



**UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA**
Unidad Xochimilco

**DIVISIÓN DE
CIENCIAS
SOCIALES Y
HUMANIDADES**

Cine de epidemias virales: figuras retóricas e imaginario social

Tesis para optar al grado de Doctor en Ciencias Sociales,
con especialidad en Comunicación y Política

Presenta

Baldomero Ruiz Ortiz

Directora

Dra. Ma. de Lourdes Guadalupe Berruecos Villalobos

Sínodo

Dr. Raymundo de Guadalupe Mier Garza

Dr. Lauro José Zavala Alvarado

Dra. Alma Delia Zamorano Rojas

Dr. Alfredo Noel Peñuelas Rivas

Dr. Fernando Cruz Quintana

Dr. Isaac Puki Jeramba Moctezuma Perea



**Doctorado en
Ciencias Sociales**

**Ciudad de México
Julio de 2022**

Diseño de cubierta: Rodrigo Bernabé Pedroza García

A Lili, Nina y Gloria, los amores de mi vida

Agradecimientos

Agradezco al CONACYT por las becas que me otorgó durante mis estudios de posgrado en la UAM Xochimilco, tanto en la maestría en Comunicación y Política como en el Doctorado en Ciencias Sociales.

Dra. Lourdes Berruecos Villalobos, le agradezco por su enorme ejemplo de ética, dedicación y compromiso hacia todos sus estudiantes. Ser su alumno ha sido uno de los mayores honores que he tenido en mi vida.

Dr. Raymundo Mier, pocos profesores despiertan tanta admiración y cariño como usted. Gracias por su generosidad, por compartir su sabiduría con esa extraordinaria calidez.

Dr. Lauro Zavala, nunca tuve la fortuna de ser su alumno, pero sus libros, sus conferencias, su legado como académico y profesor son para mí una continua fuente de inspiración. Por eso, lo considero mi maestro.

Dra. Alma Delia Zamorano, me sentí profundamente privilegiado al saber que usted estaría en el sínodo de mi examen de grado. Su trabajo de investigación es una de las fuentes de inspiración de mi tesis.

Dr. Alfredo Peñuelas, su amor por la literatura, el conocimiento y la cultura son notables. Sus charlas llenas de alegría e inteligencia han tocado en más de una ocasión mi corazón.

Dr. Isaac Moctezuma, también conocido por algunos de sus alumnos como “el terrible Dr. Puki”, el apelativo en realidad se refiere a un académico de grandes conocimientos y bondadoso corazón. Coincido con sus alumnos que lo quieren tanto.

Dr. Fernando Cruz Quintana, los comentarios que realizó a mi trabajo me permitieron encontrar a un académico inteligente, gentil, analítico y crítico. Gracias por las palabras que dedicó a la evaluación de este trabajo.

Gracias a mis queridos profesores de la UAM Xochimilco; su trabajo es admirable y su huella es profunda en quienes hemos tenido el privilegio de ser sus alumnos.

También expreso mi más profundo agradecimiento a la Dra. Paula Sibilia quien me recibió como tutora durante mi estancia de estudios en la Universidad Federal Fluminense.

Esta tesis es deudora de mucha gente que me apoyó y animó a temarla; entre ellos, Liliana González del Olmo, Baldomero Ruiz Reyes, Rosalinda del Olmo Ble, Jazmín Figueroa Torres, mi familia, mis amigos, mis alumnos y mi comunidad de fe. ¡Gracias por todo!

No necesitamos la destrucción de ciudades completas para saber lo que significa sobrevivir a una catástrofe. Cada vez que perdemos a alguien que amamos profundamente, experimentamos el fin del mundo tal como lo conocemos

Dale Bailey

Resumen

Esta investigación establece un vínculo entre el cine, las figuras retóricas y el imaginario social de las epidemias virales. Con el objetivo de aportar elementos al estudio de esta relación, se formuló la siguiente hipótesis: debido a su influencia sobre los posibles efectos de sentido de los textos fílmicos, las figuras retóricas funcionan como marcadores del imaginario social.

La primera parte de la tesis incluye dos capítulos. El primero ofrece un acercamiento a la historia de algunas enfermedades virales y la forma en la que se interpretó su presencia en poblaciones de diferentes épocas. El segundo capítulo consiste en una revisión de películas que han puesto en escena una epidemia. Un segmento de las cintas referidas muestra situaciones catastróficas que acaban con la civilización.

La segunda parte de la investigación presenta el marco teórico y metodológico. En el tercer capítulo, se hace una exploración de los estudios sobre el cine y lo imaginario. Al respecto, el capítulo revisa algunas de las aportaciones teóricas de Edgar Morin, Christian Metz, Cornelius Castoriadis, Gilbert Durand, Gérard Imbert y Patrick Charaudeau. Por su parte, el cuarto capítulo se aproxima a diversas investigaciones sobre retórica. Algunos investigadores referidos en este capítulo, como Roland Barthes, el Grupo μ o Trevor Whittock, realizan análisis cuyos métodos ilustran diferentes vías para el estudio de las figuras retóricas en obras literarias, carteles publicitarios y textos cinematográficos.

En la tercera parte se encuentra el quinto capítulo que incluye el análisis de la película *En el filo de la duda* (*And the band played on*, dir. Roger Spottiswoode, 1993). Se trata de un filme melodramático cuyo guion se basó en una investigación periodística para contar los primeros años de la epidemia del sida. Algunos de los resultados indican que la película coloca imágenes metafóricas de la muerte ante los ojos de los personajes infectados. Asimismo, al inicio de la cinta se erige una imagen misteriosa de la enfermedad, pero la investigación científica cambia esa situación. El uso de analogías permite ilustrar el proceso intelectual que llevan a cabo los investigadores mientras intentan descifrar la enfermedad.

Filmmaking of viral epidemics: rhetorical figures and social imaginary

Abstract

This research links filmmaking, rhetorical figures and the social imaginary of viral epidemics. In order to contribute elements to the study of this relationship, the following hypothesis was presented: due to their influence on the possible effects of meaning of filmic texts, rhetorical figures operate as markers of the social imaginary.

The first part of the thesis includes two chapters. The first one offers an approach to the history of some viral diseases and the way in which their presence was interpreted in populations of different eras. The second chapter consists of a review of films that have staged an epidemic. A segment of these films shows catastrophic situations that put an end to civilization.

The second part of the research presents the theoretical and methodological framework. The third chapter explores studies on film making and the imaginary. In this regard, the chapter reviews some of the theoretical contributions of Edgar Morin, Christian Metz, Cornelius Castoriadis, Gilbert Durand, Gérard Imbert, and Patrick Charaudeau. The fourth chapter discusses different research on rhetoric. Some of the researchers referred to in this chapter, such as Roland Barthes, the μ Group or Trevor Whittock, carry out analyses whose methods illustrate different ways of studying rhetorical figures in literary works, advertising posters and cinematographic texts.

The fifth chapter is in the third part, which includes an analysis of the film *And the band played on* (dir. Roger Spottiswoode, 1993). The screenplay of this melodramatic film is based on a journalistic investigation of the early years of the AIDS epidemic. Some of the findings indicate that the film places metaphorical images of death before the eyes of the infected characters. Likewise, at the beginning of the film, a mysterious image of the disease emerges, but scientific research changes this situation. The use of analogies makes it possible to illustrate the intellectual process carried out by the researchers as they try to decipher the disease.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
---------------------------	----

PRIMERA PARTE ANTECEDENTES HISTÓRICOS

CAPÍTULO 1. ENFERMEDADES VIRALES EN LA HISTORIA	23
1.1. La enfermedad y los virus	25
1.2. Enfermedades virales restringidas	28
1.2.1. Viruela	28
1.2.2. Fiebre amarilla.....	41
1.2.3. Rabia.....	51
1.3. Enfermedades virales emergentes	58
1.3.1. Sida.....	59
1.3.2. Influenza.....	64
1.3.3. Ébola.....	79
CAPÍTULO 2. CINE DE EPIDEMIAS	89
2.1. La catástrofe en el cine	89
2.2. Epidemias en el cine	93
2.2.1. Películas de la peste	94
2.2.2. Películas de enfermedades virales	113
2.2.3. Orígenes de los agentes de infección en el cine de epidemias.....	128

SEGUNDA PARTE MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

CAPÍTULO 3. EL CINE COMO TERRITORIO DE LO IMAGINARIO	151
3.1. Edgar Morin y Christian Metz: proyecciones imaginarias del temor y el deseo .	153
3.2. Gilbert Durand: símbolos, mitos y regímenes del imaginario	165
3.3. Cornelius Castoriadis: instituciones y significaciones imaginarias sociales	180
3.4. Aproximaciones discursivas y semióticas al imaginario social.....	189
CAPÍTULO 4. RETÓRICA, FIGURAS Y ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO	205
4.1. Origen y desarrollo de la retórica	205

4.2. El resurgimiento de la retórica: tropos y figuras en la construcción del sentido	214
4.3. Retórica de la imagen y el cine	255

TERCERA PARTE
ANÁLISIS

CAPÍTULO 5. ANÁLISIS DE LA PELÍCULA <i>EN EL FILO DE LA DUDA</i>	321
5.1. <i>En el filo de la duda</i>	323
5.2. Figuras de la muerte	347
5.3. Figuras del misterio y el descubrimiento	375
5.4. Construcción del realismo	396
CONCLUSIONES	423
ANEXOS	437
1. Listado de películas de epidemias	437
2. Criterios de selección de un <i>corpus</i> de seis películas de epidemias	449
REFERENCIAS	457

INTRODUCCIÓN

En octubre de 2014, durante la epidemia de ébola en África Occidental, el Dr. Richard Besser se desempeñaba como corresponsal de la cadena norteamericana de noticias ABC. En una de sus jornadas, mientras recorría las calles de Monrovia, en Liberia, encontró a un equipo de sepultureros que levantaba el cuerpo de lo que parecía ser una víctima del ébola. El reportero comenzó a narrar los acontecimientos mientras su camarógrafo hacía el registro audiovisual.

