, thanatopolitics, Anthropocene



Pandemia, COVID-19, semiótica psicoanalítica, tanatopolítica, Antropoceno



Brasil: un estudio de caso distópico

El miedo comenzó a fragmentar la ciudad. Lazos de confianza se rompieron. Empezaron a surgir señales no solo de nerviosismo sino de rabia, no solo de dedos acusando o de protección de los propios intereses, pero señales de egoísmo ante la calamidad general. Los cientos de miles de personas enfermas en la ciudad se convirtieron en una carga demasiado pesada para llevarse. Y la ciudad comenzó a explotar en caos y miedo. (Barry, 375)¹

El gobierno federal no proporcionaba ninguna orientación considerada creíble por cualquier persona razonable. (Barry, 379)

La gente no podía confiar en lo que leía. De la desconfianza viene la incertidumbre; de la incertidumbre viene el miedo; y del miedo, en tales condiciones, el terror. (Barry, 381)

El primero de los epígrafes de este texto presenta un panorama similar al de varias ciudades del mundo durante la pandemia del COVID-19 que, en momentos

¹ Todas las traducciones fueron realizadas por el autor, a menos que se indique lo contrario.

críticos, se vieron impactadas por el pánico. La descripción podría atribuirse a Turín, Manaos o Guayaquil, que se han convertido en noticia en todo el mundo por la falta de atención médica y hospitalaria suficiente.

El segundo extracto parece sacado de algún artículo sobre los llamados gobiernos negacionistas de la referida pandemia: Brasil, Nicaragua, Turkmenistán, Bielorrusia y, posteriormente, México. El grupo de los cuatro primeros países fue llamado por el *Financial Times* de «Alianza del Avestruz»: entre ellos, la única democracia era Brasil (Schipani). Nicaragua estaba bajo el gobierno del dictador Daniel Ortega; Turkmenistán, con el liderazgo autocrático de Gurbanguly Berdymukhamedov, y Bielorrusia, sometida al gobierno dictatorial de Alexander Lukashenko.

La tercera cita, a su vez, parece confirmar nuestros tiempos difíciles tejidos por *fake news* y *deep fakes*.

Sin embargo, las tres citas se refieren a la pandemia de influenza de 1918-1919 y su impacto en los Estados Unidos. La ciudad a la que alude el primer fragmento textual, devastada y prácticamente dejada a merced de aquella calamidad, fue la histórica Filadelfia. El segundo epígrafe denuncia la falta de lineamientos y acciones sanitarias por parte del gobierno federal estadounidense, mientras que el tercero critica el discurso negacionista o minimizador de la mayoría de los periódicos impresos de la época. Mientras leemos las citas, tenemos la sensación de que poco ha cambiado en el manejo de una pandemia en poco más de cien años. Con el COVID-19, los mismos problemas de 1918-19 parecen haberse repetido en el mundo y lo que pudo haber sido, en Brasil y en otros países, un problema de salud pública bajo pautas serenas y unívocas, llevó a descontrol y errores que aumentaron el número de infectados y muertos. Fue notorio el desajuste de los líderes políticos de todo el mundo que despreciaron la gravedad de la situación y dieron malos ejemplos de comportamiento, generalmente con base puramente ideológica y con ataques a la ciencia.

En este texto comento modelos de gobernanza tanatopolítica aplicados durante la pandemia del COVID-19 en varios países, con especial atención a Brasil. En pri-

mer lugar, considero la tanatopolítica un «pasaje» de la biopolítica foucaultiana a otro estado de dominio del otro. La primera se ocupaba de las tecnologías de poder destinadas a «hacer vivir» a través del sometimiento —cognitivo, moral, jurídico, social o médico— del sujeto. Tal «potenciación de la vida» conduciría a la muerte, según el filósofo francés. Sin embargo, lo que aquí llamo «pasaje» no representa necesariamente un paso adelante en la biopolítica, como si se tratara de una evolución directa de los procedimientos de control. Ambos pueden coexistir. Los estudios sobre tanatopolítica son multidisciplinarios y pueden apoyarse en referencias de Hannah Arendt y Giorgio Agamben, entre otros, con la perspectiva de buscar una visión más especializada sobre la etapa civilizatoria actual. En este contexto, tenemos la figura central del *animal laborans*, el que trabaja para producir. En medio de las demandas de productividad para que el neoliberalismo siguiera en pie, el negacionismo de la pandemia fue reforzado en varios países o, según el caso, en ciertas regiones de un país, en detrimento de otras, quienes decidieron priorizar el colapso sanitario y la atención a los enfermos. En ese sentido, mientras en el Sureste de Brasil la ciudad y el estado de São Paulo tenían una gobernanza que priorizaba el aislamiento social y la investigación urgente de vacunas, muchas ciudades del resto del país quedaron a su suerte, como en el caso de la ya mencionada Manaus, metrópoli amazónica.

En el ámbito tanatopolítico que condujo muchas acciones en torno a la pandemia, se puede decir que las vidas importaron mientras siguieran siendo el motor del capitalismo: al fin y al cabo, las personas necesitan seguir teniendo poder adquisitivo. La incongruencia de este ciclo se presentó cuando el evento de la pandemia surgió con toda su fuerza: lo que antes parecía discurso de vida («sal a trabajar para mantener tu sustento y quizá tener una casa y lograr crear una familia») rápidamente resultó ser un discurso de muerte («sal a trabajar mientras tu jefe se protege porque tú necesitas tu sueldo»; «exponte para que puedas ganar inmunidad de rebaño»).

En los meses más conflictivos de la pandemia, entre 2020 y 2022, muchos terratenientes y grandes em-

presarios brasileños imitaban a los ya conocidos manifestantes progubernamentales, que muchas veces se juntaban y salían sin mascarillas por las calles del país, contrariamente a las recomendaciones de salud. Sin embargo, la diferencia fue que los manifestantes adinerados promovieron caravanas de automóviles: eran más seguras que salir a pie. Además, los coches caros conferían estatus social y económico. Al mismo tiempo que los medios de comunicación más confiables pedían a la gente quedarse en casa o salir a trabajar como último recurso y mantener la distancia y el uso de mascarillas, grupos negacionistas y de apoyo al gobierno de extrema derecha difundían *fakenews*. En las consignas de los manifestantes había pedidos para que los militares tomaran el poder, así como incitaciones para regresar inmediatamente al trabajo, afirmaciones de que el virus no era tan peligroso como se decía, además de otros pedidos y demandas antidemocráticas —como el cierre del Congreso y del Senado y el regreso del AI5²—. Estos son algunos ejemplos que siguen los imperativos de los discursos de muerte que actúan para eliminar a los «redundantes» sociales —o sea, los pobres y los extremadamente pobres— mientras que los «resilientes» —los que pudieron y los que querían estar aislados en casa— son más propensos a sobrevivir.

Los programas periodísticos de los medios televisivos vinieron, en principio, a «dar forma» al virus (de enero a marzo de 2020) —volveré a este aspecto en el ítem *Todo virus es un zombi*— y, semanas más tarde (abril/mayo/ junio de 2020), empleando imágenes fuertes como telón de fondo a un discurso que, si bien partía de la necesidad de «alertar» a las personas para que siguieran las medidas médicas preventivas, termino teniendo como efectos colaterales el pánico y la paranoia. Se sabía que la amenaza, real y mortal, estaba ahí

² AI5, acrónimo de Acto Institucional Número 5, es una mancha en la historia política de Brasil. Durante la dictadura militar que siguió al golpe de 1964, se crearon los llamados «actos institucionales» para legislar un país cuya Constitución había sido derogada. El número 5 fue el más severo de los actos institucionales, resultando en la pérdida de mandatos de parlamentarios contrarios a los militares, en intervenciones federales en municipios y estados, en la suspensión de garantías constitucionales que resultó en la institucionalización de la tortura, en la fuerte censura a las artes, en la prohibición de agrupaciones y reuniones con fines políticos y en la suspensión de los derechos políticos de los ciudadanos considerados subversivos.

fuera y que aún no había vacunas. La experiencia de aislarse socialmente e interrumpir buena parte de las actividades cotidianas externas reforzaba los síntomas de cada uno: los que tendían a la histeria, más histéricos se volvían; los fóbicos se aterrorizaron más; los paranoicos vivieron días de enorme angustia; los obsesivos se aferraban a los números y gráficos. La consecuencia de la exacerbación del malestar en la cultura fue el aumento de los casos de claustrofobia, hipocondría, paranoia y síndrome de pánico. Sin perspectivas de ver ceder la pandemia durante 2020, y con nuevas y calamitosas oleadas en varios momentos de 2020 y 2021, se generó una enorme desesperación emocional colectiva, sumada a los fracasos económicos ya esperados en un país que, en los últimos años, pero especialmente desde 2016, ha decaído en lo que más valoraba: su diversidad y libertad de expresión.

Siempre me he opuesto al argumento derivado del sentido común de que, si no se mostraran con insistencia imágenes de muertos y ataúdes apilados, los espectadores/lectores no se quedarían en casa. Desde mi punto de vista como semiótico, la saturación de los signos remite a menudo al sujeto a un «no ver», a un «no querer saber» o, peor aún, a una rutinaria —aunque emocionalmente inquietante— adaptación a la mortífera realidad de la cotidianidad. Con el tiempo, uno se cansa de lo que se presenta en los medios, agotado por el desfile de escenas que presentan caos hospitalario, testimonios de víctimas, desesperación de quienes han perdido a familiares y amigos. La salud mental también colapsó durante la pandemia. A esto se suma el hecho de que la población brasileña fue rehén —en sentido metafórico y también real— de los errores y embrollos de varios gobernadores de Estado bajo el mismo gobierno presidencial.

El juego político polarizado, que tenía de un lado gobernadores y alcaldes sensatos y partidarios del aislamiento social y, del otro, el gobierno federal y sus seguidores que insistían en reducir la proporción de lo que se pasaba en términos sanitarios, tuvo como sesgo la presentación de lo que llamo *facies* de la muerte. La gente, además de estar reclusa en casa, tuvo que presenciar

enfrentamientos y acusaciones políticas, sustituciones bruscas de ministros, secretarios y asesores, cambios estratégicos en los nombres que aparecían en torno a la presidencia, escándalos de varios órdenes, mientras el frente médico intentaba impulsar medidas urgentes de alivio y mitigación del gravísimo problema de salud que se estaba estableciendo. De esta manera, la lucha que, inicialmente, debía ser a favor de la vida, se convirtió en un enfrentamiento repetitivo, en el que distintas fuerzas difundían mensajes que se tornaban confusos para la población, un choque de la pulsión de muerte contra la pulsión de vida.

El pandemio semiótico y la confrontación de lo real

Aclaro que este análisis no pretende invalidar o contradecir lo que los investigadores de la medicina, la ciencia y la salud han proclamado como la mejor conducta durante todo el período de la pandemia del COVID-19. Lo que me interesa es mirar las estrategias de los vehículos de comunicación —que son los intermediarios, intérpretes y traductores de lo que es considerado noticioso— en una situación única, catastrófica y sumamente difícil. Los epidemiólogos decían repetidamente en entrevistas que no se trataba de tener un plan A y un plan B: la alternativa era que la mayor cantidad de gente posible se quedara en casa para que no hubiera sobrecargas en el sistema único de salud, el SUS³, evitando, así, que un mayor número de pacientes necesitaran hospitalización y pudieran morir.

A este panorama complejo se suma la enorme diversidad social y económica de los brasileños: no solo cada estado, sino que cada región de cada estado presentó sus propios escenarios de contagio, crecimiento de curvas, de gravedad y de subregistro de casos. Sin embargo, la disyunción de prácticas discursivas entre el gobierno

³ El Sistema Único de Salud (SUS) es el nombre del sistema público de salud en Brasil, creado por la Constitución Federal de 1988. Entre los países con más de 200 millones de habitantes, Brasil es el único que tiene un sistema público universal de salud totalmente financiado por el estado.

federal y su Ministerio de Salud, la cual provocó la sustitución de dos ministros médicos, hizo insegura a la población ante a la mala coordinación de la pandemia. Además, el Presidente de la República, en varias ocasiones y de manera pública, desaprobó las recomendaciones del propio Ministerio de Salud y también de la Organización Mundial de la Salud, la OMS, incumpliendo las normas de aislamiento social y procedimientos de seguridad, como el uso de mascarillas. Con la llegada del segundo ministro al Ministerio de Salud no solo se cambió el equipo, sino también la forma en que se abordó el tema de la pandemia: en las semanas posteriores a mediados de abril de 2020, comenzaron a tardarse en divulgar los datos de contagios y muertes, no se respetaban más los tiempos de conferencias oficiales de prensa y las famosas curvas y gráficos que antes eran mostrados al público perdían su protagonismo. Consecuentemente, la audiencia de esos tan esperados discursos vespertinos disminuyó. Posteriormente, con un tercer ministro de salud, a su vez no perteneciente al área médica, los datos diarios tuvieron nuevos retrasos de divulgación, pasando a las siete o a las ocho de la tarde y luego a las diez de la noche, lo que motivó a varios vehículos de comunicación a crear su propio consorcio de difusión de datos, ya que el gobierno federal no aportaba información clara⁴.

La digresión anterior es adecuada para ilustrar el escenario tumultuoso y polifónico en el que el COVID-19 comenzó a tomar forma tanto en los medios como en la mente de los brasileños. Toda interpretación tiene lugar entre signos —por ejemplo, los mediáticos, los de la sociedad en sentido amplio, los de un sujeto a otro a través de la producción de semiosis, que, a su vez, se derivan y dependen de los repertorios de signos disponibles—. Una semiosis, por tanto, es una red sin fin, abierta al futuro. También se puede decir que los signos tienen un comportamiento viral: una de las categorías de signos, los símbolos, crecen, se multiplican y mutan.

⁴ También hubo una cuarta sustitución de ministro, trayendo finalmente a otro médico al cargo. No obstante, la injerencia del Presidente era notoria y cualquier actitud que lo contradijera en la conducción de la pandemia generaba un gran malestar interno.

Pensamos y nos constituimos a partir de signos y es aquí donde lo real peirceano puede encontrarse con lo real lacaniano⁵, ya que, en ambos pensadores, tratar con esta instancia llamada «lo real» requiere una producción de significados a través de las inferencias de lo simbólico, es decir, del lenguaje. Para Peirce, lo real podía investigarse a través de la experiencia común; para Lacan, el lenguaje era lo que intentaría circundar lo real, a su vez intangible e innombrable, confluencia que complementa con la siguiente cita:

Peirce afirma que lo real sería aquello que no es lo que finalmente pensamos de él, pero que permanece inalterable por lo que podemos pensar de él (...). En este caso, lo real es lo que existe independientemente de lo que pensemos sobre él (...) y, en ese sentido, es ontológicamente independiente de nuestros procesos epistémicos. (Franco y Borges, 71)

En semiótica también se puede decir que lo real es independiente de lo que cualquiera pueda decir sobre él; sin embargo, si hay algún acceso a él es a través de signos (Andacht, 41). En el real lacaniano, sin embargo, hay algo que nunca deja de escribirse, pura repetición que insiste en la latencia de algo inabordable, imborrable y del plano de la contingencia. Pero si lo real no puede ser aprehendido, solo imaginado y representado, esto solo es posible sobre la base de un conocimiento previo. Con la semiótica diríamos que el acceso a lo real se da a través de signos: «El universo de las cosas es opaco hasta que no se encuentra la semiosis apropiada para iluminarlas, y hasta que no conseguimos hacerlo desde el ángulo comunitario adecuado» (Andacht, 43).

Pensemos cómo esa «emergencia de lo real» llamada pandemia del COVID-19 comenzó a ganar apariencia, forma, estatus y valor en medio del caos político y sanitario. Por un lado, hay un tipo de miedo que está ligado a nuestro origen biológico —es decir, a la memoria de supervivencia de nuestra especie— pero, por otro lado, ese mismo miedo tiene un sesgo ontológico — casi un recuerdo atávico de los tabúes y prohibiciones que dictaban las bases de las sociedades—. A mi modo de

⁵ Aunque de ninguna manera sean conceptualmente comparables.

ver, la emergencia de lo que llamamos monstruoso, por ejemplo, se representa preferentemente como imagen, y de tal manera que parece que ésta lleva en sí misma el calco de la Cosa freudiana —que moviliza también la idea del *Doppelgänger*—. En suma, el virus transformado en imágenes asume también una función de máscara, «cubriendo» o «tapando» lo real con las fabulaciones de lo simbólico —aunque fracase—. Por ejemplo, un dibujo del virus del COVID-19 asusta con sus giros y sus espinas iconográficas. Si, como metáfora de los virus de la biología, los signos mutan, como ya dije, me pregunto si en pleno siglo XXI los cánones clásicos de lo que puede considerarse noticia siguen todavía vigentes como hace treinta o cuarenta años, por ejemplo, pensando aquí en los estudios de comunicación del sociólogo Niklas Luhmann (57-77). En gran medida, creo que sí, y lo discutiré adelante.

La «nueva normalidad» resultó ser una anomalía semántica incongruente en sí misma, ya que lo normal es precisamente lo que no se debe notar. Si hace frío, uno se pone una blusa para salir, y esa ha sido la norma en la civilización durante mucho tiempo. Ponerse mascarilla, al menos para buena parte del planeta, no es algo normal. La «nueva normalidad» es, así, antitética: en ella habita el miedo al monstruo, al extraterrestre que está ahí fuera, invisible, o que incluso puede estar dentro del cuerpo como una astuto huésped.

Se podría pensar que un monstruo es inicialmente percibido por el sesgo icónico —cuando es poco presentado—. Pero dar forma a lo que, en primera instancia, es amorfo, informe, elusivo e imperceptible para la mayoría de las personas, trajo una apurada precipitación representativa. Si tuviéramos que convertir la pandemia en una película de ficción, sin duda sería un *thriller* de terror y ciencia ficción con muchas escenas de suspense, inundando de miedo al espectador. Y parece que, en cierto modo, eso fue lo que sucedió en los grandes medios, ya que no hay hechos por sí mismos, sino siempre interpretaciones y, por supuesto, también algo de ficción. Al querer «narrar» la gran novela trágica que fue la pandemia en sus peores años, los medios solo pudieron vacilar en su capacidad de representar lo real. Es que

esto último siempre será más fuerte que lo imaginario y lo simbólico. Y esta vacilación se revelaba en los excesos de imágenes contundentes, en los tonos de voz y en las actuaciones muy dramáticas de los portadores de las noticias. Después de todo, el peligro estaba ahí afuera. O, parafraseando el título de una de las temporadas de *Expediente X (The X-Files)*, «la verdad estaba ahí afuera». ¿Pero qué verdad? La única: lo real se revela contra nuestra voluntad.

En primer lugar, analizo que la falta de un abordaje semiótico específico para presentar el tema a la población hizo que los vehículos de los medios televisivos utilizaran un lenguaje muy similar al utilizado por los países europeos con más contagios cuando el virus llegó a Brasil: un énfasis en el aspecto catastrófico de la pandemia, con una exhibición de hospitales abarrotados, falta de camas, equipos, mascarillas y otras protecciones, profesionales de salud agotados y visiones de lo macabro y de la muerte, entre estas últimas, a mi juicio, las peores que se han difundido: tumbas, ataúdes y cadáveres.

Este panorama reflejó, por un lado, la dificultad de comprender la complejidad del problema por parte de los medios televisivos de Brasil y, por otro lado, su actuación haciendo un llamado desesperado de los profesionales de la información a personas, gobiernos e instituciones que insistían en ir en contra del aislamiento social. También había algo sensacionalista al respecto con la intención de aumentar las audiencias. La competencia entre canales de televisión se hizo aún más feroz: quien lograba transmitir las imágenes más trágicas y morbosas creía poder captar la atención de una audiencia más amplia.

Así, a partir de las aterradoras imágenes de Italia y España que llegaron a Brasil en marzo de 2020, este país pasó, en abril y mayo del mismo año, a buscar presentar ese mismo tipo de goce mortífero: la sobreexposición mediática de la muerte. Había, en muchos medios, un lenguaje permeado por órdenes de encierro y prohibiciones, desencadenando sentimientos de pánico, pavor, miedo y desesperación. Era como si una gran plaga descendiera de un país a otro, casi como un casti-

go divino planetario, y muchos grupos religiosos incluso lo decían así. Este fue el énfasis de muchas hipótesis conspirativo-religiosas que circularon en medios de comunicación paralelos.

Evidentemente, y quiero reforzarlo, aunque ya lo haya dicho al comienzo de este texto, en la pandemia del COVID-19 se estaba tratando un tema de salud muy grave en todo el mundo, y se tomaron medidas para restringir los viajes, evitar aglomeraciones y aumentar la protección personal —mascarillas, agua y jabón y uso de alcohol en gel—. Por tanto, lo que discuto aquí es la forma en que las imágenes del terror se presentaban al espectador, sugiriendo en ocasiones algo mucho más cercano a un Apocalipsis zombi que a una sociedad que necesitaba tranquilidad para contenerse. Fue notable el goce con diferentes formas de miedo: miedo de salir de casa, de contaminarse, de enfermarse mucho y no encontrar atención médica, de que aumentara la violencia en las calles, de la falta de alimentos y de medicinas en supermercados y farmacias.

Al cabo de algunas semanas, los canales de televisión sin otra programación actualizada que no fuera la periodística comenzaron a repetir programas de archivo, una especie de culto nostálgico a una época de más felicidad: partidos de fútbol, torneos, conciertos, telenovelas. El efecto de este regreso al pasado tampoco fue positivo para el estado mental de las personas. Vuelvo al aspecto mediático: las repeticiones son un elemento importante en el análisis que aquí hago y los programas informativos se han centrado en lo redundante. En primer lugar, porque el período de la pandemia fue, en prácticamente todo el planeta, una especie de presente continuo: las informaciones tendían a ser negativas y todas con narrativas muy similares. En segundo lugar, no había cómo producir nuevos programas en un momento en que la mayoría de las personas intentaban permanecer recluidas, incluyendo los profesionales de los medios. En tercer lugar, la repetición expresa, una vez más, la enorme dificultad de distraerse de la mirada medusante de la «Cosa Pandémica» —*das Ding der Pandemie*, podríamos decir en clave freudiana—.

Nos dejamos seducir por la sirena que cantaba réquiems en los canales de televisión todo el tiempo. Fue una plétora, una avalancha, un bombardeo informativo tan intenso y nunca antes visto que no pudimos deshacernos de él. Los ojos gorgóneos estaban allí: sobre todo en las imágenes, coronados por los tonos de voz, las pantomimas corporales y, notablemente, por los titulares que circulaban de derecha a izquierda en la parte inferior de las pantallas noticiosas. Ellos no eran apenas resumidos, como de costumbre, pero se mostraron también como microenunciaciones a menudo desprovistas de verbos y con errores gramaticales. Del pronunciamiento de un médico, un político o un investigador, se aislaba una expresión, dándole un tono alarmista y descontextualizado.

Redundancias en la comunicación

¿Qué sucede con la repetición de imágenes, especialmente aquellas que apelan a lo trágico? Me atengo a la fuerza de lo irrepresentable desplegado en redundancias que indican la angustia del sujeto. El aspecto inabordable de lo real provoca en nosotros juegos de desciframiento, muchos de los cuales inútiles: fueron creados fatigosos intentos de acierto que se redujeron a materializaciones del virus en los medios a través de creativas formas coloreadas. Mi afirmación ha sido que lo que se repite sin cesar —y hay algo de sintomático en ello, como proponía Lacan— al fin y al cabo no sigue prestando ningún servicio efectivo en el ámbito social. Reiteraciones interminables de un objeto demuestran que no hay forma de dar cuenta de lo real. Y, en este contexto, el malestar cultural se magnifica por la forma en que se transmiten las noticias y, más que eso, por la manera como estas son «imageadas».

Siguiendo la hipótesis del *agenda setting*⁶ —formulada, entre otros, por Maxwell McCombs y Donald Shaw en

⁶ La hipótesis del agendamiento o *agenda setting* plantea que tendemos a considerar más importantes los temas que se transmiten de manera más prominente en la cobertura periodística y, por tanto, comenzamos a considerarlos en la agenda en

la década de 1970 (cf. McCombs y Shaw; McCombs)—, digo que los medios, durante al menos dos años, sólo tenían dos agendas básicas: la pandemia (y sus temas afines) y la política (y sus temas afines). Los vehículos de comunicación fueron bien intencionados la mayor parte del tiempo, pero no dejaron de ser ansiogénicos, provocadores de fobias y de hipocondrías. Algunos periodistas y comentaristas resultaron excesivamente alarmantes, mientras que los programas vespertinos de los medios sensacionalistas de la TV abierta mitigaron o negaron el problema, cuando no distrajeron al espectador con noticias alienantes.

Niklas Luhmann (57-62) propone que los medios funcionan como un sistema autopoiético, o sea, cerrados en sí mismos, y que necesitan de ciertas estrategias para seguir existiendo. Para el investigador, los siguientes «selectores de noticias» son considerados:

- a) sorpresa, a su vez reforzada por la discontinuidad: una información debe ser nueva y no se desean repeticiones; si se debe repetir algo, hay que hacerlo con nuevo ropaje, siempre creativo e impactante;
- b) los conflictos tienen predilección;
- c) las cantidades llaman la atención porque son informativas y, en cierto modo, pueden transmitir credibilidad matemática y estadística. Cuanto más compacto es un evento a nivel local y cronológico, más necesitan los medios apoyarse en datos numéricos, como el número de muertos en una epidemia o la gran pérdida de dinero en un acto de corrupción política;
- d) la relevancia local, sobre la cual Luhmann da el siguiente ejemplo

El hecho de que un perro mordiera al cartero solo puede reportarse como noticia dentro de un ámbito local muy reducido. Para llegar a círculos más lejanos, se necesitaría una jauría entera de perros para destrozarse a un cartero, e incluso eso no se informaría en Berlín si el hecho ocurriera en Bombay. La distancia hay que compensarla con la gravedad de la información o por la extrañeza, o por el elemento exótico (*Opus cit.*, 59-60);

detrimiento de otros. A medida que las redes se hicieron más presentes en nuestras vidas, también se convirtieron en una importante fuente de agendamiento.

- e) las transgresiones morales, de derecho, de lo políticamente correcto, y aquí vienen los escándalos que ganan notoriedad pública;
- f) el requisito de actualidad (recursión);
- g) la expresión de opiniones.

Todos los selectores mencionados anteriormente son aún más efectivos porque están determinados por organizaciones e instituciones mediáticas que se preocupan por la selección y creación de rutinas de noticias. En general, en el caso de la cobertura de la pandemia del COVID-19, la actuación de los medios televisivos en Brasil adoptó una puesta en escena de construcción de noticias que buscaba no solo informar, sino también cautivar al espectador, con el fin de asegurar la audiencia, que siempre es uno de los objetivos explícitos de todos los medios. Con el tiempo, sin embargo, las llamadas de noticias de última hora —los *breaknews*— y las franjas rojas con la palabra «urgente» en la parte superior de las pantallas ya no tendrían el efecto deseado. En el desfile de horrores que marcó la agenda mediática, la incomodidad del espectador aumentó de manera tan considerable que parte de la audiencia comenzó a buscar paliativos o simplemente a evitar los programas periodísticos. Se puede decir que a menudo hubo una táctica de «golpear y soplar», que siempre corre el riesgo de poner a prueba los límites emocionales del espectador. Por ejemplo: luego de una secuencia de noticias trágicas sobre el COVID-19, se presentaban informaciones más leves, como el desarrollo de una vacuna, pero aún con muchas improbabilidades y temores, o la presencia de la solidaridad social con las poblaciones de riesgo.

Todo virus es un zombi

Me imagino que mucha gente se preguntaba qué hacer con un virus que empezó a actuar discretamente en una provincia china pero que, poco a poco, ganó el escenario mundial de manera nefasta y desafiante. Semiotizamos la realidad para que nos sea más comprensible y menos aterradora. Inicialmente, percibimos el mundo a través de los sentidos. El lenguaje simbólico sólo vie-

ne en segundo plano, aunque su «entrada» represente milisegundos en tiempos de diferencia con relación a lo previamente percibido. De esta forma, los estímulos crudos e inmediatos de la experiencia —los llamados perceptos—, cuando se nos aplican, nos afectan sin que aún podamos contar con el orden de la razón. En primer lugar, puede que sea la apariencia la que nos arrebate. Posteriormente, nos llegan formulaciones y conjeturas hipotéticas, heurísticas y abductivas. Por lo tanto, lo que se presenta ahora recibirá interpretación sólo más adelante. En este caso, a esta «entrada» de materiales icónicos desde la primeridad peirceana yo la llamo «percepción de intrusión». La función, en este caso, sigue siendo «mostrativa» y cualitativa, es decir, algo se percibe en su propia «mostración». Aprecio esta palabra por su relación directa con la etimología de «monstruo» (cf. Messias, 61), que se adecúa muy bien a las proposiciones que hago a continuación sobre el virus del COVID-19.

Hay una función que obedece a cierta lógica: los temas urgentes y serios requieren imágenes fuertes, muchas veces espantosas y repugnantes, lo que parece funcionar casi como una especie de ley en la economía interna de las editoriales periodísticas. Y si la agenda específica del COVID-19 ya era intensa y muy heterogénea, a ella se sumó la agenda política que, a lo largo de una jornada, presentaba un desfile de incongruencias y desencuentros gubernamentales para con la crisis sanitaria.

Sumado a esto, hay que considerar que un virus, por sí mismo, no alcanza el campo de la visión humana, ni el de la refracción normal de la luz. Cuando este se convierte en la causa de una pandemia, por lo tanto, es necesario «darle vida», y eso es lo que hicieron las infografías, las tablas, las curvas y los dibujos que llenaban las pantallas, muchas veces elaborados de forma apresurada, con errores e información confusa, permaneciendo expuestos durante un tiempo excesivamente breve para que el espectador pudiera de hecho entender lo que se le mostraba. Todo este amplio espectro es parte de los intentos de racionalizar lo inabordable de lo real.

Destaco en este trabajo el valor icónico del signo en el caso de las imágenes de las coberturas mediáticas

del COVID-19. La demostración iconográfica, ilustrativa, geométrica y coloreada del virus es un aspecto importante a considerar. Estrictamente hablando, según la física los virus ni siquiera tendrían colores. Para que alguien vea el color de una imagen, la fuente de luz tiene que caer sobre esta, reflejarse y luego llegar a nuestros ojos. La luz, sin embargo, es demasiado larga para iluminar un virus y solo puede ser «visto» con un microscopio electrónico, que es lo que permite a un científico «dibujar» la forma de un virus.

En cuanto al color, se vuelve aleatorio y ligado a la creatividad de los diseñadores gráficos. Por tanto, las imágenes del coronavirus responsable por el COVID-19 que vimos en varios medios de comunicación fueron creadas y, en ese sentido, se convirtieron en invenciones.

Un virus es una especie de avatar en biología que necesita recibir un ropaje que funcione como un «exoesqueleto» para hacerse «ver» y entender por el sentido común como ya he dicho. En general, un virus infeccioso consta de moléculas de proteína que pueden invadir las células huésped. Él, por lo tanto, es un enigma y un liminar semiótico. Los biólogos aún no han llegado a un consenso sobre dónde ubicarlo en la danza de los reinos; los semióticos debaten si los virus pueden producir semiosis o no (Kull; Nöth [entrevistando a Kull]). En suma, un virus no está ni vivo ni muerto. Es un componente de la biota planetaria que se ubica en un *entre-deux*, o sea, es un éxtimo para la cultura —aquí, empleo el concepto lacaniano de extimidad—.

Desde el cine de fines de la década de 1960, el virus como monstruo ha caminado junto a la cultura pop desde una fabulación que lo ubica como resultado de contaminación y de fugas radiactivas. En varias producciones cinematográficas, una epidemia de zombis surge como consecuencia de una epidemia viral letal. De un lado y del otro, dentro y fuera del cuerpo, en el sujeto y en la civilización, los zombis son muertos vivientes, muchas veces de comportamiento viral. El virus biológico se comporta como un híbrido mecánico, sin apariencia orgánica, pero no completamente inorgánico: un «casi» elemento. Debido a estos factores desafiantes e inclasificables, los virus se han vuelto muy apreciados por la ficción.

Formas para lo innombrable: del quiroptérico al desbordamiento zoonótico

Regreso a las primeras narrativas sobre el COVID-19, todas con un fuerte contenido visual. En un principio, parecía que un nuevo patógeno procedente de la sangre de algún animal salvaje se había propagado por los mercados abiertos de Wuhan, una ciudad china de la que poco habíamos oído hablar hasta entonces. Uno de los «villanos» biológicos sería el murciélago, y aquí tenemos, una vez más, el elemento quiroptérico, al que ya he dedicado algunas páginas (cf. Messias, 120-130) —asociación medieval con la brujería y con el desconocido—. Desde los televisores de nuestros hogares, un apocalipsis zombi anunció que lo real trajo un culpable: el humano. Entre los indios Huni Kuin del estado brasileño de Acre y de la Amazonía oriental peruana, *quatipuru* es el nombre que se le da al murciélago, siendo tabú devorarlo (cf. Lagrou). En una civilización sin dirección ecosófica como la nuestra, era necesario encontrar rápidamente la explicación biológica del desastre, no solo sanitario, sino ecológico: una vez más, el refugio escondido de alguna especie había sido invadido.

Lo indecible recibió varios nombres: en un principio, «virus chino» (con una carga xenófoba, que incluso provocó oleadas de prejuicios contra los pueblos orientales); después, «coronavirus» (pero pronto se supo que los coronavirus son variados), «nuevo coronavirus» (término en el que los propios periodistas insistieron durante mucho tiempo, junto a otra aberración neológica: la llamada «nueva normalidad»), «COVID-19» y «Sars-Cov-19». Como a menudo necesitamos el guión de la ficción para dar forma a las probabilidades científicas, se puede suponer, al igual que otras enfermedades infecciosas en la historia humana, que el estrés de los murciélagos o pangolines atrapados, transportados y confinados para consumo humano puede haber desencadenado respuestas y defensas inmunológicas en forma de un virus latente que luego se volvería manifiestamente contagioso. En estos casos no se necesita mucho esfuerzo más: basta

que los fluidos del animal entren en contacto con las mucosas o con lesiones en una persona para que se pueda producir una catástrofe epidemiológica.

La notable experiencia con la pandemia del COVID-19 señala de una vez por todas que ya no es posible pensar en las viejas dicotomías (naturaleza vs. cultura; salvaje vs. civilizado; animal vs. humano), o nos arriesgamos a caer en el gran engaño dicotómico creado por nuestra especie.

Si hubiésemos establecido nuevas formas y, más aún, si hubiésemos preferido un camino civilizatorio más tenue, menos abrupto en cuanto al surgimiento de un capitalismo devorador tardío, estaríamos conviviendo mejor con el planeta y los agentes de su biota. Y, probablemente, no hubiéramos tenido esta pandemia o, de haber surgido, no hubiera causado los daños que dejó en su camino. Cualquier epidemiólogo diría que lamentablemente no hemos aprendido mucho, como civilización, a partir de la pandemia de 1918-1919. Si no existieran aglomeraciones urbanas tan intensas por el planeta y en un solo lugar —perturbaciones extensas nacidas de la noche a la mañana a partir de la década de 1960 como arquitecturas duras que se repiten en varios países— el comportamiento de una nueva enfermedad habría sido diferente. A las megaciudades se suman las facilidades de intercambios hoy en día, en las que, a la velocidad de los aviones, también vuelan microorganismos atrapados en sus ruedas. Barcos, trenes, camiones, todos los medios de transporte contribuyen a la propagación de patógenos. La civilización se prolifera en redes y vías de todo tipo. Una aldea contaminada podría aislarse fácilmente y así un virus perdería su fuerza después del alcance de la inmunidad colectiva, en el peor de los casos. Esto es lo que debió pasar con los grupos humanos prehistóricos: al cabo de un tiempo, un agente infeccioso ya no actuaba.