Cuando el equipo sanitario se disponía a envolver el cuerpo en una manta de plástico, el sujeto en el suelo movió sus manos. No se trataba de una persona fallecida, sino de un enfermo agonizante. La multitud que se había congregado en torno al equipo sanitario exclamaba furiosa. Posteriormente, llegó al lugar una ambulancia para llevarse al individuo quien, según el testimonio de un ciudadano, pasó varios días postrado en la calle.

Este terrible suceso permitía vislumbrar la dimensión de la crisis sanitaria en uno de los países más afectados por la epidemia. De acuerdo con la explicación del reportero, era más probable que un equipo de sepultureros llegara a recoger el cuerpo de una víctima de ébola a que esa misma persona recibiera atención médica mientras estuviera viva.

La noticia adquirió notoriedad en redes sociales y portales digitales que recuperaron la información difundida por la cadena ABC. Sin embargo, no siempre fue para resaltar la crisis humanitaria y de salud pública que se vivía en Liberia, sino para propagar la noticia de la existencia de un muerto viviente. Asimismo, en los comentarios de los internautas era común encontrar que este hecho se interpretaba, a modo de broma, como el inicio de un apocalipsis zombi. Este tipo de lecturas parecía poner en relieve la influencia del cine, la ficción televisiva y otros productos de consumo popular, como los cómics o los videojuegos, en la percepción de los acontecimientos de una epidemia.

El cine ha sido uno de los medios de expresión que más han explorado los escenarios de la destrucción provocados por las epidemias. El tema forma parte de su filmografía desde la etapa silente hasta la actualidad. Las epidemias están presentes en películas independientes y de serie B, en las superproducciones de Hollywood, en la obra de directores de prestigio (Friedrich W. Murnau, Ingmar Bergman, David Cronenberg, Lars Von Trier o Steven Soderbergh) y en diversos géneros: ciencia ficción, terror, melodrama, *thriller*, comedia, cine negro, péplum. Como resultado, el cine ha dejado su impronta en las imágenes que la moderna cultura audiovisual ha producido sobre las epidemias.

Esta investigación surge como un intento por comprender mejor el papel del cine en la construcción del imaginario social de las epidemias virales. Para lograr este propósito se recurrió a una disciplina de raíces antiguas: la retórica. Para Aristóteles, la retórica es “la facultad de considerar en cada caso lo que puede ser convincente” (*Retórica*, I, 2, 1355b). Esta es, en consecuencia, una disciplina de los discursos orientados al público, a su conocimiento y sensibilidad. Por eso, para Roland Barthes (1974: 18), la retórica aristotélica gobierna en los productos de la cultura de masas; entre ellos, por supuesto, el cine. Más que la verdad, en estas producciones prevalece lo que resulta creíble y comprensible para el público.

La conexión del cine con el sentido común, su disposición a públicos amplios y diversos, lo hacen un objeto privilegiado para el estudio de los sentidos y valores que forman parte del imaginario social. La permanencia del cine como espectáculo colectivo en las salas, su cada vez más incesante consumo, gracias a la multiplicación de las pantallas que invaden hasta los espacios más íntimos de la vida cotidiana, han hecho más imperiosa la necesidad de comprender el papel del cine y la ficción audiovisual en la construcción de la realidad social, de las visiones que ordenan y le dan sentido al mundo.

En esta tesis, el cine es visto como un espacio de conexión entre la retórica y el imaginario social. La textualidad fílmica se convirtió en el territorio

para indagar los mecanismos de sus posibles efectos de sentido. Las figuras retóricas permitieron delimitar y darle un nombre ya conocido a algunas de esas operaciones discursivas: metáfora, metonimia, analogía, paralelismo, sinécdoque, etc. Asimismo, las figuras retóricas han sido definidas por su capacidad de intervenir en el sentido de los discursos: “Los tropos y las figuras (...) son operaciones enunciativas para intensificar y consecuentemente también para atenuar el sentido” (Fiorin, 2014: 31).

De la intersección entre cine, retórica e imaginarios sociales surgió la pregunta que se intentó responder en esta investigación: **¿Qué relación tienen las figuras retóricas de los textos fílmicos con el imaginario social?** A partir de este cuestionamiento, surgió la siguiente hipótesis: **debido a la influencia que ejercen sobre los posibles efectos de sentido de un texto fílmico, las figuras retóricas funcionan como marcadores del imaginario social.** En consecuencia, la delimitación de figuras retóricas en textos cinematográficos sobre epidemias permitiría identificar los posibles efectos de sentido que las películas hacen circular en el imaginario social.

Para constatar esta proposición, la tesis se conformó en tres partes. La primera incluye dos capítulos. Uno está dedicado a la historia de algunas epidemias virales. La viruela, la fiebre amarilla y la rabia fueron identificadas como *enfermedades virales restringidas* porque, a pesar de que en el pasado provocaron grandes calamidades, el avance de la medicina moderna permitió controlarlas e, incluso, erradicar la viruela. Por otro lado, el sida, la influenza y el ébola forman parte de lo que Joshua Lederbergh, genetista estadounidense y Premio Nobel de Fisiología o Medicina de 1958, designó como *infecciones emergentes* (Maradona, 2010: 357). Estas enfermedades han representado uno de los mayores retos para la salud pública en las décadas más recientes.

El segundo capítulo ofrece una aproximación a la filmografía sobre epidemias. Una parte de las películas referidas en este capítulo está asociada al cine sobre catástrofes, pues las enfermedades infecciosas son el detonante de

situaciones desastrosas que llegan, incluso, a liquidar a la civilización. El capítulo tiene un apartado sobre películas de la peste y otro más sobre el cine de enfermedades virales. Finalmente, se identificaron los principales espacios o ámbitos de donde surgen los agentes de infección que ocasionan las epidemias puestas en escena por el cine: laboratorios civiles, experimentos militares, el espacio exterior, territorios o personas extranjeras, una dimensión sobrenatural, el contacto con animales, el contacto sexual, la contaminación ambiental o de los alimentos, la vegetación, los dispositivos tecnológicos o, simplemente, un origen desconocido.

La segunda parte de la investigación contiene los capítulos tres y cuatro dedicados al marco teórico y metodológico. El tercer capítulo expone cuatro grandes perspectivas teóricas sobre el cine y lo imaginario. En la primera, con una marcada influencia del psicoanálisis, Edgar Morin y Christian Metz asocian la experiencia onírica con la cinematográfica. Para ambos, los deseos y temores humanos se proyectan y materializan en las imágenes del cine.

La segunda perspectiva teórica sobre el cine y lo imaginario tiene su simiente en la obra de Gilbert Durand. Este autor postula que el imaginario es el conjunto de imágenes que constituyen y ordenan el pensamiento humano (Durand, 2004: 21). Las representaciones simbólicas de los mitos manifiestan ese ordenamiento en dos regímenes antagónicos: el diurno y el nocturno. El régimen diurno está asociado a la representación de la tecnología, las armas, la figura del guerrero y los rituales de purificación y elevación. El régimen nocturno se encuentra vinculado a las figuras matriarcales, el hábitat, el sustento alimenticio y las representaciones de lo cíclico, como la reproducción sexual y la agricultura (Durand, 2004: 60-61). Las obras de Bou y Pérez (2000), Bou (2006) y Lira (2013) han llevado este tipo de análisis simbólico al cine. Estos autores ven en el arte cinematográfico una fuente productora de símbolos que actualizan figuras arquetípicas de la mitología.

Una tercera vertiente de estudios cinematográficos proviene de la obra de Cornelius Castoriadis y su concepto de *imaginario social*. Este se refiere a la incesante creación (psíquica, histórica y social) de figuras, formas e imágenes que constituyen una urdimbre de significaciones a las que cada sociedad llama *realidad* (Castoriadis, 2013: 12). Erreguerena (2007) y De Oliveira (2006) han aplicado en el campo del análisis cinematográfico el concepto de imaginario social de Castoriadis.

La cuarta aproximación al estudio de lo imaginario en el cine tiene su origen en investigaciones de tipo semiótico y discursivo. Gérard Imbert (2000: 605) establece una perspectiva de análisis a la que denomina *socio-semiótica*. En este tipo de investigaciones, el imaginario social es definido como un conjunto de representaciones (imágenes, fantasmas, ilusiones, fobias, temores) que construyen la imagen de los sujetos acerca del mundo, de los otros y de sí mismos (Imbert, 2006: 29). Los textos fílmicos, para este autor, son capaces de recoger el imaginario social, condensarlo en imágenes y darle forma narrativa (Imbert, 2010: 12 y 2006: 31).

A partir del concepto de imaginario social de Cornelius Castoriadis, el lingüista Patrick Charaudeau postula que, en el análisis de discurso, el imaginario social puede denominarse *imaginario socio-discursivo* porque este se produce por los discursos que circulan en los grupos sociales, constituyen sistemas de pensamiento y valores que justifican la acción social (Charaudeau, 2007). Esta perspectiva tiene aplicaciones al estudio de la imagen en la obra de Mendes (2013) y Charaudeau (2013).

La segunda parte del marco teórico y metodológico se encuentra en el capítulo cuatro. Su tema es la retórica, su evolución y sus aplicaciones al estudio de la imagen y el cine. Este capítulo aborda una serie de investigaciones que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, recurren a la retórica figurativa para estudiar la comunicación humana y los mecanismos textuales de construcción de sentidos.

Roman Jakobson (1973) hace una aproximación de la lingüística estructural con la retórica. Su propuesta es que el lenguaje y la comunicación humana se organizan en un eje metafórico y otro metonímico. Lakoff y Johnson (2012) postulan, desde una perspectiva cognitiva, que los conceptos que organizan el pensamiento y definen la realidad son fundamentalmente metafóricos. El Grupo μ (1987) elabora una teoría de las figuras retóricas que distingue las operaciones de lenguaje que intervienen en los cuatro tipos de figuras: metaplasmos, metataxis, metasemas y metalogismos. Todas estas investigaciones se especializan en la dimensión verbal de la comunicación humana; sin embargo, también sugieren la posibilidad de extender sus propuestas al estudio de la comunicación visual que se expresa por medio de la pintura, la fotografía o el cine.

En cuanto a los trabajos dedicados a la retórica de la imagen y el cine, Roland Barthes incursiona con un artículo, publicado originalmente en 1964, en el que analiza un cartel publicitario de alimentos. El autor sugiere el carácter general de la retórica figurativa: “la retórica de la imagen (...) es específica en la medida en que se encuentra sometida a las condiciones físicas de la visión (...), pero es general, en la medida en que las figuras nunca son más que relaciones formales entre elementos” (Barthes, 2009: 51).

En uno más de los estudios referidos en el capítulo cuatro de la tesis, Tevor Whittock (1990) explora diversas manifestaciones de la metáfora en el cine. De acuerdo con este autor, la metáfora se encuentra vinculada a otras figuras como la metonimia, la sinécdoque y la hipérbole, por eso considera que su libro *Metaphor and film* trata sobre las posibilidades figurativas del cine. Asimismo, plantea que el concepto de metáfora puede ayudar a entender cómo funciona el arte cinematográfico, así como el cine podría extender el conocimiento sobre la metáfora (Whittock, 1990: 20).

La investigación de Whittock identifica diez variantes de la metáfora cinematográfica (*cinematic metaphor*). Cada una está representada con una fórmula; todas son explicadas con detalle y se acompañan de ejemplos que

proviene de diversas películas. Como anticipa el autor, algunas de estas variantes de la metáfora pueden interpretarse también como metonimias, símiles, sinécdoques, hipérbolos, caricaturas o paralelismos.

Finalmente, en la tercera parte de la tesis se encuentra el quinto capítulo que incluye el análisis de un texto fílmico. La película que se eligió fue *En el filo de la duda* (*And the band played on*) de 1993, bajo la dirección de Roger Spottiswoode. Se trata de un filme melodramático cuyo guion se basó en una investigación periodística para contar los primeros años de la epidemia del sida.

Originalmente, la película formaba parte de un *corpus* de seis cintas de diferentes géneros cinematográficos; sin embargo, la extensión y el tiempo que requería el análisis de todas las películas estaba fuera del alcance de este trabajo. En los anexos se encuentra un reporte de los criterios que se tomaron en cuenta para delimitar ese *corpus* que podría recuperarse en futuros análisis para complementar y contrastar los datos presentados en esta investigación.

Algunos de los resultados que ofrece el quinto capítulo indican que la película analizada se vale de metáforas para establecer una sólida asociación entre el sida y la muerte. Para ello, coloca la muerte ante los ojos de los personajes infectados. De este modo, les otorga a los tropos un carácter orientacional. Asimismo, al inicio de la cinta se erige una imagen misteriosa de la enfermedad, pero la investigación científica cambia esa situación. El uso de analogías visuales permite ilustrar en qué consiste el proceso intelectual que llevan a cabo los investigadores mientras intentan descifrar la enfermedad. Esto le brinda un componente pedagógico a la cinta.

La última parte del análisis estudia algunas de las estrategias del filme para construir su verosimilitud y pasar como un documento fiel a la historia del sida. La inclusión de video documental, televisivo y noticioso es fundamental en esta maniobra que parece ajustarse a lo que dice Edgar Morin sobre uno de los artificios del arte cinematográfico: “el cine no es reflejo de la historia, todo lo más es historiador; cuenta historias que se toman por Historia” (2011: 180).

PRIMERA PARTE
ANTECEDENTES HISTÓRICOS

CAPÍTULO 1

ENFERMEDADES VIRALES EN LA HISTORIA

La historia de los virus, las pestes y los pueblos es la historia de nuestro mundo y de los acontecimientos que lo forjaron

Michael B. A. Oldstone

En los últimos años del siglo XIX se realizaron dos logros científicos que han trascendido en la historia de la humanidad. Uno de ellos fue fundamental para la ciencia médica, el hallazgo de los virus como agentes biológicos diferenciables de las bacterias (Maradona, 2010: 319). El otro fue un invento, el cinematógrafo, un aparato capaz de registrar y proyectar imágenes en movimiento. Estos dos acontecimientos no parecen tener relación alguna; sin embargo, el cine y los virus comparten una profusa dimensión imaginaria que se ha nutrido mutuamente.

En los años cincuenta del siglo pasado, Edgar Morin (2011: 189) sostenía que el cine era industria y “máquina-madre” de lo imaginario. En años más recientes, Gérard Imbert (2010: 11) agregó que el cine era una “cámara de eco” del imaginario social o una “caja de Pandora” cuyo interior resguarda una incontable serie de imágenes, obsesiones, deseos, miedos y fobias con las cuales nos podemos reconocer como sujetos sociales. Las enfermedades virales, al ser parte fundamental de la historia humana, también han sido fuente de misterio, temor, fantasías e innumerables experiencias trágicas.

Este capítulo intenta dar cuenta de algunos pasajes históricos en los que la humanidad ha vivido momentos de crisis a partir de la propagación de enfermedades virales. Ciertos padecimientos se han erradicado o restringido, a pesar de las desigualdades sociales que prevalecen en el planeta, pues ya existen métodos eficientes para prevenirlos o tratarlos, pero en el pasado diversas enfermedades virales provocaron enormes estragos y calamidad. En este grupo se encuentra la viruela, la fiebre amarilla y la rabia.

Por otro lado, en las últimas décadas, un segundo conjunto de agentes virales ha ocasionado padecimientos mortales, misteriosos y difíciles de tratar. Tal es el caso del síndrome de inmunodeficiencia humana (sida), la influenza, y el ébola. El interés de exponer sobre las características e historia de estas enfermedades se debe a que son referentes importantes de textos fílmicos que muestran crisis sanitarias y catástrofes epidemiológicas.

Si bien algunas enfermedades infecciosas que no son ocasionadas por virus, como la peste, han ocasionado algunos de los más grandes momentos de calamidad en la historia de la humanidad, en las últimas décadas los virus han adquirido una imagen que los identifica como una de las mayores amenazas a la especie humana. Tómese como ejemplo la cita del premio nobel de Medicina, Joshua Lederberg, con la que comienza la película *Epidemia* (Wolfgang Petersen, 1995): “Lo único que nos impide seguir dominando el planeta es el virus”.

La irrupción del sida en los años ochenta parece haber contribuido de manera determinante a este fenómeno. En el ensayo *El sida y sus metáforas*, de 1988, Susan Sontag advertía que la peste se utilizaba como metáfora¹ del sida. A lo anterior añadía: “La peste sólo logrará sobrevivir como metáfora gracias a la idea, cada vez más conocida, de virus. (Quizás en el futuro ninguna enfermedad causada por un bacilo será considerada como peste)” (1996: 150).

Dada la relevancia que tiene la imagen de los virus como fuente de calamidad, las siguientes páginas brindan una aproximación a la historia de algunas enfermedades virales, pero antes se presenta una definición del término *enfermedad* y se expone cómo algunos científicos han caracterizado los *virus*. Esto permite observar cómo el discurso médico, especialmente en su carácter divulgativo, contribuye en la construcción del sentido social que se le otorga a los virus y a las patologías virales.

¹ Para explicar qué es una metáfora, Susan Sontag (1996: 93) recurre a la definición de Aristóteles en la *Poética*: “La metáfora consiste en dar a una cosa el nombre de otra” (1457b).

1.1. La enfermedad y los virus²

El investigador y médico Ruy Pérez Tamayo sostiene que la definición de enfermedad puede plantearse a partir de la combinación de una perspectiva biomédica y otra biopsicosocial. Desde el punto de vista biomédico, la enfermedad es “el conjunto de desviaciones de lo normal de algunas variables biológicas que resulta en deficiencia de cierta capacidad funcional típica o promedio” (2000: 16). El enfoque biopsicosocial toma en cuenta, además, “las dimensiones psicológicas y socioculturales que contribuyen tanto a las causas como a las consecuencias de la enfermedad” (2000: 16).

Estas definiciones complementarias entre sí, según Pérez Tamayo, son una alternativa a la concepción circular de la enfermedad como ausencia de salud y de esta última como ausencia de la primera. El autor explica, además, que los virus son uno de los cinco tipos diferentes de microorganismos o entidades biológicas capaces de ocasionar patologías en el ser humano. La siguiente tabla, elaborada por Pérez Tamayo (2000: 17), detalla las características de estos agentes:

1. Priones	No son organismos vivos sino proteínas propias que por causas desconocidas cambian su estructura y son capaces de inducir un cambio semejante en proteínas normales. Ejemplo: encefalopatía espongiforme o enfermedad de las “vacas locas”.
2. Virus	Organismos muy pequeños e incompletos, formados por ácidos nucleicos y proteínas, incapaces de reproducirse y de vivir fuera de las células. Ejemplo: el virus de la rabia.
3. Bacterias	Organismos pequeños anucleados (procariontes) pero con membrana externa bien definida y con material genético formado por ácido desoxirribonucleico (ADN). Ejemplo: <i>Salmonella typhi</i> , el agente causal de la fiebre tifoidea.

² Aunque en este trabajo se hace énfasis en el potencial patógeno de los virus, también es necesario señalar que la mayoría no ocasiona enfermedades. Los virus han coexistido con el reino animal y vegetal, incluso “parecen desempeñar un papel muy importante en el proceso de evolución de las especies, ya que han formado parte del genoma de animales y vegetales” (Anaya, 2013: 22-23).

4. Hongos	Organismos nucleados (eucariontes) pequeños o grandes, con mitocondrias y retículo endoplásmico y con frecuente dimorfismo. Ejemplo: <i>Candida albicans</i> , el agente de la candidiasis conocida también como “algodoncillo”.
5. Parásitos	Organismos pequeños o grandes, unicelulares o multicelulares. Ejemplo: <i>Cysticercus cellulosus</i> , responsable de la cisticercosis.

Tabla 1.1. Agentes biológicos de enfermedad (Pérez Tamayo, 2000: 17)

La descripción de los virus expuesta en la tabla anterior puede complementarse con las definiciones de otros especialistas. Armando Aranda (1998: 184-186), por ejemplo, expone cuatro de las más conocidas, formuladas por reconocidos expertos en la materia. Estas definiciones se encuentran en la tabla 1.2. junto a otras más recientes, elaboradas por Michael Oldstone (2002: 23) y José Antonio Maradona Hidalgo (2010: 317).