¿Cuándo será la próxima pandemia?

A partir de la «mostración» del virus, establecí consideraciones sobre sus variadas y multifformes representa-

ciones, con énfasis en los medios televisivos brasileños. La elección de estos medios de mi parte no fue casual: desde hace muchos años, los programas periodísticos televisivos han perdido credibilidad a favor de las redes sociales. Millones de personas comenzaron a confiar más en aquello que es anunciado por su grupo de Whatsapp familiar que en lo informado en la escalada de noticieros televisivos, por ejemplo. En cierto momento, la pandemia parece haber vuelto a traernos la necesidad de una voz más o menos común y con un tono científico extraoficial, ya que, en lo que se refería a la vida o la muerte, las especulaciones de las redes sociales añadían poco. Esto ocurrió en Brasil en marzo, abril, mayo y junio de 2020, sobre todo. La pregunta era en quién confiar en un momento en que solo había suposiciones y ninguna certeza, aparte de que el virus, como suele ocurrir en las epidemias, se estaba propagando muy rápidamente. Contagiaría a más y más personas, su propagación alcanzaría un punto máximo con fecha incierta y, al cabo de un tiempo que no se ha podido precisar, la temida curva de subida se estabilizaría para luego descender —aún así, con la probabilidad de que sufriésemos otras olas virales—.

Las enfermedades infecciosas en nuestra especie fueron propagadas por la forma de vida sedentaria que adoptamos hace entre 30 y 10 mil años, periodo en que se instauró la agricultura y la ganadería. Muchas generaciones de la misma especie (pollos, vacas, cerdos, cabras) criadas en espacios cada vez más reducidos, especialmente después de la Revolución Industrial, han facilitado en gran medida las mutaciones virales. Las megalópolis de la época contemporánea y la devastación de ecosistemas, provocando la invasión de nichos particulares de especies reservorios de agentes infecciosos, también se suman al trágico escenario. Este contexto urbano superpoblado y socialmente desigual está marcado por la falta de condiciones sanitarias y atención médica adecuadas. Además, las crecientes oleadas de grupos reaccionarios y negacionistas (movimientos antivacunas y tierraplanistas, por ejemplo) se sumaron a los altos niveles de violencia y al surgimiento de gobiernos de extrema derecha aquí y allá en todo el planeta pregonando el uso de ar-

mas por parte de civiles, la exclusión, la segregación, los prejuicios y el racismo y, por otro lado, desprestigiando la educación, las ciencias y las artes.

El crecimiento de una pandemia camina con la escasez de recursos humanos, médicos y éticos. Por supuesto, son varios los eventos que pueden impactar en nuestro planeta: un asteroide (de remota posibilidad), la temida guerra nuclear (siempre una amenaza potencial) y el cambio climático (cada vez más irreversible). Sin embargo, a la complejidad del Antropoceno se suma el riesgo latente, posible e inminente de no una, sino varias epidemias y pandemias. Y una pandemia es, sin duda, un estado de guerra contra un agente invisible. Sin embargo, este tipo de amenazas, a diferencia de otras, nunca ha sido tomada en serio por los gobiernos.

Los científicos han hecho una serie de advertencias sobre posibles pandemias desde el siglo XX. La pandemia más intensa de la que tenemos noticias fue sin duda la injustamente llamada «gripe española» o influenza, que probablemente surgió en 1918 entre militares de los Estados Unidos que se preparaban para combatir en la Primera Guerra Mundial. Esta pandemia llegó a matar, según las estadísticas, que varían mucho, de 40 a 100 millones de personas en todo el mundo. Además de esta, tuvimos otras pandemias respiratorias muy importantes: en 1957, la gripe mató a un millón y medio de personas, y en 1968, a un millón. En 1997 y, posteriormente, en 2003, la gripe aviar H5N1 enfermó a 861 pacientes y acabó con la vida de 455. También en 2003, el SARS, la primera pandemia de coronavirus del mundo y que surgió en el sur de China, infectó a 8096 personas e hizo 744 muertes; en 2009, la influenza H1N1 causó 284 mil muertes en el planeta y el temido MERS, también causado por coronavirus, apareció inicialmente en Arabia Saudita en 2012 e infectó a 2494 y mató a 858. H5N1, SARS y MERS mostraron la importancia de controlarse la transmisión viral desde otros animales a nosotros, ya que nuestro organismo no estaría preparado para enfrentarse a patógenos de otras especies (cf. Shah, 2010, 2016).

En 1999, la Organización Mundial de la Salud, OMS, desarrolló un plan para el control pandémico y, en 2005, fue establecida una serie de medidas que los

gobiernos de todo el mundo deberían empezar a tomar. En 2017, el Banco Mundial alertó sobre las mutaciones aleatorias que sufren los microbios y, en el mismo año, la revista *Time* señaló la posibilidad de una próxima pandemia y sobre la falta de inversiones preventivas en Estados Unidos (cf. Walsh). El brote de ébola en África occidental en 2014 demostró al mundo lo rápido que pueden propagarse las enfermedades infecciosas. El COVID-19 nos ha enseñado una dura lección: todo un planeta no puede confiar en prácticamente un solo país para que se obtengan suministros médicos cuando ese mismo país también vive una epidemia o pandemia, como era el caso de la China en 2019-2020.

En mayo de 2018, investigadores de la Universidad John Hopkins de Baltimore realizaron un experimento llamado Clade X, un juego de guerra y simulación que estudiaba qué sucedería si un agente pandémico con una alta capacidad infecciosa se extendiera por el mundo. La conclusión a la que llegaron los científicos es que no estaríamos preparados para ello: ciertas enfermedades se propagan muy rápido, las vacunas en general tardarían en crearse, incluso debido a sus numerosos protocolos de seguridad, y la política de diferentes países podría interponerse en el camino del control sanitario. Este experimento de alguna manera sonó como una advertencia que, sin embargo, no fue escuchada.

Michael Osterholm y otros investigadores (Osterholm *et al.*, 2020; Osterholm y Olshaker, 2020a) también habían dicho que una pandemia estaba en camino al mundo. Sus estudios tuvieron en cuenta los recientes brotes y epidemias de diversos patógenos en todo el mundo y, sobre todo, la primera ola, la segunda ola y los posibles picos que podrían surgir en una situación en la que los datos de salud pública serían los más necesarios y fiables para el control de una enfermedad.

Necesitamos pensar en cómo la movilidad de las especies, la humana y las demás, impacta en la propagación de patógenos. Los homínidos siempre han sido migrantes, a menudo en grandes masas. Los cambios que provocamos en el planeta también repercuten en las especies nativas y autóctonas, que modifican su entorno y comienzan a buscar espacios urbanos, por ejemplo —y

aquí vale la pena mencionar que prácticamente todas las enfermedades infecciosas se originaron en la fauna (sobre este tema específico de migraciones, véase Shah)—.

Las epidemias están directamente relacionadas con la superpoblación del planeta, los impactos ambientales, el cambio climático, la globalización de los bienes y mercancías, con el hecho de que personas viven en un incesante ir y venir, con la realidad de las redes de información ubicuas (que pueden propagar *fakenews*) y con la invasión de ecosistemas en búsqueda de nuevos sitios de exploración. El elevado contacto con animales salvajes favorece la propagación de zoonosis (el 60% de las enfermedades infecciosas son de origen zoonótico; el 75% de los patógenos de todas las enfermedades infecciosas se deben a virus que pasan de los otros animales al hombre). Además, las futuras misiones espaciales podrían facilitar el intercambio viral y bacteriano entre Marte y la Tierra, por ejemplo. Y las rocas traídas de otros orbes también pueden contener patógenos. Anteriormente, las enfermedades tardaban de 4 a 5 años en propagarse entre los países; ahora, es cuestión de días, horas, de ahí la necesidad de modelos matemáticos.

Y las rocas traídas de otros orbes también pueden contener patógenos. Anteriormente, las enfermedades tardaban de cuatro a cinco años en propagarse entre los países; ahora, es cuestión de días, horas, de ahí la necesidad de modelos matemáticos. Y no fue un solo pueblo el que tuvo problemas con el virus. Fue la especie humana.

Referencias bibliográficas

- Andacht, Fernando. *Un camino indisciplinario hacia la comunicación: medios masivos y semiótica*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano, 2001.
- Barry, John M. *A grande gripe. A história da gripe espanhola, a pandemia mais mortal de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.
- Clade X. «A Pandemic exercise». https://www.centerforhealthsecurity.org/our-work/events/2018_clade_x_exercise/clade-x-resources Recuperado el 6 de mayo de 2020.

- Franco, Juliana Rocha & Borges, Priscila Monteiro. «O real na filosofia de C. S. Peirce». *Teccogs: Revista Digital de Tecnologias Cognitivas*, TIDD/ PUC-SP, São Paulo, n. 12, jul-dec. 2015, pp. 66-91.
- Kull, Kalevi. «Vegetative, Animal, and Cultural Semiosis: The Semiotic Threshold Zones». *Cognitive Semiotics*, ed. 4, primavera de 2009. <https://www.degruyter.com/view/journals/cogsem/4/Supplement/article-p8.xml> Recuperado el 5 de julio de 2020.
- Lagrou, Els. «A vingança do povo morcego e o que ele pode nos ensinar sobre o novo coronavírus». <https://blogbvps.wordpress.com/2020/04/13/nisun-a-vinganca-do-povo-morcego-e-o-que-ela-pode-nos-ensinar-sobre-o-novo-corona-virus-para-els-lagrou/> Recuperado el 22 de abril de 2020.
- Luhmann, Niklas. *A realidade dos meios de comunicação*. São Paulo: Paulus, 2005.
- McCombs, Maxwell E. *Estableciendo la agenda: el impacto de los medios en la opinión pública y en el conocimiento*. Madrid: Paidós, 2006.
- McCombs, Maxwell E. & Shaw, Donald L. «The Agenda-Setting Function of the Mass Media». *Public Opinion Quarterly*, v. 36 (2), 1972, pp. 176-187.
- Messias, Adriano. *Todos los monstruos de la Tierra: bestiarios del cine y de la literatura*. Madrid: Punto de Vista Editores, 2020.
- Nöth, Winfried. «Virus semiosis. A guest comment by Kalevi Kull, University of Tartu/Estonia, Department of Semiotics». <https://transobjeto.wordpress.com/2020/06/29/virus-semiosis/> Recuperado el 30 de junio de 2022.
- Osterholm, Michael & Olshaker, Mark. *Inimigo mortal: nossa guerra contra os germes assassinos*. São Paulo: Intrínseca, 2020.
- Osterholm, Michael & Olshaker, Mark. *Deadliest Enemy: Our War Against Killer Germs*. Nova York, Hachette Group Book, 2020a.
- Osterholm, Michael & Schwartz, John. *Living Terrors. What America Needs to Know to Survive to Coming Bio-terrorist Catastrophe*. Nueva York: Delta Publishing, 2001.
- Shah, Sonia. *The Fever. How Malaria Has Ruled Humankind for 500,000 Years*. Nueva York: Picador, 2010.
- Shah, Sonia. *Pandemic: Tracking Contagions, from Cholera to Ebola and Beyond*. Nueva York: Picador, 2016.
- Shah, Sonia. *The next great migration: the beauty and terror of life on the move*. Nova York: Bloomsbury Publishing, 2020.
- Schipani, Andres & Foy, Henry *et al.* «The ‘Ostrich Alliance’: the leaders denying the coronavirus threat». *Financial Times*. Londres, 16 de abr. 2020. <https://www.ft.com/content/974dc9d2-77c1-4381-adcd-2f755333a36b>. Recuperado el 25 de mayo de 2022.
- Walsh, Bryan. «The World Is Not Ready for the Next Pandemic». *Time*. 4 de mayo de 2017. <https://time.com/magazine/us/4766607/may-15th-2017-vol-189-no-18-u-s/> Recuperado el 6 de mayo de 2022.

The Informational-Interpretative Aspects of Large-Scale and Global Crisis

Gustavo Rick Amaral*

Recibido: 14.09.2022 — Aceptado: 05.12.2022

Título / Titre / Titolo

Aspectos informativos-interpretativos de la crisis global y de gran escala
Aspects informatifs-interprétatifs de la crise mondiale et à grande échelle
Aspetti informativi e interpretativi della crisi globale e su larga scala

Abstract / Resumen / Résumé / Riassunto

This paper discusses informational and interpretative aspects of large-scale crises like the COVID-19 pandemic and Climate Change. Laypeople might have difficulties interpreting information about «how a vaccine or the climate works» or «why a specific medication is safe and some particular research results are reliable» once this type of information requires some basic cognitive tools like statistical reasoning. This paper introduces the concept of *adaptational lag* to explain the general interpretative difficulties involved in abstract and scientific topics, which are basic in the modern complex world, particularly in large-scale crises. Statistics is a recent cultural cognitive development whose learning process in the individual mind is costly and, in many aspects, problematic due to cognitive bias and the automatic and intuitive mode of thinking. In comparative terms, the human mind is prewired to language. Humans are adapted on a genetic level to acquire language. From an adaptational perspective, statistical reasoning is a very different type of cognitive acquisition. In order to establish the concept of *adaptational lag* on some important contemporary scientific frameworks about the human mind, this article presents a brief comparative study of three cognitive acquisitions: (a) language, (b) written systems, (c) statistics and statistical reasoning. In the case of the human language faculty, the analysis is based on the theoretical framework developed by psychologist Michael Tomasello. In the case of the human capacity to write and read symbols, the analysis is based on the empirical

and experimental work developed by neuroscientist Stanislas Dehaene. Finally, the analysis of the difficulties faced by the human mind in dealing with statistical reasoning is based on the «dual process theory» proposed by psychologists Daniel Kahneman and Amos Tversky. The present article argues that the major crises in the Anthropocene – the COVID-19 pandemic and the Climate Change are only two of them – will demand considerable reformation in the modern world epistemic institutions (universities, schools, and press media) to overcome the *adaptational lag*.

Este artículo analiza aspectos informativos e interpretativos de crisis a gran escala como la pandemia del COVID-19 y el cambio climático. Por ejemplo, los legos pueden tener dificultades para interpretar información sobre «cómo funciona una vacuna o el clima» o «por qué un medicamento específico es seguro y algunos resultados de investigación en particular son confiables», una vez que son cuestiones que requieren algunas herramientas cognitivas básicas como el razonamiento estadístico. Este documento introduce el concepto de *retraso adaptativo* para explicar las dificultades interpretativas generales involucradas en temas abstractos y científicos, que son básicos en el complejo mundo moderno, particularmente en crisis a gran escala. La estadística es un desarrollo cognitivo cultural reciente cuyo proceso de aprendizaje en la mente individual es costoso y, en muchos aspectos, problemático debido al sesgo cognitivo y al modo de pensar automático e intuitivo. En términos comparativos, la mente humana está pre-programada para el lenguaje, o sea, los seres humanos estamos adaptados a nivel genético para adquirir el lenguaje. Desde una perspectiva adaptativa, el razonamiento estadístico es un tipo muy diferente de adquisición cognitiva. Con el fin de establecer el concepto de *retraso adaptativo* en algunos marcos científicos contemporáneos importantes sobre la mente humana, este texto presenta un breve estudio comparativo de tres adquisiciones cognitivas: (a) lenguaje, (b) sistemas escritos, (c) estadística y

* Universidade Anhembi Morumbi

razonamiento estadístico. En el caso de la facultad del lenguaje humano, el análisis se basa en el marco teórico desarrollado por el psicólogo Michael Tomasello. En el caso de la capacidad humana para escribir y leer símbolos, el análisis se basa en el trabajo empírico y experimental desarrollado por el neurocientífico Stanislas Dehaene. Finalmente, el análisis de las dificultades que enfrenta la mente humana para manejar el razonamiento estadístico se basa en la «teoría del proceso dual» propuesta por los psicólogos Daniel Kahneman y Amos Tversky. Argumentase que las principales crisis en el Antropoceno, entre las cuales la pandemia del COVID-19 y el cambio climático son solo dos de ellas, exigirán una reforma considerable en las instituciones epistémicas del mundo contemporáneo (universidades, escuelas y medios) para que se supere el retraso adaptativo.

Cet article analyse les aspects informatifs et interprétatifs des crises à grande échelle telles que la pandémie de COVID-19 et le changement climatique. Par exemple, les personnes laïques peuvent avoir des difficultés à interpréter les informations sur «comment fonctionne un vaccin ou les changements climatiques» ou «pourquoi un médicament spécifique est sûr et des résultats de recherche particuliers sont fiables», car ce sont des questions qui nécessitent des compétences cognitives de base telles que le raisonnement statistique. Ce texte introduit le concept de *décalage adaptatif* pour expliquer les difficultés générales d'interprétation impliquées dans les questions abstraites et scientifiques, qui sont fondamentales dans le complexe monde actuel, en particulier dans les crises à grande échelle. La statistique est un développement cognitif culturel récent dont le processus d'apprentissage dans l'esprit individuel est coûteux et, à bien des égards, problématique en raison de biais cognitifs et de la pensée automatique et intuitive. En termes comparatifs, l'esprit humain est préprogrammé pour le langage, c'est-à-dire que les êtres humains sont génétiquement adaptés pour acquérir le langage. D'un point de vue adaptatif, le raisonnement statistique est un type très différent d'acquisition cognitive. Afin d'établir le concept de *retard adaptatif* dans certains cadres scientifiques contemporains importants sur l'esprit humain, cette recherche présente une brève étude comparative de trois acquisitions cognitives: (a) le langage, (b) les systèmes écrits, (c) les statistiques et le raisonnement statistique. Dans le cas de la faculté de langage humain, l'analyse est basée sur le cadre théorique développé par le psychologue Michael Tomasello. Dans le cas de la capacité humaine à écrire et à lire des symboles, l'analyse s'appuie sur les travaux empiriques et expérimentaux menés par le neuroscientifique Stanislas Dehaene. Enfin, l'analyse des difficultés auxquelles l'esprit humain est confronté dans le maniement du raisonnement statistique s'appuie sur la «théorie du double processus» proposée par les psychologues Daniel Kahneman et Amos Tversky. Il y a lieu de considérer que les principales crises de l'Anthropocène – et la pandémie de COVID-19 et le changement climatique ne sont que deux parmi elles – nécessiteront une réforme considérable des institutions épistémiques du monde contemporain (universités, écoles et médias) afin de les surmonter.

Questo articolo analizza gli aspetti informativi e interpretativi di crisi su larga scala come la pandemia di COVID-19 e il cambiamento climatico. Ad esempio, il senso comune può avere difficoltà a interpretare le informazioni su «come funziona un vaccino o il cambiamento climatico» o «perché un farmaco specifico è sicuro e determinati risultati di ricerca sono affidabili», poiché sono domande che richiedono alcuni strumenti di abilità cognitive di base come il ragionamento statistico. Questo testo introduce il concetto di *ritardo adattivo* per spiegare le difficoltà interpretative generali riguardo a questioni astratte e scientifiche fondamentali nel complesso mondo moderno, in particolare nelle crisi su larga scala. La statistica è uno sviluppo cognitivo culturale recente e il suo processo di apprendimento nella mente individuale è laborioso e, per molti aspetti, problematico a causa del pregiudizio cognitivo e del pensiero automatico e intuitivo. In termini comparativi, la mente umana è preprogrammata per il linguaggio, cioè gli esseri umani sono geneticamente adattati per acquisire il linguaggio. Da una prospettiva adattiva, il ragionamento statistico è un tipo molto diverso di acquisizione cognitiva. Al fine di stabilire il concetto di *ritardo adattivo* in alcuni importanti studi scientifici contemporanei sulla mente umana, questo testo presenta un breve studio comparativo di tre acquisizioni cognitive: (a) linguaggio, (b) sistemi scritti, (c) ragionamento statistico. Nel caso della facoltà di linguaggio umano, l'analisi si basa sul quadro teorico sviluppato dallo psicologo Michael Tomasello. Nel caso della capacità umana di scrivere e leggere simboli, l'analisi si basa sul lavoro empirico e sperimentale svolto dal neuroscienziato Stanislas Dehaene. Infine, l'analisi delle difficoltà che la mente umana deve affrontare nel gestire il ragionamento statistico si basa sulla «teoria del doppio processo» proposta dagli psicologi Daniel Kahneman e Amos Tversky. Si sostiene che le principali crisi dell'Anthropocene – tra cui la pandemia di COVID-19 e il cambiamento climatico sono solo due casi concreti – richiederanno una notevole riforma delle istituzioni epistemiche del mondo contemporaneo (università, scuola e media) al fine di superare il ritardo adattivo.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Communication, cultural adaptation, cognitive bias, misinformation, Anthropocene

Comunicación, adaptación cultural, sesgo cognitivo, desinformación, Anthropocene

Communication; adaptation culturelle, biais cognitif, désinformation, Anthropocène

Comunicazione, adattamento culturale, bias cognitivo, disinformazione, Anthropocene

Introduction

The Anthropocene tragedy consists of having the conditions to modify the environment significantly but not adapt to it. In this paper, we focus on an informational-interpretative aspect of this tragedy. Humans alter the environment and the general conditions in which their lives take place faster than their abilities to absorb the information, understand the changes and deal with them. The informational drama inside the Anthropocene tragedy can be observed in large-scale crises like the coronavirus pandemic and the climate change crisis.

Although the obvious differences in the leading causes and the nature of the threat, there are significant similarities between the coronavirus pandemic and the climate change crisis. In both cases, we face a global issue that requires collective efforts to address and demands a coordinated response, organized and implemented at multiple levels (local, national, global). In both cases, it is assumed that the measures that must be implemented involve considerable economic costs and interest conflicts.

Taking the coronavirus crisis as an example, one can clearly see the kind of war we are engaged in. At least in healthy democracies, the citizens and leaders concerned with this type of large-scale crisis have to struggle on two different fronts simultaneously. There is an abstract-informational battlefield where we have to inform people about the existence of the problem and the need for action, where we have to struggle with disinformation campaigns to convince and inspire people to act. And there is a concrete-pragmatic battlefield where the measures against the threat are effectively taken; on this front, we have to debate in the political arena, choose a program of action, mobilize the economic means required to implement the chosen program, and finally act. Our fate in the whole war is determined by the outcomes of this concrete-pragmatic battlefield, which in turn is conditioned by our success in the abstract-informational front. From our dramatic experience with the coronavirus crisis, we have learned that

we are too vulnerable to disinformation. Much more vulnerable than we would like to admit. The news from the abstract-informational front are not good.

The main argument presented in this paper is that the vulnerability to misinformation is an essential part of a deeper problem: we have created a world that is so complex that we are not able to comprehend it without some cognitive tools, such as statistics, probability theory, modern logic, evolution theory, just to name a few. The adaptation of the human mind to these cognitive cultural tools is not automatic, nor is it guaranteed. In this paper, we propose the concept of *adaptational lag* to designate the informational-interpretative gap between the demands (in terms of understanding) of the modern world and our abilities to comprehend them and make justified decisions about them.

In order to establish this central concept of our argumentation on some important contemporary scientific framework about the human mind, we present in this paper a brief comparative analysis between three significant cognitive cultural acquisitions: (a) language, (b) written systems, (c) statistics and statistical reasoning. In the case of the human language faculty, the analysis is based on the theoretical framework developed by psychologist Michael Tomasello (2003, 2008). The analysis of the human capacity to write and read symbols is based on the empirical and experimental work developed by the neuroscientist Stanislas Dehaene. At last, the analysis of the difficulties faced by the human mind in dealing with statistical reasoning is based on the «dual process theory» proposed by psychologists Daniel Kahneman and Amos Tversky (Kahneman, 2011).

The concept of *adaptational lag* and other auxiliary concepts are introduced and discussed in the first section, where we also present the general lines of our argumentation. The second section develops the comparative analysis between the three «cognitive cultural acquisitions» mentioned above. In the third and last section of the paper, we elaborate on why the *adaptational lag* is, especially in democracies, an important challenge in the ambit of large-scale and global crises.

1. The anthropogenic condition and the adaptational lag

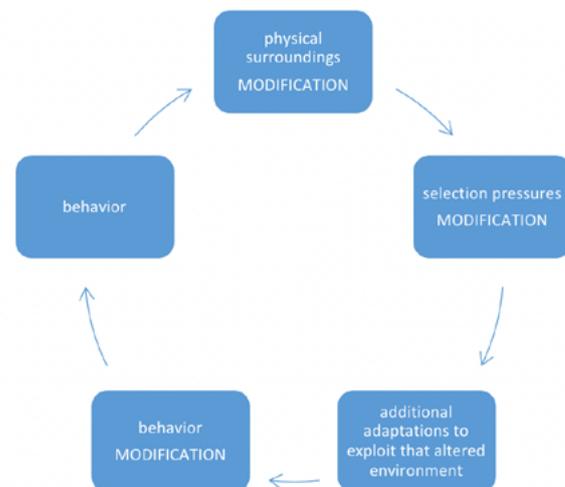
In the heart of the Anthropocene tragedy mentioned in the introduction, there is a fundamental relation between modification and adaptation. The primary issue is that the significant modification of the environment caused by human activities demands a high degree of adaptation. This paper focuses on the informational and interpretative aspects of these adaptation demands. Before we introduce the basic concepts of our argument – *anthropogenic condition* and *adaptational lag* – let us present a technical concept that has gained importance in recent years in Biology and will be in the background of our analyses in this paper: niche construction.

The biologists call «niche» the functional role an organism plays within an ecosystem. The term «niche construction» first appeared in a paper by John Odling-Smee (1988), where the author argues that it should be considered an evolutionary process. One decade later, Odling-Smee, in collaboration with Laland and Feldman, dedicated a whole book to explain the concept and its relevance to evolutionary biology. In the very first lines of their book, the authors affirm that organisms play two roles in evolution. The first one consists of «carrying genes; organisms survive and reproduce according to chance and natural selection pressures in their environments» (Odling-Smee, Laland, and Feldman, 1). According to the authors, this role is not only the basis for most evolutionary theory but has been object of detailed study and reasonably well understood. The second role is in the opposite situation. Not well studied and understood. The second role consists of what they call «niche construction». Its central idea is that organisms, in fact, interact with the environment and modify it: «organisms take energy and resources from environments, and by doing all these things, modify at least some of the natural selection pressures present in their own, and in each other's, local environment» (*ibid.*). The textbook example of niche construc-

tion is the beavers' capacity to transform the ecosystem (Naiman *et al.*) and create a modified habitat that supports many other creatures. Beavers construct dams on streams and rivers and use the resulting pond to build their houses.

In the light of this new understanding, a niche cannot be considered an immutable place in a fixed structure. In a paper about the origins of human intelligence and language, the cognitive psychologist and psycholinguist Steven Pinker explain that «a niche is something that is constructed, rather than simply entered, by an organism» (Pinker, 8995). Let us borrow the terms that Pinker employs to describe the relation between, on the one side, the modification of the niche caused by the organism's behavior and, on the other side, the organism's adaptation to the new conditions of the altered environment. In the author's words, «an organism's behavior alters its physical surroundings, which affects the selection pressures, in turn selecting for additional adaptations to exploit that altered environment, and so on» (*ibid.*). The following diagram illustrates the «cycle of modifications» occurring in the «niche construction» process.

In a general way, all living beings alter, to some degree, the environment. Therefore, the alterations caused by human activities in the environment and the adaptations that generally follow these modifications



are a special case of a general phenomenon. In this paper, we are concerned with this special case and particularly concerned with how special it is. Let us call the human modifications and their subsequent adaptations *anthropogenic condition*. It can be described as the general situation where humans modify – through accumulated knowledge and technology – the environmental system, which in turn, once sufficiently altered, demands an adaptation process on the part of humans. The greater the modifications, the greater the adaptations. It is a matter of degree.

In addition, let us differentiate two types of this general situation: *basic anthropogenic condition* and *advanced anthropogenic condition*. The first one designates the condition where human activities cause a low level of impact on the surroundings. For most of our time on this planet, we were hunters and gatherers, and our activities based on what was then our best knowledge and technology had only a local impact. In this context – our humble beginnings – we were not far from the proverbial beavers mentioned above. The second type of *anthropogenic condition* designates the condition that has led us to what has been called *Anthropocene*. In the *Anthropocene era*, our activities – based on accumulated knowledge and technology – have had a significant impact on a global scale.

When it comes to the discussion on *Anthropocene* and the intricate net of political, economic, cultural, and ethical issues that go with it, we tend to understand the whole problem as a challenge that requires our societies to deal with the external impact of the anthropogenic action and its adaptational demands. In other words, when we talk about *Anthropocene*, we tend to focus on how human activity alters the environmental system understood as a space outside society and how the new conditions of the altered environment demand adaptation. Unfortunately, the problem hiding behind this new term, *Anthropocene*, is even worse than this understanding suggests. What we defined above as *advanced anthropogenic condition* imposes specific challenges not only because it has been altering the external ambient of our modern society (the so-called environ-

ment) but also because it has profoundly altered our societies. This situation brings a challenge that is internal to our societies and, to a certain extent, to our minds. The *advanced anthropogenic condition* created a world with some large-scale problems (political and economic ones, for example) that are not only hard to solve but to understand and explain to lay people. These large-scale problems are usually presented within a scientific framework designed to describe a social and natural world that goes far beyond what our senses and bare intuition can capture. Bearing in mind these internal and external “sides” of the *Anthropocene* challenge, let us introduce the central concept of our exposition in this paper: *adaptational lag*.

The *advanced anthropogenic condition* induces a modification process that is so profound and fast-paced as to cause a lag between the demands of the current scenario and our abilities to comprehend them and make justified decisions about them. Throughout this paper, we will refer to the distance between those demands and those abilities as *adaptational lag*. What kind of demand and ability is at stake? On the one hand, the problem resides in the recentness of the modern industrial scenario: large-scale societies with profound and structural issues and large-scale production with its impacts on the environment. On the other hand, the problem resides in the recentness of some specific intellectual tools like statistics and probability theory (among others) that have been proven indispensable for dealing with modern world crucial issues (both to understand and to solve them).

The concept of *adaptational lag* and the discussion proposed in this paper is based on what the evolutionary biologist Kevin Laland and the psychologist Gillian Brown called the «*adaptive-lag hypothesis*». Their hypothesis is that «modern humans experience a large discordance in their selective environments compared to those to which they are adapted» (Laland and Brown, 98). Our focus in this paper is on the informational and interpretative aspects of the cultural gap involved in the situation described by the hypothesis. In further studies, we intend to deepen the investigation with the help of

another recent conceptual development of the Evolutionary Biology field of study, the concept of «cognitive niche» (cf. Pinker). In the next section, we establish the concept of *adaptational lag* through a comparative analysis of specific mental tools developed by humankind in different eras (from ancient evolutionary to cultural-historical times).

2. Comparative analyses of cognitive acquisitions

In order to observe the *adaptational lag* phenomenon, we must focus on some intellectual tools, i.e., some cognitive acquisitions. Let us compare, from an adaptational point of view, three different (and significant) cognitive acquisitions: a) language (and the correlated talking and listening abilities); b) writing system (and the correlated writing and reading abilities) and statistics (and the correlated abilities to produce and interpret statistical information). The essential point is that these cognitive acquisitions are distributed along a continuum that extends from biological to cultural adaptation. The oldest cognitive acquisition cited above is biologically entrenched in the human brain. Human beings are naturally prepared to acquire language (through what some linguists call the «language acquisition device»). The second one is much more recent. As we shall see in the next section, the writing systems are so recent that humans have not had time to evolve a specialized brain structure for reading. The structure we use is «borrowed». Thereupon, we had to invent institutions designed to teach how to write and read. The third acquisition cited above is not only very recent but is in conflict with our automatic and intuitive mode of thinking. In this case, we can hardly say that our educational institutions have properly understood the magnitude of the challenges. To understand why this particular case – the conflict between our automatic brain and statistical thinking – is an instance of the *adaptational lag* caused by the *advanced anthropogenic condition* in the modern world, we have to discuss in further detail how humans are cul-

turally and, in some cases, biologically adapted to this cognitive tools.

Let us begin with the comparison of the first two acquisitions. When people think about the origins of language, they usually consider it a system that evolved naturally. It is regarded as a natural gift, understood as something given by nature, not made by man. On the other hand, written language is understood as a culturally developed system. It is considered a cultural invention made in historical times. However, the dichotomy Culture-Nature (or nurture-nature) is misleading, especially in this case. The emergence of language in our species can also be considered a cultural development, but an ancient one. So old that it had time to create biological roots. This paper argues that the primary difference resides in a specific variable: time for adaptation. Looking into our «reading brain» may help us to understand these differences.

According to the neuroscientist Stanislas Dehaene (53), a small sector of the brain's left visual system «plays such an essential part in reading that it can aptly be called 'the brain's letterbox'». It extracts, in less than one-fifth of a second, «the identity of a letter string regardless of superficial changes in letter size, shape, or position» and then, explains Dehaene, «transmits this information to two major sets of brain areas, distributed in the temporal and frontal lobes, that respectively encode sound pattern and meaning» (*ibid.*). Although such a specialized neural circuitry may suggest some type of genetic predisposition, Dehaene clearly states that it is not *logically* possible.

The remarkably universal characteristics of the brain areas for reading bring us face-to-face once again with the enigma surrounding their evolution. How has our brain come to possess cerebral circuits specialized for reading? Why does visual word recognition always engage the same region of the brain in all readers, at positions that are always within a few millimeters of each other? By what impossible coincidence is this region equipped with all the features needed for efficient reading, including a capacity for spatial invariance, an ability to learn the abstract shapes of letters, and adequate connections to other language areas? Wouldn't these properties appear to imply that our brain is predisposed to reading? Not at all—irrefutable lo-

gic dictates that this is impossible. The invention of reading is far too recent for our genome to have adapted to it. During the hundreds of thousands of years that saw the slow emergence of our species, specific devices for language and socializing may have evolved in our brain—but this cannot apply to reading, which dates back only a few thousand years (Dehaene, 119).

In contrast to language (the original and oral versions), in which some fundamental constituents go back deep into our evolutionary past, the writing system is much more recent. To emphasize the distinction between a recent cultural invention – the writing system— and the general human capacity for language, which is entrenched in our biology, we have to pay attention to the contemporary scientific approaches to what is called «the language faculty».

The contemporary studies on the origin and the development of the language faculty tend to integrate perspectives from three different temporal scales: the development of language in the individual (i.e., the development in the lifespan of an individual); the development of language in a cultural-historical time; and in an evolutionary time-scale. Since the theoretical approach that psychologist Michael Tomasello has developed is an excellent example of this kind of integrated study, let us take a brief look at his framework.

Tomasello usually focuses the explanatory power of his theoretical models to expound on how our species is able to employ (to linguistic and communicational objectives) abilities that are, on the one hand, uniquely human (i.e., specific human capacities) and abilities that, at the other hand, have an ancient and more profound evolutionary past (i.e., some abilities that we share with other species in our evolutionary branch). In the ambit of his models, Tomasello proposes explanations on two levels. On a phylogenetic level, the focus is on presenting the emergence and development of some capacities (specifically human or shared) of our species against the background of evolutionary history. On an ontogenetic level, the focus is on presenting the emergence of some capacities throughout the development

of the individual (i.e., the development of the specimen over time).