1. André Lwoff (1957)	Entidad estrictamente intracelular y potencialmente patógena que se caracteriza por tener una fase infecciosa, poseer solamente un tipo de ácido nucleico, multiplicarse en la misma forma que su material genético, incapaz de crecer o dividirse, en forma binaria, carente de un sistema productor de energía metabólica.
2. Salvatore Luria (1959)	Los virus son elementos de material genético que pueden determinar en las células donde se reproducen la biosíntesis de un sistema que constituye un aparato específico para permitir la propia transferencia del virus hacia otras células.
3. Salvatore Luria y James E. Darnell (1967)	Los virus son entidades cuyos genomas son elementos de ácido nucleico que se replican dentro de las células vivas utilizando para este fin la maquinaria sintética de la propia célula hospedera y provocando la síntesis de elementos especializados que pueden transferir el genoma viral hacia otras células.
4. Renato Dulbecco (1975)	Un virus es un parásito intracelular obligatorio que puede ser considerado como un bloque de material genético (ya sea ADN o ARN) capaz de replicarse en forma autónoma, y que está rodeado por una cubierta de proteína y en ocasiones también por una envoltura membranosa que lo protege del medio y sirve como vehículo para la transmisión del virus de una célula a otra.
5. Michael Oldstone (2002)	Los virus no son más que un punto de material genético: una especie particular de ácido nucleico (ADN o ARN segmentado o no segmentado) y una cubierta hecha de moléculas de proteína.

6. José Antonio Maradona Hidalgo (2010)	Los virus se definen actualmente como agentes infecciosos submicroscópicos situados entre los microorganismos extremadamente simples y las moléculas de gran complejidad, compuestos por una capa proteica que rodea un núcleo central de material genético, ARN o ADN, y con capacidad para crecer y multiplicarse, pero solamente dentro de células vivas.
------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Tabla 1.2. Definiciones de virus

Los especialistas científicos y divulgadores de la ciencia además de ofrecer definiciones de los virus también pueden mostrar sus puntos de vista cuando recurren a designaciones³ y metáforas⁴ para referirse a ellos o al explicar sus características. Por ejemplo, Michael Oldstone cuenta que Peter Medawar, premio Nobel de Fisiología o Medicina de 1960, designaba al *virus* como “un pedazo de ácido nucleico rodeado por malas noticias” (2002: 23). El discurso médico, por mencionar otro ejemplo, utiliza metáforas militares a la hora de concebir las enfermedades provocadas por agentes biológicos. Así lo expresa Pérez Tamayo:

Durante el siglo XIX los médicos y biólogos concibieron las enfermedades producidas por agentes biológicos como verdaderas guerras entre el hombre y las bacterias. Esta visión coloreó el lenguaje que se usaba para describir los distintos descubrimientos de un carácter bélico que todavía se conserva. Así, los gérmenes *invaden o penetran* al organismo, *atacándolo* con sus distintos *mecanismos de agresión*, mientras el cuerpo humano contrapone sus *mecanismos de defensa* (Pérez, 2000: 23).

Por su parte, Susan Sontag (1996) advierte sobre los riesgos del uso de metáforas bélicas cuando se habla de enfermedades. La ensayista norteamericana asume una postura crítica:

³ La entrada *Denominación / designación*, a cargo de Gérard Petit, en el *Diccionario de análisis del discurso* (Charaudeau y Maingueneau, 2005) define la designación como “el hecho de crear una asociación ocasional entre una secuencia lingüística y un elemento de la realidad. No es objeto de un acto previo ni de un hábito asociativo. Por otra parte no está codificada y no tiene que ser memorizada” (2005: 158). En la entrada *Paradigma definicional / designacional* del mismo diccionario, Fabienne Cusin-Berche ejemplifica cómo una designación puede ofrecer información acerca del posicionamiento del enunciador en cuanto a lo nombrado: “designar a Napoleón mediante el sintagma «el vencedor de Austerlitz» o «el vencido de Waterloo» no produce el mismo efecto sobre el receptor y expresa una toma de partido en el enunciador” (2005: 427).

⁴ Helena Beristáin, en su *Diccionario de retórica y poética*, publicado por primera vez en 1985, define la metáfora como un recurso retórico que se fundamenta “en una relación de semejanza entre los significados de las palabras que en ella participan, a pesar de que asocia términos que se refieren a aspectos de la realidad que habitualmente no se vinculan” (2006: 311).

(...) el efecto de la imagería militar en la manera de pensar las enfermedades y la salud lejos está de ser inocuo. Moviliza y describe mucho más de la cuenta, y contribuye activamente a excomulgar y estigmatizar a los enfermos... El cuerpo no es un campo de batalla. Los enfermos no son las inevitables bajas ni el enemigo. Nosotros –la medicina, la sociedad– no estamos autorizados para defendernos de cualquier manera (1996: 172).

El uso de metáforas militares es un ejemplo de cómo el discurso médico y científico ha contribuido a la edificación de sentidos sociales sobre la enfermedad y los virus. En consecuencia, la relación del ser humano y las enfermedades se relaciona en términos de batallas con triunfos y derrotas, héroes de guerra, arsenales defensivos y enemigos de la sociedad.

1.2. Enfermedades virales restringidas

En este apartado, un grupo de enfermedades virales son calificadas como *restringidas* porque diferentes acontecimientos históricos y cambios sociales (nuevos hábitos de higiene, mayor conocimiento sobre las causas de infección, institucionalización de la ciencia, nuevas tecnologías e instrumentos para la investigación, creación de vacunas, instauración de organismos internacionales de salud, programas de vacunación masiva, cambios en los tratamientos médicos, entre otros) han permitido limitar e, incluso, eliminar su transmisión⁵ y potencial patógeno en los seres humanos. La viruela, la fiebre amarilla y la rabia son ejemplos de enfermedades que provocaron grandes desastres y temores antes de que se tomaran las medidas adecuadas para su prevención y tratamiento.

1.2.1. Viruela

La viruela es uno de los padecimientos más antiguos que ha sufrido la humanidad. Historiadores y científicos (Oldstone, 2002: 46; Carmona, 2005: 119;

⁵ Pérez Tamayo (2000: 41) explica la diferencia entre enfermedades transmisibles y contagiosas. Las enfermedades transmisibles pueden pasar de un sujeto infectado a otro sano, pero solamente las enfermedades contagiosas lo pueden realizar de manera directa, sin necesidad de vectores o intermediarios; es decir, las enfermedades contagiosas son un subgrupo de las enfermedades transmisibles.

Sherman, 2006: 193 y 2007: 53) coinciden en que su origen se podría ubicar alrededor del año 10 000 a. C. Este periodo histórico se caracteriza por el descubrimiento de la agricultura, la transformación del modo de vida nómada al sedentario y el inicio de la ganadería. Dichos cambios en los grupos humanos tuvieron repercusiones en los patrones patológicos:

Las enfermedades debidas a protozoos, bacterias y virus tuvieron también un campo más amplio para propagarse a medida que se multiplicaron los rebaños, los cultivos y las poblaciones humanas. Característicamente, los efectos fueron indirectos, imprevistos e imprevisibles (McNeill, 1984: 47-48).

Uno de los más antiguos rastros de una posible infección de viruela se encuentra en momias egipcias datadas entre 1570 y 1085 a. C. Entre ellas está la de Ramsés V (ver figura 1.1.) cuyo rostro muestra las lesiones características de la enfermedad (Oldstone, 2002: 47; Sherman, 2006: 193).



Figura 1.1. Momia de Ramsés V⁶

⁶ La imagen se encuentra en el sitio electrónico de la Organización Mundial de la Salud. Véase: http://www.who.int/archives/fonds_collections/bytitle/fonds_6/en/ (consulta del 3 de julio de 2014).

Entre las epidemias antiguas que pudieron surgir a causa de la viruela se encuentra la de Atenas en el 430 a. C. y la *plaga de Antonio* que permaneció de forma intermitente en el Imperio romano entre los años 164 y 189 (Cartwright y Biddiss, 2005: 16-22). Estos autores sostienen que la epidemia de Atenas fue una de las causas de la decadencia de la ciudad ya que favoreció su derrota ante los espartanos en las guerras del Peloponeso. Por su parte, la *plaga de Antonio* se denomina así por el emperador Marco Aurelio Antonino quien falleció de viruela en el año 180. Cartwright y Biddiss apuntan, además, que esta epidemia “produjo la primera grieta en las líneas defensivas de Roma” (2005: 21), por lo cual contribuyó a la vulnerabilidad del Imperio ante las invasiones de sus enemigos.

Hay indicios de otras antiguas epidemias de viruela entre los hititas en 1346 a. C., en Siracusa en el 595 a. C., en China en el siglo I, en la península de Corea en el 583 y en Japón en el año 585 (Oldstone, 2002: 46; Sherman, 2006: 194). Sin embargo, los autores que hacen estos recuentos sostienen que no es posible corroborar lo anterior, entre otras cosas, porque estos brotes de infección pudieron surgir a causa de otras patologías que producen salpullidos en la piel como el sarampión, la rubeola y la escarlatina. Fue hasta el año 622, en Alejandría, que el médico Ad Ahum realizó una descripción precisa de la llaga en la piel de los enfermos de viruela y, en el año 910, el médico árabe Al Razi contribuyó con otra caracterización de las pústulas (Oldstone, 2002: 48).

En Europa la viruela se convirtió en padecimiento endémico.⁷ Esto permitió que durante la conquista de América en los siglos XV y XVI los pueblos nativos sucumbieran ante la viruela mientras que los europeos resultaron menos afectados por tener inmunidad⁸ o mayor resistencia ante el virus. Es ampliamente conocido que la caída de los imperios Azteca e Inca se debe, en gran medida, a la propagación de la viruela y otras enfermedades como el sarampión. El cronista

⁷ Endemia: “Enfermedad que ocurre en un nivel constante en una población determinada” (Pérez, 2000: 100).

⁸ Sobre la inmunidad Pérez Tamayo señala que “un sujeto es inmune a un padecimiento infeccioso cuando a pesar de reunirse todas las condiciones favorables para que lo adquiera permanece sano (...) la inmunidad se adquiere en forma activa como resultado de una infección previa producida por el mismo agente biológico de enfermedad, o bien por una vacuna” (2000: 20). Este autor añade que la inmunidad puede ser completa o parcial y también permanente o transitoria.