According to the author, important empirical studies have revealed that we share some of the basic abilities of our linguistic and communicational toolkit with other primates. These studies might indicate, for example, that some «apes have the ability to, in effect, parse a conceptual situation into two different elements, such as event and participant, that is not so different from the way humans do it» (Tomasello, 2008, 255).

In the book *Constructing a language*, Tomasello (2003, 40-41) presents the following summary of his general ideas and argumentation. In the context of what the author calls a *usage-based perspective*, he proposes some hypotheses about language's phylogenetic and ontogenetic origins.

First, the symbolic dimensions of language derive from a uniquely human biological adaptation for things cultural. This adaptation may be characterized as the ability to understand that other persons have intentional and mental states like one's own — which leads, quite naturally, to a desire to manipulate those intentional and mental states via social conventions. Second, the grammatical dimensions of language derive from people's uses of linguistic symbols in patterned ways for purposes of interpersonal communication, as these are played out repeatedly over historical time. In the evolution of human languages, various kinds of primate-wide pattern-finding and categorization skills — in combination with such things as pragmatic inferencing and automatization—worked over historical time in processes of grammaticalization and syntacticization to create in different linguistic communities a variety of different types of grammatical constructions. There was no biological adaptation for grammar (Tomasello, 2003, 40).

The objective here is not to go into the specific details of such theoretical debates on the origins and development of language but to point to the great distance that separates the emergence of language and the invention of the written systems.

The reading and writing competencies come at a considerable cost not only in cognitive terms to the individual (the learning processes that underlie the acquisition of these skills is considerably tricky) but in institutional terms to the society (the institutions deve-

loped to provide educational formation, especially literacy, are complex and relatively costly). The high cost to form and maintain these institutions explains the global education inequality, especially literacy rate inequality. According to Unesco data, in 2018, the global adult literacy rate was 86%, but only 65% in poorer countries (Unesco, 179). In addition, reading competence comes in degrees. As such, even if a person meets the basic standard for this competence, he may still be incapable of understanding, interpreting, and dealing with some products of the cultural world. The cultural landscape of the modern and industrial world is full of complex abstractions that require a high level of competence in literacy.

The last cognitive acquisition cited in our list is statistics and statistical reasoning. Clearly, it does not come so “naturally” as language. Considering general learning difficulties, statistics is a cognitive tool that is in a much worse situation than our abilities to read and write. In a normal human mind, statistical reasoning has to swim against the currents of cognitive biases and, not infrequently, face the stormy waters caused by the conflict between scientific conceptual tools and culturally deep-rooted and wide-range beliefs.

In order to approach the specificities of this third cognitive acquisition and compare it with the other two presented above, we bring to our discussion in this paper a theory proposed by psychologists Daniel Kahneman and Amos Tversky to explain human cognition, especially in decision-making processes: the dual process theory. This dual model of cognition was developed based on some groundbreaking empirical studies made by Kahneman and Tversky in the decades of 1970 – 80 (Kahneman, Tversky, 1979) and has been used to explain an enormous variety of human cognitive vulnerabilities.

Let us take as a guide the more simplified version of the dual model presented by Kahneman in the book *Thinking, Fast and Slow* (Kahneman, 2011). The author proposes that the human mind operates in two distinct thinking modes called System 1 and System 2, or «fast thinking» and «slow thinking». To exemplify the «fast

mode» Kahneman shows the reader an image of a woman with an angry expression. The experience as we look at the woman’s face «seamlessly combines what we normally call seeing and intuitive thinking» (Kahneman, 2011, 19). The identification of the facial expression not only comes quickly to our mind but what we see extends into the future. When we look at this kind of image (with human facial expressions), our mind tends to anticipate likely actions. «A premonition of what she was going to do next came to mind automatically and effortlessly» (*ibid.*). There is no conscious intention to read her emotions or to anticipate her actions. The set of reactions comes automatically to our minds. This, according to Kahneman, is an instance of «fast thinking».

To exemplify the «slow mode», Kahneman asks the reader to look at the following problem: 17×24 . Compared with the previous example, we are now in a different situation. Although we can quickly identify it as a multiplication problem and have some vague intuitive knowledge of the range of possible results, a precise solution does not come immediately to mind. In contrast with the previous situation where we did not choose to engage in the process that led us to identify the facial expression, we feel that we have to decide whether or not to engage in the computation (Kahneman, 2011, 19).

According to the description made by Kahneman, if we, in fact, decide to engage in the task, we experience slow thinking as we pass through a sequence of steps: in the first place, retrieve from memory the cognitive program for multiplication that we learned in school; and, then implement the program. While holding on to the intermediate result, we can feel the burden of holding much material in memory, as we need to keep track of where we were and where we were going. «The process was mental work: deliberate, effortful, and orderly — a prototype of slow thinking» (*ibid.*). Kahneman calls attention to the fact that this kind of process involves the mind and the body. When we engage in the slow mode of thinking, muscles tense up, blood pressure rises, heart rate increases, and pupils dilate (*ibid.*). The

author explains the «division of labor» between the two systems in the following passage:

The division of labor between System 1 and System 2 is highly efficient: it minimizes effort and optimizes performance. The arrangement works well most of the time because System 1 is generally very good at what it does: its models of familiar situations are accurate, its short-term predictions are usually accurate as well, and its initial reactions to challenges are swift and generally appropriate. System 1 has biases, however, systematic errors that it is prone to make in specified circumstances. As we shall see, it sometimes answers easier questions than the one it was asked, and it has little understanding of logic and statistics. One further limitation of System 1 is that it cannot be turned off. If you are shown a word on the screen in a language you know, you will read it — unless your attention is totally focused elsewhere (Kahneman, 2011, 25).

The psychologist and neuroscientist Joshua Greene suggests that the dual-process brain is an elegant solution to a ubiquitous design problem: the trade-off between *efficiency* and *flexibility* (Greene, 133). The idea of the «division of labor» presented by Kahneman (in the citation above) seems to be based on the interplay of basic principles like *efficiency* and *flexibility*. System 1 is very good at simple tasks where our cognition deals with a scenario that is in accordance with the automated forms of action established by previous experience. In this scenario, the mind can operate efficiently in an automatic mode. However, in a situation where our cognition deals with a complex task whose details and variations cannot be predicted based on previous experience and, for this reason, demands effortful thinking, System 2 has to come in, and System 1 has to stay in the background. The automatic and fast mode goes to the background because our mind has to operate flexibly to handle the situation in a satisfactory way.

According to Kahneman (2011, 36), System 2 comes in when the task demands our mind to keep in memory at the same time several ideas that require separate actions or need to be combined in order according to a rule (for example, «rehearsing the shopping list as we enter the supermarket»). System 1 is good at detecting simple relations («form A resembles form B») or «the

son is taller than the father») and integrating information about one topic. However, System 1 «does not deal with multiple distinct topics at once, nor is it adept at using purely statistical information» (*ibid.*).

Two fundamental remarks. In the first place, even though System 2 comes to the foreground to conduct the thinking process, it does not mean System 1 can be deactivated. Kahneman states clearly: System 1 cannot be turned off. In the second place, we can fail to identify a specific task as a complex task that demands System 2, i.e., we can fail to “switch” to the slow mode of thinking. That is the heart of the problem with the conflicted relationship between the human mind and the third cognitive acquisition in our list in this paper: statistics and statistical reasoning. The problem can be observed in a phenomenon called *heuristics*, especially in the *availability heuristic*.

Heuristics is the process by which the mind substitutes a difficult question for an easy one and gives an answer to the easy question as if it was an answer to the difficult one. In the *availability heuristic* (Kahneman, 2011, 130), our mind substitutes a difficult question about the frequency of an event for an easy question about the ease with which instances (of this event) come to mind. The hard question «how frequent an event is» is substituted for the easy question «how easy to remember an instance of the event». Obviously, the conscious mind does not give an order to act that way. The process is carried out in an automatic mode. Our conscious mind accesses only the outcome of the substitution process.

For example, divorces among Hollywood celebrities and sex scandals among politicians receive extensive media coverage and usually attract much attention from the general public (Kahneman, 2011, 130). Therefore, the instances of this type of event come easily to mind. They are salient in the memory and easy to remember. The consequence is that people are likely to exaggerate the frequency of Hollywood divorces and political sex scandals due to the availability heuristic. When we ask people about the frequency of these events, their minds tend to go directly to “the easy question” about availability instead of consulting statistics about divorce

and sex scandals in the population and particular subgroups (celebrities and politicians).

In a book (published recently) about «rationality», Steven Pinker makes some important remarks on this issue: «for most of human existence, availability and hearsay were the *only* ways to estimate frequency. Some governments kept statistical databases, but they were considered state secrets and divulged only to administrative elites» (Pinker, 119). Data came to be considered a public good only in the nineteenth century with the rise of liberal democracies, but even today, «when data on just about everything is a few clicks away, not many people avail themselves of it» (*ibid.*).

The problem is that our automatic and fast thinking mode makes inferences based on our impressions, i.e., our particular experience with the world. In a situation with a non-negligible difference between the individual experience and the frequencies in the world, the consequence is a distorted understanding. Pinker explains that this kind of distortion happens when our experiences are a biased sample of the events «or when the impressions are promoted or demoted in our mental search by psychological amplifiers such as recency, vividness, or emotional poignancy» (Pinker, 119-20).

As we shall argue in the next section, the general problem imposed by psychological amplifiers, heuristics, and cognitive bias is that all these «cognitive vulnerabilities» create the ideal conditions for misinformation to thrive. Compared to the other cognitive acquisitions analyzed in this section, the status of statistics as a cognitive tool is considerably problematic. We can imagine it as mental software that is hard to install. Even when we successfully install it in a few heads, it does not seem to operate as expected in crucial situations. Statistics is precisely the kind of tool needed to deal with the complexities of the modern world: globally interconnected large-scale societies with some deep and structural problems. The modern world consists of phenomena that occur on such a big scale that human sensory-cognitive apparatus has difficulty dealing with it.

3. The adaptational continuum

In the second section, we affirmed that, in the context of the reflections presented in this paper, the dichotomy Culture-Nature (or nurture-nature) is misleading, and we would be better off using a *continuum* instead of a dichotomy. In order to return to this *continuum* proposal, let us clarify what we mean by the term «culture» here. In an evolutionary context, «culture» is a generic label to designate a type of variation in the behavioral repertoire of animals. Culture permits a range of behavioral variations that allow some populations to adapt to the environment without the need for genomic adaptation.

In this e, all the three cognitive acquisitions discussed in the previous section – language, writing system, and statistics – are cultural developments. To get to full development, each of these cognitive tools has to be used by individuals in the context of a cultural community. Nevertheless, the point here is that at least language has its roots seated in the «genomic ground». As explained, there are genomic adaptations that prepare us for language. Therefore, our point is that the human adaptation for language is much more hybrid and balanced – partially genomic, partially cultural – than our adaptation – mostly cultural – to the other two cognitive acquisitions.

We can imagine an «adaptation *continuum*» that goes from deep-rooted genomic adaptations that give rise to completely automatic behavior at one extreme to flexible cultural adaptations that give rise to conscious and controlled behavior at the other extreme. On the one hand, language is an acquisition situated in the culture side near the middle of the *continuum*. It is deeply rooted in the genomic portion of the *continuum*. On the other hand, the writing system, statistics, and their associated abilities are acquisitions situated in the culture part of the *continuum*. Far from the middle point, they do not have profound roots in the genomic portion, and their learning processes impose considerable cog-

nitive costs. Even if we consider that humans are born prewired for reading, it cannot be compared with the predisposition to speaking. In addition, statistical reasoning is not only a cultural development that is too recent and, therefore, too close to the «culture» extreme of the *continuum*, but it is in constant conflict with the «human mind automatic settings» (as explained at the end of the second section). This conflict creates the perfect conditions for cognitive bias to thrive, which, in turn, can establish the ideal conditions for misinformation to thrive and reinforce the initial bias. The cognitive bias reinforced by misinformation can create a vicious cycle that can result in severe distortions in our understanding of reality, especially the complex reality of the modern world. For this reason, the adaptational lag is more significant for this third cognitive acquisition than for the other two.

The point is not if (in a distant future) humans will be born with a brain structure exclusively dedicated to processing written symbols or statistical information. It may be a topic for future studies. However, in this paper, the point is a more pragmatic one: how can we prepare ourselves and our institutions to overcome adaptational lags? We defined adaptational lag as the distance between the demands of the current scenario, the modern complex world, and our abilities to comprehend them and make justified decisions about them.

Many societies around the world resort to specialized institutions and qualified professionals in order to overcome the problems that the human mind faces in the literacy learning process. Political issues and economic costs to maintain educational institutions explain the data about inequality in literacy skills presented in the previous section. In the case of statistics and statistical reasoning, the problem runs deeper. Our traditional educational apparatus simply is not prepared for the challenge. In this case, the *adaptational lag* is more significant than in the case of the reading skills not only because the learning process is arduous but because statistics is particularly designed to deal with a world of pure abstractions, which are very distant from the direct experience. Furthermore, as argued, this highly abstract

cognitive acquisition is in conflict with the human fast, automatic, and intuitive mode of thinking.

Statistics is part of an admirable collection of cognitive gems – like modern logic, probability theory, and game theory – developed by our formal sciences (mathematics and logic) in the last few centuries. The abstract world opened up by these cognitive gems is an entirely new territory. In cognitive terms, the mind of the modern man is challenged to fly to heights never before reached by any other species or any other man at any other time. The set of tools designed to combat cognitive bias and our general vulnerability to misinformation has been called «critical thinking». In the following passage, Steven Pinker suggests implementing a critical thinking program in educational institutions.

Educational institutions, from elementary schools to universities, could make critical thinking a greater part of their curricula. Just as literacy and numeracy are given pride of place in schooling because they are prerequisites to everything else, the tools of logic, probability, and causal inference run through every human knowledge. Rationality should be the fourth R, together with reading, writing, and arithmetic. To be sure, mere instruction fails to provide lifetime immunity to fallacies. Students forget it as soon as the exam is over and they sell their textbooks, and almost no one makes the leap from abstract principles to everyday pitfalls. But well-designed courses and video games — ones that single out cognitive biases (...), challenge students to spot them in lifelike settings, reframe problems in mind-friendly formats, and provide them with immediate feedback on their errors — really can train them to avoid the fallacies outside the classroom. (Pinker, 314-315)

The suggestion and remarks above lead us back to the very first lines of this paper. The Anthropocene informational-interpretative drama consists in having, on the one hand, the necessary knowledge and technology to modify the environment significantly but not having, on the other hand, effective means to promote understanding about the consequences of these modifications. This understanding, in turn, is a fundamental step, at least in democracies, towards any solution for any of the many particular problems that constitute the Anthropocene general crisis. The problem is that the knowledge

mobilized to modify the environment can be concentrated in the hands of a small elite, but in healthy democracies, the knowledge needed to understand these modifications should be distributed over the population.

One of the biggest problems in the climate change crisis is that, to most people, it is not much of a crisis. It does not look like a crisis. At first glance, it does not seem to be an event dramatically squeezed in a short period demanding us to act immediately. Climate change is a phenomenon that occurs on such a large scale that it cannot be captured by human direct experience. It is hard even to imagine such a large-scale phenomenon for most of us who do not have specialized knowledge. Recently, in the context of the COVID-19 pandemic, we could notice that people might fail to grasp the urgency of the situation even when the consequences are immediate (and not projected far in the future). The enormous dimensions of this type of crisis not only make it hard to convince the general public about the existence of the problem but also create, as explained, the ideal conditions for misinformation to thrive. That is why we affirmed in the introduction that, challenged by this type of large-scale crisis, democracies have to struggle on two different fronts simultaneously, a concrete-pragmatic and an abstract-informational battlefield.

The challenge is how to reform the epistemic institutions of our modern societies and qualify them to overcome the *adaptational lag*. Epistemic institutions are those responsible for knowledge production (universities and research centers), reproduction (schools and other basic education institutions), and distribution (the press and other institutions specialized in the divulgation of verified information). To renew our commitments to, at one hand, the highest ideals of the Enlightenment as the universal distribution of knowledge and to, at the other hand, the basic principles of the liberal democracies as the individual's right to take part in the decisions that affect the whole collectivity, our epistemic institutions must be attentive to what we called in this paper *adaptational lag* and must find ways to overcome it. The Anthropocene Era promises to deliver some complex

large-scale crises that will arrive first, at least in democracies, in an informational form.

References

- Dehaene, Stanislas. *Reading in the Brain: the new science of how we read*. USA: Penguin group, 2010.
- Greene, Joshua. *Moral Tribes: Emotion, Reason, and the Gap between Us and Them*. New York: The Penguin Press, 2013.
- Kahneman, Daniel. *Thinking fast and slow*. London: Penguin Books, 2011.
- Kahneman, Daniel & Amos Tversky. *Prospect Theory: An Analysis of Decision under Risk*. *Econometrica*, 47(2), 263–291, 1979.
- Laland, Kevin & Gillian Brown. *Niche Construction, Human Behavior, and the Adaptive-Lag Hypothesis*. *Evolutionary Anthropology - EVOL ANTHROPOL*. 15. 95-104, 2006.
- Naiman, R. J., C. A. Johnston & J. C. Kelley. *Alteration of North American Streams by Beaver*. *BioScience*, 38(11), 753–762, 1988.
- Odling-Smee, F. J. «Niche constructing phenotypes». In Plotkin, H. C. (ed.). *The Role of Behavior in Evolution*. Cambridge (MA): MIT Press. pp. 73–132, 1988.
- Pinker, Steven. *The cognitive niche: coevolution of intelligence, sociality and language*. *Proc. Natl Acad. Sci. USA* 107, 8993–8999, 2010.
- Pinker, Steven. *Rationality: What Is It, Why It Seems Scarce, Why It Matters*. New York: Viking Press, 2021.
- Tomasello, Michael. *Constructing a language: A usage-based theory of language acquisition*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- Tomasello, Michael. *Origins of human communication*. Cambridge, MA: MIT Press, 2008.
- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO). *Global education monitoring report 2019: Migration, displacement and education: Building bridges, not walls*, 2018.

Tres ángulos de la educación en la pandemia

Lucia Santaella*

Recibido: 21.09.2022 — Aceptado: 28.10.2022

Titre / Title / Titolo

Trois angles de l'éducation dans la pandémie
Three angles of education in the pandemic
Tre angoli dell'educazione nella pandemia

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Enfocado en los impactos causados por el COVID-19 en la educación, este artículo tiene como objetivo explorar cómo reaccionó cada uno de los principales agentes relacionados con los procesos de enseñanza y aprendizaje en el contexto brasileño: la enseñanza, las mediaciones tecnológicas y, finalmente, los estudiantes. Para evitar cualquier tipo de retórica de encubrimiento, el artículo se basa en datos de investigación realizados por varias fuentes fiables.

Focalisé sur les impacts causés par le COVID-19 sur l'éducation, cet article vise à explorer comment chacun des principaux aspects liés aux processus d'enseignement et d'apprentissage a réagi dans le contexte brésilien: l'enseignement, les médiations technologiques et, enfin, les élèves. Pour éviter tout type de rhétorique de dissimulation, l'article est basé sur des données de recherche menées par plusieurs sources fiables.

Aimed at the impacts caused by COVID-19 on education, this article intends to explore how each of the main agents related to the teaching

and learning processes in the Brazilian context reacted: the teachers, the technological mediations and, finally, the students. In order to avoid any kind of covert rhetoric, the article is based on research data carried out by several reliable sources.

Incentrato sugli impatti causati dal COVID-19 sull'istruzione, questo articolo si propone di esplorare come ciascuno dei principali aspetti legati ai processi di insegnamento e apprendimento ha reagito nel contesto brasiliano: l'istruzione, le mediazioni tecnologiche e, infine, gli studenti. Per evitare qualsiasi tipo di retorica di occultamento, l'articolo si basa su dati di ricerca condotti da diverse fonti affidabili.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Pandemia, impactos, educación, enseñanza, tecnología

Pandémie, impacts, éducation, enseignement, technologie

Pandemic, impacts, education, teaching, technology

Pandemia, impatti, istruzione, insegnamento, tecnologia

* Pontificia Universidade Católica de São Paulo

Introducción

No hubo campo de la vida humana, ámbito, esfera de actividad, mundo exterior e interior que fuera inmune a los impactos, presiones, tensiones, miedos y dolores provocados por la pandemia, sobretodo en un país donde prevalecen los temblores políticos. Este artículo está enfocado en el campo de la educación, precisamente ese campo en el que la capacidad adaptativa humana debe dar su gran mensaje, porque es precisamente el campo en el que los jóvenes están involucrados en la formación cognitiva y psíquica, en un proceso que no prevé interrupciones, so pena de daño que pueda causar. Para examinar el tema desde algunos de sus principales ángulos, este artículo abordará el problema desde tres lados: el de los docentes, el de las mediaciones tecnológicas y el de los estudiantes.

El ángulo de los docentes

Todos los educadores fuimos, de una forma u otra, de forma más leve o más intensa, atropellados por la pandemia de una manera repentina y abrupta, pues, de la noche a la mañana, nos encontramos en medio de un decreto de aislamiento, ante la condición ineludible de interrupción de toda actividad fuera de los muros de nuestras casas. Pero somos maestros. Tratamos directamente con seres humanos en proceso de aprendizaje y formación. Interrumpir este proceso es, en principio, impensable. Cómo reaccionamos y en qué condiciones, cada uno de nosotros tiene una historia que contar. Esta historia depende de muchas variables. ¿En qué nivel de educación trabajamos? ¿A qué clases sociales servimos? ¿En qué región del mundo y, en nuestro caso, Brasil, estamos ubicados? ¿Cuáles son los recursos disponibles para cada una de estas regiones?

En resumen, difícilmente una historia será igual a la otra. Debe haber un sinfín de narrativas. Si bien cada una de ellas tiene su propia relevancia en el inmenso tejido de experiencias educativas a reportar, no dedi-

caré este artículo a contar mi propia historia. Prefiero ampliar mi experiencia en reflexiones más amplias que sean capaces de aportar alguna contribución al enriquecimiento de nuestra memoria con las enseñanzas que trae para el presente y el futuro.

Comienzo con la primera expansión que tuve la oportunidad de experimentar sobre los procesos educativos bajo el impacto de la pandemia, cuando en octubre de 2020 me pidieron que prologara un libro, que estaba siendo organizado por Adilson Habowski y Elaine Conte, que incluyó descripciones, análisis y evaluaciones de experiencias de enseñanza-aprendizaje en condiciones de pandemia realizadas por docentes de las más variadas regiones de Brasil y relacionadas con los más diversos niveles de enseñanza. Me siento privilegiada de haber podido conocer este amplio abanico de informes, todos ellos ante todo valientes y generosos en la resistencia que demuestran frente a las adversidades de los más diversos órdenes en pro de la admirable garantía de la continuidad de la enseñanza y el aprendizaje. Después de leer los 29 informes, no tuve dudas de cuándo darle a mi texto el título «El aprendizaje no puede parar» (Santaella). Me tomo la libertad de repetir aquí algunos extractos de ese texto, como sigue.

El aprendizaje es el generador del conocimiento. Sin el esfuerzo y la dedicación que requiere el aprendizaje, el conocimiento estaría condenado al estancamiento. Desde tiempos inmemoriales, el aprendizaje ha dependido de la transmisión. Aun cuando no se les llamara maestros, los transmisores fueron quienes, con los medios y cosmovisiones que su tiempo puso a su disposición, transmitieron la memoria del saber a las generaciones más jóvenes, garantizando la continuidad de la sociedad en la que vivían.

Actualmente existe cierto consenso entre los especialistas en que el cerebro humano tiene una naturaleza plástica, es decir, un cerebro que permanece, independientemente del paso del tiempo, abierto a la inmersión en el aprendizaje. Sin embargo, los cerebros en estado de ávida apertura al aprendizaje son los de los niños y jóvenes. Esta es una de las razones, entre muchas otras, por las que la formación educativa se ha vuelto cada vez

más imperativa desde que el conocimiento se secularizó y comenzó su demanda expansiva hasta hoy, en las sociedades contemporáneas hipercomplejas, cuando el desarrollo debe tener su resorte de acción en la educación. Hay muchos ejemplos de países que han superado muchas de sus contradicciones a través de una inversión política, económica y cultural prioritaria en educación.

Desafortunada y lamentablemente este no es el caso en Brasil. Seguimos a la espera de una sana perspectiva de futuro, en la que la educación pueda asumir el papel protagonista que debe tener. Fue en este escenario de carencia endémica, desconocida o ignorada sólo por quienes mantienen los ojos cerrados, que nos encontramos instalados en la pandemia, ahora, incluso, rebautizada como “sisdemia” (el síndrome pandémico). A partir del fatídico año 2020 este país metió el dedo hondo en la llaga de una serie de crisis, hasta entonces disimuladas, ahora interrelacionadas: crisis sanitaria, social, política, económica y, por supuesto, educativa.

De la noche a la mañana, nosotros, los docentes, dormimos instalados en el hábito de nuestras tareas presenciales y amanecemos bajo el decreto de aislamiento, encerrados entre nuestros muros. ¿Qué hacer? Detener? Imposible. Sería cercano a un crimen contra los niños y jóvenes, en cualquier nivel educativo. El aprendizaje no puede parar. El aprendizaje es necesario bajo cualquier circunstancia. Pero el aprendizaje existe en el binomio enseñanza, diálogo, intercambio, estímulo e inspiración.

Hoy en día, el que enseña se llama maestro. ¿Qué es ser maestro? Es una profesión. De hecho, una profesión a su manera y que depende del nivel de reconocimiento que le dé cada cultura en el tiempo y el espacio. Es también una misión, quizás por eso, distinta de otras formas de trabajo. Misión enfocada al crecimiento del otro, alimentada por la empatía, la solidaridad, el compartir, la donación, la simpatía, la paciencia y la comprensión. Estos son ingredientes en la composición de esta práctica, sin los cuales la práctica perdería todo el sentido que la hace ser lo que es. Ser maestro, sin embargo, y este es su gran secreto, es una pasión, y como toda pasión, más sentida que explicada, nace y se mantiene como resultado de una irresistible atracción por

una práctica que no sólo prescinde, sino que expulsa cualquier forma de egoísmo. Una práctica centrada en la alteridad del otro. El otro en la singularidad de su ser. Singularidades que se definen en lo colectivo, sin perder los rasgos irreductibles de cada uno.

Nunca tanto como en esta circunstancia deberíamos celebrar la resistencia, más que eso, la resiliencia del maestro. En Brasil y otros países también, siempre ante adversidades indescriptibles, la pandemia, con todo lo que trajo consigo de miedos, dolores, dudas, angustias e incertidumbres, no llevó a los docentes abandonar sus papeles. Se enfrentaron cara a cara con el toro de las circunstancias. Ciertamente, aquellos que ya tenían sus sistemas de alerta en el mundo digital tomaron una iniciativa ejemplar. Pero, en un tiempo récord, incluso aquellos que no estaban familiarizados con los medios digitales, buscaron la manera de continuar, de encontrar una grieta en la realidad adversa por la que pudiera pasar la voz de la transmisión, un punto de encuentro entre quienes enseñan y quienes aprenden, muchas veces en intercambios inversos.

En un contexto insalubre, al borde del colapso, confusiones en el Ministerio de Salud repercutiendo en todos los demás ámbitos y cayendo meteóricamente también en Educación, encaja como anillo al dedo la frase que suelo repetir que, para ser docente en este país, es necesario tener cierto parentesco con los borrachos, los locos y los santos. Aunque en situaciones más habituales la frase podría sonar a hipérbole, a exageración retórica, ha encontrado su acierto en tiempos de pandemia.

En cuestión de horas o pocos días, se comenzaron a buscar posibles herramientas y medios y se evaluaron sus aplicaciones, factibilidad y adaptaciones a la diversidad de contextos. En muy poco tiempo, salieron a la luz soluciones de emergencia del universo digital, cada una escogida según las circunstancias y disponibilidad: *Moodle*, *Teams*, *Zoom*, *Meet* y hasta *Whatsapp*. El aprendizaje no puede parar, ese es el lema. En las instituciones más privilegiadas se estableció un escenario de apoyo, en otras, sin embargo, la lucha se dio con hierro y fuego. A veces a trompicones, a veces tropezando, improvisando, pero siempre aprendiendo y adaptándose para po-

der enseñar. Los docentes, con el poder de su voluntad, extendieron, de alguna manera, sus imágenes y sus voces en el aire porque, para todos y para el bien colectivo, el aprendizaje no puede detenerse. Hay algo heroico en esto, no el heroísmo de las grandes celebraciones, sino el heroísmo fundado en la cotidianidad de una misión que se realiza en la savia de la entrega sincera.

El libro que prologué es precioso porque dibuja y mapea diferentes situaciones educativas vividas en el contexto brasileño de la pandemia. Es una colección de artículos escritos por educadores que atraparon el pájaro en el aire, al registrar, analizar y evaluar acciones educativas resilientes, obstinadas en su misión de hacer llegar a su destino la palabra, los granos de las voces de la enseñanza en medio a las sombras del vuelo del COVID-19.

El libro está compuesto por textos ejemplares de situaciones educativas vividas y ubicadas en diferentes puntos del país presentando caminos y soluciones encontrados, entre fracasos y superaciones, siempre en busca de la continuidad. No solo eso, que por cierto sería mucho, el libro también está salpicado de textos más reflexivos y críticos. Los últimos meses trajeron a nuestras pantallas comentarios de educadores llamando la atención sobre el hecho de que la enseñanza de emergencia, con todas las improvisaciones que trae consigo, no puede confundirse con la enseñanza planificada y sistematizada de la Educación a Distancia. No creo que quienes están practicando la enseñanza en forma remota, como educadores, hayan dejado de ser conscientes de esta diferencia, que sí es relevante. Pero la emergencia, como su nombre lo indica, tiene la función de enfrentar una situación bajo el signo de la improvisación a costa del esfuerzo y la lucha por la supervivencia de una condición que necesita ser preservada, a pesar de sus fallas y límites.

También nos han llegado comentarios e incluso estudios sobre la sobrecarga psíquica y física que provoca la ausencia de presencia física en un contexto educativo. De hecho, entre la presencia remota, que es una presencia paradójica, metonímica, de la parte para el todo, y la presencia plena del ser con el otro en las vicisitudes del aquí y ahora, se interponen distinciones semióticas

cruciales. En la comunicación cara a cara, incluso a una distancia de dos o tres metros, entran en juego varios canales perceptivos, ya que también actúan varios sistemas de signos: la mirada, los paisajes del rostro, la tensión o la distensión de la postura corporal, gestos, timbre, entonación y volumen de la voz, ritmo y cadencia del habla en sintonía con la corporeidad, prontitud reactiva o lentitud, etc. En definitiva, lo que tenemos ahí, en el calor de la presencia, es un torbellino concentrado de signos y señales que incluso desencadenan reacciones afectivas y emocionales. En la situación online, todo esto se reduce a la imagen enmarcada en un cuadro visual y la voz de la máquina, a veces lo uno o lo otro. Esto aumenta la tensión comunicacional porque se pierde, en cierta medida, la naturalidad del enjambre semiótico, que funciona de manera intuitiva y sincrónica. Sin embargo, de una forma u otra, el objetivo que no se debe perder de vista es que los procesos de enseñanza-aprendizaje, siempre sagrados para la continuidad de la vida inteligente, no caigan en el vacío.

El ángulo de las mediaciones tecnológicas

Según Minon (15-16), con el aislamiento social provocado por el COVID-19, las tecnologías digitales se han convertido en mediaciones cruciales para mitigar los daños. Internet se ha vuelto así indispensable para garantizar «la comunicación, el acceso a la información, el comercio electrónico, la prestación de servicios públicos - incluidos los relacionados con la lucha contra el nuevo coronavirus, la telemedicina, el trabajo a distancia, la docencia a distancia y la fruición cultural». Sin embargo, las disparidades en el acceso y uso de la red también se hicieron más evidentes, indicando limitaciones en la apropiación de los beneficios potenciales de Internet por parte de los segmentos más vulnerables de la población.

Aunque hayamos leído o escuchado menciones de estas limitaciones, el Centro Regional de Estudios para el Desarrollo de la Sociedad de la Información (Cetic.br), un departamento del Centro de Información

y Coordinación del Punto BR (NIC.br), vinculado al Comité Directivo de Internet en Brasil (CGI.br), nos proporciona datos confiables basados en investigaciones. Fue implementado, de manera extraordinaria, el Panel TIC COVID-19, una encuesta experimental con usuarios de Internet, realizada a través de un panel web complementado con entrevistas telefónicas. Se realizaron tres ediciones, dedicadas a varios módulos temáticos, entre ellos el que aquí nos interesa, el módulo sobre enseñanza a distancia.

La emergencia sanitaria provocó el cierre de escuelas en todo el territorio nacional, con grandes impactos en la continuidad de los procesos de enseñanza y aprendizaje. Las clases, impartidas a distancia, se trasladaron a los hogares de alumnos y profesores, gracias a los recursos digitales que se han convertido en el principal medio de interacción entre colegios y familias. A partir de marzo de 2020, algunas redes educativas adoptaron como estrategias las transmisiones de televisión y radio, la entrega de materiales impresos y el uso de medios digitales, como aplis, redes sociales y plataformas virtuales.

A cuatro meses del inicio de la adopción de las primeras estrategias de enseñanza a distancia, la Ley n. 14.040/2020, con el objetivo de definir normas excepcionales a ser implementadas por escuelas y universidades como parte de las medidas de combate a la pandemia. Además de proponer la reorganización del calendario escolar, con la posibilidad de ampliar las actividades del año académico de 2020 a 2021 y la liberación del cumplimiento de los días escolares establecidos por la Ley de Directrices y Bases de la Educación (Ley n. 9.394/1996), la nueva ley abrió la posibilidad de que las clases siguieran impartándose total o parcialmente a través de iniciativas no presenciales. (TIC COVID-19, 80)

La pandemia dejó en evidencia la heterogeneidad de condiciones que experimentan los estudiantes para realizar actividades educativas y, en particular, las desigualdades de acceso y uso de las tecnologías digitales. Esto debería actuar como una señal de alerta crucial para las políticas educativas para la realización del derecho de acceso a la educación, especialmente considerando la extensión de actividades basadas en aprendizaje híbrido o totalmente remoto durante el año 2021.

El Panel TIC COVID-19 señaló que el 50% de los internautas de 16 años o más y con un nivel educativo hasta el *Ensino Fundamental* (la Enseñanza Básica) utilizaron la red en los tres meses previos a la encuesta para realizar actividades escolares, mientras que el porcentaje fue del 24% en la población de referencia de la TIC Hogares-2019. En educación secundaria el aumento pasó de 39% a 52%. También hubo crecimiento en la proporción de usuarios con nivel medio superior que realizaban tales actividades, del 39% al 52%. En las clases AB, el desempeño de estas actividades ya lo reportaba más de la mitad de la población de referencia de TIC Hogares-2019, manteniéndose estable del 53% al 56% en la pandemia. Los estudiantes de esta clase, de 16 años o más, tomaron cursos a distancia (del 16% al 35%) y también utilizaron la red para estudiar por su cuenta (del 45% al 57%). Según la TIC COVID-19 (81):

Estas iniciativas pueden haber sido impulsadas por la implementación de estrategias de enseñanza a distancia en todos los niveles educativos o por la necesidad de una mayor calificación profesional ante los cambios en la economía y el mercado laboral. [...] Los cursos más denunciados fueron los relacionados con la formación o el desarrollo profesional (71%), seguidos de los cursos de ocio o entretenimiento (44%) y los cursos de idiomas (40%). Cabe destacar que los cursos de formación o desarrollo profesional fueron los más citados por los usuarios de todos los estratos sociales.