Bernal Díaz del Castillo, en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (impresa por primera vez en 1632) da cuenta de la mortandad que se padeció durante los días del sitio y conquista de Tenochtitlán, en 1521:

(...) digamos de los cuerpos muertos y cabezas que estaban en aquellas casas donde se había retraído Guatemuz;⁹ digo que juro, amén, que todas las casas y barbacoas de la laguna estaban llenas de cabezas y cuerpos muertos, que yo no sé de que manera lo escriba, pues en las calles y en los mismos patios de Tlatelulco no había otra cosa, y no podíamos andar sino entre cuerpos y cabezas de indios muertos (Díaz del Castillo, 2012: 381).

Durante la Conquista y los primeros años del virreinato, la viruela contribuyó de forma importante a que muriera aproximadamente un tercio de la población nativa; esto es alrededor de tres millones de personas (Sherman, 2006: 192). Por otro lado, Cartwright y Biddiss, (2005: 89) sostienen que además de la epidemia de 1521 hubo brotes de la enfermedad en 1531, 1545, 1564 y 1575.

También al norte de Mesoamérica, en los territorios conquistados por ingleses y franceses, la viruela arrasó con los pueblos nativos. Oldstone (2002: 52-53) relata que en 1763 durante la guerra entre Francia e Inglaterra por los territorios de América del Norte, el general británico Geoffrey Amherst ordenó propagar la viruela entre las poblaciones indígenas que se resistían al dominio inglés. El coronel Henry Bouquet se encargó de hacer llegar mantas contaminadas¹⁰ a los indios.

Mientras tanto, en Europa, durante los siglos XVII y XVIII morían de viruela alrededor de 400,000 personas al año y los ciclos epidémicos afectaban principalmente a los niños. Muchos de los enfermos que sobrevivían resultaban ciegos y casi todos con cicatrices en el rostro¹¹ (Oldstone, (2002: 52). Una de las mujeres que padeció la enfermedad y sobrevivió, pero resultó con el semblante desfigurado fue lady Montagu, esposa del embajador británico en Constantinopla.

⁹ Último emperador azteca, mejor conocido como Cuauhtémoc.

¹⁰ La viruela es altamente contagiosa. Se puede transmitir mediante las secreciones respiratorias y el líquido de las vesículas que aparecen en el cuerpo del infectado. El virus tiene la capacidad de resistir durante meses en los objetos infectados (Carmona, 2005: 124 y Oldstone, 2002: 55).

¹¹ Algunos autores como Oldstone (2002: 52) y Sherman (2006: 192) sostienen que el uso del maquillaje entre la nobleza y las clases altas de Europa comenzó como una medida para cubrir las marcas que dejaba la enfermedad en la cara de las personas.

Durante su estadía en Turquía, en 1717, esta mujer conoció la técnica de variolización¹² y, posteriormente, la introdujo en Inglaterra. En esos años el Rey Jorge I varioló a sus nietos con éxito por lo cual este método preventivo se puso de moda en ese país (Cartwright y Biddiss, 2005: 93).¹³

La variolización fue sustituida gradualmente después de 1798, año en el que el médico inglés Edward Jenner publicó los resultados de su investigación acerca de la *variola vaccinae* o viruela vacuna. En su informe, Jenner observó que el contagio de la viruela de las vacas provocaba una ligera enfermedad a quien la contraía y proveía inmunidad ante la viruela típica de los humanos. Los especialistas coinciden en señalar que Jenner indagó desde 1770 acerca de la veracidad de algunas creencias populares que afirmaban que los campesinos ordeñadores de vacas no contraían la viruela. Al respecto, Oldstone (2002: 58) cita un fragmento de un canto popular de la época en el cual se exalta la belleza del rostro de las campesinas que ordeñaban vacas:

*¿A dónde vas, linda vaquerita?
Voy a ordenar las vacas, señor
¿Puedo ir contigo mi vaquerita?
Es usted bienvenido, señor.
¿Quién es tu padre linda vaquerita?
Mi padre es granjero, señor.
¿Y cuál es tu fortuna vaquerita?
Mi rostro es mi fortuna, señor*

El descubrimiento de Jenner permitió que la muerte por viruela se redujera significativamente. Su obra se tradujo a varios idiomas y la vacunación se implementó con éxito en diversas partes del mundo. No obstante, el método también fue objeto de rechazo por sectores de la sociedad que consideraban aberrante la inoculación a un ser humano de una enfermedad de otra especie

¹² La variolación o variolización consiste en infectar de viruela a un sujeto sano mediante la inoculación de fluidos de las vesículas o las costras pulverizadas de los enfermos que tenían una manifestación ligera de la enfermedad. Se cree que en India y China se efectuaron las primeras variolaciones. A pesar de que este método generalmente provocaba una enfermedad de menor gravedad y confería inmunidad, también era una práctica riesgosa que podía desembocar en la muerte (Cartwright y Biddiss, 2005: 93).

¹³ Otro personaje de la realeza europea que solicitó la variolación fue Catalina la Grande, emperatriz de Rusia (Maradona, 2010: 161). En los Estados Unidos, en 1777, durante la guerra de independencia, George Washington pidió la variolación de las tropas del Ejército Continental. Esto porque temía que la armada británica utilizara la viruela como arma biológica (Oldstone, 2002: 53-54).

animal.¹⁴ Algunas caricaturas de la época dan una muestra de lo anterior. Una de ellas es una obra de 1802 denominada *The Cow Pock or the Wonderful Effects of the New Inoculation!* (figura 1.2.) del ilustrador británico James Gillray:



Fig. 1.2. *The Cow Pock or the Wonderful Effects of the New Inoculation!* (J. Gillray, 1802)¹⁵

En el extremo izquierdo de la ilustración se observa gente a punto de entrar a la habitación donde se aplica la vacuna. Al centro, Edward Jenner aplica una dosis a una mujer. Atrás de ellos y en el extremo derecho hay varios sujetos con protuberancias en forma de ganado vacuno. Una mujer tiene el rostro desfigurado por un tumor. Algunas personas expulsan vacas por los orificios del cuerpo (el ano, la boca, el oído) y una mujer (en el extremo derecho de la imagen) tiene

¹⁴ Una de las técnicas de vacunación consistía en inocular la viruela bovina en un sujeto y después tomarla de este para vacunar a otras personas y así sucesivamente. Este método permitía el abastecimiento de las dosis y también se usó como estrategia para contrarrestar el recelo de muchas personas a ser inoculadas directamente con la enfermedad del ganado (Cartwright y Biddiss, 2005: 98)

¹⁵ La imagen se encuentra en el sitio electrónico del Grupo de Estudio para la Formación y Docencia en Enfermedades Infecciosas y Microbiología Clínica (GEFOR). De acuerdo con este sitio, el dibujo proviene de *The Publications of the Anti-Vaccine Society*, junio 12 de 1802. Véase: <http://www.gefor.4t.com/artepintura/viruelal.html> (consulta del 6 junio de 2014).

cuernos en la frente. El cuadro que cuelga en el fondo de la habitación muestra una escena del relato bíblico (Éxodo 32) en el cual los hebreos edifican un becerro de oro para adorarlo. El texto de la Biblia cuenta que el culto al falso ídolo provocó la ira de Jehová por lo cual quiso eliminar al pueblo que recién había sacado de Egipto.¹⁶

A pesar de la oposición, los miedos y los celos que despertaba el descubrimiento de Jenner, la efectividad de la vacuna hizo de su inventor un héroe laureado y respetado por todo el mundo. Sherman (2007) afirma que, en 1802, Jenner recibió del parlamento británico un premio de 10,000 libras y, en 1807, se le concedieron otras 20,000 más. Por su parte, Napoleón acuñó una medalla en honor al médico inglés. Oldstone (2002: 61-62) agrega que, a petición de Jenner, el emperador francés concedió la libertad a presos de guerra británicos y que, por otro lado, una de las condecoraciones que más satisfacción le dio al creador de la vacuna fue un cinturón honorífico que le enviaron, como muestra de agradecimiento, los jefes de los pueblos indios de Norteamérica.

La vacuna de la viruela permitió que, a partir del siglo XIX, las muertes por esta enfermedad se redujeran significativamente, principalmente, en los países con mayor capacidad para implementar programas de vacunación (como Alemania y Francia), pero incluso en estas naciones sin ocasionando problemas. La guerra franco-prusiana (1870-1871), por ejemplo, fue el marco de un brote epidémico en el que los franceses fueron los principales afectados. Mientras que entre los soldados galos hubo alrededor de 23,000 infectados, las tropas alemanas tuvieron más o menos trescientos enfermos de viruela (Maradona, 2010: 163).

La creación de la vacuna contra la viruela es anterior al descubrimiento de los virus como agentes biológicos. El término *virus* tuvo diferentes acepciones antes de estos acontecimientos. Aranda (1998: 12-13) señala que en la

¹⁶ Este relato bíblico ha sido motivo de obras pictóricas, entre ellas, la pintura de Nicolás Poussin titulada *La adoración del Becerro de Oro* (1633-34). Véase: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/nicolas-poussin-the-adoration-of-the-golden-calf> (consultada el 6 de junio de 2014).

antigüedad el médico romano Aulo Cornelio Celso utilizó la palabra *virus*, cuyo significado era veneno o líquido viscoso, para referirse al elemento que causaba la rabia en la saliva de los perros enfermos. El término en cuestión se utilizó como sinónimo de ponzoña o veneno hasta el siglo XVIII cuando se comenzó a usar con mayor frecuencia para referirse al agente infeccioso que ocasionaba enfermedades.