Alrededor de un tercio de los usuarios de Internet de 16 años o más (32%) asistía a la escuela o la universidad en el momento de la recopilación de datos, una mayor proporción en el grupo de edad de 16 a 24 años (55%), con educación superior (39%) y perteneciente a las clases AB (40%). Entre los que asisten a la escuela o la universidad, 69% estudiaron en instituciones públicas y el 31% en instituciones privadas. Entre los usuarios de las clases C y DE, una gran parte estudió en instituciones públicas (78% y 83%, respectivamente), con solo 22% de los de la clase C y 17% de las clases DE estudiando en instituciones privadas. El 87% de los internautas de 16 y más años que asistieron a la escuela o universidad manifestaron que la institución donde estudian ofrece

clases o actividades educativas a distancia, mayor proporción entre los que estudian en la red privada (96%) que en la pública (84%).

El porcentaje de seguimiento de actividades remotas disminuye a medida que baja la clase social: en las clases AB (89 %), las clases C (80 %) y DE (71 %). También fue mayor entre quienes tenían educación superior (88%) y educación secundaria (85%) que entre quienes tenían hasta educación primaria (75%). Además, la transición al acceso remoto fue más fácil en instituciones en las que ya existían actividades y servicios a distancia para estudiantes. Los datos también revelan que, antes de la pandemia, la mayoría de los usuarios de Internet de 16 años o más que asistían a la escuela o la universidad (74 %) participaban en cursos presenciales, solo 15 % asistía a cursos híbridos y 12 % a cursos totalmente a distancia. Esto indica que la mayoría de los estudiantes no tenían experiencia previa con el desarrollo de actividades remotas.

La necesidad de buscar trabajo (56%), cuidar la casa, hermanos, hijos u otros familiares (48%) y la falta de motivación para asistir a clases (45%) fueron algunas de las razones citadas en mayor proporción por usuarios de Internet de 16 años o más que no asistieron a clases o actividades ofrecidas por instituciones educativas. En las clases de AB que no participaron en actividades a distancia, 43% no seguían las clases porque no podían o no les gustaba estudiar a distancia, 38% porque necesitaban cuidar la casa, los hermanos, los niños u otros familiares y 35% porque no se sentían motivados para asistir a clases. Entre los de las clases DE, las principales razones mencionadas fueron la necesidad de buscar trabajo (63%), el cuidado de la casa, hermanos, hijos u otros familiares (58%) y la falta de equipo para acceder a las clases (48%). A esto se suma la falta de condiciones económicas para pagar el curso.

De hecho, la pandemia de COVID-19 ha tenido un gran impacto en varios sectores económicos, y es posible que muchos jóvenes hayan dejado de estudiar para buscar actividades profesionales y ayudar a mantener a sus familias. Además, las desigualdades en el acceso de los estudiantes a los dispositivos conectados son lla-

mativas: tres cuartas partes de los internautas de 16 y más años de las clases DE (74%) accedían a la red exclusivamente a través del celular, porcentaje que era del 11% entre los usuarios de las clases AB. Mientras que 70% de los usuarios de Internet de 16 años o más en las clases AB que asisten a la escuela o la universidad usaban una computadora portátil, como una notebook, y el 46%, una computadora de escritorio, las proporciones se redujeron a 32% y 19%, respectivamente, entre la clase de usuarios C, y al 12% en ambos dispositivos entre los de las clases DE.

Debido al uso intensivo del dispositivo móvil, algunas redes educativas, especialmente estatales, firmaron un acuerdo con operadores de Internet móvil para ofrecer acceso subsidiado a los estudiantes durante la pandemia. Esto se debió tanto al acceso gratuito a determinadas aplicaciones como a la distribución de chips con acceso a la red. Esta condición debería ampliarse en el año 2021, especialmente en el caso de los estudiantes que no tienen acceso a los recursos digitales puestos a disposición por las secretarías.

La encuesta también recopiló indicadores relacionados con los niños. Con el cierre de las escuelas y el contacto de niños y adolescentes con educadores y otros actores a distancia, los familiares comenzaron a enfocarse en la responsabilidad de monitorear la rutina de actividades de aprendizaje de los estudiantes en el hogar. Como resultado, las medidas para adaptarse al período de distanciamiento social han impuesto nuevos desafíos a los padres, madres en especial y tutores en la mediación de las actividades en línea de sus hijos y alumnos. Las redes están salpicadas de testimonios de madres, especialmente de aquellas que también continuaron teletrabajando, en relación con la carga de trabajo que recaía sobre sus hombros.

Del total de usuarios de Internet de 16 años o más, dos quintas partes (41%) reportaron vivir en hogares con niños o adolescentes de 6 a 15 años. La mayoría de estos usuarios vive con niños y adolescentes que estudian en colegios públicos (78%), poco menos de una quinta parte (18%) convive con niños o adolescentes que estudian en colegios privados, y 3% convive con niños o

adolescentes que estudian en ambos colegios públicos y privados. Entre los que residen con niños y adolescentes de entre 6 y 15 años y estudian en escuelas públicas, 86% afirmaron que los estudiantes participaron en clases o actividades educativas a distancia durante la pandemia de COVID-19. La proporción fue ligeramente superior (90%) entre quienes convivían con niños y adolescentes matriculados en establecimientos privados.

Los principales recursos utilizados por los niños o adolescentes para monitorear las actividades a distancia fueron el sitio web de la escuela, las redes sociales o las plataformas de videoconferencia, tanto para los matriculados en escuelas privadas (81%) como públicas (63%). Las aplicaciones escolares o del Departamento de Educación (57%) y los materiales impresos (53%) fueron los más utilizados por los estudiantes de 6 a 15 años matriculados en escuelas privadas. Para los estudiantes de escuelas públicas de 6 a 15 años, el uso de materiales impresos se citó con más frecuencia (57 %) que las aplicaciones escolares o del Departamento de Educación (50 %).

Los datos están ahí y los datos no pueden ser envueltos en retóricas mistificadoras que pretenden relativizar su verdad. En este caso, las diferencias son notables entre alumnos de clases privilegiadas que asisten a colegios privados y alumnos de clases más bajas que tienen que luchar por su supervivencia. Mas está en el tercer ángulo de la educación en la pandemia, es decir, el que concierne a los estudiantes, que la verdad emerge con más contundente fuerza.

El ángulo de los estudiantes

En su edición de mayo de 2021, la *Revista Pesquisa*, de la Fapesp, discutió el daño que causó el cierre de opciones durante la pandemia, especialmente en la educación básica en las escuelas públicas de América Latina y el Caribe (Queiroz). La discusión se basó en análisis desarrollados por el Banco Mundial, por el Centro de Aprendizaje en Evaluación y Resultados para Brasil y África Lusófona (Clear), vinculado a la FGV-Eesp, por

encargo de la Fundación Lehman. Los datos recogidos indican una situación tan calamitosa que casi nos deja sin palabras.

En América Latina y el Caribe, alrededor de 170 millones de estudiantes se vieron afectados por el cierre de escuelas por un período medio de 160 días. Las repercusiones de esto en la educación hacen que la región pueda registrar el segundo mayor aumento de la pobreza de aprendizaje en el mundo. Esto significa que el niño llegará a los diez años sin poder leer un párrafo adaptado a su edad. Si el nivel de comprensión de un texto sencillo ya era alto antes de la pandemia, después de ella se prevé que el déficit del 51% pase al 62%.

También son alarmantes las previsiones para el próximo Pisa, un estudio comparativo internacional que realiza cada tres años la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos. Teniendo en cuenta el cierre de las escuelas durante diez meses consecutivos y «la efectividad moderada de las estrategias de aprendizaje a distancia, cuando pudieran aplicarse, la proporción de estudiantes por debajo de los niveles mínimos de competencia establecidos por PISA podría aumentar del 55 % actual al 71 %» (Queiroz, 19).

Evidentemente, todo esto afecta mucho más profundamente a los estudiantes pobres al punto que algunos de ellos concluyen el 9° grado con el nivel de aprendizaje deseado para el 7° grado. A eso se suma la perspectiva, en Brasil, de que la deserción escolar podría subir a 15 puntos porcentuales en 2021. Que la pandemia solo haya intensificado una condición ya endémica no debería ser una novedad para nadie. Antes, 1,3 millones de niños y adolescentes en edad escolar no estaban matriculados en instituciones educativas. Según Unicef, con base en datos de la Encuesta Nacional por Muestreo de Hogares (Pnad), más de 4 millones de niños dejaron de estudiar durante la pandemia. Según Ítalo Dutra, jefe de educación de Unicef en Brasil, la exclusión afecta con mayor intensidad a negros, pardos e indígenas y poblaciones del Norte y Nordeste del país, además de grupos de bajo nivel socioeconómico (ib., 20).

Las investigaciones aún muestran que los países con los peores niveles de educación son aquellos que man-

tuvieron las escuelas cerradas durante más tiempo. En Brasil, entre marzo de 2020 y enero de 2021, hubo 267 días de interrupción. FGV (Faculdades Getúlio Vargas) creó un indicador de mitigación de pérdida de aprendizaje para simular escenarios. En el peor de ellos, cuando la enseñanza a distancia es precaria o inexistente, la pandemia puede hacer que el nivel de conocimientos de los estudiantes en la etapa final de la escuela primaria retroceda cuatro años en portugués y tres años en matemática, según el escala de aprendizaje de la escuela Saeb, sigla que hace referencia al Sistema de Evaluación de la Educación Básica, o sea, un conjunto de evaluaciones externas de gran envergadura que permite al INEP realizar un diagnóstico de la educación básica brasileña y de los factores que pueden interferir en la actuación de los estudiantes.

Incluso en São Paulo, el estado más rico de la Federación, casi 1 millón de niños y jóvenes permanecieron sin acceso a actividades remotas, un problema que afectó principalmente a enclaves de pobreza, sin acceso a conectividad y dispositivos electrónicos, como computadoras o teléfonos celulares. Ciertamente, como defiende el Prof. José Francisco Soares, «algo debe llevar Saeb a las instituciones educativas, no solo registrar y recolectar información» (ib., 23).

Consideraciones finales

En vista del marco rotativo de los tres ángulos esbozados anteriormente, no puede haber dudas sobre el principio adaptativo de la educación, cuyo papel principal lo jugaron los maestros imbuidos del valor de continuar con sus tareas. Las mediaciones tecnológicas, sin las cuales todo habría pasado por un completo proceso de

disolución, en la medida de lo posible y a pesar de las desigualdades de acceso, cumplieron también su papel de justa complementariedad. Sin embargo, el terreno geopolítico en el que nos encontramos, por usar un eufemismo ante la crudeza de nuestra realidad, está salpicado de lagunas, fallas, agujeros e incluso abismos que hacen incompleta la adaptabilidad de la enseñanza en un contexto más amplio. En este país plagado de contradicciones y abismos sociales, es imposible enmascarar las cuestiones políticas y geopolíticas que han profundizado mucho los daños causados por la pandemia.

Referencias

- Habowski, Adilson C. y Elaine Conte, orgs.. *Imagens do pensamento: Sociedade hipercomplexa e educação remota*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2020.
- Queiroz, Christina. «Aprendizado em risco». *Pesquisa Fapesp*, 22, n. 303, 2021, pp. 19-23.
- Minon, Marcio Nobre. Apresentação. *PAINEL TIC Pesquisa web sobre o uso da Internet no Brasil durante a pandemia do novo coronavírus. COVID-19*. Disponible en https://www.cetic.br/media/docs/publicacoes/2/20210426095323/painel_tic_covid19_livro_eletronico.pdf. 2021. Acceso: 07/02/2022.
- PAINEL TIC, *Pesquisa web sobre o uso da Internet no Brasil durante a pandemia do novo coronavírus. COVID-19*. Disponible en: https://www.cetic.br/media/docs/publicacoes/2/20210426095323/painel_tic_covid19_livro_eletronico.pdf. 2021. Acceso: 07/02/2022.
- Santaella, Lucia. «O conhecimento não pode parar». *Imagens do pensamento: Sociedade hipercomplexa e educação remota*. Adilson Cristiano Habowski y Elaine Conte, orgs. São Paulo: Pimenta Cultural, 2020, pp. 17-23.

¿Son éstos tiempos de peste?

Jorge Alvar*

Recibido: 02.11.2022 — Aceptado: 07.12.2022

Titre / Title / Titolo

Sont-ce des temps de peste?
Are this times of plague?
Sono tempi di peste questi?

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Las pandemias han existido desde los albores de la Humanidad como resultado del espacio que se comparte entre microorganismos y el propio humano. Una serie de determinantes, como la pobreza, la ignorancia y la falta de higiene las favorecieron entonces y, hoy, esas circunstancias siguen dándose en muchos países. En el presente estudio se repasan tres pandemias para ejemplarizar las causas de entonces —también los éxitos— y poder reflexionar sobre los motivos de las pandemias actuales. Pero, además, en este momento se unen otros motivos que las favorecen, como la superpoblación, la agresión del medioambiente y la rapidez de los viajes internacionales. La magnitud de estos nuevos determinantes han llevado al cambio de era geológica en pocos miles de años habiéndose abierto paso el Antropoceno. Sus consecuencias se pueden analizar enfermedad a enfermedad pero para los estudiosos se debe entender como un todo, un cambio de paradigma en lo que entendemos como salud y que derivará en consecuencias impredecibles si no se toman medidas a tiempo.

Les pandémies existent depuis l'aube de l'humanité en raison de l'espace partagé entre les micro-organismes et les humains. Une série de facteurs déterminants, tels que la pauvreté, l'ignorance et le manque d'hygiène, les ont favorisées à l'époque et, aujourd'hui, ces circonstances continuent d'exister dans de nombreux pays. Dans la présente étude, trois pandémies sont passées en revue pour illustrer les causes de cette époque —ainsi que les succès— et pour pouvoir réfléchir aux raisons des pandémies actuelles. Mais, en plus, à l'heure actuelle, il y a d'autres raisons qui les favorisent, comme la surpopulation, l'agression environnementale et la vitesse des voyages internationaux. L'ampleur de ces nouveaux déterminants a entraîné le changement d'ère géologique en quelques milliers d'années, ouvrant ainsi la voie à l'Anthropocène. Ses conséquences peuvent être

analysées maladie par maladie mais pour les spécialistes, il faut les comprendre comme un tout, un changement de paradigme dans ce que nous entendons par santé et qui entraînera des conséquences imprévisibles si des mesures ne sont pas prises à temps.

Pandemics have existed since the dawn of humanity as a result of the space that is shared between microorganisms and humans. A series of determinants, such as poverty, ignorance and lack of hygiene favored them then and, today, these circumstances continue to exist in many countries. In the present study, three pandemics are reviewed to exemplify their causes at each time —also the successes— and to be able to reflect on the reasons for the current pandemics. But, in addition, at the present time there are other reasons that favor them, such as overpopulation, environmental aggression and the speed of international travel. The magnitude of these new determinants have led to the change of geological era in the course of a few thousand years, having opened the way to the Anthropocene. Its consequences can be analyzed disease by disease, but for scholars it must be understood as a whole, a paradigm shift in what we understand as health and that will lead to unpredictable consequences if measures are not taken in time.

Le pandemie esistono fin dagli albori dell'umanità, come risultato dello spazio condiviso tra microrganismi ed esseri umani. Una serie di fattori determinanti, come la povertà, l'ignoranza e la mancanza di igiene, le hanno favorite allora e, oggi, queste circostanze continuano ad esistere in molti Paesi. Nel presente studio vengono passate in rassegna tre pandemie per esemplificare le cause di allora —anche i successi— e per poter riflettere sulle ragioni delle pandemie attuali. Ma, in aggiunta, attualmente ci sono altre ragioni che le favoriscono, come la sovrappopolazione, l'aggressione ambientale e la velocità dei viaggi internazionali. L'impatto di questi nuovi fattori determinanti ha portato al cambiamento dell'era geologica in poche migliaia di anni, aprendo la strada all'Antropocene. Le sue conseguenze possono essere analizzate malattia per malattia, ma per gli studiosi è necessario avere una visione di insieme, perché si tratta di un cambiamento di paradigma in ciò che intendiamo come salute e che porterà a conseguenze imprevedibili se non si prendono misure tempestive.

* Real Academia Nacional de Medicina de España.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Pobreza, pandemias, Antropoceno, determinantes de salud

Pauvreté, pandémie, Anthropocène, déterminants de la santé

Poverty, pandemics, Anthropocene, health determinants

Povertá, pandemic, Antropocene, determinanti di salute

A Fabiana Alves

Jehová dijo a Moisés y Aaron: Coged puñados de ceniza del borno y espárzala Moisés hacia el cielo a la vista del Faraón y se convertirá en polvo menudo en toda la tierra de Egipto de lo que resultarán tumores apostemados así en los hombres como en las bestias. (Éxodo 9,5)

Cuando aún la opinión pública se lame las heridas de la pandemia por la COVID-19, se vuelve a ver sacudida por las noticias de otra epidemia, la de la viruela del mono, y se le amenaza apocalípticamente con muchas más que vendrán. Nada que no sepamos, las pandemias nos han acompañado siempre.

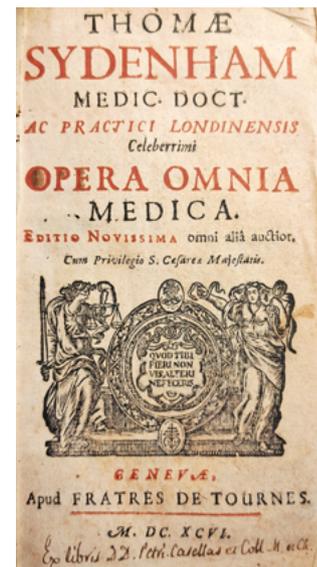
La historia de las pandemias hincó sus raíces en los albores de las civilizaciones. Hay descripciones de epidemias en la Biblia, tanto en el libro *Éxodo* como en el libro de los *Reyes*. En el *Levítico*, se dedican dos capítulos a la lepra y se menciona la sarna. Hipócrates (460 a.C.-370 a.C.), Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.), Ovidio (47 a.C.-17 a.C.) o Plinio el Viejo (23 d.C.-79 d.C.) hacen referencia explícita a ellas, sin olvidar que crónicas del siglo IV a.C. revelan que el cólera existió en la India y en el Tíbet. Estos escritores clásicos no solo describen esas plagas sino que las relacionan con las circunstancias, así, Aristóteles lo hace con coincidencias astrológicas mientras que Hipócrates¹, Padre de la Medicina, lo hace con las estaciones del año y la composición del aire. Gale-

no (130-200 d.C.) abunda en esa interpretación de la descomposición orgánica contaminando el aire como consecuencia de las epidemias, y lo hace de manera específica en el Libro X de su *De methodo medendi* cuya edición crítica hace nuestro Andrés Laguna (1499-1559), médico de Carlos I y Felipe II, en *Epitome Galeni operum*, 1551, resaltando incluso las contradicciones entre los criterios de Galeno e Hipócrates.

Los ‘efluvios de humores putrefactos’ de Galeno son base de la teoría de los miasmas que con Thomas Sydenham (1624-1689) verá su consolidación. Así es, en el capítulo II titulado *De morbis epidemicis*, de su *Opera omnia medica* publicada en 1696, además de clasificar las epidemias según ocurran en el tiempo [...*duos omnino ordines dispesci; Vernos dico, & Autumnales*], o por su forma de presentación [*Febres Continua... Intermittentes*] o por su evolución [*Febres Intercurrentes... Stationariae*], las relaciona tanto con los acontecimientos meteorológicos como los miasmas, sinónimo de efluvios de humores putrefactos.²



Andrés Laguna
Epitome Galeni Operum
Edición de 1643. Lyon



Thomae Sydenham
Opera Omnia Medica
Edición de 1696. Ginebra

¹ [Qui vero frigidissimus est, utique quatenus respirando attrahitur, admittendus est, ut qui admodum calorem cordis refrigeret... Quippe densat cogitque cutim, putrilaginoforumque humorum effluxum atque transpirationem cohibet.]

² [Quos si tempestatum anni vicissitudines in hunc affectum nihil imperio exercebant, verum femininum Pestilentiale, nulla areis mutatione domabile, de alio in alium perpetua propagatio is serie transmitteretur... in quem Pestilentis miasmatis laves impingar.]

Siguiendo a Muñoz-Sanz, es momento de resaltar el riesgo de hacer interpretaciones del pasado a la luz del conocimiento actual, el *presentismo* que reinterpreta como cierto lo que quizás pudo ser. Este mismo autor desgrana la imprecisión en los escritos antiguos de las voces peste, plaga y epidemia cuyo significado actual se ha podido consolidar en otro sentido, no digamos cuando las traducciones del inglés o francés no afinan.

Tabla 1. Conceptos terminológicos

¿Cuál es la diferencia entre brote, epidemia y pandemia?

- Un **brote**, o **brote epidémico**, es la aparición repentina de una enfermedad debida a una infección en un **lugar específico** y en un **momento determinado**.
- Se cataloga como **epidemia** cuando una enfermedad se propaga activamente debido a que el brote se descontrola y se mantiene en el tiempo. De esta forma, aumenta el número de casos en una **área geográfica concreta**.
- Para que se declare el estado de **pandemia** se tienen que cumplir dos criterios: que el brote epidémico afecte **a más de un continente** y que los casos de cada país ya no sean importados sino por **trasmisión comunitaria**. En esta situación hay que:
 - Activar y ampliar los **mecanismos** de respuesta a emergencias
 - **Comunicarse** con las personas sobre los riesgos y cómo protegerse
 - Encontrar, aislar, probar y **tratar cada caso y rastrear** los contactos

Peste. Es un término que originalmente se le daba a cualquier enfermedad devastadora. Con el tiempo ese término se ha reservado a la enfermedad causada por la bacteria *Yersinia pestis*. Tiene tres variantes clínicas, peste bubónica, neumónica y septicémica. La forma más frecuente es la bubónica por lo que es el término generalizado.

Asumiendo el riesgo del presentismo, la primera pandemia de nuestra era fue causada por la viruela, en el año 165 d.C., llamada epidemia de Antonino o peste de Galeno. Cronológicamente, le sucedieron la peste de Cómodo sin una filiación clara y luego la peste bubónica con dos rebotes principales, el del siglo VI que contribuyó al desmoronamiento del Imperio Bizantino y el del siglo XIV, también llamada peste Negra, con consecuencias devastadoras. Hubo más pandemias como la del cólera que tuvo ocho episodios siendo el de 1910 responsable de la muerte del 0,5% de la población mundial. La revolución industrial, caracterizada por una fuerte concentración urbana de la población, facilitó las pandemias de gripe o influenza: la gripe rusa de 1889-90 se sucedió por la española de 1918-21, la asiática de 1957-58 con un repunte en 1968-69 y, por

fin, la de Hong Kong de 2009-10.³ A finales del siglo pasado, apareció la pandemia del virus de la inmunodeficiencia humana (VIH) que aún sigue activa ante la carencia de una vacuna. Por fin, en el presente milenio se ha distinguido por la aparición de la actual pandemia COVID-19 producida por el virus SARS-CoV-2 que con una mortalidad de 6,3 millones de personas, es comparable a las otras pandemias.

Las mencionadas son sólo una parte de muchas otras pandemias pero ahora nos vamos a centrar en las de la viruela como ejemplo de un gran éxito de la salud pública, en la peste bubónica por lo que significó de devastación y desestructuración social y, por su actualidad, en la epidemia por la viruela del mono. Además, haremos consideraciones sobre el por qué y el cómo de las pandemias.

La viruela, o epidemia de Antonino —ya hemos dicho que probablemente pudo ser esta enfermedad— fue la primera pandemia de nuestra era. Se propagó durante 15 años (165-180 d.C.), o quizás más, y alcanzó grandes extensiones geográficas desde el oriente al occidente del Imperio Romano, causando una gran mortalidad. Su impacto es considerado de la misma magnitud que la peste bubónica del siglo XIV o de la gripe de 1918. Para unos se inició en Mesopotamia, para otros en China y para algunos en Egipto pero parece claro que fueron las legiones romanas las que al regresar del asedio de Seleucia, junto al Tigris, siguiendo su camino por la cuenca del Rin, la propagaron hasta llegar a Roma. Aquí llegaron a producir la repetida cifra de 2000 muertes cada día. Diezmó el 25% de la población romana.

En su expansión, causó entre 3 a 5 millones de muertes en una población total de 40 millones de habitantes, lo que representaba del 7 al 10% de la población del Imperio, un desastre en lo personal, lo social, lo económico y lo militar. Se le llamó peste de Antonino o plaga de Antonino, pues el emperador Marco Aurelio,

³ La Organización Mundial de la Salud trata de evitar que a las epidemias se les asigne un topónimo para huir de posibles sesgos de interpretación, por ejemplo, la gripe española no se originó en España sino que fue el país que mantuvo el mejor sistema de notificación en el contexto de la I Guerra Mundial en el que los países beligerantes ocultaban sus datos.

Tabla 2. Principales pandemias en la Historia, teniendo en cuenta la incidencia, el número de muertes y la distribución geográfica

Epidemias	Año	Fallecidos	Causa	Localización
Peste Antonino o Plaga de Galeno	165-180	5 millones de 30-40 Millones en Europa, † 7-12%	¿Viruela o sarampión?	Asia Menor, Egipto, Grecia e Italia
Peste de Justiniano	541-542	25 millones de 170 millones, † 15%	Peste bubónica	Imperio Bizantino (Constantinopla). Europa y Mediterráneo
Peste	1346-1353	75 a 200 M muertes de 350 M † 57%	Peste bubónica	Europa, Asia, África
Cólera	1852-1860	> millón de 990 millones, † 1%	Cólera	India (origen) Asia, Europa, América Norte y Sur, y África
Gripe Rusa	1889-1890	1 millón de 990 millones, † 1%	Influenza A H3N8	Mundial (en 4 meses)
Cólera	1910-1911 (1923 aún en India)	800 000 de 1600 millones † 0,5%	Cólera	Oriente Medio. África Norte, Europa Este e India
Gripe Española, primera gran pandemia siglo XX	1918-1920	50-100 millones de 1800 millones, † 3%	Influenza A H1N1	Mundial
Gripe Asiática	1957-1958	1,2 a 2 millones de 3000 millones, † 0,05%	Influenza A H2N2 de las aves	China, Singapur, Hong-Kong, EE UU.
Gripe de Hong-Kong, tercera gran epidemia siglo XX	1968	1 millón de 3700 millones, † 0,3%	Influenza A H3N2, derivada de H2N2	Hong-Kong (15%), Singapur, Viet.Nam, Filipinas, India, Australia, EE UU.
VIH-sida. Se descubrió en Rep Congo en 1968.	Pico en 2005-2012	36 millones (desde 1981) de 6000 millones, † 0,6%. Hoy 31-35 millones están infectados	Virus Inmunodeficiencia Humana	Mundial
COVID-19	2019-2020	6,3M de 7700 millones, † 0,01%	Coronavirus SARS-COVID-2	Mundial. Se descubrió en China (diciembre 2019)

† = mortalidad

M = millones

Fuente: Modificado y adaptado de Hughet, 2020.

de la familia de los Antoninos, murió por ella. Mientras agonizaba pronunció su célebre —aunque improbable— frase *‘no lloréis por mí. Pensad en la pestilencia y la muerte de tantos otros’*. Para muchos historiadores esta epidemia, reflejada muchas veces en el arte y literatura, hizo que las campañas del Danubio no fueran capaces de controlar el avance de los pueblos germánicos debido a la escasez de legiones romanas, ni que éstas triunfaran en Armenia. Todo indica que el mundo clásico no se iba a recuperar ya, aunque para muchos no fue tanto por la viruela como por los problemas políticos y económicos (Fears). Galeno (130-200 d.C.), considerado el fundador de la medicina razonada y por tanto de la historia clínica, hizo observaciones directas en un brote en Aquileia, junto a Venecia, cuando regresaba a su ciudad natal, Pérgamo, en el suroeste de la actual Turquía. Llama la atención que Galeno no la describiera de manera explícita algo que, por ejemplo, el poeta romano Ovidio (47 a.C.-17 a.C.) lo había hecho con la peste bubónica en *La Metamorfosis*. En su *De methodo medendi*, Galeno describió de forma dispersa los síntomas que, puestos en conjunto, a muchos eruditos recuerdan más a la viruela que a otras enfermedades exantemáticas.

El interés para hablar de la viruela en este momento se debe a los paradigmas que se han desmoronado a lo largo de su historia. La teoría miasmática, por la que las epidemias ocurren por los miasmas putrefactos que hay en el aire, solo se empezaría a cuestionar cuando John Snow demostró en 1848 la causa-efecto entre el agua contaminada procedente de una bomba del Támesis y un brote de cólera, precisamente en el barrio de Londres al que daba servicio (Bingham, Verlander & Cheal). Se abría paso la teoría contagionista sobre la cual se basa la microbiología moderna. Respecto a la viruela, fue Eduard Jenner quien rompió un primer paradigma al descubrir la vacuna de la viruela en 1797, a partir de la observación de que las lecheras que entraban en contacto con la viruela de la vaca, no sufrían la grave viruela humana. La viruela de la vaca es una forma benigna que apenas causa enfermedad en las personas. La publicación de este experimento consistió en inocular linfa

de la pústula de una vaca al niño James Phipps, hijo de su jardinero, al que tres semanas más tarde expuso al exudado de pústulas de viruela humana, no causándole la temida enfermedad. Ese ensayo, repetido en dos docenas de personas, fue rechazado por la Royal Society de Londres por lo que Jenner lo publicó como parte de su libro *An Inquiry into the Causes and Effects of the variolae vaccinae*, en 1798 y que abriría las puertas a una nueva ciencia, la inmunología, y lanzó la era de las vacunas (López Piñero). Tendrían que pasar más de 130 años hasta el descubrimiento de los virus, gracias al microscopio electrónico, en 1931.

El descubrimiento de la vacuna fue impactante en todos los países europeos, algunos iniciaron sus campañas de vacunación y otros tardaron en estructurarlas. En Francia, Moreau de la Sarthe escribió el *Traité historique et pratique de la vaccine* en 1801, que F. J. Balmis tradujo al español lo que le iba a granjear la confianza real para llevar adelante la Expedición Filantrópica de la Vacuna entre 1803 y 1806, patrocinada por la Corona de Carlos IV (Balmis). En la España peninsular, el libro *Informe imparcial sobre el preservativo de viruelas*, 1801, de Ruiz de Luzuriaga, estableció los criterios de vacunación y tuvo un papel catalizador despertando el interés entre médicos científicos y procurándoles la vacuna (Tuells, Duro Torrijos y Díaz-Delgado).

La mencionada Expedición Filantrópica de la Vacuna fue capitaneada por Francisco Javier Balmis y comandada por José Salvany, dejando más de 100.000 niños vacunados en toda América, Filipinas y la provincia de Cantón en China. El propio Jenner y Humboldt la calificaron como la gesta más generosa que podría ver la Humanidad. Un segundo paradigma, el de la salud como un bien global, había tomado cuerpo.

Todos los países tuvieron sus héroes —muchos eran españoles— en la erradicación de la viruela, Tomás Romay en Cuba, Francesc Ferrer en Puerto Rico, García Arboleya en México, Fray Pedro Manuel Chaparro en Chile, Belomo en Perú, etc. En 1977, el último caso de viruela ocurrió en Somalia, Ali Maow Maalin, cocinero del hospital de Merca, y en 1980, sin ningún caso nuevo, la OMS declaró con solemnidad su erradicación del pla-

neta, la única enfermedad erradicada hasta la actualidad (World Health Assembly). Tercer paradigma.

Viruela del mono. Precisamente en el 200 aniversario de la muerte de Jenner, su memoria revive por una nueva epidemia de alcance inesperado: la viruela del mono (*monkeypox*), eufemísticamente renombrada como viruela símica para incluir al humano, sin tener en cuenta que es mucho más frecuente en los monos pequeños que en los grandes o simios.

Las distintas formas de viruela están causadas por unos virus de gran tamaño, *Poxvirus*, que se encuentran en toda la escala animal, desde los insectos a los vertebrados. Los poxvirus de vertebrados se agrupan en el género *Orthopoxvirus* y hay cuatro que pueden ser patógenos para la persona: virus de la viruela, virus de la vaccinia, virus de la viruela de la vaca y virus de la viruela del mono. La asignación de una enfermedad a un animal no es necesariamente unívoca, por ejemplo, la viruela del mono es originalmente de roedores y ardillas que, en un momento dado, salta al mono o al hombre. Todas estas variantes causan enfermedad leve con fiebre, infarto ganglionar y vesículas en la piel cargadas de virus. La mortalidad que causan los poxvirus es mínima, sólo en sujetos inmunodeprimidos, con la salvedad de la viruela humana que alcanzaba al 30 % de los infectados (Sanclemente y Correa).

La proximidad filogenética entre estas variantes permite inmunidad cruzada entre los miembros de los *Orthopoxvirus*; ya hemos visto que la variolización se practicaba de manera empírica con anterioridad a que Jenner descubriera la vacuna de la viruela en 1797. La OMS declaró su erradicación en 1980, por lo que dejó de vacunarse y, en consecuencia, los nacidos desde entonces no tienen inmunidad frente a los *Poxvirus*.

El virus de la viruela del mono se descubrió en 1958 en un laboratorio de Dinamarca en monos de experimentación y solo se asoció al humano al aislarse de un bebé en el Zaire (actual República Democrática del Congo, RCD), en 1970. Desde entonces, la notificación de casos y brotes se han sucedido en África Central para extenderse hacia el oeste del continente (Beer and Rao; Petersen, Kantele, Koopmans *et al.*). Cuando se detectó

en 2016 una nueva epidemia en Nigeria, la cobertura vacunal frente a la viruela clásica humana era ya tan solo del 10% pues la mayoría de la población había nacido después de 1980. Desde su descubrimiento, se han ido sucediendo muchos brotes sin despertar mayor interés para el mundo occidental hasta que las alarmas se han disparado con la epidemia que se inició en el Reino Unido en mayo de 2022 y que se ha propagado por 109 países de Europa, América del Norte y del Sur, África...

Este brote ha causado alarma social desde el comienzo por ser la primera vez que la transmisión comunitaria ocurría fuera de África. Hasta esta fecha, los casos y brotes habían ocurrido en personas que habían viajado a África o que habían entrado en contacto con mascotas procedentes de este continente, mientras que la epidemia actual era ajena a esta premisa.

La Agencia de Seguridad Sanitaria del Reino Unido notificó el primer caso el 7 de mayo de 2022, probablemente importado desde Nigeria. Una semana más tarde esa Agencia confirmó dos casos más, ambos compartiendo hogar y sin relación con el primer caso, ni haber viajado a África. A partir de ese momento el número de casos se ha disparado por tres continentes y ya, con muchos más datos, se puede afirmar que más del 95% es en hombres jóvenes que tienen relaciones sexuales con hombres (HSH), y sin haber viajado a los países endémicos de África. Es decir, por primera vez se declara la transmisión comunitaria en Europa y América (World Health Organization, june 2022).

Por las características de la transmisión que requiere el contacto íntimo con un enfermo, se considera alta la probabilidad de propagación del virus a través del contacto cercano, en contextos de alto riesgo multiplicadores de la transmisión, y baja entre individuos sin contacto cercano. En la mayoría de los casos se han observado vesículas genitales, lo que indica la probable transmisión durante las actividades sexuales.