En la segunda mitad del siglo XIX, científicos como Louis Pasteur y Robert Koch corroboraron la existencia de gérmenes o microorganismos únicamente visibles con la ayuda del microscopio y los relacionaron con patologías específicas.¹⁷ No obstante, estos científicos no hicieron una distinción entre virus y bacterias pues los primeros no podían verse con los microscopios que tenían a la mano en su época. De hecho, “Pasteur buscó afanosamente y en vano el agente causal de la rabia. Sin embargo, no existe evidencia de que haya sospechado que dicho agente era esencialmente diferente de los otros microbios patógenos que había logrado caracterizar” (Aranda, 1998: 17).¹⁸

Fue hasta la última década del siglo XIX y primeros años del siglo XX cuando se logró distinguir plenamente a los virus de las bacterias. En 1892, el científico ruso Dimitri Ivanovski comunicó los resultados de una investigación en la cual logró identificar que el agente causal de una enfermedad vegetal, conocida como mosaico de tabaco, pasaba a través de filtros de porcelana capaces de retener bacterias. Por lo tanto, estos últimos organismos no eran responsables de la enfermedad de las plantas. Los resultados de Ivanovski fueron corroborados en 1898 por el holandés Martinus Beijerinck.

¹⁷ Pasteur descubrió las vacunas del ántrax y la rabia. Robert Koch logró identificar los bacilos de la tuberculosis y el cólera (Maradona, 2010: 199-210).

¹⁸ Auguste Chauveau, otro de los fundadores de la microbiología y que trabajó en los mismos años que Pasteur y Koch, sí realizó una distinción entre enfermedades provocadas por un virus o causadas por bacterias. Este científico intentó aislar el virus de la viruela mediante los mismos métodos de filtración que permitieron aislar bacterias. Al no obtener resultados satisfactorios propuso distinguir entre las enfermedades causadas por esa “misteriosa entidad infecciosa” a la que identificó como un *virus*, de aquellas patologías causadas por bacterias y parásitos (Aranda, 1998: 16).

También mediante el mismo procedimiento de filtrado, dos discípulos de Koch identificaron el virus causal de una enfermedad del ganado vacuno. Friedrich Loeffler y Paul Frosch encontraron que el filtro no podía retener al agente de enfermedad de la fiebre aftosa y dieron a conocer sus resultados el mismo año que Beijerinck. Posteriormente, en 1909, Kart Landsteiner y Erdwin Popper demostraron que una enfermedad humana, la poliomielitis, era ocasionada por un agente filtrable (Maradona, 2010: 320-321).

Así llegamos a los primeros años del siglo XX con una nueva noción de los virus como agentes de infección filtrables y más diminutos que las bacterias. Sin embargo, esta concepción cambió junto con las transformaciones del campo científico. El cúmulo de aportaciones y descubrimientos realizados a lo largo del siglo XX, entre ellos, el diseño del microscopio electrónico, el desarrollo de la genética y el modelo de doble hélice del ADN, permitió llegar a nuevas caracterizaciones de los virus. Algunas de ellas han sido referidas en el apartado anterior.

En este contexto de avances científicos fue posible producir vacunas de la viruela a gran escala y planear la erradicación de esta enfermedad que seguía causando males, principalmente, en los países más pobres. Para lograr este cometido fue importante la creación de organismos internacionales de salud:

En 1851, una conferencia internacional celebrada en París emprendió la unificación de las normas de cuarentena, que aún variaban de país a país. Esto arrojó como resultado la creación de la primera organización para la Salud Mundial, la Office International d'Hygiene (*sic*) Publique, establecida en París en 1907. La Liga de las Naciones siguió adelante y amplió el espectro de su trabajo en 1923. En 1946, una Conferencia Internacional de la Salud, reunida en Nueva York, absorbió la oficina de París y la de la Liga para formar la *World Health Organization* (WHO) –Organización Mundial de la Salud (OMS)– el 7 de abril de 1948 (Cartwright y Biddiss, 2005: 104).

La Organización Mundial de la Salud (OMS) se encargó de coordinar las campañas de vacunación que permitieron suprimir los casos de viruela. Oldstone (2002: 64-66) expone que hubo varios intentos antes de implementar un programa exitoso. El primero de ellos fue propuesto en 1953 por Brock Chisholm, primer

director general de la OMS, pero los representantes de los países industrializados rechazaron la propuesta porque la consideraron complicada y muy costosa.

En un segundo momento, Victor Shadnov, viceministro de Salud de la Unión Soviética, presentó un programa de erradicación de la viruela a diez años. Este fue aprobado, pero los 100,000 dólares de su presupuesto fueron insuficientes para cumplir el objetivo. Finalmente, en 1966, Marcelino Candau, director general de la OMS, propuso implementar un nuevo programa con un presupuesto de 2.4 millones de dólares. Este fue aprobado apenas por dos votos de diferencia pues la mayoría de los países industrializados consideraron, una vez más, que era muy elevado el presupuesto requerido. Así, en 1980 el programa culminó cuando la Asamblea Mundial de la Salud anunció la erradicación total de la viruela.

A partir de entonces, el debate más importante en torno a esta enfermedad ha sido sobre la destrucción de las últimas cepas de la viruela en laboratorios de Estados Unidos y Rusia. Si bien, en 1996 la Asamblea Mundial de la Salud aprobó la eliminación esas últimas muestras del virus, tal resolución no tuvo efectos porque los centros especializados que tienen las muestras continuaban investigando sobre el virus.¹⁹ En el 2011, el tema formó parte de la agenda de la 64ª Asamblea Mundial de la Salud. En esa ocasión los países miembros decidieron aplazar tres años más la decisión sobre la destrucción definitiva de las reservas.²⁰

En 2014, el informe A6737²¹ de la OMS, preparado para la 67ª Asamblea Mundial de la Salud, consigna que la mayor parte del Comité Asesor de la OMS en Investigaciones sobre el Virus Variólico sostuvo en su 15ª reunión, celebrada

¹⁹ En el siguiente enlace se ofrece una nota informativa sobre esta resolución de 1996: <http://www.ipsnoticias.net/1996/05/salud-oms-aprobo-la-destruccion-de-reservas-de-virus-de-viruela/> (consulta del 10 de junio de 2014).

²⁰ Algunas notas informativas sobre la Asamblea dan cuenta de la resolución: En CNN en español <http://mexico.cnn.com/salud/2011/05/24/la-oms-pospone-por-otros-tres-anos-la-destruccion-del-virus-de-la-viruela> (consulta del 10 de junio de 2014). En el periódico mexicano El Universal <http://www.eluniversal.com.mx/notas/767591.html> (consulta del 10 de junio de 2014).

²¹ El informe en español puede consultarse en la página en línea de la Organización Mundial de la Salud: http://apps.who.int/gb/ebwha/pdf_files/WHA67/A67_37-sp.pdf (consulta del 10 de junio de 2014).

en Ginebra en septiembre de 2013, que “no era necesario conservar el virus variólico vivo para el desarrollo de nuevas pruebas diagnósticas de la viruela ni para la obtención de vacunas antivariólicas más seguras” (Organización Mundial de la Salud, 2014: 2) y añade que la reducción de 70 de los 420 concentrados con los que cuentan los *Centers for Disease Control and Prevention* (CDC) de Atlanta, en Estados Unidos, “sienta un posible precedente para la reducción progresiva de todo el material de virus vivo que se conserva en los dos lugares de almacenamiento, como una manera de atender la solicitud de la Asamblea de la Salud” (2014: 2).

Además, el informe recomienda la creación de un comité adicional de especialistas que evalúe los “avances en las tecnologías de secuenciación genética y síntesis biológica” (2014: 5) ya que el progreso en estas investigaciones, según se dice en el escrito, tiene consecuencias en las deliberaciones sobre la destrucción final del virus.

En el debate sobre la eliminación de los residuos variólicos parecen asomar algunas de las inquietudes sociales que despiertan los virus. Una de ellas es el uso malintencionado de los agentes de infección. Al respecto ya se ha visto que la viruela fue usada como arma biológica en algunos momentos de la historia. Por otro lado, existe la posibilidad de un nuevo brote de viruela en los seres humanos. Esto podría suceder si alguna mutación de los virus que normalmente afectan a otras especies llega a ser dañina para la nuestra.

La posibilidad de que un virus mute y cause nuevas variantes de enfermedad parece ser una de las principales fuentes de zozobra y temor ante estos microorganismos. Algunos científicos asocian la mutación viral con una imagen misteriosa, como lo hace el infectólogo argentino Hugo Roland,: “Un virus es una entidad mutante, y allí aparecen los enigmas, porque es imprevisible” (Ceballos, 2009: 3).

Por otro lado, es pertinente señalar que una de las principales fuentes de temor a la viruela era su capacidad para transformar o deformar el rostro y el

cuerpo de los infectados. Las manifestaciones más agresivas de la patología podían trastocar totalmente la apariencia de los enfermos, quienes veían transformada su identidad,²² en la medida que su imagen se alteraba y se convertía en otra cosa, repugnante y extraña.

A su vez, las cicatrices en el rostro de los sobrevivientes se volvían verdaderos estigmas que acompañaban a quienes antes de enfermarse tenían otro aspecto.²³ Para Goffman, el *estigma* es un atributo desacreditador que confirma la normalidad del otro (2006: 11); en este caso, las lesiones de la viruela excluían del universo de la apariencia normal y la belleza a quienes habían padecido la enfermedad. De ahí que las campesinas, ordeñadoras de vacas, adquirieron popularidad por la perfección de su semblante en un contexto de sujetos marcados por el virus.

En relación con lo anterior, el historiador español Juan Ignacio Carmona sugiere que, principalmente entre las clases altas de Europa, el temor a quedar desfigurado por la enfermedad era mayor al que provocaba la posibilidad de perder un hijo pequeño:

Numerosas personas la temían [la viruela], no sólo por su letalidad, sino también por su capacidad de mutilar, generar cicatrices, provocar la caída de la piel. A los adultos les parecían terribles estas secuelas horribles, y quizá les preocupaba menos las muchas bajas infantiles que se producían, que en verdad eran abundantes (2005: 122).

La creación de la vacuna en los últimos años del siglo XVIII, la implementación de programas de vacunación masiva a partir del siglo XIX y la erradicación de la enfermedad en el siglo XX han permitido que la viruela ya no sea un asunto de preocupación cotidiana; sin embargo, los documentos, imágenes y relatos que dan cuenta de los daños que podía sufrir quien contraía este padecimiento pueden ser estremecedores.

²² En su trabajo de 1963, *Estigma. La identidad deteriorada*, Erving Goffman (2006: 12) explica que toda sociedad establece categorizaciones sobre las personas. Estas configuran una *identidad social virtual* cuando un primer encuentro entre los individuos permite hacer evaluaciones mutuas sobre la categoría y atributos del otro. Este autor denomina *identidad social real* a los atributos que un individuo posee y puede demostrar.

²³ Otras secuelas de la enfermedad eran ceguera e impotencia (Carmona, 2005: 123).

Hoy en día se pueden encontrar fácilmente muchos ejemplos de lo anterior en Internet. Uno de ellos es una foto (ver figura 1.3.) tomada por el Departamento de Salud del Estado Nueva York, probablemente en las primeras décadas del siglo XX. La imagen muestra a un hombre acostado en una cama, con el torso desnudo y los ojos cubiertos con una gasa. Sin duda, la foto es impactante porque muestra al sujeto cubierto de exantemas de la viruela, con las manos encogidas sobre el pecho y la boca entreabierta, en lo que puede interpretarse como una expresión de agonía.

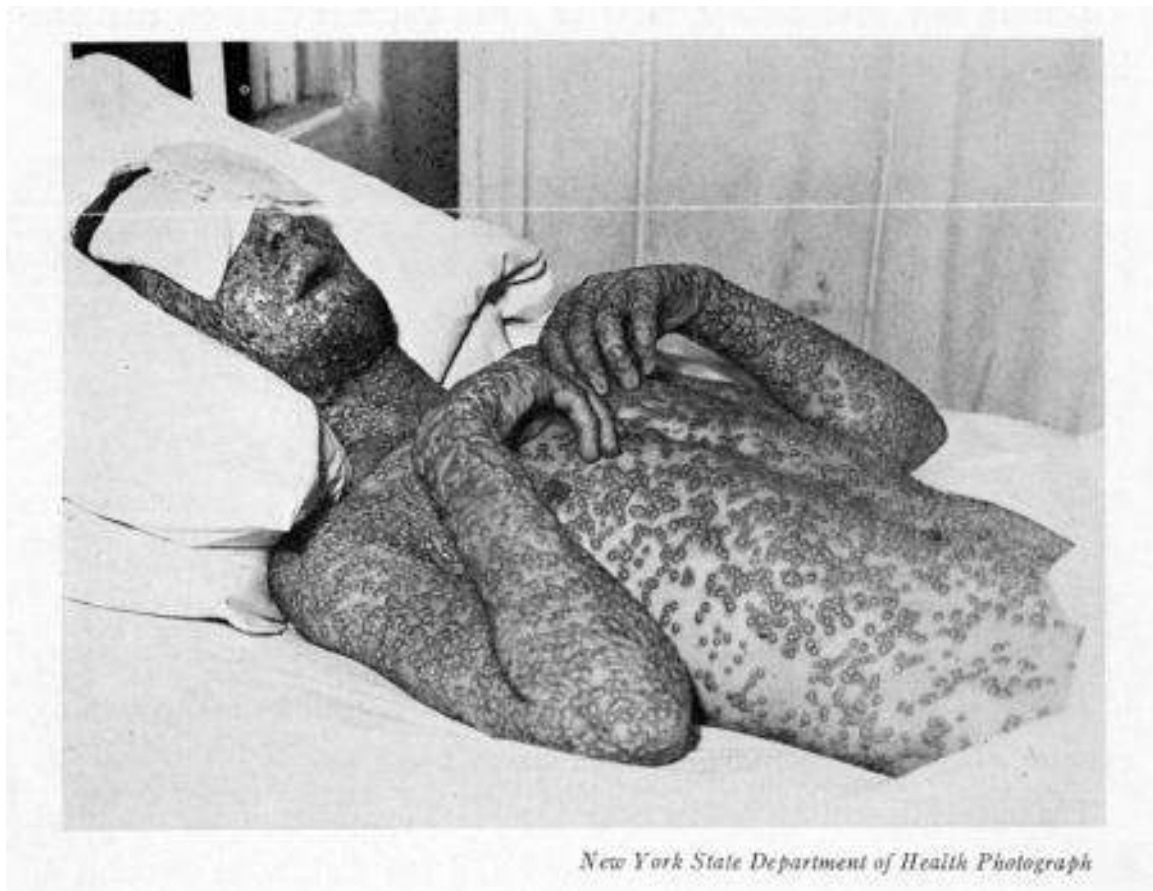


Figura 1.3. Enfermo de viruela

La imagen fue publicada en el *125° Reporte Anual del Departamento de Salud de Baltimore*, en 1939.²⁴ En el texto se informa que la foto se publicó ese año en la

²⁴ El reporte puede descargarse en el siguiente enlace de Internet: http://www.baltimorehealth.org/info/annual_reports/City%20of%20Baltimore%20125th%20Annual%20Report%20of%20The%20Department%20of%20Health.pdf (consulta del 11 de junio de 2014).

edición de noviembre del *Batimore Health News* con un texto de acompañamiento que decía *This man was never vaccinated against smallpox* (“Este hombre nunca fue vacunado contra la viruela”). De acuerdo con el informe anual, la publicación de la fotografía con la leyenda estimuló profundamente la vacunación en la ciudad.

Esta exposición sobre la viruela permite vislumbrar que el descubrimiento de la vacuna a finales del siglo XVIII y la supresión de este padecimiento en 1980 constituyen dos grandes hitos para la humanidad pues esta enfermedad ha sido, en palabras de Oldstone, “la más temida universalmente” (2002: 45). Sin embargo, estos hechos excepcionales no estuvieron ajenos a los intereses políticos y económicos de algunos países y, como muestra de ello, está la reticencia inicial de las naciones industrializadas para apoyar los programas de erradicación universal.

Ahora bien, un último aspecto que hace falta poner en evidencia es que la viruela está íntimamente relacionada con la historia de las migraciones, el comercio y el contacto entre personas de distintas regiones. Todo ello pudo estimular posiciones xenofóbicas, prejuicios, repulsión y miedo ante los otros, los foráneos, los extranjeros. Como se observa en el segundo capítulo, las películas que tratan sobre epidemias también han explotado este elemento característico de algunas enfermedades virales. Pero antes de abordar ese asunto, este capítulo presenta algunas notas sobre otras patologías importantes en la historia de la humanidad.

1.2.2. Fiebre amarilla

La fiebre amarilla es uno de los padecimientos que se propagó junto con los transportes marítimos trasatlánticos derivados del descubrimiento y conquista del continente americano. El cuadro de síntomas de la enfermedad incluye, además de la fiebre, postración, diarrea, ictericia, vómitos de sangre y hemorragias nasales (Cartwright y Biddiss, 2005: 185). Los especialistas sostienen (entre ellos,

Oldstone, 2002: 67-68 y Maradona, 2010: 110) que el vector²⁵ de la enfermedad, el mosquito *Aedes aegypti*, viajó desde África hasta América en los barcos europeos y trajo el virus al nuevo continente. Por otro lado, el Dr. Góngora-Bianchi (2004: 252), señala que en las selvas tropicales de América, el mosquito *Haemagous* también era capaz de transmitir la enfermedad. Por lo cual es posible que ya existiera en América antes de la llegada de los europeos.

Este autor señala, además, que en los textos mayas del *Popol-Vuh* y el *Chilam Balam* hay descripciones de una enfermedad llamada *xekik* (vómito de sangre), similar a la fiebre amarilla. A partir de esta información se identificó que algunos dioses en el *Popol-Vuh* tienen la capacidad de provocar síntomas característicos de la enfermedad, como la ictericia y el vómito de sangre:

El oficio de éstos [los dioses] era hinchar a los hombres, hacerles brotar pus de las piernas y teñirles de amarillo la cara, lo que se llama *Chuganal*. Tal era el oficio de *Ahalpuh* y *Ahalganá* (...) otros Señores llamados Xic y Patán, cuyo oficio era causar la muerte a los hombres en los caminos, lo que se llama muerte repentina, haciéndoles llegar la sangre a la boca hasta que morían vomitando sangre (Anónimo, 1960: 50-51).

La primera epidemia de fiebre amarilla, cabalmente registrada, ocurrió en 1648 y se extendió por Yucatán, Cuba y Barbados. En el siglo XVII, también hubo brotes en otros lugares del continente como Brasil en 1686, Martinica en 1690 y en Boston, en 1693. La navegación marítima también facilitó la llegada de la enfermedad a Europa. Hubo brotes, por ejemplo, en España en 1730, y en Francia y Gales en 1878 (Sherman, 2007: 145).

Entre los siglos XVII y XIX, la fiebre amarilla fue uno de los males más misteriosos y temidos, principalmente, por los marineros y en las ciudades costeras que recibían y enviaban barcos a otras regiones del planeta. El miedo a la enfermedad se debía, entre otras cosas, a los estragos que provocaba en los infectados:

²⁵ El vector es un organismo hospedero o intermediario que permite la transmisión de una enfermedad entre un sujeto enfermo y uno sano. La rabia, por ejemplo, tiene como vectores a los perros, roedores, murciélagos y tlacuaches (Pérez, 2000: 41).

(...) se describió como una fiebre súbita y breve, que sólo duraba de tres a cuatro días, seguida por una breve etapa de remisión, y luego por una segunda etapa febril en que aparecía el color amarillento. Puesto que el daño al hígado asociado a la infección alteraba la coagulación normal de la sangre, muchos pacientes sangraban por la nariz y las encías, y a menudo vomitaban sangre (el vómito negro). La mayoría de estas víctimas fallecían durante los ocho días siguientes a la reaparición de la fiebre (Oldstone, 2002: 68).