¿Por qué no debe causar alarma social? Fundamentalmente porque se conoce bien la transmisión y los grupos de riesgo, porque los mensajes de educación sanitaria alcanzan a estos grupos con facilidad, por existir tres antivirales eficaces, y porque la vacunación de los

contactos directos como profilaxis post-exposición es efectiva con la vacuna de la viruela humana, por cierto, evolucionada ya (Adler, Hine *et al.*). Y a pesar de ello, aunque no sin dudas, la OMS ha declarado la epidemia «de preocupación para la salud pública internacional» acogiendo a la definición estricta pero también por otros criterios no necesariamente científicos (World Health Organization, july 2022). La realidad es que en el momento de escribir este manuscrito, el 11 de octubre de 2022, después de 73,436 casos confirmados y 29 muertes en un centenar de países, la remisión de casos es muy significativa, la alarma social ha desaparecido, y los motivos que llevaron a la decisión de declararla de preocupación internacional para la salud pública, se desvanecen (World Health Organization, december 2022).

La peste bubónica o peste de Justiniano (541-542) fue aún más cruel que la de Antonino. Además de acabar con la vida del emperador, asoló Constantinopla donde se infectó el 40% de la población, produjo una gran mortalidad, asoló el Imperio Bizantino y, para muchos, fue causa de su declive (Pollitzer). En el año 590 se extendió hasta Roma, y se calcula que supuso 25 millones de muertes en una población de 170 (15%).

Una nueva ola pandémica de peste bubónica, o peste Negra, asoló Europa durante siete años (1346-1353) (Zietz & Dunkelberg). Esta pandemia fue de tal magnitud que supuso el fin de la Edad Media, terminó con un tercio de la población europea, alteró el equilibrio social y económico, llevó a una conciencia paranoica de la moral y el castigo divino, proliferaron las matanzas de judíos, etc. (López Piñero). En los cinco siglos siguientes se sucedieron una veintena de brotes hasta la tercera ola pandémica originada en Asia Central pero extendida por el Mediterráneo y Hong Kong en el siglo XVIII. Durante ésta, el bacteriólogo francés Alexandre Yersin y el japonés Shibasaburo Kitasato descubrieron, en 1894, que la peste era causada por una bacteria, que se denominó *Yersinia pestis*, y que se aislaba de enfermos y de la rata negra (*Rattus rattus*). Al enfermar este roedor, deambulaba fuera de las cloacas como borracha hasta morir, proceso que describió con perspicacia la

premio Nobel de Literatura, la sueca Selma Lagerlöff, precisamente la primera mujer que recibió tan distinguido galardón de Literatura, en 1909. Quedó cerrado el ciclo de la transmisión al demostrar Rothschild, en 1903, en Sudán, que el agente transmisor eran las pulgas (*Xenopsilla cheopis*) de los gerbiles o ratas del desierto. Las precarias condiciones higiénicas de la sociedad en aquellos tiempos, con ratas y pulgas proliferando entre tanta pobreza, supuso la muerte de más de 50 millones de personas. Aún hoy sigue habiendo focos selváticos por varios países, entre los que destacan RDC, Madagascar y Perú.

Aunque las descripciones de las epidemias del pasado se han ido perfilando por los historiadores, la estimación de las muertes causadas es imprecisa pues los registros de las defunciones no comenzaron hasta que el concilio de Trento instruyó en este sentido, en 1563. Por su parte, la paleomicrobiología —que estudia el ADN de restos cadavéricos— se ha convertido en una potente herramienta para datar las epidemias, sus agentes causales y cómo fue su propagación. Hace bien poco hemos sabido que la pandemia de peste bubónica de 1338 se originó en Kirguistán, cerca de lago Issyk-Kul, a partir de marmotas infectadas y de los restos de nueve individuos en un mismo enterramiento que presentaban ADN de *Yersinia pestis* (Mahler, Yonzan, Lakner, Castañeda-Aguilar & Wu). Esta precisión exquisita de las técnicas moleculares permite hacer una relectura de la historia. Ahora sabemos, por citar algunos ejemplos, que Carlos I murió por paludismo —*Plasmodium falciparum*—, que la momia del faraón Ramsés V (1147 a.C.) presenta escaras de viruela en la cara, o cómo era la distribución geográfica de la tuberculosis en Egipto, hace más de 3000 años.

Las pandemias, sobre todo la peste del siglo XIV, provocaron alteraciones socioeconómicas de primera importancia pues en algunas zonas falleció hasta el 50% de la población (Aberth). Se calcula que la población total de

Europa se diezmó hasta un 35%. Una economía básicamente agraria, con una pérdida tan marcada de campesinado, tuvo que reequilibrarse con una disminución de los derechos feudales y señoriales, lográndose que se bajara la presión fiscal. Sin embargo, en España, la sequía de 1508, además de llevar a una hambruna generalizada, disminuyó aún más la producción agrícola. Para paliarla, entre otras medidas, se impuso una ‘tasa’ al precio de los cereales y del pan para evitar la inflación de los precios. Esta tasa, que duró hasta 1765, fue calamitosa para los campesinos (Alvar). El abandono del campo se agudizó y la agricultura se sustituyó por la ganadería a partir de la cual se reorganizó la economía, basada en la lana y carne. Sin embargo, las estructuras sociales no cambiaron en lo sustancial, algo similar a lo que estamos viendo ahora, hay cambios pero no estructurales de fondo.

Aunque la pandemia por COVID-19 ha desvelado las carencias de los sistemas sanitarios y cómo la enfermedad ahonda sus raíces en la pobreza en un círculo vicioso, los factores determinantes en la aparición de las pandemias fueron siempre la falta de higiene, el desconocimiento y los desplazamientos del medio rural a las ciudades por hambrunas o por las campañas militares. Hoy, además, se suman la gran movilidad internacional y la destrucción del medioambiente por la superpoblación que favorece la propagación de ciertos patógenos de transmisión aérea directa, sobre todo los virus respiratorios (Lindahl and Grace). En 1919, durante la pandemia por influenza-A H1N1 (la mal llamada gripe española), había 1800 millones de habitantes en el planeta; durante la epidemia de influenza-A H2N2 en 1957 ya éramos 3000 millones; mientras ocurría la pandemia por influenza H3N2 de 1968 la población mundial se había elevado a 3700; y durante la pandemia por COVID-19 ya se han alcanzado los 7700 millones de personas.

Efectivamente, entre las múltiples causas que han empujado a la nueva era geológica, el Antropoceno, quizás la densidad de población es la más importante por sus implicaciones en todos los ámbitos (Waters, Zalasiewicz, Summerhayes *et al.*). Así, esta nueva época está caracterizada por el aumento de la temperatura global y

la destrucción de la biodiversidad, resultado tanto de la acumulación de gases de efecto invernadero como por el consumo ilimitado de los recursos naturales. Desde 2009, Rockström y Steffen, entre otros, definieron los 'límites planetarios', nueve procesos interconectados cuya estabilidad es clave para mantener la habitabilidad del planeta Tierra (Rockström, Steffen, Will *et al.*). Algunos de estos límites, como el cambio climático, la integridad de la biosfera, los cambios en el uso del suelo y el agua están directamente relacionados con la existencia y estabilidad de las grandes masas forestales.

De acuerdo con el *Global Forest Watch*, en el 2020 se destruyeron 12,2 millones de hectáreas de bosques tropicales, siendo una tercera parte de esta superficie bosques primarios húmedos. El mayor problema es que se trata de una destrucción que se incrementa cada año siendo este tipo de vegetación arbórea esencial para la absorción y almacenamiento de carbono y el mantenimiento de la biodiversidad (Global Forest Watch).

A medida que los humanos reducen la biodiversidad como consecuencia de la sobreexplotación de recursos y colonizan espacios en los ecosistemas selváticos, aumenta el riesgo de (re)emergencia y propagación de enfermedades (Brugueras, Fernández-Martínez, Martínez-de la Puente *et al.*). Mientras algunas especies se extinguen, aquellas con capacidad sinantrópica tienden a sobrevivir y prosperar —buen ejemplo son los pequeños roedores o los artrópodos vectores—, aumentando la probabilidad de que patógenos potencialmente peligrosos circunscritos a esos ecosistemas selváticos lleguen a infectar a los humanos. Se estima que más del 60% de las enfermedades emergentes tiene su origen en el medio silvestre y son zoonóticas y, aunque las epidemias alcanzan su mayor potencial en las ciudades donde la población vive hacinada y con condiciones higiénicas precarias, suelen haber tenido un precedente que ha pasado desapercibido en esos espacios selváticos (Jones, Patel, Levy *et al.*). Simplificando, la destrucción del bosque obliga a los animales silvestres a aproximarse al humano en busca de alimento, facilitando el contacto con microorganismos desconocidos. Por ejemplo, la epidemia por ébola de 2014 en Guinea que causó una

gran alarma social y sanitaria, fue a partir de un murciélago encontrado por un niño cerca de su casa (Centers for Diseases Control). Así, ciclos que eran selváticos ajenos al humano se hacen peridomésticos: es el salto de la barrera animal. La forma de transmisión aérea o por contacto directo suponen el máximo riesgo por su propagación inmediata. Como alternativa a la muy efectiva transmisión directa, los microorganismos pueden utilizar otras estrategias multiplicativas, es decir, utilizan un escalón intermedio que potencie su capacidad infectiva (Brown, West, Diggle & Griffin). Además de los murciélagos, hay animales domésticos multiplicadores de las infecciones, crisoles donde los microorganismos con menos capacidad infecciosa se multiplican y/o mutan, como los cerdos o los patos en el sudeste asiático. Las mutaciones de los virus pueden no tener consecuencias para el humano pero en ocasiones ganan virulencia, de alguna manera se preparan para causar epidemias explosivas.

El conocimiento de los microorganismos circulantes en medio selvático y que son patógenos potenciales, debería conllevar una 'investigación preventiva' de las herramientas con las que podrían combatirse. Sería la forma inteligente para contener la expansión de una epidemia cuanto antes, por ejemplo, qué fármacos podrían utilizarse en caso de una hipotética epidemia. En realidad es lo que se hace con la vacuna de la gripe y sus serotipos, así, cada temporada se analizan los serotipos circulantes para predecir cómo puede ser la epidemia del próximo otoño y preparar la vacuna más eficaz. En definitiva, una actitud preventiva y no reactiva, permitiría predecir ciertas epidemias cuyos efectos pueden ser imprevisibles.

Jones y cols. analizaron 345 brotes epidémicos entre 1994 y 2008 estableciendo que, de forma sistemática, se originaban en dos áreas geográficas, África Central y sudeste asiático. Este estudio recomienda investigar en esas regiones cuáles son los microorganismos circulantes y los ecosistemas que los acogen, para entender las circunstancias que pueden determinar su aproximación al humano (Jones, Patel, Levy *et al.*).

De todas formas, para muchos, la próxima pandemia que habrá que encarar va más allá de un patógeno dado y será necesario entender la alteración de la Naturaleza como un todo, con sus consecuencias climatológicas, de biodiversidad, sociales, de la salud... (Asayama, Sugiyama *et al.*).

El impacto económico de la pandemia por la COVID-19 es manifiesto y, sobre todo, ha puesto en evidencia las desigualdades sociales (Vásquez-Vera, León Gómez y Borrell). En este momento, la cobertura vacunal en España supera el 90% de la población frente al 20%, por ejemplo, en Kenia. Los esfuerzos y logros realizados gracias a los Objetivos de Desarrollo del Milenio habían sacado de la extrema pobreza a 700 millones de personas entre el 2000 y 2015, de los que más de 500 han vuelto a engrosar este grupo por lo que el retroceso se estima en 10 años (Mahler, Yonzan, Lakner, Castañeda-Aguilar & Wu).

La historia de las pandemias que tanto han devastado a la humanidad y que siguen siendo devastadoras entre los más desfavorecidos, nos deben hacer reflexionar sobre las enormes contradicciones y debilidades sociales, de forma más específica, de los sistemas de salud, debilidades que ahora son percibidas con ansiedad. El Fondo Monetario Internacional, en su revista *Finance & Development*, reflexiona a través de seis intelectuales como será —o cómo debería ser— el mundo después de la pandemia por COVID-19, y qué medidas inmediatas y a largo plazo nos queremos dar como un todo global (Brenner). En definitiva, la disyuntiva esencial es decidir, parafraseando al director general de la OMS, Dr Theodoros, «¿qué clase de mundo queremos?».

Mientras tanto, estaremos en tiempos de peste.

Bibliografía

Aberth, John. *From the brink of the apocalypse: confronting famine, war, plague, and death in the later Middle Ages*. New York: Routledge, 2001.

Adler, Hugh; Gould, Susan; Haine, Paul *et al.* «Clinical features and management of human monkeypox: a

retrospective observational study in the UK». *Lancet Infect Dis*. 2022;3099(22):1-10. doi:10.1016/S1473-3099(22)00228-6.

Alvar Ezquerro, Alfredo *et al.* *La Historia en Tiempos de Pandemia*. Madrid: La esfera de los libros, 2022, pp. 11-22.

Asayama, Shinichiro; Emori, Seita; Sugiyama, Masahiro *et al.* «Are we ignoring a black elephant in the Anthropocene? Climate change and global pandemic as the crisis in health and equality». *Sustain Sci*. 16, 2021, pp. 695–701. doi:10.1007/s11625-020-00879-7.

Balmis, Francisco Javier. *Tratado histórico y práctico de la vacuna, de J. L. Moreau*. 1803. Valencia: Edicions Alfons El Magnànim, 1987.

Beer, Ellen M. & Rao, V. Bhargavi. «A systematic review of the epidemiology of human monkeypox outbreaks and implications for outbreak strategy». *PLoS Negl Trop Dis*, 13(10):e0007791, 2019, pp. 1-20. doi:10.1371/journal.pntd.0007791.

Bingham, Paul; Verlander, N. Q. & Cheal M. J. «John Snow, William Farr and the 1849 outbreak of cholera that affected London: a reworking of the data highlights the importance of the water supply». *Public Health* 118, 2004, pp. 387-94.

Brenner, Ian. «How will the world be different after COVID-19?». *Finance & Development*, June 2020. <https://www.imf.org/Publications/fandd/issues/2020/06/how-will-the-world-be-different-after-COVID-19>

Brown, Sam P.; West, Stuart A.; Diggle, Stephen P. & Griffin, Ashleigh S. «Social evolution in micro-organisms and a Trojan horse approach to medical intervention strategies». *Phil Trans R Soc B*, 364, 2009, pp. 3157–3168, doi:10.1098/rstb.2009.0055.

Brugueras, Silvia; Fernández-Martínez, Beatriz; Martínez-de la Puente, Josué, *et al.* «Environmental drivers, climate change and emergent diseases transmitted by mosquitoes and their vectors in southern Europe: A systematic review». *Environmental Res*, 191:110038, 2020.

Centers for Diseases Control. 2014–2016 Ebola Outbreak in West Africa. <https://www.cdc.gov/vhf/ebola/history/2014-2016-outbreak/index.html>

- Fears, J. Rufus. «The plague under Marcus Aurelius and the decline and fall of the Roman Empire». *Infect Dis Clin North Am*, 18:65/77, 2004.
- Global Forest Watch, 2020 <https://www.wri.org/initiatives/global-forest-watch>
- Hughet G. *National Geographic. Historia*, 2020. https://historia.nationalgeographic.com.es/a/grandes-pandemias-historia_15178.
- Jones, Kate E.; Patel, Nikkita G.; Levy, Marc A. *et al.* «Global trends in emerging infectious diseases». *Nature*, 451(7181), 2008, pp. 990-993.
- Lindahl, Johanna F. & Delia, Grace. «The consequences of human actions on risks for infectious diseases: a review». *Infection Ecology & Epidemiology*, 5:1, 2015, doi: 10.3402/iee.v5.30048.
- López Piñero, José María. *Breve historia de la medicina*. Madrid: Alianza (2a edic.), 2017.
- Mahler, Daniel G.; Yonzan, Nishant; Lakner, Christoph; Castañeda-Aguilar, R. Andrés & Wu, Haoyu. «Estimates of the impact of COVID-19 on global poverty: Turning the corner on the pandemic in 2021?» *WorldBank Data Blog*. June 24, 2021.
- Muñoz-Sanz, Agustín. «Marco Aurelio Antonino (121-180 d. C.), filósofo y emperador de Roma, y la peste de Galeno». *Enferm Infecc Microbiol Clin*. 30(9), 2012, pp. 552-559
- Petersen, Eskild; Kantele, Anu; Koopmans, Marion *et al.* «Human Monkeypox». *Infect Dis Clin North Am.*, 33(4), 2019, pp. 1027-1043. doi:10.1016/j.idc.2019.03.001.
- Pollitzer R. «Plague studies. 1. A summary of the history and survey of the present distribution of the disease». *Bull World Health Org.*, 4, 1951, pp. 475-533.
- Rockström, Johan; Steffen K., Will *et al.* «Planetary boundaries: Exploring the safe operating space for humanity». *Ecol Soc* 14(2): 32, 2009.
- Sanclemente, Gloria y Correa, Luis Alfonso. «Poxvirus que causan enfermedad en los seres humanos». *Rev Asoc Colomb Dermatol*. 18, 2010, pp. 67-7.
- Spyrou, Maria A.; Musralina, Lyazzat, Gnechi Ruscone, Guido A *et al.* «The source of the Black Death in fourteenth-century central Eurasia». *Nature* 606, 718-724 (2022). <https://doi.org/10.1038/s41586-022-04800-3>.
- Tuells, José; Duro Torrijos, José Luis; Díaz-Delgado Ignacio. «Anotaciones a la biografía de Ignacio María Ruiz de Luzuriaga (1763-1822), el inicio de la vacunación contra la viruela en España». *Vacunas*, 13(3), 2012, pp.128-132. doi:10.1016/S1576-9887(12)70052-3.
- Vásquez-Vera, Hugo; León-Gómez Brenda, Biaani; Borrell, Carme, *et al.* «Inequities in the distribution of COVID-19: an adaptation of WHO's conceptual framework». *Gac Sanit*. 2022; 36(5): 488-492.
- Waters, Colin N.; Zalasiewicz, Jan; Summerhayes, Colin *et al.* «The Anthropocene is functionally and stratigraphically distinct from the Holocene». *Science*, 351(6269):aad2622, 2016.
- World Health Assembly, 33 (1980). «Declaration of global eradication of smallpox». <https://apps.who.int/iris/handle/10665/155528>.
- World Health Organization. «Multi-country monkeypox outbreak: situation update», 17 June 2022. <https://www.who.int/emergencies/disease-outbreak-news/item/2022-DON393>
- World Health Organization. «WHO Director-General declared the escalating global monkeypox outbreak a Public Health Emergency of International Concern», 23 July 2022. <https://www.who.int/europe/news/item/23-07-2022-who-director-general-declares-the-ongoing-monkeypox-outbreak-a-public-health-event-of-international-concern>
- World Health Organization. «2022 Mpox (Monkeypox) Outbreak: Global Trends», 23 December 2022. https://worldhealthorg.shinyapps.io/mpox_global/
- Zietz, Björn P. & Dunkelberg, Hartmut. «The history of the plague and the research on the causative agent *Yersinia pestis*». *Int J Hyg Environm Health*, 207, 2004, pp.165-178.



CALEIDOSCOPIO
KALÉIDOSCOPE
KALEIDOSCOPE
CALEIDOSCOPIO

[encuadre]
shangrila

FACTICIDAD Y FICCIÓN

ENSAYO SOBRE CINCO
SECUENCIAS FOTOGRÁFICAS DE
PERPETRACIÓN DE LA SHOAH



ANACLETO FERRER

Anacleto Ferrer, *Facticidad y ficción. Ensayo sobre cinco secuencias fotográficas de perpetración de la Shoah*. Valencia: Shangrila, 2020, 226 págs.

Anacleto Ferrer nos ofrece en este nuevo ensayo un discurso que sigue los pormenores de un código ilustrado muy especial, al que se da lectura: un registro fotográfico de la Shoah. En contextos bien diferentes, tal era el proceder del viejo contador de historias en nuestra tradición cultural y en otras muchas. Esa es la práctica de maese Pedro contando la historia de don Gaíferos y Melisendra, con títeres que solo un loco, Don Quijote, podía confundir con la realidad de las cosas. Esa es la lectura propia de los jeroglíficos y los pictogramas

que requerían del discurso del narrador para que, a los oídos de quienes solo veían fragmentos estilizados de experiencias o realidades vividas, fuera posible seguir el hilo conductor que los hacía comprensibles. En feliz expresión de León Portilla (407) leer, para los antiguos aztecas, era «seguir el camino del código», que tenía en lo esencial un valor mnemotécnico. Con el código se daba vida al uso de la palabra. Leer aquí es avivar el rescoldo de antiguas imágenes. Y entre estas imágenes está la sangre vertida para alimentar a los dioses en un mundo cuyo colapso trata de evitarse, locura con la que se justifica una exclusión aniquiladora de todo lo que no soy yo, o escapa a mis afanes de control.

Aunque estas puedan ser también las razones profundas de la cuestión judía (*Judenfrage*) y la Solución Final, los teóricos del tema, a los que se suma el autor de este libro, no dejan de destacar la naturaleza incomparable, irreductible a parámetros históricos, de lo acontecido en la Alemania nazi. Ello explica, entre otras cosas, las vacilaciones, ambigüedades y hasta malentendidos asociados a la búsqueda de un nombre para designar hechos tan singulares. «Holocausto» implica ofrecimiento ritual a Dios, para darle el alimento que necesita y buscar su protección, pero estamos ciertamente muy lejos de que en la mente de los perpetradores nazis algo así estuviera presente. ¿La solución final era entonces simplemente la «Solución Final»? Sería éticamente inasumible, sin embargo, dejar en la boca de los victimarios la propiedad sobre la denominación del caso. Esta designación tiene, con todo, el papel de evidenciar el ocultamiento programático del referente, esto es, el exterminio en las cámaras de gas. Desde luego, no se muestra aquí el cuchillo de obsidiana y el corazón sanguinolento, todavía palpitante, extraído del pecho de quien sirve al sacrificio. En la Solución Final sería inconcebible mancharse con la sangre de la víctima. Todo, según se nos muestra en el libro que comentamos, obedece a una operación de limpieza que debe seguir unos patrones burocráticamente establecidos. Se describe una sociedad victimaria presa de una especie de trastorno obsesivo compulsivo en el que se requiere, a un tiempo, limpiar y permanecer limpio. O, en otros términos, obedece el asunto a una

mayúscula operación mental de desplazamiento inconsciente que requiere del chivo expiatorio para sanar. Pero no vayamos a justificar todas las aberraciones humanas en términos de patologías psiquiátricas.

¿Nos quedamos, así pues, con la Shoah? El término hebreo reasigna la propiedad de la denominación de los hechos a las víctimas, pero no podemos ignorar —como los datos nos confirman y también parte del registro fotográfico que se comenta en este libro— que otras etnias y otro tipo de población no judía fueron objetivos de la operación de «limpieza». Y, como la cuestión central era étnica, entre los judíos contaban, por supuesto, tanto los creyentes como los no creyentes. Por otra parte, el referente del término Shoah no deja de ser ambiguo por sus diferentes usos en el relato bíblico. Desolación, desastre, aniquilamiento. ¿Cuál es la causa eficiente? ¿Cuál es la causa final? ¿Acaso podemos confundir esto con un desastre natural? ¿Hay alguna motivación que pueda explicarlo? Si Dios, instrumentalizando al Diablo, es la causa eficiente, como sucede en el relato de Job, ¿no merecerá Dios ser juzgado por los hombres? (Wiesel, 1995)

La Shoah muestra en dimensiones desconocidas hasta el momento en la historia de Occidente la naturaleza absurda de lo trágico. Un *fatum* cuya motivación ignoramos, porque tal vez carece de ella, impregna el devenir de los hechos. Este *fatum* es el que asigna a los registros fotográficos una dimensión que trasciende lo plasmado en la imagen. Conocemos el destino inmediato de esos dos niños, judíos húngaros, que figuran en la portada del libro, Sril y Zelig. Se trata de los hermanos menores de Lili Jakob a cuyas manos, azarosamente, llegó el álbum en el que se da cuenta de escenas sobre la llegada al Lager (Auschwitz, en este caso) y el inmediato proceso de selección entre los destinados a la cámara de gas (la mayoría) y los destinados a los trabajos forzados (solo los eficientes, tras rápida inspección médica). De Sril y Zelig ahora sabemos, al ver el retrato que de ellos se hizo, lo que ellos no saben y les importa, que serán inmediatamente gaseados. Esto lleva el sentido del registro fotográfico fuera de lo que vemos, pero tampoco sabemos exactamente dónde. La mujer que al fondo

parece contemplar a los niños (o que, tal vez, mira al mismo objetivo) con un bebé en sus manos, nos sitúa ya en perspectiva sobre los hechos desde los márgenes de la foto. Su rostro y su mirada incierta anticipan el destino de los personajes que figuran en primer plano, tanto como el suyo propio.

El relato que nos ofrece Anacleto Ferrer complementa con oportuna tensión narrativa este tipo de lectura. Me bastará con citar un ejemplo. Por alguna razón de fondo se hace más de una vez en el libro alusión a los ignorantes, pero aun así presentes abedules de Auschwitz. Tras referir al gaseado con Zyklon B, ácido cianhídrico, que produce muerte inmediata al liberar cianuro de hidrógeno en su contacto con el agua, y tras referir también a la ubicación de las cámaras de gas, próximas a la torre principal de vigilancia, se nos dice que el momento de estos hechos (entre mayo y agosto de 1944) coincide con «las fechas en que florecen y maduran sus semillas los abedules (...), los árboles de los que toma el nombre el paraje que embosca el Lager» (pág. 100). Uno podría preguntarse por cuál es la relevancia de esta constatación relativa a los abedules en flor, emboscando a las cámaras de la muerte, pero las cosas hablan por sí mismas. Relevancia en sí ninguna: lo absurdo simplemente se nos muestra. Esta tónica narrativa acompaña al conjunto de la muestra fotográfica que se comenta.

Pese a la realidad fragmentaria del material fotográfico disponible sobre los hechos de la Shoah, pese a la naturaleza azarosa de su pervivencia (hallazgos fortuitos, o no tanto), y pese al deterioro puramente físico de ese material, Anacleto Ferrer lo presenta de manera discursivamente ligada. Hay aquí una pretensión de relato dramatizado a la que el propio autor se refiere: «hemos organizado las secuencias fotográficas como si fueran los actos de una tragedia anunciada en cinco actos. Un *factum* con *factum*, en el que la acción dramática va en aumento durante los dos primeros actos, llega al clímax en el tercero, y después desciende hasta congelarse en una quietud inquietante, en una calma chicha» (201). Esta es la manera de leer proponiendo en este caso el camino del código, porque este camino no existía antes.

Brevemente presentados, esos cinco actos del drama a los que se hace referencia son los siguientes. Hay una primera secuencia que se denomina «concentración y tránsito» en la que se contienen imágenes de la construcción de los campos y las líneas ferroviarias que preparan el tránsito, a cargo de los propios prisioneros. Con ellas tal vez se pretende exhibir la eficiencia en la realización de un proyecto macabro. Poco más que una eficiencia tayloriana cabe exhibir como supuesto «valor». Junto a ello puntos de concentración y redistribución organizados con coherencia y pulcritud dignas de mejor causa. Y hasta con deferencia hacia las víctimas. El objetivo de la cámara es aquí el de Rudolf Werner Breslauer, deportado en Westerbork (Holanda), que fotografía y filma, pero no con su mirada, sino con la mirada de los perpetradores (78), quienes le asignan el trabajo fotográfico o filmico.

La segunda secuencia tiene por título «selección». Las imágenes refieren aquí a la llegada en transporte gregario al campo de concentración de Auschwitz, y al inmediato proceso de selección al que se ha hecho antes referencia. La fotografía de los hermanos de Lili Jakob, Sril y Zelig, se inscribe en esta sección. Ella, Lili, fue diagnosticada por los médicos como apta para el trabajo y salvó la vida en ese momento, a sus dieciocho años. No fue este el caso de sus hermanos menores. En el bosque de abedules que rodea al campo se concentran los destinados a la cámara de gas y al horno crematorio, en imágenes nada bucólicas. Nuevamente el *telos* fotográfico no es otro que el de la eficiencia en una tarea que requiere la deshumanización previa de todo sujeto diferente, o condenado a serlo.

La tercera secuencia se denomina «exterminio». Las imágenes solo pueden ser aquí sinecdóquicas o metonímicas. El referente propiamente dicho no es, ni puede ser, objetivo de la cámara porque la ocultación de lo sucedido es parte consustancial a la empresa. El material fotográfico resulta en esta secuencia bien escaso, justamente porque nos encontramos en el momento climático del drama. Alguna imagen en este caso robada desde lugar no visible muestra cuerpos de individuos gaseados y fosas humeantes donde se realiza su incineración.

La cuarta secuencia tiene por nombre «*mezcolinto*». Se refiere el autor a la media tinta, pero con ello también a la falta de contraste que hace pasar desapercibidos los campos de concentración que se descubren más tarde en fotografías aéreas de las fuerzas aliadas, cuyo interés estaba en objetivos militares próximos a los Lager. Para las fuerzas aliadas el exterminio que se perpetraba no constituía un foco particular de atención. Ahora podemos ver en esas fotos detalles que fueron ignorados, que no se miraron porque tampoco se veían.

La quinta y última secuencia se nos muestra bajo la rúbrica de «camaradizando». Lo que subyace a este material fotográfico puede resumirse bajo el concepto de «banalidad del mal» al que se refería Hannah Arendt. Se trata aquí del álbum fotográfico del SS-Obersturmführer Karl-Friedrich Höcker. El álbum fue encontrado en 2006 por un oficial del servicio de inteligencia estadounidense. Estaba abandonado sesenta años en el sótano de un apartamento de Frankfurt. Contiene imágenes en las que se muestra con la neutralidad más asombrosa la vida de los camaradas victimarios en Auschwitz, sus pequeñas diversiones, sus momentos de descanso y disfrute, también en compañía de las mujeres a cargo del servicio telegráfico. Lo que para el destinatario del álbum podía ser el recuerdo amable de unos días, se nos muestra ahora bajo otra luz o, tal vez mejor, otra sombra. Las fotografías revelan la enorme frivolidad de quienes asumen como espacio de lo cotidiano ese proscenio tras el que se oculta una empresa de muerte de la que son ejecutores.

De esta forma cabe concluir que se ha articulado narrativamente el drama que ilustran estas fotografías. Las fotografías dan cuenta supuestamente objetiva de hechos, pero solo la narración hace que valgan también como «testimonios». Volviendo a la formulación contenida en el pasaje del libro anteriormente citado, se trata de ofrecer un *factum* con *fictum*, un hecho que alcanza valor testimonial, ya que sin ficción ningún tipo de conocimiento en profundidad de las cosas es posible, siguiendo aquí lo que mantiene Jorge Semprún sobre el tema que nos ocupa. La fotografía, eso sí, genera al menos la distancia que hace posible una aproximación

al monstruo cuya mirada directa nos dejaría paralizados. Refiriéndose al mito de Perseo, de la mano en este caso de Krakauer (1989), se nos dice: «La moraleja del mito es que los seres humanos no pueden contemplar directamente la crueldad, porque la angustia les produce estupefacción y ceguera. Solo en el escudo-espejo del film (o de la fotografía), con el que el héroe se defiende tanto del monstruo como de sí mismo (de su pulsión escópica, del deseo de mirarle directamente a los ojos), es posible la reflexión que nos distancia y nos libera de la parálisis» (214).

Referencias

- Kracauer, Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1989.
- León-Portilla, Miguel. *La filosofía náhuatl*. México: UNAM, 1993.
- Wiesel, Elie. *The trial of God*. London: Penguin Books, 1995.

Carlos Hernández Sacristán
Universitat de València



Rovira Sánchez, Amparo, *El arte es un rumor. Michel Foucault. El filósofo de lo pequeño*. Oviedo: KRK Ediciones, 2022, 606 págs.

El libro de Amparo Rovira es una constelación marina de la obra de Foucault que dibuja una cartografía poética con la metáfora del mar en oposición a la solidez que ha imperado durante gran parte de la tradición filosófica. Partiendo de metáforas geográficas, este diario de navegación recorre todos los medios acuáticos para alejarse de la Historia de la Filosofía hegemónica tanto en su contenido como en su forma.

Amparo Rovira trata de apartarse de la tradición desde el mar dado que los conceptos de verdad y de co-

nocimiento han permanecido anclados históricamente a las categorías de la tierra, la dureza y lo inmóvil. Así, en un conocido fragmento de *Crítica de la razón pura*, un Kant exhausto de intentar solidificar el mundo, afirma —expulsando el mar del mapa del conocimiento— lo siguiente:

No sólo hemos recorrido el territorio del entendimiento puro y examinado cuidadosamente cada parte del mismo, sino que, además, hemos comprobado su extensión y señalado la posición de cada cosa. (...) Es el territorio de la verdad —un nombre atractivo— y está rodeado por un océano ancho y borrascoso, verdadera patria de la ilusión, donde algunas nieblas y algunos hielos que se deshacen prontamente producen la apariencia de nuevas tierras y engañan una y otra vez con vanas esperanzas al navegante ansioso de descubrimientos, llevándolo a aventuras que nunca es capaz de abandonar, pero que tampoco puede concluir jamás¹.

Sin embargo, el mapa marino de Amparo Rovira navega sobre un océano ancho y borrascoso, sobre esa patria maldita de la ilusión del descubrimiento de nuevas tierras a través capítulos que corresponden a personajes literarios, versos y canciones. Amparo Rovira se aventura genealógicamente —método nietzscheano para sacar la diferencia de allí donde yacía olvidada desordenando la Historia— y nos desvela la procedencia de estructuras sociales y políticas entre las cuales nos encontramos y que ni siquiera cuestionamos (lo discursivo y lo no discursivo de las sociedades donde vivimos, la atribución de identidades por parte de los mecanismos de control, el funcionamiento del lenguaje, el poder, etc...). Amparo Rovira y Foucault, sueñan con un intelectual específico y no universal destructor de esas evidencias, pero además con un intelectual capaz de cambiar el mundo y el pensamiento al más puro estilo de la tesis undécima sobre Feuerbach. Lejos de universales, lenguajes ideales o de un contexto comunicativo ideal, nuestra autora se embarca a explorar en detalle el peligro del mar, no al estilo de Kant sino al de Nietzsche:

¹ KANT, I., *Crítica de la razón pura*, B234 (traducción Pedro Ribas. RBA, Madrid, 2005).

Efectivamente, nosotros, filósofos y espíritus libres, ante la noticia de que el viejo Dios ha muerto, nos sentimos iluminados por una nueva aurora (...) se nos aparece el horizonte otra vez libre, por el hecho mismo de que no está claro y por fin es lícito a nuestros barcos zarpar de nuevo, rumbo hacia cualquier peligro; de nuevo está permitida toda aventura arriesgada de quien está en camino de conocer; la mar «nuestra mar», se nos presenta otra vez abierta, tal vez no hubo nunca, aún «una mar más abierta»².

El pez Amparo Rovira, bajo el acontecimiento de la *muerte de dios* y la pregunta qué hay de nuevo en filosofía, cartografía la obra de Foucault; ese *mar más abierto* donde no hay ni hombre ni sujeto, ni metafísica, ni ontología, sino un mar nuevo con una filosofía que nos invita a pensar distinto de lo distinto, donde sólo vale la pena navegar sin la esperanza de la conquista de territorios fijos o estables ya que todo está en perpetuo cambio.

La metáfora del mar es para Amparo Rovira una metáfora geográfica que nos ayuda a comprender la obra completa de Foucault no como un sistema sino como metamorfosis perpetua. Por definición, estar en el mar ha significado siempre encontrarse en una suerte de *entre-tiempo* y *entre-espacio*, como en una geografía imaginaria e inventada, como la geografía que dibuja Foucault y que la Filosofía con mayúsculas no considera Filosofía sino especulación al abordar temas como la infamia, la locura, la literatura o la anormalidad, con un tono poético heredado de Nietzsche y de su gran amigo René Char.

Amparo Rovira, unas veces como Ismael de *Moby Dick* y otras veces como Gregorio Samsa en *La Metamorfosis*, reflexiona de forma original acerca del *rumor* como concepto filosófico acerca de lo indecible —no imposible de decir sino aún no dicho. Como lo impensable, no imposible de pensar sino aún no pensado— o más filosóficamente, no sólo como *condiciones de la experiencia imposible* sino como formas de la cotidianidad y como realismo subterráneo sobre lo que estamos *a punto de ser y de no-ser*. Dicho con palabras de Foucault,

el libro retrata a la perfección lo que ella conceptualiza en su libro como «saber atmosférico» y que traducido al lenguaje foucaultiano es la

historia de esas filosofías de sombra que asedian las literaturas, el arte, la ciencia, el derecho, la moral y hasta la vida cotidiana: historia de esos tematismos seculares que no han cristalizado jamás en un sistema riguroso e individual, sino que han formado la filosofía espontánea de quienes no filosofaban. Historia no de la literatura, sino de ese rumor lateral, de esa escritura cotidiana y tan pronto borrada que no adquiere jamás el estatuto de la obra o al punto lo pierde: análisis de las sublitteraturas, de los almanaques, de las revistas y de los periódicos, de esos éxitos fugitivos, de los autores inconfesables (...) que corren anónimamente entre los hombres, en el intersticio de los grandes monumentos discursivos, deja ver el suelo deleznable sobre el que reposan. Es la disciplina de los lenguajes flotantes, de las obras informes, de los temas no ligados. Análisis de las opiniones más que del saber³.

La autora aprovecha la navegación para realizar la pregunta imprescindible sobre lo posible y lo imposible acerca de lo que podemos y no podemos conocer, o dicho con palabras del filósofo francés, ¿de qué posibilidad y de qué imposibilidad se trata? De este modo, Amparo Rovira se sigue cuestionando sobre qué podemos saber en este preciso momento histórico y bajo qué condiciones de luz y de lenguaje sabemos *algo*, qué relaciones de poder se atraviesan dentro de nuestro presente, entre otras muchas cuestiones, dando así pie a una lectura estética de la política de Foucault.

En ese mismo sentido, Amparo Rovira realiza una *ontología del presente* trayendo la obra de Foucault a nuestros días desde el ejemplo que nos dejó abierto el propio Foucault; analizar este nuevo saber atmosférico que cambia la firmeza por la liquidez, que nos mantiene intempestivamente en ese instante susceptible de peligro, y que lejos de estremecernos debe llevarnos al cuidado de sí y de los otros: a la fabricación de la vida como obra de arte.

El arte es un rumor (Michel Foucault. *Filósofo de lo pequeño*) está guiado por una especie de *δαίμων*. Creo que Amparo

² NIETZSCHE, F.W., *La gaja ciencia*, Alianza, Madrid, 1979, pág. 188

³ FOUCAULT, M., *Arqueología del saber*, Siglo XXI, CDMX, 2009.

Rovira, al estilo del personaje de Borges llamado Pierre Menard que se empeña en escribir *El Quijote* (pero no una obra actualizada y traída a la época contemporánea, sino el mismo libro escrito por Cervantes), nos diría que quería escribir la propia obra de Foucault hoy y que el motivo que le impulsó —como bien solía decirnos en clase— era la curiosidad

esa única especie de curiosidad, por lo demás, que vale la pena de practicar con cierta obstinación: no la que busca asimilar lo que conviene conocer, sino la que permite alejarse de uno mismo. ¿Qué valdría el encarnizamiento del saber si sólo hubiera de asegurar la adquisición de conocimientos y no, en cierto modo y hasta donde se puede, el extravío del que conoce? Hay momentos en la vida en los que la cuestión de saber si se puede pensar distinto de cómo se piensa y percibir distinto de cómo se ve, es indispensable para seguir reflexionando⁴.

El libro de Amparo Rovira es un milagro donde no se fotocopia la obra del autor sino que nos demuestra que se pueden realizar monografías de autores sin ser auténticos retratos fidedignos y, al mismo tiempo, pone de manifiesto una advertencia que nos dejó abierta Foucault: la indignidad de hablar por los otros. Lejos de cometer semejante falta, Amparo Rovira con un lenguaje lleno de referencias artísticas, nos recuerda lo maravilloso y distinto que es Foucault bajo su prisma y lo valiosas y necesarias que eran sus clases de *Estéticas de la interpretación* y *Teorías de la vanguardia* en la Universitat de València. Este libro es un reflejo necesario de la altura docente e investigadora de Amparo Rovira y que muchos echamos siempre en falta por ser una voz insustituible. Gracias por tu generosidad regalándonos este hermoso acuario en forma de libro.

Belén Quejigo Sánchez-Guijaldo
Universitat de València

⁴ FOUCAULT, M., *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres.*, Siglo XXI, CDMX, 2009, pág. 9.



Victor I. Stoichita, *En torno al cuerpo. Anatomías, defensas, fantasmas*. Traducción de Anna María Coderch. Madrid: Cátedra, 2022, 304 págs.

Son muchos los textos que en las últimas décadas han centrado su atención en el cuerpo humano y su consideración cultural, como la ampliamente ilustrada *Historia del cuerpo*, dirigida por Alain Gobin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello, cuyo recorrido se iniciaba en el Renacimiento, o como los incontables escritos que han puesto el foco en creaciones del siglo XX que utilizan el cuerpo o alguna de sus partes como objeto a intervenir, como soporte o como protagonista indiscutible de la obra artística, y que tienen en *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, de Juan Antonio Ramírez, uno de sus más sobresalientes ejemplos. El libro de Victor Stoichita, *En torno al cuer-*

po, es original en este contexto porque aunque habla de cuerpos, de cuerpos humanos imaginados o recreados por el arte, también y sobre todo, desbordando la idea de corporalidad física, analiza muchos aspectos que giran «en torno» a la materialidad de estos.

Centrado en el arte de la Edad Moderna, aunque retroceda o avance en el tiempo si el argumento lo requiere, Victor Stoichita combina el discurso político con el erótico o el análisis técnico y la descripción formal con el imaginario del poder y las creencias religiosas. Despliega un saber que podríamos calificar de enciclopédico en el que se dan cita la historia del arte, la antropología, la patristica, la filosofía o las ciencias médicas.

La indagación en los sentidos es una parte esencial de este libro, aunque no es la primera vez que Stoichita trabaja sobre estos. En *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*, también se ocupaba de la vista, del modo en el que el arte «pensaba» sobre la visión en los albores revolucionarios de la pintura moderna. Asimismo, entre otros muchos textos, el autor ha dejado impagables testimonios de su atención a lo que sugieren a la vista y proyectan los cuerpos en un delicioso estudio, *Breve historia de la sombra*, realizado junto a su esposa Anna María Coderch, también traductora del libro que nos ocupa. Pero en *En torno al cuerpo*, pese al carácter central de la mirada, no es solo lo visual, ni siquiera el inconsciente óptico, —por utilizar el afortunado título de Rosalind Krauss— el centro exclusivo de su atención sino el que llama «inconsciente iconográfico», un inconsciente en el que se dan cita incluso desplazamientos sensoriales en una alusión frecuente de la sinestesia. Asimismo, se ocupa de lo ultrasensorial y reflexiona sobre los intentos de los artistas por representar, a través del cuerpo, lo invisible e intangible, como por ejemplo el olor o la sonoridad expresada en una obra de Carpaccio, dotada de una «luz activa, viva, perfumada».

Ya desde el subtítulo, *Anatomías, defensas, fantasmas*, se muestra la estructura tripartita de la publicación que, como aclara en la introducción su autor, aborda esencialmente tres aspectos: la eclosión del interés por el cuerpo en el Renacimiento, con atención especial a la anatomía; el cuerpo como actor y su protección visual

mediante corazas o tatuajes que al tiempo que ocultan, muestran, confundiendo la apreciación de la imagen corporal; y la expresión mediante el arte de la compleja relación entre presencia y ausencia, entre lo visible y lo invisible. Y todo ello se ofrece al lector mediante un recorrido no lineal que es el resultado del largo proceso de reflexión que ha dado lugar a este sorprendente conjunto de textos, algunos de los cuales habían visto la luz en diversos medios impresos en tanto otros han sido publicados por primera vez en este libro; un libro profusamente ilustrado que constituye una fascinante historia de las imágenes centrada en los cuerpos, pero que es también una indagación en lo que se oculta tras la apariencia o superficie de estos, tras lo meramente visible de las representaciones hechas por los artistas.

Cuando en 1980 Roland Barthes, refiriéndose a la fotografía, consideraba que el *punctum* hiere de manera sorpresiva, lastima, provoca una respuesta en el espectador, no estaba hablando de pintura, pero de igual manera, otras formas del arte, desde que este existe, nos golpean. Victor Stoichita utiliza en su libro solo en una ocasión el término *punctum*, pero a lo largo de sus páginas esa emoción inesperada que han despertado en él ciertas obras artísticas de la Edad Moderna se ha transformado en un conjunto de reflexiones variadas y sagaces mediante las que pone de manifiesto la enorme complejidad que algunas extraordinarias creaciones ocultan, como el autorretrato sin carne ni huesos en el que Miguel Ángel se muestra en la Capilla Sixtina como una piel colgante sin cuerpo. En el magistral capítulo sobre el despojarse de la piel y de los ojos, Stoichita recurre a escritos bíblicos y de la patrística para explicar cómo en ocasiones es entendido el cuerpo como simple envoltorio material que viste el alma.

En torno al cuerpo nos va conduciendo a través de los mecanismos, las estrategias formales y las puestas en escena utilizadas por artistas como Leonardo, Tiziano, Bronzino, Velázquez, Rembrandt, Zurbarán o muchos otros para crear imágenes cargadas de contenido simbólico que condicionan, dirigen o confunden al espectador.

El arte nos hiere porque es visible, porque de alguna manera también nos mira. En el capítulo sobre el buen

ojo y el mal de ojo, que tiene como arranque el análisis de la fusión simbólica a través de las miradas del *Encuentro en la Puerta Dorada* de Giotto, pero que también se refiere al maleficio, cita Stoichita a Plutarco: «Ni de tocar ni de oír se podría sufrir una herida tan fuerte como de mirar y ser mirado»; frase que nos llevaría a pensar asimismo en la lacanianista construcción de nuestra propia identidad en la mirada del otro, o en cómo un cuadro, o de un modo más preciso un espejo, transforma «mi yo en otro y el otro en mi», como más adelante se recoge en una cita de Merleau-Ponty.

Stoichita apoya sus sólidas argumentaciones sobre obras concretas en escritos de muy diversa naturaleza, en abundantes dibujos, en otras pinturas o en grabados. Y así, por las páginas de *En torno al cuerpo* desfilan numerosas imágenes junto a fragmentos filosóficos, de tratados políticos, fisiognómicos, anatómicos o técnicos, y todo ello al servicio de una hermenéutica del arte original y fascinante. Utilizando muchas veces como fuentes para descripciones iconográficas o precisiones biográficas escritos de Pacheco, Vasari o Alberti, la sagacidad del historiador del arte y su profundo conocimiento desvelan nuevas claves simbólicas para la interpretación al confrontar obras consagradas con referentes poco conocidos.

Valiente, desprejuiciado, Stoichita establece complejas relaciones entre, por ejemplo, recetarios técnicos medievales como el de Teófilo con tratados renacentistas, combina los escritos sobre pintura de Diderot con la teoría del color de Goethe y la estética hegeliana en un mismo texto sobre las rosas y las uvas asociadas a los personajes representados, o menciona a Foucault y a Agamben con relación al equilibrio entre saber y poder cuando comenta una obra de Carpaccio. Victor Stoichita polemiza sobre las hipótesis planteadas acerca de determinadas obras y sugiere nuevas y plausibles interpretaciones que ponen de relieve, una vez más, el infinito carácter polisémico del arte. Y así, cuando sitúa el foco en cómo los artistas han llevado al plano bidimensional algunos contenidos presentes en textos bíblicos, nos conduce al análisis de la luz y la oscuridad, del clarooscuro pictórico, para expresar la «relación dialéctica entre aparición y desaparición» y de qué manera artistas

como Stomer o Caravaggio asumieron el reto de intentar expresar de un modo verosímil lo maravilloso en la *Cena de Emaús*, que reclamaba al mismo tiempo reflejar un Jesús natural e irreal, su presencia y su desaparición.

La significatividad de las envolturas corporales, la relación entre la esencia y la apariencia, o los rituales de presentación pública de personajes poderosos y sus contrafiguras se examinan en el libro junto al estudio de dispositivos de representación como los ejes visuales calculados con precisión por los artistas.

Antes he mencionado a Barthes, quien afirmaba que la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. Tampoco pueden repetirse existencialmente los cuerpos presentes en las obras de las que nos habla Stoichita, que a diferencia de las fotográficas no son «mecánicas», aunque sean determinantes en ellas los aspectos técnicos. Pero las pinturas son creaciones que al igual que las imágenes a las que aludía el teórico francés, hablan de lo que ya no está, aunque se haga presente para nosotros cuando miramos un cuadro. En ese sentido, recomiendo encarecidamente la lectura del capítulo dedicado a Elisabeth Vigée le Brun y sus fantasmas en el que Stoichita establece una maravillosa analogía entre un cementerio y un museo, no en el sentido en el que pudieran ligar ambos espacios y sus contenidos algunos artistas de las primeras Vanguardias, sino entendidos, museos y cementerios, como lugares en los que reinan no tanto la muerte como los espectros encarnados de lo que parece vivo, de lo que estuvo vivo y ya no lo está, como los personajes retratados en la pintura. La relación entre lo vivo y lo muerto, la angustia que provoca la apariencia de vitalidad en un objeto inerte nos conduce a los escritos de Freud sobre lo siniestro llevados al campo del arte, capaz de conciliar lo irreconciliable y hacer material y visible lo inmaterial e invisible.

Destacando la vista como sentido privilegiado, este libro propone viajes desde la piel al interior del cuerpo físico, pero también viajes desde la superficie de este hacia el misterio de lo que se oculta tras la anatomía; de ahí que buena parte de sus páginas se centren en los rostros, como cuando Stoichita escribe sobre los retratos renacentistas de doble faz o como cuando entra en el arte del siglo

XX y analiza con sorprendente agudeza la evolución de los rostros de Jawlensky como ejemplos de los intentos del arte por expresar lo sagrado en un proceso de reducción formal que conduce casi a la abstracción icónica.

Permítanme una digresión: Stoichita demuestra en este libro, como en todos los suyos, que el más elevado rigor científico no está reñido con la amenidad y la más exquisita escritura, desenmascarando de algún modo, con su trabajo, la fatuidad de otros historiadores del arte que consideran, por el contrario, que cuanto más incomprensible es un texto, cuantos más neologismos y palabras a la moda utilicen o más confusa sea su retórica, más profundo es el contenido.

Refiriéndose a las soluciones propuestas por los artistas para expresar la carnalidad y el alma a través de la representación de cuerpos —divinos o humanos, dolientes, gozosos, mórbidos, desnudos o vestidos, fortificados, desdoblados, duros o tiernos, heroicos, gloriosos, milagrosos o virtualizados por la tecnología moderna, que cierra las páginas del libro—, en definitiva, lo que Stoichita nos ofrece son ricos textos críticos, en el sentido en el que entendía el concepto de crítica el Romanticismo alemán, tan bien estudiado en su día por Walter Benjamin. Para teóricos alemanes como Friedrich Schlegel, el crítico no era un juez encargado de someter a juicio las obras sino alguien capaz de descubrir potencialidades, disposiciones ocultas en estas. Solo las grandes obras eran susceptibles de ser criticadas, porque la labor del crítico era la de desvelar parte de la infinita riqueza semántica de algunas excelentes creaciones, favoreciendo su crecimiento, como organismos vivos, e integrándolas en el flujo histórico para hacerlas perdurables. Es lo que ha hecho sabiamente Stoichita al traer al presente de los lectores de este libro nuevas vías de interpretación del arte que hacen posible ampliar el conocimiento de este, un conocimiento que emana de la reflexión, —parafraseando a Alfredo de Paz—, llevada a cabo para mostrar los procedimientos según los cuales las obras son pensadas y producidas.

Esperanza Guillén
Universidad de Granada

SET THE NIGHT ON FIRE

Entre la vida y la muerte,
tocando la guitarra con **The Doors**



ROBBY KRIEGER

con
Jeff Alulis

Alianza editorial

Robby Krieger, *Set the Night on Fire (Entre la vida y la muerte, tocando la guitarra con The Doors)*. Traducción de Manuel de la Fuente. Madrid: Alianza editorial, 2022, 352 págs.

Después de todo, después de tanto, este ejercicio de escritura autobiográfica, memorística, traducido por Manuel de la Fuente, sale felizmente indemne de la ardua tarea de aportar material crítico a la historia de la banda The Doors. Robby Krieger, guitarrista y compositor del grupo, ha vivido en primera línea, c la trayectoria estremecedora de este grupo de rock, y ahora puede poner en perspectiva los años inmediatamente previos

a su fundación como lo musicalmente y personalmente sucedido tras su disolución. Como miembro fundador y pieza clave en la formación de la poética sonora de The Doors, la visión de Krieger ofrece de entrada la virtud de asumir su mirada individual e intransferible sin renunciar a que, en todo momento, esta mirada se sienta como una parte inevitablemente conectada a las vivencias también personales de John Densmore a la batería, Ray Manzarek al teclado, y el cantante y también compositor Jim Morrison.

En primer lugar, *Set the Night on Fire* significa un documento inestimable para matizar la coloración inquietante del período contextual 1967-1971 en que transcurre el discurrir discográfico de The Doors. Gracias a Krieger, artistas imprescindibles (y no tanto) de esa secuencia histórica entran y salen de escena en la dimensión humana, socialmente concreta, que tantas veces se ausenta en las hagiografías al uso. En este sentido, la referencia clave para seguir este planteamiento narrativo y reflexivo del libro es la forma de tratar la temática pantanosa de las drogas. La convivencia íntima de Krieger con drogas duras, blandas, y una variedad incontable de sustancias alucinógenas, le ayuda aquí a situar de manera concreta la situación de la música popular en una fase límite de la historia del rock, de la autoconciencia juvenil y del sistema social contemporáneo. En todo momento, la cuestión del consumo de drogas se percibe en relación de contigüidad directa con la desorientación generacional, la represión policial y la crisis social del momento. A la vez, el recurso adictivo a sustancias psicotrópicas se presenta desde el principio como parte irresistible de un ansia de mundo, de una necesidad de expandir la conciencia y de exponer a la enésima potencia la energía creativa condensada en el aire. De hecho, más que tratarse con The Doors, de un cuarteto de iluminados reunidos en torno a la figura genial del Rey Lagarto, el juego dialógico con el conocido título de A. Huxley *The Doors of Perception* (1954), arraiga para Krieger en el relato de una vida compartida con personas de carne y hueso entregadas a la comunicación musical hasta llevar al límite tanto la música como la vida.

Krieger se muestra absolutamente consciente de la importancia táctica que tiene en la actualidad la labor de desmitificación, de desescombros de una memoria colectiva demasiado lastrada por la idealización de aquel momento histórico en Estados Unidos y a escala internacional. Esta sublimación se aprecia anclada en la amalgama confusa formada por los continuos escándalos públicos, los desafíos de una vida cotidiana volcada en su propia reinención frente a la normalización del capitalismo, la potencia de una libertad aparentemente inagotable y las repercusiones masivas, históricamente inéditas, de la música y la cultura popular juvenil. La impresión de conjunto es que, de hecho, precisamente esta amalgama convulsa de experiencias personales, socioculturales y sobre todo musicales, dio lugar al mismo tiempo a propuestas sonoras irrepetibles y a una imposibilidad de articular un relato lógico, asumible, de lo que estaba sucediendo.

El tímido guitarrista de The Doors reconoce desde el principio que el paso de los últimos años sesenta a los primeros setenta «fue un momento de creación de mitos» (31). Esta tendencia mitificadora pareció convertir inmediatamente en iconos a los referentes musicales del momento, como si esta mitificación, paradójicamente, convirtiera esos referentes en «garantes del caos» (31) y en figuras de idolatría para una masa traumatizada por la llegada a un mundo inesperadamente represivo y autoritario. *Operación Caos* es también el nombre que dio la CIA a sus mecanismos de vigilancia y control secreto, métodos violentos de represión ilegal incluidos, a la hora de contener la fuerza subversiva que por momentos canalizaban los movimientos sociales que por lo común se asocian demasiado ingenuamente al espíritu *hippie*. Krieger constata cómo, muy pronto, la compulsión espectacular y fanática conllevó que «el público de los conciertos dejó de pensar en generar una atmósfera única» (31). Como ilustrara sintomáticamente M. Antonioni en la secuencia *garage* del concierto nocturno de The Byrds en *Blow Up* (1965), el efecto inmediato de la provocación musical y las actitudes pre-punk era demasiado a menudo la reacción refleja de un público hipnotizado por el deseo de adoración y no tanto

de comprensión crítica del mundo que se abría como saltando en pedazos, como en una inminencia del pánico advertido por Hendrix llamaba en «Purple Haze»: «Help me, help me... Is it tomorrow or just the end of time?». En efecto, la canción «The End» de The Doors metonimiza, como ninguna otra, el clima de crisis radical de toda una civilización así como ilustra, al tiempo, y en virtud de haberse convertido en el tema principal de la película *Apocalypse Now* (F. F. Coppola, 1979), la limitación de los códigos de significación dominantes que encontraron en el conflicto bélico de Vietnam la excusa fácil para amortiguar el impacto revolucionario de los mensajes puestos en circulación por el rock de vanguardia.

Desde luego, el principal mecanismo de *airbag* a la hora de gestionar culturalmente las propuestas musicales más polémicas fue la casi automática reacción de la prensa musical, los *mass-media* y la opinión pública: exotizar el rock experimental, catalogarlo como nuevo producto de consumo rápido y superficialmente transgresor, como suele ocurrir en el *packaging* con que la memoria masiva relanza continuamente los hitos del Verano del Amor en 1968, del *flower power*, *and so on...* Se trata, en definitiva, reconducir así el impacto poético-político de la música popular a una mera cuestión de *human interest*, es decir, de celebridad escénica, heroísmo individual o simple y desesperada necesidad de llamar la atención armando escándalo. El libro de Krieger ayuda a entender estos mecanismos de simplificación, casi de censura inconsciente, focalizando el caso de la famosa película de O. Stone *The Doors* (1991) y su desbocada querencia por el tratamiento mítico de la figura (sin duda) magnética de Morrison. Todo el capítulo «Esto da para una película» (241-247) constituye un esfuerzo por reunir y denunciar los motivos por los cuales el film de Stone recae en la inercia mitificante, empobrece el entendimiento dialéctico de lo que estaba en juego, y finalmente encierra la memoria rock en la nevera del efectismo espectacular. Esta tendencia a congelar la provocación política en significantes míticos había sido ya analizada por R. Barthes en sus *Mythologies* (1957) y resulta crucial para comprender cómo quedaría neutra-

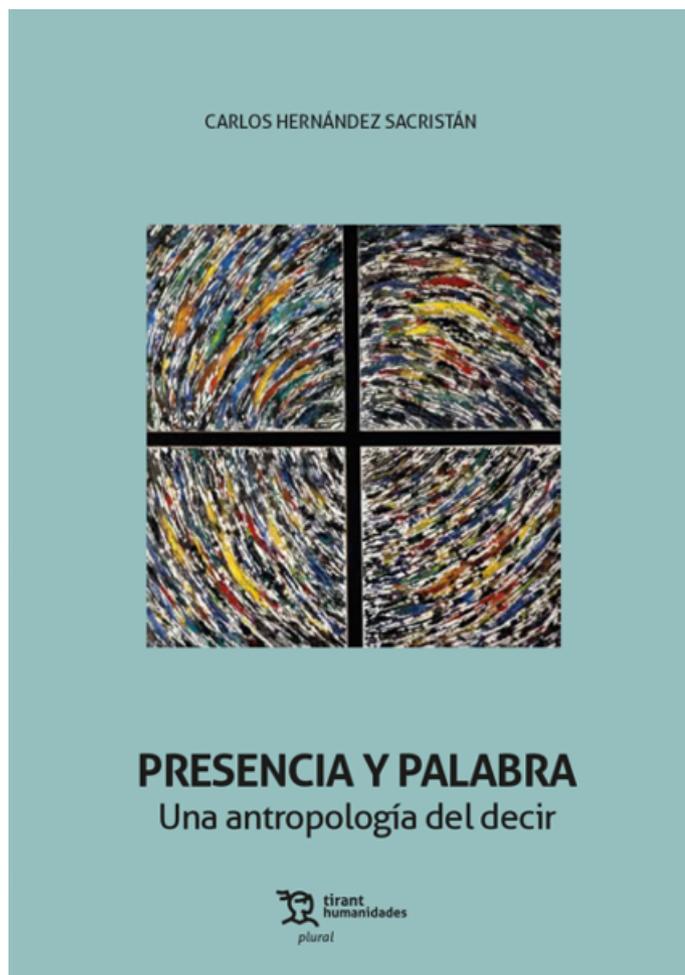
lizado el germen de revuelta que incorporaba el rock en su fase esquematizada como *psicodélica*.

No obstante, puede que el principal logro de Robby Krieger esté siendo su énfasis en reconsiderar el valor acústico, sensorial, de las imperfecciones, singularidades y rarezas de las canciones populares. En todo momento se aprecia el conflicto implícito que el extrañamiento sonoro supone en las negociaciones con la industria, los medios de comunicación y el circuito cegador de la fama. El sonido californiano se escucha por fin en su cruce de influencias con el blues, el pop, el jazz, las *jug bands*, el folk

y el lirismo ambiental de una época todavía abierta a ser oída. Robby Krieger, en *Set the Night on Fire*, como por otra parte en el resto de la letra, los acordes y el ritmo de ese imán imparable que es su canción «Light my fire», se esmera por salvar el sonido musical de la trampa de «las reelaboraciones mediáticas» (247). No es purismo musical sino, más bien, un esfuerzo por cuidar el vínculo de energía eléctrica que une canción y mundo, música y vida.

Antonio Méndez Rubio

Universitat de València



Carlos Hernández Sacristán, *Presencia y palabra. Una antropología del decir*. València: Tirant Humanidades, 2022, 206 págs.

En esta *Antropología del decir*, Carlos Hernández Sacristán, catedrático de Lingüística General en la Universitat de València, nos ofrece una reflexión sobre la condición humana y su modo de vida a partir del decir y la palabra. Se trata de un libro marcado por un carácter interdisciplinar: aunque la lingüística está llamada a actuar como eje vertebrador en todos los aspectos en que intervenga el decir, es necesario acudir a las bases biológicas, psicológicas y culturales del ser humano, que permiten al lenguaje presentar sus rasgos formales. Y, en efecto, la pri-

mera parte del libro está dedicada a la relación dialéctica que se establece entre el lenguaje y las bases biológicas. La disyunción entre decir y no decir, articulada a través de la función ejecutiva de la inhibición (Hernández Sacristán, 2006), y el enorme potencial adaptativo del ser humano, expresado a través de la neotenia y espacios de infradeterminación, son algunos de los temas tratados en este apartado.

A partir de ahí, y dando paso a las bases psicológicas, el libro se centra en cómo el decir se halla infiltrado «en la trama de la corporalidad» (64). Los cuerpos determinan nuestra perspectiva sobre el mundo y nuestra manera de pensar y decir las cosas y, de hecho, el lenguaje se entiende como un tipo de corporalidad extendida, un tipo de actividad somática: la palabra no deja de ser, en último término, un tipo de gesto, como ya propuso Merleau-Ponty. El autor lo refleja a partir del capítulo 3, cuando habla de «la mitología del espacio comunicativo puro» (61), al referirse a la imposibilidad de un decir desgajado de la experiencia corporal. Sumándose a teorías corporeizadas (Fuchs), en el libro se afirma que no se puede plantear ni tan siquiera la posibilidad del pensamiento sin implicar a la corporalidad, en tanto que es este precisamente el medio que permite al organismo experimentar el mundo y dar una lógica constitutiva a lo que le rodea, una suerte de mundo circuncidante que planteaba el biólogo Von Uexküll. Las personas son cuerpos, eje subjetivo de las perspectivas con las que se percibe el mundo real (*Leib*), y tienen cuerpos, que pueden objetualizar (*Körper*). Actúa la corporalidad, por tanto, como un objeto transicional (Winnicott), situado en la ambivalencia entre lo objetivo y lo subjetivo. En este sentido, entendiendo el lenguaje como parte de la corporalidad propia, un déficit verbal patológico puede alcanzar el sentido simbólico de una amputación corporal (175) y usar una lengua extranjera por obligación «puede adquirir el valor vivencial de obligar a un zurdo a usar su mano derecha» (84).

El autor caracteriza al decir como el contrato social inicial del ser humano. En efecto, la cooperación, que se ha demostrado clave en la evolución humana (Tommasello), encuentra en el decir y en la palabra su fase

inicial. Es la conducta verbal la que articula la condición de sujetos sociales y una acción gracias a la cual vamos construyendo nuestra propia identidad. También nuestros cerebros se constituyen en la medida en que son instrumentos mediadores de nuestras relaciones con los otros. La importancia del otro es capital en el lenguaje, en tanto su origen y desarrollo se basan en el reconocimiento del otro como ser pensante, lo que permite establecer la cooperación. Es por ello que el decir siempre adopta una intencionalidad dialógica, incluso en el monólogo audible de los niños o en el lenguaje interior. La palabra y el decir también son determinantes en las culturas, en su formación y vivencia, tema que ha ocupado ya precedentemente al autor (Hernández Sacristán, 1999), ya que se pueden entender como un

modo de decir las cosas, entiendo la cultura como «una retórica de las relaciones sociales, esto es, una particular manera de connotarlas» (155).

Muchos de los temas tratados a lo largo de este libro han intrigado durante largo tiempo a los pensadores sobre el lenguaje y han sido el objeto de numerosos tratados. Uno de los grandes valores del trabajo que nos ocupa es, no solo reunirlos, sino interconectarlos a lo largo de los nueve capítulos que constituyen el libro. Ninguna disciplina parece ser suficiente por sí misma para abordar la facultad del lenguaje o, más bien al contrario, el lenguaje desborda cualquier ámbito disciplinar, en tanto que constituye transversalmente al ser humano: afecta a nuestra manera de percibir, de relacionarnos o de sentir y gestionar nuestros estados emotivos. El au-



Figura 1. Objetos transicionales (autoría de Carlos Hernández Sacristán)

tor es conocedor de esto, por lo que a lo largo de la obra se imbrican referencias de lingüística, biología y psicología, pero también de filosofía, sociología e, incluso, fragmentos de obras literarias. La interdisciplinariedad y transversalidad con la que se aborda esta antropología del decir rebasa también el propio contenido del libro y alcanza a su formato. Entre capítulos, podemos encontrar ilustraciones, de elaboración propia por parte del autor, que representan los temas tratados. Sirva como ejemplo la figura 1, que actúa como colofón al capítulo sobre los objetos transicionales, anteriormente mencionados.

La actualidad y relevancia de los temas tratados es plena, pero lo es más aún si, como hace el autor en el epílogo, se tiene en cuenta el contexto social. Este libro, publicado a principios de 2022, aparece en un momento donde, más que nunca antes, la sociedad se ha visto expuesta a las consecuencias de la comunicación desgajada de la copresencia de las corporalidades hablante-oyente, debido a las restricciones sociales derivadas de la pandemia. Si bien la tecnología nos permitía suplirlo con corporalidades simuladas o mediadas, a través por ejemplo de las videollamadas, nos ha permitido ser en parte conscientes de que «la inmediatez de las presencias corporales, de los cuerpos que somos y no simplemente tenemos, aporta al lenguaje su esencialidad como realidad viva, configuradora de nuestro mundo de vida, como espacio de encuentro entre lo espiritual y lo material» (190). La sustitución de esta proximidad por pantallas tiene necesariamente un efecto vivencial. Si, como vimos más arriba, asumimos la corporalidad (y, por tanto, el lenguaje como extensión de la misma) como objeto transicional, «desgajar el uso del lenguaje del ámbito somático al que pertenece, privarle de presencialidad, se traduce en la frustración propia de quien trata de comunicar ‘con las manos atadas’» (85).

En definitiva, uno de los grandes atributos de este libro es la reflexión sobre las distintas parcelas en las que se infiltra el decir, extendiéndose a las distintas disciplinas de las ciencias humanas. Por ello, es una lectura de interés para investigadores y curiosos de cualquiera de estas ramas que, inevitablemente, se verán abocados a reflexionar sobre la importancia del lenguaje y la corporalidad en la formación de la identidad humana.

Referencias

- Fuchs, Thomas. *Ecology of the Brain The Phenomenology and Biology of the Embodied Mind*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Hernández Sacristán, Carlos. *Culturas y Acción Comunicativa: Introducción a La Pragmática Intercultural*. Barcelona: Octaedro, 1999.
- Hernández Sacristán, Carlos. *Inhibición y Lenguaje. A Propósito de La Afasia y La Experiencia Del Decir*. Biblioteca Nueva, 2006.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de La Perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- Tomasello, Michael. *Why We Cooperate*. Cambridge: MIT Press, 2009.
- Von Uexküll, Jakob. «A Stroll through the Worlds of Animals and Men». *Instinctive Behavior*. Ed. Claire H. Schiller. Madison: International Universities Press, 1957, pp. 319-391.
- Winicott, Donald Woods. *Realidad y Juego*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1993.

David Navarro Ciurana
Universitat de València



WHO'S WHO



Jorge Alvar Ezquerro

email: jalvar@dndi.org

Jorge Alvar Ezquerro es doctor en Medicina y Cirugía por la Universidad Complutense y diplomado en Medicina Tropical por Hamburgo, ha sido director del Centro Nacional de Medicina Tropical en el Instituto de Salud Carlos III, Profesor Asociado de la Facultad de Farmacia de la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y jefe del programa de Leishmaniasis de la OMS-NTD en Ginebra. Actualmente es jefe del programa de Leishmaniasis en DNDi, Ginebra. En 2021 fue elegido académico de número de la Real Academia Nacional de Medicina (RANME).

Jorge Alvar Ezquerro est Docteur en Médecine et Chirurgie par l'Université Complutense de Madrid (UCM) et diplômé en Médecine tropicale à Hambourg. Il a été directeur du Centre Nationale de Médecine Tropicale à l'Institut de Santé Carlos III, Professeur associé de la Faculté de Pharmacie de l'Université Complutense de Madrid (UCM) et responsable du programme de Leishmaniose de la OMS-NTD à Genève. Actuellement, il est responsable de programme de Leishmaniose au DNDi à Genève. En 2021 il a été élu membre de la Real Academia Nacional de Medicina (RANME).

Jorge Alvar Ezquerro holds a PhD in Medicine and Surgery from the Universidad Complutense de Madrid and a degree in Tropical Medicine from Hamburg University. He directed the National Center for Tropical Medicine at the Instituto de Salud Carlos III, the WHO-NTD Leishmaniasis Program in Geneva and was Associate Professor at the School of Pharmacy of the Complutense University of Madrid (UCM). He is currently director of the Leishmaniasis Program at DNDi in Geneva. In 2021 he was elected as a member of the Real Academia Nacional de Medicina (RANME).

Jorge Alvar Ezquerro è Dottore di ricerca in Medicina e Chirurgia presso l'Università Complutense di Madrid (UCM) e diplomato in Medicina Tropicale presso l'Università di Amburgo. È stato direttore del Centro Nazionale di Medicina Tropicale presso l'Istituto di Salute Carlos III, professore associato presso la Facoltà di Farmacia dell'Università Complutense di Madrid (UCM) e responsabile del programma Leishmaniosi presso l'OMS-NTD a Ginevra. Attualmente è responsabile del programma sulla leishmaniosi presso il DNDi di Ginevra. Nel 2021 è stato eletto membro effettivo della Real Academia Nacional de Medicina (RANME).



Francisco Javier Hernández Ruiz

e-mail: glauser-roist@hotmail.com

Francisco Javier Hernández Ruiz (1980, España) es un investigador independiente que ejerce la docencia a nivel de Secundaria y Bachillerato. En 2004 se licenció en Filología hispánica por la Universidad de Valencia y en 2021 obtuvo el Doctorado en Comunicación e interculturalidad por la misma universidad mediante su tesis *Imagen y narración: el discurso sobre la guerra en Territorio comanche, El pintor de batallas y El francotirador paciente de Arturo Pérez-Reverte*. Su línea de trabajo gira, principalmente, sobre la obra de dicho autor. Sus intereses de investigación tienen que ver con la relación entre la voz narrativa y la narración del horror bélico, las figuraciones que sostienen la narrativa revertiana así como las interrelaciones entre lo narrativo y el cine, la fotografía o el grafiti en su objetivo de representar la guerra y su horror.

Francisco Javier Hernández Ruiz (1980, Espagne) est un chercheur indépendant qui travaille dans l'enseignement secondaire. En 2004, il est diplômé en philologie hispanique à l'Université de Valence et en 2021, il obtient un doctorat en communication et interculturalité dans la même université grâce à sa thèse *Image et narration : le discours sur la guerre dans Territorio comanche, El pintor de batallas y El francotirador paciente de Arturo Pérez-Reverte*. Sa ligne de travail tourne principalement autour de l'œuvre du dit auteur. Ses intérêts de recherche portent sur la relation entre la voix narrative et la narration de l'horreur de la guerre, les figurations qui soutiennent le récit de Arturo Pérez-Reverte ainsi que les interrelations entre le récit et le cinéma, la photographie ou le graffiti dans leur objectif de représentation de la guerre et de ses horreurs.

Francisco Javier Hernández Ruiz (1980, Spain) is an independent researcher who teaches at Secondary and Baccalaureate level. In 2004 he graduated in Hispanic Philology from the University of Valencia and in 2021 he obtained his PhD in Communication and Interculturality from the same university with his dissertation *Imagen y narración: el discurso sobre la guerra en Territorio comanche, El pintor de batallas y El francotirador paciente de Arturo Pérez-Reverte*. His line of work mainly revolves around the work of the aforementioned author. His research focuses on the relationship between the narrative voice and the narration of war horror, the figurations that sustain the Revertian narrative as well as the interrelations between narrative and cinema, photography, graffiti in their representation of war and its horror.

Francisco Javier Hernández Ruiz (1980, Spagna), è un ricercatore indipendente che lavora come Professore di Scuola Secondaria. Si è laureato in Filologia Spagnola nel 2004 presso l'Università di Valencia e nel 2021 ha ottenuto il Dottorato in Comunicazione e Interculturalità presso la stessa Università con la tesi "Immagine e narrazione: il discorso sulla guerra in *Territorio Comanche, Il pittore delle battaglie e Il Cecchino Paziente*, di Arturo Pérez-Reverte". La sua ricerca si centra sulla relazione tra la voce narrativa e il racconto dell'orrore bellico, sulle figurazioni che sostengono la narrativa revertiana, e sulle correlazioni tra narrativa, cinema e fotografia nel loro intento di rappresentare la guerra ed il suo orrore.



Luis Martín-Estudillo

email: luis-martin-estudillo@uiowa.edu

Luis Martín-Estudillo es Catedrático en el Departamento de estudios hispánicos y lusófonos de la Universidad de Iowa, y es investigador afiliado en las Universidades de Minnesota y Gröningen. Se especializa en literatura y cultura españolas, estudios europeos y estudios visuales. Es editor ejecutivo de *Hispanic Issues* e *Hispanic Issues Online*. Martín-Estudillo ha recibido el Collegiate Teaching Award de la Universidad de Iowa, el Dean's Scholar Award, así como dos becas del National Endowment for the Humanities. Entre sus publicaciones, *The Rise of Euroskepticism: Europe and Its Critics in Spanish Culture* (Vanderbilt University Press, 2018). El libro *Despertarse de Europa. Arte, literatura y euroescepticismo* ha sido publicado por Ediciones Cátedra en 2019.

Luis Martín-Estudillo est Professeur ordinaire au Département d'espagnol et de portugais à l'Université de l'Iowa et occupe des postes affiliés aux universités du Minnesota et de Gröningen. Ses domaines d'intérêt comprennent la littérature et la culture espagnoles modernes et contemporaines, les études européennes et les études visuelles. Il est le rédacteur en chef de *Hispanic Issues* et *Hispanic Issues Online*. Martín-Estudillo a reçu le Collegiate Teaching Award de l'Université de l'Iowa, le Dean's Scholar Award, ainsi que deux bourses du National Endowment for the Humanities. Parmi ses publications, *The Rise of Euroskepticism: Europe and Its Critics in Spanish Culture* (Vanderbilt University Press, 2018), dont la version espagnole, re-écrite et mise au jour comme *Despertarse de Europa. Arte, literatura y euroescepticismo* est parue à Madrid, chez Ediciones Cátedra en 2019.

Luis Martín-Estudillo is Full Professor in the Department of Spanish and Portuguese at the University of Iowa and holds affiliate positions at the Universities of Minnesota and Gröningen. His areas of interest include modern and contemporary Spanish literature and culture, European studies, and Visual studies. He is the Managing Editor of *Hispanic Issues* and *Hispanic Issues Online*. Martín-Estudillo has received the University of Iowa's Collegiate Teaching Award and Dean's Scholar Award, as well as two fellowships from the National Endowment for the Humanities. Among his publications, *The Rise of Euroskepticism: Europe and Its Critics in Spanish Culture* (Vanderbilt University Press, 2018). His book *Despertarse de Europa. Arte, literatura y euroescepticismo* was published by Ediciones Cátedra in 2019.

Luis Martín-Estudillo è Professore ordinario nel Dipartimento di Spagnolo e Portoghese presso l'Università dell'Iowa, e docente affiliato presso le università di Minnesota e Gröningen. Le sue aree di interesse includono letteratura e cultura spagnola moderna e contemporanea, studi europei e studi visivi. È managing editor di *Hispanic Issues* e *Hispanic Issues Online*. Ha ricevuto il premio Collegiate Teaching della University of Iowa e il Dean's Scholar Award, oltre a due borse della National Endowment for the Humanities. Tra le sue pubblicazioni, *The Rise of Euroskepticism: Europe and Its Critics in Spanish Culture* (Vanderbilt University Press, 2018). Il libro *Despertarse de Europa. Arte, literatura y euroescepticismo* è stato pubblicato da Ediciones Cátedra nel 2019.



Adriano Messias

e-mail: adrianoescritor@yahoo.com.br

Adriano Messias ha realizado dos posdoctorados en Tecnologías de la Inteligencia y Diseño Digital (PUC-SP/ UAB), con investigaciones desarrolladas tanto en el Departamento de Ciencias de la Comunicación como en el Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Barcelona. Tiene un doctorado en Comunicación y Semiótica (PUC-SP), y ha sido investigador en la Université Paris 8, Université Paris 3 y Universidad de Buenos Aires. Tiene una maestría en Comunicación y Sociabilidad y licenciaturas en Periodismo y Letras. Centrado en las áreas del psicoanálisis y de la semiótica, introdujo el tema del Antropoceno —sobre el cual ha publicado varios artículos y obras— en el panorama académico brasileño. Es autor de más de 140 libros, principalmente ficción para niños y jóvenes, ha ganado importantes premios, como el *Jabutí*, y recibió el reconocimiento de la Unesco por su trabajo literario. Sus obras también se publican en el universo de habla hispana, como es el caso de *Todos los monstruos de la Tierra y Comunicación y Antropoceno*.

Adriano Messias a fait deux post-doctorats en Technologies de l'intelligence et Design numérique (PUC-SP/UAB), avec des recherches menées à la fois au Département des Sciences de la Communication et au Département de Philosophie de l'Université Autonome de Barcelone. Il est titulaire d'un doctorat en Communication et Sémiotique (PUC-SP), lorsqu'il était chercheur à l'Université Paris 8, à l'Université Paris 3 et à l'Université de Buenos Aires. De plus, il est titulaire d'une maîtrise en Communication et Sociabilité et de diplômes en Journalisme et en Lettres. Toujours focalisé sur les domaines de la psychanalyse et de la sémiotique, il est aussi le chercheur qui a porté le sujet de l'Anthropocène – sur lequel il a publié plusieurs articles et ouvrages – sur la scène académique brésilienne. Il est auteur de plus de 140 livres, principalement de fiction pour enfants et adolescents, a remporté des prix importants, comme le *Jabutí*, et a reçu la reconnaissance de l'Unesco pour son œuvre littéraire. Ses livres sont également publiés dans le monde hispanophone, comme *Todos los monstruos de la Tierra et Comunicación y Antropoceno*.

Adriano Messias has completed two post-doctorates in Intelligence Technologies and Digital Design (PUC-SP/ UAB), with research carried out both in the Department of Communication Sciences and in the Department of Philosophy of the Autonomous University of Barcelona. He holds a PhD in Communication and Semiotics (PUC-SP), and was a researcher at the Université Paris 8, Université Paris 3 and the University of Buenos Aires. He also holds a master's degree in Communication and Sociability and degrees in Journalism and Literature. Focused on the areas of psychoanalysis and semiotics, he brought the subject of the Anthropocene – on which he has published several articles and works – to the Brazilian academic scene. He has authored more than 140 books, mainly fiction for children and young people, has won important prizes, such as *Prémio Jabuti*, and received the Unesco recognition for his literary work. His works are also published in the Spanish-speaking world, as is the case of *Todos los monstruos de la Tierra and Comunicación y Antropoceno*.

Adriano Messias ha completato due post-dottorati in Technologie dell'Intelligenza e Design Digitale (PUC-SP/UAB), con ricerche svolte nel Dipartimento di Scienze della Comunicazione e nel Dipartimento di Filosofia dell'Università Autonoma di Barcellona. Ha un dottorato di ricerca in Comunicazione e Semiotica (PUC-SP), ed è stato ricercatore presso l'Université Paris 8, l'Université Paris 3 e l'Università di Buenos Aires. Ha un master in Comunicazione e Sociabilità e lauree in Giornalismo e Lettere. Da sempre concentrato sulle aree della psicoanalisi e della semiótica, ha introdotto il tema dell'Antropocene – sul quale ha pubblicato diversi articoli e lavori – nella scena accademica brasiliana. È autore di oltre 140 libri, principalmente narrativa per bambini e ragazzi, ha vinto importanti premi, come il *Jabutí*, e ha ricevuto il riconoscimento dell'Unesco per la sua opera letteraria. Tra i libri pubblicati in lingua spagnola, come *Todos los monstruos de la Tierra e Comunicación y Antropoceno*.



Alejandro Morala Girón

email: morala@alumni.uv.es

Alejandro Morala Girón (Valencia, 1999) es graduado en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València. Tiene un máster en Nuevos Periodismos, Comunicación Política y Sociedad del Conocimiento en dicha universidad, y participa en proyectos de investigación en el Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación (Universitat de València). Ha obtenido dos becas de colaboración en la investigación concedidas por la Universitat de València y el Ministerio de Educación y Formación profesional del Gobierno de España, respectivamente. En la actualidad, prepara una tesis doctoral sobre posthumor, género y cine español *low cost*. Sus líneas de investigación se centran en el análisis fílmico, la semiótica y los estudios culturales.

Alejandro Morala Girón (Valencia, 1999) est diplômé en Communication Audiovisuelle de l'Université de Valence. Il est titulaire d'une maîtrise en Nouveau Journalisme, Communication Politique et Société de la Connaissance de ladite université, et participe à des projets de recherche au Département de Théorie des Langues et des Sciences de la Communication (Universitat de València). Il a obtenu deux bourses de collaboration de recherche accordées respectivement par l'Université de Valence et le ministère de l'Éducation et de la Formation professionnelle du gouvernement espagnol. Actuellement, il prépare une thèse de doctorat sur le posthumor, le genre et le cinéma espagnol *low cost*. Ses axes de recherche portent sur l'analyse cinématographique, la sémiotique et les études culturelles.

Alejandro Morala Girón (Valencia, 1999) is a graduate student in Audiovisual Communication at the University of Valencia. He holds a Master's degree in New Journalism, Politics of Communication and Knowledge Society at the same university, and has collaborated in research projects at the Department of Theory of Languages and Communications Sciences (UV). He was awarded two research collaboration grants by the University of Valencia and the Ministry of Education and Vocational Training of the Government of Spain, respectively. He is now working on a PhD thesis about posthumor, gender and Spanish *low-cost* cinema. His lines of research are film analysis, semiotics and cultural studies.

Alejandro Morala Girón (Valencia, 1999) ha una laurea in Comunicazione Audiovisiva presso l'Università di Valencia e un Master in Nuovo Giornalismo, Comunicazione Politica e Società della Conoscenza della stessa università. Ha partecipato a progetti di ricerca presso il Dipartimento di Teoria dei Linguaggi e Scienze della Comunicazione (UV) e ottenuto due borse di collaborazione alla ricerca concesse rispettivamente dall'Università di Valencia e dal Ministero dell'Istruzione e della Formazione Professionale del Governo spagnolo. Attualmente prepara la tesi di dottorato su postumore, gender e cinema spagnolo *low-cost*. Le sue linee di ricerca si concentrano sull'analisi del film, la semiótica e gli studi culturali.



Sara San Nicolás Andrés

e-mail: sasanian@alumni.uv.es

Sara San Nicolás Andrés. Graduada en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València y Máster en Nuevos Periodismos, Comunicación Política y Sociedad del Conocimiento (con Premio Extraordinario) por la misma universidad. Interesada por la investigación en cine europeo, periodismo político, medios de comunicación y música popular, fue Becaria de Colaboración durante el curso 2020-2021 en el Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación. Ha dedicado su carrera investigadora a analizar con especial atención el cine europeo y los procesos socioculturales que se desprenden de él. En su Trabajo Final de Grado indagó sobre la contracultura estadounidense a través de la película de Michelangelo Antonioni *Zabriskie Point* (1970), mientras que en su Trabajo Final de Máster (vinculado a su vez a la Beca de Colaboración) estudió la repercusión de la crisis económica del 2008 en el cine griego de la *Greek Weird Wave*.

Sara San Nicolás Andrés. Diplômée en communication audiovisuelle de l'Universitat de València et Master en nouveau journalisme, communication politique et société de la connaissance (avec prix extraordinaire) de la même université. Intéressée par la recherche sur le cinéma européen, le journalisme politique, les médias et la musique populaire, elle a été Collaborative Fellow pendant l'année universitaire 2020-2021 au Département de théorie du langage et des sciences de la communication. Elle a consacré sa carrière de chercheuse à l'analyse du cinéma européen et des processus socioculturels qui en découlent. Dans son mémoire de licence, elle a étudié la contre-culture américaine à travers le film *Zabriskie Point* (1970) de Michelangelo Antonioni, tandis que dans son mémoire de master (lié à la bourse de collaboration), elle a étudié les répercussions de la crise économique de 2008 sur le cinéma de la *Greek Weird Wave*.

Sara San Nicolás Andrés. Graduate in Audiovisual Communication from the Universitat de València and Master in New Journalism, Political Communication and Knowledge Society (with Extraordinary Prize) from the same university. Interested in research on European cinema, political journalism, media and popular music, she was a Collaborative Fellow during the academic year 2020-2021 at the Department of Theory of Languages and Communication Sciences (UV). In her trajectory as researcher she has focused on the analysis of European cinema and the socio-cultural processes that arise from it. In her Bachelor's thesis she researched the American counterculture through Michelangelo Antonioni's film *Zabriskie Point* (1970), in her Master's thesis (linked to the Collaboration Grant) she studied the repercussions of the 2008 economic crisis on the Greek cinema of the Greek *Weird Wave*.

Sara San Nicolás Andrés. Laureata in Comunicazione Audiovisiva presso la Universitat de València e Master in Nuovo Giornalismo, Comunicazione Politica e Società della Conoscenza (con premio straordinario) presso la stessa università. Interessata alla ricerca sul cinema europeo, sul giornalismo politico, sui media e sulla musica popolare, è stata Collaborative Fellow durante l'anno accademico 2020-2021 presso il Dipartimento di Teoria dei Linguaggi e Scienze della Comunicazione. Ha dedicato la sua carriera di ricerca all'analisi del cinema europeo e dei processi socioculturali che ne derivano. Nella sua tesi di laurea ha indagato la controcultura americana attraverso il film *Zabriskie Point* (1970) di Michelangelo Antonioni. Nella sua tesi di laurea magistrale (legata alla Collaboration Grant) ha studiato le ripercussioni della crisi economica del 2008 sul cinema greco della *Greek Weird Wave*.



Gustavo Rick Amaral

email: gustrick@gmail.com

Gustavo Rick tiene un doctorado en Tecnologías de la Inteligencia y Diseño Digital en la Pontificia Universidad Católica de São Paulo (PUC-SP) y maestría en Comunicación y Semiótica (PUC-SP). Sus áreas de investigación son la semiótica teórica, la filosofía de la ciencia y la epistemología, la comunicación y la divulgación científica, la aplicación de metodologías asistidas por IA y Data Science en la investigación semiótica, la aplicación de modelos cognitivos en el estudio del proceso de significación general y en diversos fenómenos de desinformación. Es coautor del libro *Os avanços da ciência podem acabar com a filosofia? (¿Los avances de la ciencia acabarán con la filosofía?)*, investigador del Centro Internacional de Estudios de Peirce de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo (CIEP-PUC-SP) y miembro del grupo de investigación Transobjeto, dedicado a la investigación de las implicaciones de las tecnociencias emergentes en la epistemología, la ética y la política, también en la PUC-SP. Actualmente es profesor de Comunicación en la Universidad Anhembi-Morumbi.

Gustavo Rick est titulaire d'un doctorat en Technologies de l'Intelligence et Design Numérique à l'Université Pontificale Catholique de São Paulo (PUC-SP) et d'une maîtrise en Communication et Sémiotique (PUC-SP). Ses domaines de recherche sont la sémiotique théorique, la philosophie des sciences et l'épistémologie, la communication et la diffusion scientifique, l'application des méthodologies assistées par l'IA et la science des données dans la recherche sémiotique, l'application des modèles cognitifs dans l'étude des processus de signification générale et dans divers phénomènes de désinformation. Il est co-auteur du livre *Os avanços da ciência podem acabar com a filosofia? (Les progrès de la science mettront-ils fin à la philosophie ?)*, chercheur au Centre international d'études de Peirce de l'Université Pontificale Catholique de São Paulo (CIEP-PUC-SP) et membre du groupe de recherche Transobject, dédié à l'investigation des implications des technosciences émergentes en épistémologie, éthique et politique, également à la PUC-SP. Il est actuellement professeur de Communication à l'Université Anhembi-Morumbi.

Gustavo Rick is PhD in Intelligence Technologies and Digital Design at the Catholic Pontifical University of São Paulo (PUC-SP) and holds a master's degree in Communication and Semiotics (PUC-SP). His research areas are theoretical semiotics, philosophy of science and epistemology, communication and science divulgation, application of Data Science and A. I.-assisted methodologies in semiotic research, application of cognitive models in the study of general signification process and various disinformation phenomena. He is co-author of the book *Os avanços da ciência podem acabar com a filosofia? (Will the advances of science put an end to philosophy?)*, a researcher at the International Center for Peirce Studies at the Catholic Pontifical University of São Paulo (CIEP-PUC-SP) and a member of the Transobjeto research group (dedicated to the study of the implications of emergent techno-sciences in epistemology, ethics and politics), also at PUC-SP. At present he is professor of Communication at Anhembi-Morumbi University.

Gustavo Rick ha un dottorato in Tecnologie dell'Intelligenza e Design Digitale presso la Pontificia Università Cattolica di San Paolo (PUC-SP) e un master in Comunicazione e Semiótica (PUC-SP). Le sue aree di ricerca sono la semiótica teórica, la filosofia della scienza e l'epistemologia, la comunicazione e la divulgazione scientifica, l'applicazione di metodologie assistite dall'intelligenza artificiale e dalla scienza dei dati nella ricerca semiótica, l'applicazione di modelli cognitivi nello studio di processi di rilevanza generale e in vari fenomeni di disinformazione. È coautore del libro *Os avanços da ciência podem acabar com a filosofia? (I progressi della scienza metteranno fine alla filosofia?)*, ricercatore presso il Centro Internazionale di Studi di Peirce della Pontificia Università Cattolica di San Paolo (CIEP-PUC-SP) e membro del gruppo di ricerca Transoggetto, dedicato all'indagine degli implicazioni delle tecnoscienze emergenti in epistemologia, etica e politica, anche presso PUC-SP. Attualmente è professore di Comunicazione presso l'Università Anhembi-Morumbi.



Lucia Santaella

e-mail: lbrega@pucsp.br

Lucia Santaella es investigadora 1A del CNPq, profesora titular de la PUC-SP. Ha sido investigadora invitada en varias universidades europeas y latinoamericanas. Publicó 54 libros y organizó 29, además de publicar casi 500 artículos en Brasil y en el exterior. Recibió los premios Jabuti (2002, 2009, 2011, 2014), el premio Sergio Motta (2005) y el premio Luiz Beltrão (2010).

Lucia Santaella est chercheuse 1A au CNPq, professeure titulaire à la PUC-SP. Elle a été chercheuse invitée dans plusieurs universités européennes et latino-américaines, a publié 54 livres et organisé 29, en plus de publier près de 500 articles au Brésil et à l'étranger. Santaella a reçu le prix Jabuti (2002, 2009, 2011, 2014), le prix Sergio Motta (2005) et le prix Luiz Beltrão (2010).

Lucia Santaella is a 1A researcher at CNPq, full professor at PUC-SP. She was a guest researcher at several European and Latin American universities. She published 54 books and organized 29, in addition to publishing almost 500 articles in Brazil and abroad. Santaella received the Jabuti awards (2002, 2009, 2011, 2014), the Sergio Motta award (2005) and the Luiz Beltrão award (2010).

Lucia Santaella è ricercatrice 1A al CNPq, professoressa alla PUC-SP. È stata ricercatrice invitata circa presso diverse università europee e latinoamericane. Ha pubblicato 54 libri e organizzato 29, oltre a pubblicare quasi 500 articoli in Brasile e all'estero. Ha ricevuto il premio Jabuti (2002, 2009, 2011, 2014), il premio Sergio Motta (2005) e il premio Luiz Beltrão (2010).



Fernando Zarpelon

email: fzarpa@gmail.com

Fernando Zarpelon es comunicador social y licenciado en Publicidad y Propaganda por la Facultad de Comunicación y Artes de la Universidad de São Paulo. Interesado en la producción de imágenes y en la mitogénesis contemporánea, trabaja como diseñador y publicista autónomo desde 2007. En 2018 trabajó como director de arte para medios sociales en la campaña de las elecciones presidenciales brasileñas de Luis Inácio «Lula» da Silva. Fernando Zarpelon es especializado en Semiótica Psicoanalítica - Clínica de la Cultura por la Pontificia Universidad Católica de São Paulo, habiendo presentado un trabajo monográfico sobre imaginario y cultura de la cancelación en el contexto electoral brasileño, así como sobre el ascenso de la extrema derecha al poder con Jair Bolsonaro en la presidencia del país. Desde 2021 es consultor de la organización no gubernamental Avaaz Foundation, donde se encarga de crear contenidos políticos.

Fernando Zarpelon est un communicateur social diplômé en Publicité et Propagande par l'École de Communication et des Arts de l'Université de São Paulo. Intéressé par la production d'images et la mythogenèse contemporaine, il travaille en tant que designer et publicitaire indépendant depuis 2007. En 2018, il a travaillé comme directeur artistique pour les médias sociaux dans la campagne électorale présidentielle brésilienne de Luis Inácio «Lula» da Silva. Fernando Zarpelon est spécialisé en Sémiotique Psychanalytique - Clinique de la Culture par l'Université Catholique Pontificale de São Paulo, ayant présenté un travail monographique sur l'imaginaire et la culture de l'annulation dans le contexte électoral brésilien, ainsi que sur la montée de l'extrême droite au pouvoir avec Jair Bolsonaro à la présidence du pays. Depuis 2021, il est devenu consultant pour l'organisation non gouvernementale Avaaz Foundation, où il est chargé de créer du contenu politique.

Fernando Zarpelon is a social communicator with a degree in Advertising and Propaganda from the School of Communications and Arts at the University of São Paulo. Interested in image production and contemporary mythogenesis, he has worked as a freelance designer and advertiser since 2007. In 2018 he worked as Art Director for Social Media in Luis Inácio “Lula” da Silva’s Brazilian presidential election campaign. Fernando Zarpelon is specialized in Psychoanalytic Semiotics - Clinic of Culture by the Pontifical Catholic University of São Paulo, having presented a monographic work on imaginary and cancel culture in the Brazilian electoral context, as well as on the rise of the extreme right to power with Jair Bolsonaro as president of the country. Since 2021 he became a consultant for the non-governmental organization Avaaz Foundation, where he is responsible for creating political content.

Fernando Zarpelon è un comunicatore sociale laureato in Pubblicità e Propaganda presso la Scuola di Comunicazione e Arti dell'Università di San Paolo. Interessato alla produzione di immagini e alla mitogenesi contemporanea, dal 2007 lavora come designer e pubblicitario freelancer. Nel 2018 ha lavorato come direttore artistico per i social media nella campagna elettorale presidenziale brasiliana di Luis Inácio «Lula» da Silva. Fernando Zarpelon è specializzato in Semiótica Psicoanalitica - Clinica della cultura presso la Pontificia Università Cattolica di San Paolo, avendo presentato un lavoro monografico sull'immaginario e la cultura della cancellazione nel contesto elettorale brasiliano, nonché sull'ascesa dell'estrema destra al potere con Jair Bolsonaro alla presidenza del Paese. Dal 2021 è diventato consulente dell'organizzazione non governativa Avaaz Foundation, dove è responsabile della creazione di contenuti politici.



COMPROMISO ÉTICO
CODE DE DÉONTOLOGIE
ETHICAL STATEMENT
DICHIARAZIONE DI ETICA

Compromiso ético

Autoría y responsabilidad del autor

La presentación de trabajos en la revista *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* para su evaluación por pares ciegos supone el compromiso expreso por parte del autor del carácter original del manuscrito, que implica que éste ni se ha publicado previamente ni está en proceso de evaluación o publicación en ningún otro medio. Solo se puede estipular lo contrario mediante un acuerdo excepcional con el director de la revista.

En el caso de que el autor haya contado con la colaboración de personas o entidades para la elaboración del manuscrito, esta circunstancia debe constar claramente en el texto. La autoría del mismo queda restringida al responsable de la elaboración principal del trabajo, con la eventual consideración de co-autor para quien haya contribuido de modo relevante.

El autor tiene que identificar todas las fuentes usadas en la creación del manuscrito y citarlas siguiendo las normas relativas al copyright y a los usos éticos de los trabajos científicos. El autor se responsabiliza de la obtención de los permisos pertinentes, así como de señalar su origen, a la hora de reproducir material original como textos, gráficos, imágenes o tablas. El autor ha de seguir las normas generales de edición que constan en el interior de la revista *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*.

Es obligación del autor señalar cualquier conflicto económico, financiero o de otra índole que pueda orientar o limitar las conclusiones o interpretación del manuscrito.

El autor ha de informar de cualquier error que detecte en el proceso de evaluación de pares y aportar las correcciones necesarias a su manuscrito. Ello conlleva la colaboración con el director y editores de la revista en los extremos de retirada del manuscrito.

Evaluación de pares

El proceso de evaluación de pares responde únicamente al contenido intelectual del manuscrito sin atender, bajo ninguna circunstancia, al género, clase, orientación sexual, religión, etnia, nacionalidad o ideología del autor. Los artículos presentados para su publicación en *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* se someten a un proceso de evaluación de dobles pares ciegos en el que se respeta el anonimato tanto del autor como de los evaluadores.

El director de la revista y el consejo editorial se reservan el derecho a rechazar la publicación de un manuscrito si consideran que éste no sigue los parámetros fundamentales de los textos científicos o si no se inscribe en las áreas de la interculturalidad, la comunicación o los estudios europeos. Son el director y los miembros del consejo editorial quienes eligen a los evaluadores de los manuscritos, que son siempre expertos del tema tratado en el texto en cuestión. El director de la revista también se encarga de garantizar al máximo el anonimato entre autores y evaluadores descartando la elección de un evaluador que mantenga relaciones personales, laborales o institucionales con el autor correspondiente.

Los evaluadores tienen que recomendar una de las tres opciones del formulario de evaluación que deben cumplimentar (aceptar, revisar o rechazar el manuscrito) con la oportuna justificación de la decisión y la relación de encomiendas que el autor ha de realizar. Una vez que el autor haya efectuado tales modificaciones, el director de la revista puede aceptar el artículo y someterlo a aprobación del consejo editorial. Los manuscritos que requieran una revisión profunda son evaluados por segunda vez a cargo de uno de los evaluadores o de un tercer evaluador. Después de este segundo examen, el director le propone al consejo editorial la publicación o rechazo del artículo.

El director y el consejo editorial se comprometen a la confidencialidad de toda la información relativa a los artículos presentados, que solo conocerá el autor y los evaluadores.

El proceso de evaluación de pares durará un máximo de dos meses. El consejo editorial no se responsabiliza de los retrasos de los evaluadores.

Responsabilidad de los evaluadores

La información referente a los manuscritos presentados por los autores es información privilegiada y debe tratarse como tal, esto es, con absoluta confidencialidad. No se puede mostrar, difundir ni debatir los textos: la única excepción se reserva para aquellos casos en que se necesite el consejo específico de algún experto en la materia. Con todo, el director tendrá conocimiento de la identidad de este experto consultado.

La evaluación del manuscrito se lleva a cabo de manera rigurosa, objetiva y con respeto hacia la independencia intelectual de los autores. Las observaciones de los evaluadores han de ser claras y basadas en argumentos académicos con el objetivo de que el autor mejore el artículo.

Si un evaluador considera que no cuenta con los conocimientos suficientes para evaluar el artículo, tiene que notificárselo de manera inmediata al director. Además, los evaluadores que tengan especial conflicto de intereses con algunos de los autores, compañías o instituciones citadas en el artículo habrán de rechazar de inmediato la evaluación del mismo.

Obligaciones y responsabilidad del director y del consejo editorial

La consideración de los artículos por parte del director y los editores se basa en criterios académicos. El director y los editores deben garantizar el cumplimiento de las medidas éticas pertinentes ante las eventuales quejas relativas a un manuscrito presentado o publicado.

El director y los editores solo publicarán contribuciones originales y evaluadas. De manera excepcional, la sección Gran Angular puede acoger la versión en inglés o español de un artículo que se considere interesante y que no esté disponible en ninguna de las lenguas de la revista. Esta circunstancia contará con la autorización explícita del autor y quedará reflejada en una nota al pie en la primera página del artículo.

Directrices éticas de la revista

El director, los editores, evaluadores, autores y miembros del consejo editorial se rigen obligatoriamente por los principios del Acta de principios éticos y mala praxis en el proceso de elaboración y publicación de la revista, cuyo cumplimiento es responsabilidad del director. Se llevarán a cabo todas las medidas pertinentes en caso de mala praxis, infracción de la autoría y plagio.

El director garantiza la independencia de la revista de cualquier interés económico que comprometa las bases intelectuales y éticas de la publicación, así como procura su integridad ética y la calidad del material publicado.

Code de déontologie

Autorité et responsabilité de l'auteur

En soumettant un texte pour publication dans *EU-topias*, *Revue d'interculturalité, de communication et d'études européennes*, les auteurs attestent du caractère original de leur manuscrit et du fait que le texte n'ait jamais fait l'objet d'aucune autre publication, sur quelque support ou média que ce soit, et/ou qu'il ne soit pas en cours d'évaluation. Toute exception à cette règle devra faire l'objet d'un accord préalable de la part du directeur de la revue.

Dans le cas où le manuscrit aurait été écrit en collaboration avec d'autres personnes, cela devra être spécifié clairement. Le terme « auteur » renvoie exclusivement à la personne ayant contribué le plus largement à la production du texte ainsi qu'à son développement; toute autre personne ayant apporté une contribution pertinente sera mentionnée en tant que « co-auteur ».

Les auteurs doivent identifier l'intégralité des sources utilisées lors de l'élaboration du manuscrit en les citant correctement, conformément aux principes du droit d'auteur et règles éthiques qui s'appliquent à tout travail scientifique. Lors de la reproduction partielle de matériaux en provenance d'autres sources tels que des textes, des graphiques, des images ou des tableaux, les auteurs sont responsables de l'obtention préalable des autorisations nécessaires et doivent en mentionner l'origine correctement. Pour de plus amples informations à ce sujet, veuillez consulter les directives générales d'*EU-topias*.

Les auteurs doivent impérativement signaler tout conflit d'intérêt, qu'il soit d'ordre économique, financier ou autre, susceptible d'influencer leurs conclusions ou l'interprétation du manuscrit.

Les auteurs s'engagent également à signaler toute erreur éventuelle détectée lors du processus d'examen par les pairs. Ils se devront alors d'apporter les corrections nécessaires

au manuscrit et de collaborer avec le rédacteur en chef et l'équipe de rédaction de la revue afin de retirer le manuscrit ou de publier un erratum.

Processus d'évaluation scientifique par les pairs

L'examen par les pairs porte exclusivement sur le contenu intellectuel d'un article, sans aucune considération sur le sexe, la classe, l'orientation sexuelle, les convictions religieuses, l'appartenance ethnique, la citoyenneté ou l'opinion politique de l'auteur. Les articles soumis pour publication dans *EU-topias* font l'objet d'un examen à double insu par les pairs. L'anonymat des examinateurs et des auteurs sont garantis, conformément au principe de confidentialité.

Le directeur et le conseil éditorial se réservent le droit de refuser un document s'ils considèrent que le document ne répond pas aux critères fondamentaux requis par un texte scientifique ou, si un document ne relève pas du domaine de l'interculturalité, de la communication et /ou des études européennes. Le rédacteur en chef et le conseil de rédaction sélectionnent et désignent les experts qualifiés pour procéder à l'évaluation collégiale d'un manuscrit, dans le domaine concerné. Le rédacteur en chef et les membres du comité de rédaction excluront du processus tout examinateur entretenant des relations professionnelles, institutionnelles ou personnelles s'étroites avec l'auteur.

Les examinateurs feront part de leur décision en remplissant le formulaire prévu à cet effet, déclarant ainsi s'ils recommandent la publication d'un document, sa révision ou son rejet. Dans le cas où une révision majeure serait jugée nécessaire, le manuscrit concerné fera l'objet d'une nouvelle évaluation par l'un des deux examinateurs précédemment désignés ou par un troisième examinateur. À l'issue de ce second examen, le manuscrit sera soit approuvé soit rejeté par

le rédacteur en chef en fonction du contenu des évaluations qu'il ou elle soumettra au comité de rédaction.

Le rédacteur en chef et les membres du comité de rédaction s'engagent à ne divulguer aucune information relative aux articles soumis pour publication, à toute autre personne que les auteurs, les examinateurs et les examinateurs potentiels.

Le processus d'examen par les pairs ne dépassera pas une durée de huit semaines. Néanmoins, la rédaction ne pourra en aucun cas être tenue responsable des retards éventuels causés par les examinateurs.

Responsabilité des examinateurs

Tout renseignement concernant les manuscrits déposés est considéré comme étant confidentiel et soumis à la protection de l'information. Le contenu des manuscrits ne pourra être montré ou discutés avec des tiers, sauf dans le cas exceptionnel où, en raison de la spécificité du sujet traité, une opinion éclairée sur l'article s'avèrerait nécessaire. Dans de telles circonstances, l'identité de la personne consultée devra être communiquée au rédacteur en chef.

Les manuscrits soumis à évaluation feront l'objet d'un examen rigoureux et objectif, avec tout le respect dû à l'indépendance intellectuelle des auteurs. Les remarques des examinateurs devront être formulées avec clarté et reposer sur une solide argumentation, afin d'aider les auteurs à améliorer la qualité de leur article.

Tout expert choisi afin d'examiner un manuscrit qui ne se sentirait pas suffisamment qualifié pour effectuer cette tâche ou qui ne serait pas en mesure de respecter la date limite, se doit d'en référer immédiatement au rédacteur en chef. Les examinateurs s'engagent à se dessaisir tout manuscrit avec lequel ils pourraient avoir un conflit d'intérêt, en raison

de liens de concurrence, de collaboration ou de toute autre relation avec l'un ou l'une des auteurs, des entreprises ou des institutions en rapport avec l'article.

Responsabilités éditoriales et obligations du directeur et du conseil éditorial

Les rédacteurs se doivent d'évaluer les documents exclusivement sur la base de leur mérite académique et de prendre les mesures appropriées dans le cas où on leur signalerait un manquement à l'éthique concernant un manuscrit déposé ou un article déjà publié.

Les rédacteurs publieront des contributions novatrices et dûment examinées. A titre exceptionnel, la version espagnole ou anglaise d'un article déjà publié pourra figurer dans la section « Grand Angle », si les rédacteurs considèrent cet article utile pour le lecteur et s'il n'est disponible dans aucune des langues de la revue. Dans ce cas, l'autorisation expresse des auteurs sera requise et une note explicative sera publiée en première page de l'article.

Code de déontologie de la publication

La responsabilité de faire respecter le Code de déontologie et de lutte contre les abus en matière de publication incombe au rédacteur en chef. Il prendra toutes les mesures afin de lutter contre les pratiques déloyales, pour le respect de la notion d'auteur et contre le plagiat.

Le rédacteur en chef se doit d'empêcher la mise en péril des normes intellectuelles et éthiques de la revue au profit d'intérêts commerciaux. Il doit préserver l'intégrité académique mais aussi il doit aussi veiller à la qualité du matériel publié.

Ethical Statement

Author's responsibility and authorship **Peer review**

By submitting a text for publication in the journal *EU-topias, a Journal on Interculturality, Communication and European Studies*, authors pledge that their manuscripts are original works, that have not been previously published elsewhere and are not being considered for publication in another medium. An exception to such rule can be stipulated by agreement with the editor-in-chief.

It will be clearly specified in the text if the manuscript has been written in collaboration with other people. Authorship should be limited to the person that has made the major contribution to the development of the work, any other person making a significant contribution should be listed as co-author.

Authors must identify all sources used in the elaboration of the manuscript by citing them properly according to the copyright and ethical rules that apply to scientific works. When reproducing partially any material by different sources such as texts, figures, images or tables, authors are responsible for obtaining the pertinent permission and must cite the materials' origin properly. The general guidelines published in the journal *EU-topias. A Journal on Interculturality, Communication and European Studies* can be consulted for further information about the matter.

Authors have the obligation to notify any economic, financial or other substantive conflict of interest that may influence the results or the interpretation of the manuscript.

Authors are required to report any error detected in the peer review evaluation process providing corrections in their own published work and cooperating with the journal's editor or Editorial board by either withdrawing the paper or by publishing an appropriate correction statement or erratum.

The peer review deals with the intellectual content of a paper without any consideration whatsoever about the author's gender, class, sexual orientation, religious belief, ethnicity, citizenship or political opinion. Articles submitted for publication in the journal *EU-topias. A Journal on Interculturality, Communication and European Studies* undergo a double blind peer review. The confidentiality of both the reviewers' and the authors' identity will be guaranteed.

The editor-in-chief and the editorial board have the right to refuse submitting a paper for review if they consider that the paper does not meet the fundamental criteria required of a scientific text, or if a paper does not concern the areas of interculturality, communication and/or European studies. About the review process, the editor-in-chief and the editorial board select and nominate the experts in the proper field. The editor-in-chief and the editorial board will exclude from the process a reviewer holding a close working, institutional or personal relationships with the author.

By completing the proper standardized form, reviewers state whether they recommend a paper to be accepted, revised or rejected. In case a major revision is required, manuscripts are reviewed a second time by one of the two nominated reviewers or by a third reviewer. After the second round of review, the editor-in-chief proposes acceptance or rejection depending on the content of the reviews, which he/she submits to the editorial board.

The editor-in-chief and the editorial board commit themselves to not disclose information about the articles submitted for publication to anyone other than the author, the reviewers and the potential reviewers. The standard peer review process will last a maximum of eight weeks. The editorial staff is not responsible for delays caused by reviewers.

Responsibility of reviewers

Information regarding manuscripts submitted by authors should be kept confidential and treated as privileged information. Manuscripts can neither be shown nor discussed with others, except in the case in which a third, informed opinion has to be sought because of the specificity of the paper's subject matter. In such circumstances, the editor-in-chief will be informed of the third-party's identity.

Review of submitted manuscripts must be done in a rigorous, objective manner, with the due respect to the authors' intellectual independence. The reviewers are to formulate their observations with clarity and supporting arguments, so as to help the authors to improve the quality of the paper.

Any chosen referee who feels inadequately qualified for the task or is aware that he/she will not be able to comply with the deadline, shall inform the editor promptly. Reviewers are to abstain from evaluating manuscripts in which they have conflicts of interest resulting from competitive, collaborative, or other connections with any of the authors, companies, or institutions related to the paper.

Editorial responsibilities and obligations of the editor-in-chief and the editorial board

Editors shall evaluate papers exclusively on the basis of their academic merit and take reasonable responsive measures

when ethical complaints have been presented concerning a submitted manuscript or published paper.

Editors will publish original, reviewed contributions. Exceptionally, the Wide Angle section can include the Spanish or English version of an article that the editors consider useful for readers and that is not available in any of the languages of the Journal *EU-topías*. In such case, the explicit authorization of the author/s will be necessary and the circumstance will be clearly indicated in a footnote on the first page of the article.

Issues of Publication ethics

The preparation and publishing process of the journal is ruled by the principles of Publication Ethics and Malpractice Statement, with which authors, the editor-in-chief, editors, reviewers, the members of the editorial board and Scientific Committee are to comply. The editor-in-chief has the responsibility to uphold the principles of the Publication Ethics and Malpractice Statement. Any and all measures will be taken against unfair practices, authorship infringement and plagiarism.

The editor-in-chief should prevent any business interests from compromising the intellectual and ethical standards of the Journal and have the responsibility to both preserve the integrity of the academic record and to ensure the quality of the published material.

Dichiarazione di etica

Responsabilità dell'autore

La proposta di testi per la pubblicazione in *EU-topias, rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*, con valutazione a doppio cieco, implica il riconoscimento esplicito da parte dell'autore dell'originalità del manoscritto, di cui garantisce il carattere inedito; garantisce altresì che il testo proposto non è in fase di revisione o pubblicazione in altro medio. È possibile stipulare un'eccezione a tale norma mediante un accordo con il Direttore della Rivista.

La collaborazione di più persone o entità dovrà constare chiaramente nel testo. Si considererà «autore» la persona principalmente responsabile dell'elaborazione dell'articolo, e «co-autore» la persona che ha collaborato in maniera rilevante al processo di concezione e scrittura del manoscritto.

L'autore dovrà identificare tutte le fonti usate per la preparazione del manoscritto e citarle seguendo le norme relative al copyright e all'uso etico di opere di carattere scientifico. Nel caso di uso di materiale originale di altri autori quali testi, grafici, immagini o tavole esplicative, sarà responsabilità dell'autore ottenere le autorizzazioni pertinenti e di segnalare l'origine. L'autore seguirà le norme generali di edizione pubblicate nella rivista *EU-topias. Rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*.

L'autore dovrà segnalare eventuali conflitti economici, finanziari o di altra natura che possano orientare o limitare le conclusioni o l'interpretazione del manoscritto.

L'autore dovrà informare di eventuali errori dettati nel processo di valutazione e apportare le correzioni necessarie, in collaborazione con il Direttore e gli editori della Rivista, nel caso in cui fosse necessario ritirare il testo o pubblicare un «errata corrige».

Valutazione tra pari

Il processo di valutazione paritaria interessa unicamente il contenuto intellettuale del manoscritto ed è totalmente estraneo a questioni relative al genere, la classe, l'orientamento sessuale, la religione, la razza, la nazionalità o l'ideologia dell'autore. Gli articoli proposti per pubblicazione in *EU-topias. Rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*, sono sottoposti a valutazione a doppio cieco nel rispetto dell'anonimato tanto dell'autore come dei revisori.

Il Direttore della rivista ed il Consiglio editoriale si riservano il diritto di rifiutare la pubblicazione del manoscritto se ritengono che il testo proposto non segue i criteri fondamentali delle opere scientifiche o se non interessa le aree di interculturalità, comunicazione e/o studi europei. Il Direttore e i membri del Consiglio editoriale selezionano i revisori del manoscritto, persone esperte del tema trattato. Il Direttore della rivista si incarica di garantire l'anonimato degli autori e dei revisori ed escluderà dal processo un esperto che mantenga relazioni di lavoro, istituzionali o personali con l'autore.

Gli esperti sceglieranno una delle 3 opzioni del modello preposto (accettare, accettare con riserva o rifiutare il manoscritto), con la pertinente giustificazione della decisione e la relazione dei cambiamenti richiesti all'autore. I manoscritti per i quali è richiesta una revisione profonda saranno valutati una seconda volta da uno degli esperti già nominati o da una terza persona. Dopo questo secondo esame, il direttore proporrà al consiglio editoriale l'accettazione o meno dell'articolo.

Il Direttore e il Consiglio editoriale si compromettono

no a mantenere confidenziale l'informazione relativa al processo di valutazione del manoscritto.

Il processo di doppia valutazione tra pari avrà una durata massima di due mesi. Il Consiglio editoriale non sarà responsabile dell'eventuale ritardo nella elaborazione della valutazione da parte degli esperti.

Responsabilità dei revisori

La informazione relativa ai manoscritti presentati è informazione privilegiata e sarà trattata con assoluta confidenzialità. I testi non potranno essere mostrati, diffusi o discussi, fatta eccezione dei casi in cui sia necessario il parere specifico di un ulteriore esperto in materia. Il direttore sarà a conoscenza dell'identità della persona consultata.

La valutazione del manoscritto sarà realizzata in maniera rigorosa, obiettiva e nel rispetto dell'indipendenza intellettuale degli autori. Le osservazioni dei revisori devono essere chiare e basate su argomenti accademici con la finalità di migliorare la qualità dell'articolo.

Se un revisore ritiene di non contare con le competenze necessarie per valutare un articolo, lo notificherà immediatamente al Direttore. In caso di conflitto di interessi con un autore, una compagnia o istituzione citati nell'articolo, gli esperti dovranno astenersi dalla revisione.

Obblighi e responsabilità del direttore e del consiglio editoriale

Il Direttore ed il Consiglio editoriale prenderanno in considerazione i testi proposti seguendo unicamente criteri accademici e garantiranno il compimento dei criteri di etica nei confronti di eventuali critiche relative a un manoscritto proposto per la pubblicazione o già pubblicato.

Il Direttore ed il Consiglio editoriale pubblicheranno solo testi originali e valutati. In maniera eccezionale, la sezione «Grandangolo» potrà accogliere la versione in inglese o in spagnolo di un articolo considerato di speciale interesse e non disponibile in nessuna delle lingue ufficiali della Rivista. In tal caso si conterà con l'autorizzazione esplicita dell'autore e tale circostanza conterà in una nota nella prima pagina dell'articolo pubblicato.

Direttrici etiche della rivista

Il Direttore, gli Editori, gli esperti, gli autori e i membri del Consiglio editoriale seguiranno obbligatoriamente i principi della «Dichiarazione di etica e buone pratiche» nel processo di elaborazione e pubblicazione della rivista. Saranno prese tutte le misure necessarie in caso di irregolarità, non rispetto della proprietà intellettuale o plagio.

Il Direttore si incarica di garantire l'indipendenza della rivista da interessi economici che possano comprometterne le basi intellettuali ed etiche e di salvaguardare l'integrità etica e la qualità del materiale pubblicato.



NORMAS DE EDICIÓN
RÈGLES D'ÉDITION
PUBLICATION GUIDELINES
NORME DI PUBBLICAZIONE

Normas de edición

Normas generales

Los textos podrán presentarse en español, inglés, francés o italiano.

Los textos tendrán una extensión máxima de 7.000 palabras o 45.000 caracteres con espacios, bibliografía incluida.

El título del artículo se presentará en Times New Roman tamaño 12, y con letra negrita. En la línea inferior, se hará constar los siguientes datos del autor: nombre completo, institución de procedencia y correo electrónico.

El formato de escritura es Times New Roman tamaño 12, con una separación entre líneas de 1,5 espacios. Las citas se incluirán al pie de página, con formato Times New Roman 9 a espacio sencillo. Las citas que se inserten en el texto llevarán formato Times New Roman 10, con una sangría de 2 cm. y espacio interlineado sencillo.

A la hora de resaltar una palabra, se usará la cursiva, no la negrita. Sin embargo, se hará solo en caso estrictamente necesario. Solo se usarán negritas para el título del texto y los títulos de cada epígrafe.

Todo el texto (incluidas las notas y el título) tendrá una alineación justificada. Se incluirá una línea de separación entre párrafos.

Normas de citación (estilo MLA)

Las referencias bibliográficas incluidas en el texto seguirán el siguiente formato:

Abre paréntesis, apellido del autor, un espacio, número de la página donde se encuentra la cita y cierre del paréntesis. Si la referencia abarca toda una obra, se pueden omitir las páginas.

Ejemplos:

...según ya se ha comentado con anterioridad (Minkenberg, 79).

según señala Minkenberg (79).

... «no existe una convergencia real» (Minkenberg, 79).

Como observa Minkenberg (79): «...».

Cuando la referencia textual tenga una longitud superior a las tres líneas, se referenciará como cita dentro del texto, siguiendo las normas (Times New Roman 10, sangría de 2 cm. y espacio sencillo).

Al final del texto, se aportará una relación de las fuentes bibliográficas empleadas.

El formato para citar será el siguiente:

Libros:

APELLIDOS, Nombre del autor/a. *Título de la obra (en cursiva)*.
Lugar de edición: editorial, año.

Ejemplo:

Eco, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

En el caso de que se trate de un libro colectivo los nombres han de aparecer en el mismo orden en que aparecen en la obra. Solo el primer autor debe aparecer con el apellido primero. Se citará de la siguiente manera: APELLIDO, Nombre del primer autor y Nombre del segundo autor, Apellido del segundo autor. Lugar de edición: Editorial, año.

En el caso de que se trate de una coordinación o edición, debe aparecer «ed.» o «coord.» después del/los autores.

Ejemplo:

FRITH, Simon & Andrew Goodwin, eds. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.

Capítulos de libro:

APELLIDOS, Nombre del autor/a. «Título del capítulo». *Título de la obra completa (en cursiva)*. Ed./coord. por Nombre y Apellidos del/los autor(es) de la obra completa. Lugar de edición: editorial, año, páginas del capítulo.

Ejemplos:

DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría filmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio. «La revolución musical de Occidente». *La imaginación sonora*. Ed. Eugenio Trías. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 33-58.

Artículos de revista:

APELLIDOS, Nombre del autor. «Título del artículo». *Título de la revista (en cursiva)*, volumen de la revista, año, páginas.

Ejemplo:

PARRONDO, Eva. «Lo personal es político». *Trama y Fondo*, 27, 2009, pp. 105-110.

En el caso de que el artículo disponga de doi habrá de incluirse al final de la referencia, después de las páginas.

Ejemplo:

ARANZAZU RUIZ, Paula. «Máquinas de histeria e hipervisibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico 'fin-de-siècle' y las vanguardias artísticas». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 22, 2020, pp. 19-44, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6644>. Recuperado el 27 de julio de 2020.

Películas:

A la hora de citar una película, se referenciará de la siguiente manera: *Título (en cursiva)*, paréntesis, Título original (en cursiva), director, año, cierre del paréntesis. Los programas y series de televisión se citarán sustituyendo el director por el creador, y el año de realización por el rango de años que abarcan las temporadas de emisión de la serie.

Ejemplo:

«En *Ciudadano Kane (Citizen Kane)*, Orson Welles, 1941)...»

Las series se citarán de un modo similar, sustituyendo el director por el creador, y el año de realización por el rango de años que abarcan las temporadas de la serie.

Ejemplo:

«El personaje de McNulty en *The Wire* (David Simon, 2002-2008)...»

Règles d'édition

Règles générales

Les textes peuvent être soumis en anglais, en espagnol, en français ou en italien.

Les textes auront un maximum de 7.000 mots ou 45.000 caractères avec espaces, bibliographie comprise.

Le titre de l'article sera en Times New Roman, corps 12, gras. La ligne suivante doit contenir les renseignements suivants au sujet de l'auteur : nom, prénom, institution et courriel.

Le texte sera en Times New Roman, corps 12, avec un interligne de 1,5 lignes. Les références bibliographiques seront en bas de la page, en Times New Roman 9 à interligne simple. Les citations insérées dans le texte seront en Times New Roman 10, avec alinéa de 2 cm et espace simple.

Pour mettre en valeur un mot on utilisera des caractères italiques, pas les gras, et seulement lorsque cela est strictement nécessaire. Les caractères gras seront utilisés uniquement pour le titre de l'article et les intertitres de chaque paragraphe.

Tout le texte (y compris les notes et le titre) sera justifié. On devra inclure une ligne entre les paragraphes.

Citations bibliographiques (d'accord avec le MLA)

Les références bibliographiques incluses dans le texte auront le format suivant :

Parenthèse, nom de l'auteur, virgule, espace, numéro de la page où se trouve la citation et fermeture de la parenthèse. Si la référence est le livre on peut omettre les pages.

Exemples :

... tel que déjà mentionné (Minkenberg, 79).

... selon Minkenberg (79).

« il n'y a pas de convergence réelle » (Minkenberg, 79).

Lorsque le texte de référence a une longueur supérieure à trois pages, la citation se fera à l'intérieur du texte en suivant les règles (Times New Roman 10, alinéa de 2 cm et interligne simple).

À la fin du texte on ajoutera une liste des sources de références bibliographiques utilisées. Le format de citation est le suivant.

Livres:

NOM, Prénom de l'auteur. *Titre de l'oeuvre (en italiques)*. Lieu de publication: maison d'édition, année de publication.

Exemple :

Eco, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

Dans le cas d'un ouvrage collectif, les noms doivent apparaître dans le même ordre que celui de l'ouvrage. Seul le premier auteur doit apparaître avec le nom de famille en premier. Il sera cité comme suit: NOM, Prénom du premier auteur et Prénom du second auteur, Nom du second auteur. Lieu de publication: Éditeur, année.

Dans le cas d'une coordination ou d'une édition, «ed.» ou «coord.» doit figurer après le nom de l'auteur ou des auteurs.

Exemple:

FRITH, Simon & Andrew Goodwin, eds. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.

Chapitres de livre :

NOM, Prénom de l'auteur. «Titre du chapitre». *Titre de l'oeuvre complète (en italiques)*. Ed. Prénom et Nom de/des auteur(s) de l'oeuvre complète. Lieu de publication: maison d'édition, année de publication, pages du chapitre.

Exemples:

DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría filmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio. «La revolución musical de Occidente». *La imaginación sonora*. Ed. Eugenio Trías. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 33-58.

Articles de revues :

On doit indiquer ce qui suit: NOM, Prénom. «Titre de l'article». *Titre de la revue (en italique)*, numéro du volume, année de publication, pages.

Exemple :

PARRONDO, Eva. «Lo personal es político». *Trama y Fondo*, 27, 2009, pp. 105-110.

Si l'article a un doi, il doit être inclus à la fin de la référence, après les pages.

ARANZAZU RUIZ, Paula. «Máquinas de histeria e hipervisibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico 'fin-de-siècle' y las vanguardias artísticas». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 22, 2020, pp. 19-44, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6644>. Recuperado el 27 de julio de 2020.

Films :

Lorsqu'on cite un film, la référence sera comme suit : *Titre (en italiques)*, parenthèses, *Titre original (en italiques)*, metteur en scène, année, fermeture de la parenthèse.

Exemple :

« Dans *Le dictateur (The Great Dictator)*, Charles Chaplin, 1940)... »

Les séries seront citées d'e façon similaire, en remplaçant le metteur en scène par le créateur et l'année de la réalisation par la fourchette de datation des saisons de la série.

Exemple :

« Le personnage de McNulty dans *The Wire* (David Simon, 2002-2008)... »

Publication Guidelines

General guidelines

Articles may be submitted in English, Spanish, French or Italian.

Articles should have a maximum length of 7,000 words or 45,000 characters with spaces, including references.

The title of the article should be in Times New Roman, 12 and bold. The line below should contain the following information about the author: full name, affiliation and email.

The font throughout should be Times New Roman size 12, with a line spacing of 1.5. Quotations should be included at the bottom of the page in the following format: Times New Roman 9, single-spaced. Quotations inserted in the text will have the following format: Times New Roman 10, indented 2 cm., single space.

When highlighting a word, use italics, not bold. Only highlight when strictly necessary. Only use bold for the title text and title of each section.

All text (including footnotes and title) will be justified. Insert a line between paragraphs.

References (in accordance with the MLA Formatting and Style Guide)

References within the text shall adjust to the following format:

The following information should be placed in parenthesis: author's surname, comma, space, page number. If the reference is to a whole book, page numbers can be omitted.

Examples:

As mentioned (Minkenberg, 79) ...
according to Minkenberg (79).
«no real convergence exists» (Minkenberg, 79).

When the quoted text is longer than three pages lines, it should be formatted as follows: Times New Roman 10, indented 2 cm. and single spaced. At the end of the text, the used reference sources should be included.

The reference format is as follows:

Books:

SURNAME, Author's name. *Title of the book (in italics)*. Place of publication: Publisher, year of publication.

Example:

ECO, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

In the case of a collective book, the authors' names shall appear in the same order as they appear in the work. Only the first author shall appear with the last name first. It will be cited as follows: LAST NAME, First name of the first author and First name of the second author, Last name of the second author. Place of publication: Publisher, year.

In the case of a coordinated or edited volume, «ed.» or «coord.» should appear after the author(s).

Example:

FRITH, Simon & Andrew Goodwin, eds. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.

Book chapters:

SURNAME, Author's name. «Title of the chapter». *Title of book (in italics)*. Ed./coord. Name and Surname of the author(s). Place of publication: publisher, year of publication, «pp.» followed by first and last page numbers of the chapter.

Examples:

DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría filmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio. «La revolución musical de Occidente». *La imaginación sonora*. Ed. Eugenio Trías. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 33-58.

Journal articles:

The following is to be included:

SURNAME, Name. «Article Title», *Journal title (in italics)*, volume number, year of publication, pages.

Example:

PARRONDO, Eva. «Lo personal es político». *Trama y Fondo*, 27, 2009, pp. 105-110.

If the article has a doi, it shall be included at the end of the reference, after the page numbers.

Example:

ARANZAZU RUIZ, Paula. «Máquinas de histeria e hipervisibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico 'fin-de-siècle' y las vanguardias artísticas». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 22, 2020, pp. 19-44, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6644>. Recuperado el 27 de julio de 2020.

Films:

When citing a film, the reference shall be as follows: *Title (in italics)*, parentheses, *Original title (in italics)*, director, year, close the parentheses.

Example:

«As seen in *The Spirit of the Beehive (El espíritu de la colmena, Víctor Erice, 1973) ...*»

TV series shall be cited in a similar way, replacing the director by the creator's name and the year of production by the years of the series' duration.

Example:

«The character of McNulty in *The Wire* (David Simon, 2002-2008)...»

Norme di redazione

Norme Generali

I testi si potranno presentare in spagnolo, inglese, francese o italiano.

I testi avranno un'estensione massima di 7.000 parole o 45.000 caratteri, con spazi e bibliografia inclusi.

Il titolo dell'articolo si presenterà in New Times Roman, corpo 12 e in grassetto. A continuazione si mostreranno i seguenti dati degli autori: nome completo, istituzione di appartenenza e indirizzo di posta elettronica.

Il carattere di scrittura sarà il Times New Roman, corpo 12, interlinea 1,5. Le note si includeranno a piè di pagina, con carattere Times New Roman, corpo 9 e interlinea semplice. Le note che si includeranno nel testo avranno come carattere Times New Roman, corpo 10, con uno spazio di 2 cm e interlinea semplice. c

Quando si vorrà porre enfasi su una parola, si utilizzerà il corsivo e non il grassetto. In ogni caso, si farà uso di questo strumento solo in casi strettamente necessari. Si utilizzerà il grassetto solo per il titolo del testo e i titoli di ogni epigrafe.

Tutto il testo (incluse note e titolo) sarà in allineazione giustificata. Si includerà una linea di separazione tra i vari paragrafi.

Note bibliografiche (segundo le norme del MLA Formatting and Style Guide)

Parentesi, cognome dell'autore, virgola, uno spazio, numero di pagina del testo citato, chiusura parentesi. Se il riferimento è a un libro intero, si potrà omettere il riferimento al numero di pagine.

Esempi:

come già citato (Minkenberg, 79) ...

secondo Minkenberg (79).

«no real convergence exists» (Minkenberg, 79).

Quando la citazione è lunga più di tre linee, il riferimento bibliografico si darà all'interno del testo, seguendo le norme (Times New Roman 10, spazio di 2 cm. e spaziatura semplice).

Alla fine del testo, si apporterà la lista della bibliografia utilizzata.

Il formato sarà il seguente:

Libri:

COGNOME, Nome dell'autore. *Titolo*. Città: Casa editrice, anno di pubblicazione.

Esempio:

Eco, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

Nel caso di un libro collettivo, i nomi devono apparire nello stesso ordine in cui appaiono nell'opera. Solo il primo autore deve apparire con il cognome per primo. Sarà citato come segue: COGNOME, Nome del primo autore e Nome del secondo autore, Cognome del secondo autore. Luogo di pubblicazione: Casa editrice, anno.

Nel caso di una coordinazione o edizione, «ed.» o «coord.» deve apparire dopo l'autore o gli autori.

Esempio:

FRITH, Simon & Andrew Goodwin, eds. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.

Esempio:

PARRONDO, Eva. «Lo personal es político». *Trama y Fondo*, 27, 2009, pp. 105-110.

Se l'articolo ha un doi, deve essere incluso alla fine del riferimento, dopo il numero di pagine.

Esempio:

ARANZAZU RUIZ, Paula. «Máquinas de histeria e hipervisibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico 'fin-de-siècle' y las vanguardias artísticas». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 22, 2020, pp. 19-44, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6644>. Recuperado el 27 de julio de 2020.

Capitolo dei libri:

COGNOME, Nome dell'autore. «Titolo del capitolo». *Titolo dell'opera completa (in corsivo)*. Ed./coord. Nome e Cognome del/degli autori dell'opera completa. Luogo di edizione: Casa editrice, anno di pubblicazione, pagine del capitolo.

Esempi:

DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría filmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio. «La revolución musical de Occidente». *La imaginación sonora*. Ed. Eugenio Trías. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 33-58.

Film e serie televisive:

Il riferimento a un film si farà nella modalità seguente: Titolo (in corsivo), parentesi, Titolo originale (in corsivo), regista, anno, chiusa parentesi. I programmi e le serie televisive si citeranno allo stesso modo, facendo constare il nome del regista e gli anni di emissione della serie o programma.

Esempi:

«in *Quarto potere (Citizen Kane)*, Orson Welles, 1941) ...»

«in *Romanzo criminale* (Stefano Sollima, 2008-2010) ...»

Articoli della rivista:

Il formato per le note sarà il seguente:

COGNOME, Nome dell'autore. «Titolo dell'articolo». *Titolo della rivista (in corsivo)*, volume della rivista, anno di pubblicazione, numero di pagine.

EU-topías, revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos, fundada en 2011, aparece dos veces al año publicada por el Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación de la Universitat de València y The Global Studies Institute de l'Université de Genève. Tres son los ejes fundamentales que enmarcan el trabajo de la revista: 1) reflexionar sobre la multiplicidad de culturas que constituyen la aldea global y el carácter intercultural del mundo contemporáneo; 2) analizar la «mediación interesada» que los medios de comunicación de masas asumen para naturalizar su propia versión de los acontecimientos en el interior del imaginario social, y 3) insertar el debate en el horizonte del proyecto, no sólo económico sino fundamentalmente cultural, de una Europa común. *EU-topías* busca intervenir renunciando a la idea de totalidad de los objetos de conocimiento entendida como suma de compartimentos estancos y, centrándose en aproximaciones parciales, espacial y temporalmente localizadas, asumir que la pluralidad contradictoria y fragmentada que constituye el mundo real obliga a introducir el diálogo interdiscursivo e interdisciplinar en la organización de los saberes.

Misión: Difundir la producción teórica y las investigaciones sobre problemáticas sociales, culturales y comunicacionales derivadas de los complejos procesos de transformación global y regional.

Objetivos: Potenciar el debate interdisciplinar mediante la difusión de artículos inéditos de investigación sobre una diversidad de temas emergentes y recurrentes que se agrupan en torno a la comunicación, la interculturalidad y los Estudios europeos.

EU-topías, revue d'interculturalité, communication et études européennes, est une revue semestrielle fondée en 2011 et publiée par le Département de Théorie des Langues et Sciences de la Communication de l'Université de Valence (Espagne) et The Global Studies Institute de l'Université de Genève. Les axes qui encadrent le travail de la revue sont trois : 1) réfléchir sur la multiplicité des cultures qui constituent le village global et le caractère interculturel du monde contemporain ; 2) analyser la « médiation intéressée » adoptée par les mass média pour entériner dans l'imaginaire social leur version intéressée des événements, et 3) situer le débat dans l'horizon d'une Europe commune dont le projet est non seulement économique mais fondamentalement culturel. En renonçant à l'idée de totalité des objets de connaissance conçue comme simple addition de compartiments et se concentrant sur des approches partielles spatialement et temporairement localisées, *EU-topías* assume que la pluralité contradictoire et fragmentée qui constitue le monde réel nous oblige à introduire le dialogue interdiscursif et interdisciplinaire dans l'organisation des savoirs.

Mission : Diffuser la production théorique et les recherches sur les problématiques sociales, culturelles et communicationnelles dérivées des procès complexes de transformation globale et régionale.

Objectifs : Collaborer aux débats interdisciplinaires à travers la diffusion d'articles de recherche inédits sur une diversité de sujets émergents et récurrents regroupés autour de la communication, l'interculturalité et les études européennes.

EU-topías, a Journal on Interculturality, Communication and European Studies, was founded in 2011 and is published bi-annually by the Department of Theory of Languages and Communication Studies of the University of Valencia, Spain, and by The Global Studies Institute of the University of Geneva, Switzerland. The journal's principal aims are: 1) to study the multiple cultures constituting the global village we live in and its intrinsically intercultural articulation; 2) to analyse the role played by the media as self-appointed «interested mediators» in their attempt to naturalize their vision of reality in the social imaginary, and 3) to open up a debate within the project of a European community conceived of as a cultural common space, rather than merely an economic one. *EU-topías* seeks to intervene in cultural critique leaving behind the idea of a unified, totalizing field of knowledge, understood as a sum of compartmentalized disciplines. It focuses instead on partial approaches, historically located both in space and time; it assumes that the plural, fragmented and contradictory configuration of reality compels us to introduce an interdiscursive and interdisciplinarian dialogue in the organization of knowledge.

Mission: To promote the circulation of theoretical research and individual works on social, cultural and communication issues arising from the complex processes of regional and global transformation.

Objectives: To contribute to the interdisciplinary debate through the circulation of unpublished materials on a variety of emergent and recurrent topics related to the fields of communication, interculturality and European studies.

EU-topías, rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei, fondata nel 2011, è pubblicata semestralmente dal Dipartimento di Teoria dei Linguaggi e Scienze della Comunicazione dell'Università di Valencia e da The Global Studies Institute dell'Università di Ginevra. Il progetto della rivista si articola su tre assi fondamentali: 1) riflettere sulla natura plurale delle culture che costituiscono il villaggio globale e sul carattere multiculturale della società contemporanea; 2) analizzare l'azione e la funzione dei mezzi di comunicazione di massa che agiscono quali «mediatori interessati» nel processo di interpretazione e naturalizzazione di fatti, eventi, attori dell'immaginario sociale contemporaneo; 3) fomentare il dibattito critico rispetto al progetto economico e, in special modo, culturale, di una Europa comune. *EU-topías* si propone di intervenire rinunciando all'idea di totalità degli oggetti del sapere intesa come somma di compartimenti stagni e, centrandosi su approcci parziali, specifici nello spazio/tempo, assume che la pluralità contraddittoria e frammentata che costituisce il mondo reale obbliga a introdurre il dialogo interdiscursivo e interdisciplinare nell'organizzazione del sapere.

Missione: Contribuire alla diffusione della ricerca e della produzione teorica sui problemi sociali, culturali e di comunicazione derivati dai complessi processi di trasformazione globale e regionale.

Obiettivi: Potenziare il dibattito interdisciplinare mediante la diffusione di saggi inediti su una pluralità di temi emergenti e ricorrenti relativi alla comunicazione, all'interculturalità e agli studi europei.

ISSN 2174-8454



24

9 772174 845008



Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació
Universitat de València. Estudi General
Avda. Blasco Ibáñez 32, 5ª planta
46010 Valencia (Espanya)
eu-topias.org@uv.es

The Global Studies Institute
Université de Genève - Sciences II
30, Quai Ernest-Ansermet, Case postale
CH - 1211 Genève 4 (Suisse)
eu-topias.org@unige.ch

www.eu-topias.org
<https://ojs.uv.es/index.php/eutopias>