Aunado al horror que podía causar la enfermedad, el desconocimiento de sus causas la convertía en un mal misterioso sobre el cual había muchas hipótesis y creencias.²⁶ La primera de ellas es que la fiebre amarilla era un padecimiento contagioso. Esto hizo que a los enfermos se les aplicarían medidas de cuarentena. En Greenwich, Inglaterra, se les comenzó a colocar parches amarillos para distinguirlos y advertir a otros sobre el riesgo de contagio (Oldstone, 2002 y Sherman, 2007: 145-146).²⁷ También en los barcos se comenzó a usar una bandera amarilla para indicar la presencia de la enfermedad en la tripulación. Según Sherman (2007: 146), en el código internacional de banderas, el color amarillo designaba la letra Q y esta es la inicial de la palabra cuarentena (*quarantine*) en inglés. Por su parte, el Dr. Góngora-Bianchi (2004: 253) sostiene que, en Yucatán, durante las primeras décadas del siglo XX todavía era común observar banderas de este color sobre las casas donde había algún enfermo de fiebre amarilla.

Uno de los rasgos epidemiológicos destacados de la fiebre amarilla es que ataca con menor severidad a las personas negras. Esto incentivó el comercio de esclavos africanos en América y favoreció el aumento de la población afrodescendiente en regiones costeras del continente americano y el Caribe, donde el clima cálido permitía la presencia del mosquito transmisor. Lo anterior fomentó, a su vez, el prejuicio y el estigma hacia las personas de las regiones cálidas del sur de Estados Unidos, el Caribe y Latinoamérica. En esto fue

²⁶ Como se observa en el apartado sobre las fiebres hemorrágicas y el ébola, estos padecimientos tienen sintomatologías similares a los de la fiebre amarilla. Por lo cual, es posible hacerse una idea del temor que despertaba esta última y advertir algunos aspectos que podían inflamar los miedos, como su propagación por muchas regiones del planeta, el total desconocimiento de sus causas y su alta tasa de mortalidad.

²⁷ Los autores no proporcionan datos sobre la fecha en la que se comenzó a poner el parche amarillo en los enfermos.

importante la labor de la prensa norteamericana que contribuyó a construir una imagen de la enfermedad como algo exótico, bizarro, espantoso y proveniente del sur.

Además, en Estados Unidos otra de las creencias asociadas a la enfermedad, en el contexto del debate sobre la supresión del esclavismo, fue una interpretación religiosa que consideraba que la mayor susceptibilidad de los blancos a la fiebre amarilla era un castigo divino ocasionado por el esclavismo (Sherman, 2007: 146).

En la búsqueda de explicaciones a la enfermedad, la propagación de la fiebre amarilla también se relacionó con la suciedad y la basura de algunas ciudades. Durante el verano de 1793, el gobierno dio, entre otras cosas, las siguientes explicaciones a la epidemia en Filadelfia, la entonces capital de los Estados Unidos:

Al aplicarse una cuarentena que no logró contener el mal, las autoridades concluyeron que la enfermedad no era importada. En cambio, afirmaron que algunas condiciones locales, como el café podrido en el puerto y la basura en las calles, habían causado la descomposición del aire y transmitido así la enfermedad (Oldstone, 2002: 69).

Algunos de los brotes de fiebre amarilla del siglo XIX ocurrieron en Argentina en 1852-1853 y 1871. Cartwright y Biddiss (2005: 187-189) cuentan que en la última de estas epidemias hubo alrededor de 13,000 muertos en Buenos Aires, equivalente al 15% de su población. De los 160 médicos que había en la ciudad únicamente se quedaron de forma permanente entre 50 y 60 para atender a los pacientes. Muchos de ellos también fueron víctimas de la enfermedad.

En este contexto, el pintor uruguayo Juan Manuel Blanes realizó un pintura sobre la epidemia. La obra intitulada *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* (ver figura 1.4.) se expuso por primera vez en el Teatro Colón en diciembre de 1871.



Fig. 1.4. *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* (Juan Manuel Blanes, 1871)²⁸

²⁸ La imagen se encuentra en el sitio web del Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay. Véase <http://m.mnav.gub.uy/cms.php?o=0077> (consulta del 16 de junio de 2014).

El crítico de arte Jorge López Anaya realiza la siguiente descripción de la obra:

La escena, pintada poco tiempo después de los hechos, representa el momento en el que los doctores Roque Pérez y Manuel Argerich, presidente y vocal, respectivamente, de la Comisión Popular para la lucha contra la fiebre (ambos muertos víctimas del morbo), ingresan en una habitación de un conventillo. Se ven figuras recortadas por un dramático contraluz producido por la puerta abierta. Una mujer joven yace muerta en el suelo en medio de un gran desorden, mientras un párvulo pugna por alimentarse de su pecho. Completan la escena un muchacho descalzo que se rasca un pie con el otro y un hombre yacente en un camastro con un baúl debajo de él. Afuera de la habitación, en la acera, apenas visibles, hay dos extraños personajes con una botella puesta en el suelo, junto a un cajón. Todo en la alcoba es viejo, desgastado, pobre. El episodio parece haber ocurrido en la realidad, el 17 de marzo de 1871 (citado en Cartwright y Biddiss, 2005: 189).²⁹

A propósito de *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*, cabe destacar dos elementos adicionales. El primero es la imagen de los médicos. Su presencia en el sitio donde yacen las víctimas de la enfermedad puede llevar a interpretar algo sobre su compromiso profesional. Además, la postura corporal de ambos indican la expresión de compunción y respeto ante los cuerpos inertes. Uno de ellos se quita el sombrero y el otro coloca una mano sobre la otra mientras mira serenamente el cuerpo de la mujer. Esto podría leerse como una muestra de la sensibilidad de los sujetos aquí representados quienes, además, murieron en el ejercicio de su profesión.

Se puede resaltar también que el cuadro escenifica uno de los rostros más trágicos de la epidemia. Nos referimos a la muerte y la destrucción de las familias, en este caso representada por el hombre en el camastro, la mujer en el suelo y el bebé que busca alimento en el pecho de su madre.

En relación con lo anterior, el testimonio de un sobreviviente de la epidemia de fiebre amarilla de Filadelfia, en 1793, da cuenta del desvanecimiento de los vínculos familiares durante la crisis. El relato fue publicado en el libro *Devils, drugs and doctors* por el Dr. Howard W. Haggard (1913). La cita que aquí se expone es una traducción de Cartwright y Biddiss (2005: 187):

²⁹ Los autores no citan la fuente de la cual obtuvieron la descripción del crítico de arte Jorge López Anaya.

Mientras los asuntos estaban en este deplorable estado y la gente en el estado más agudo de desesperación, no podíamos asombrarnos ante las espantosas escenas que ocurrían, que parecían indicar la total disolución de los lazos de la sociedad en sus conexiones más cercanas y queridas. ¿Quién, sin horror, puede observar a un marido abandonado a su mujer, unida a él quizá por veinte años, en la última agonía; a una esposa dejando insensiblemente a su marido en su lecho de muerte, a padres abandonando a su único hijo sin remordimiento, a niños desagradecidos huyendo de sus padres y dejándolos librados a su suerte, sin pedir después información sobre su salud o seguridad? (Haggard, 1913: 214).³⁰

Finalmente, hay que señalar que la presencia de la fiebre amarilla en Norteamérica y el Caribe es un elemento importante en la historia del expansionismo estadounidense del siglo XIX y principios del XX. Hay al menos tres momentos clave en los que la fiebre amarilla jugó un papel determinante en el crecimiento del territorio de Estados Unidos y la consolidación de su hegemonía en América.

El primero de ellos es la adquisición de Luisiana sin necesidad de un conflicto militar en contra del Imperio napoleónico. El segundo sucedió en Cuba después de la guerra de 1898 contra España, y fue la comprobación, por parte de una comisión de científicos y militares norteamericanos, de que el mosquito *Aedes aegypti* era el vector de la fiebre amarilla.³¹ El tercer episodio fue la construcción y apertura del canal de Panamá.

En 1801, Napoleón envió 20,000 soldados a sofocar la revolución de la colonia francesa de Santo Domingo, la cual después adoptó el nombre de Haití. En las primeras semanas de 1802, las tropas llegaron a la isla y controlaron la revuelta; sin embargo, los soldados franceses eran víctimas de la fiebre amarilla. De acuerdo con Sherman (2007: 148), el General Víctor Emanuel Le Clerc, comandante de las tropas francesas en la isla y cuñado de Napoleón, estaba preocupado porque en junio de 1802 una tercera parte de las tropas estaba

³⁰ El texto original en inglés es el siguiente: “While affairs were in this deplorable stage and the people at the lowest ebb of despair, we cannot be astonished at the frightful scenes that were enacted, which seemed to indicate a total dissolution of the bonds of society in the nearest and dearest connections. Who, without horror, can reflect on a husband deserting his wife, united to him perhaps for twenty years, in the last agony; a wife unfeelingly abandoning her husband on his deathbed; parents forsaking their only child without remorse; children ungratefully flying from their parents and resigning them to chance, without an inquiry after their health or safety...?” (Haggard, 1913: 214) El libro se encuentra disponible en el siguiente enlace de Internet: <https://archive.org/details/devilsdrugsdocto00hagg> (consulta del 17 de junio de 2014).

³¹ La hipótesis de que la fiebre amarilla se transmite por medio de la picadura de la hembra del mosquito *Aedes* fue planteada por el médico cubano Carlos Finaly en 1881 (Oldstone, 2002: 87).

enferma. En octubre de ese año Le Clerc murió de fiebre amarilla y para 1803 habían fallecido más de 20,000 soldados, incluyendo los remplazos que seguían llegando. El debilitamiento de las fuerzas francesas llevó a Napoleón a vender el inmenso territorio de Luisiana (en donde también había fiebre amarilla) y así evitar una conflagración contra Estados Unidos que buscaba extenderse hacia el oeste.

El segundo episodio, en el que la fiebre amarilla jugó un papel importante en el crecimiento de la hegemonía de Estados Unidos, ocurrió después de la guerra hispano-americana de 1898. Oldstone (2002: 83-92) expone que una vez que los norteamericanos le quitaron el control de Cuba a los españoles, el ejército estadounidense instaló en la isla la Comisión contra la Fiebre Amarilla, presidida por el médico militar Walter Reed.

La comisión logró demostrar que el padecimiento no se contagiaba por medio del contacto directo con los enfermos, sino que solo la picadura de la hembra del mosquito *Aedes* podía transmitir el virus de sujetos enfermos a otros sanos. Durante la pesquisa, algunos miembros de la comisión, junto con otros voluntarios, permitieron que se les inoculara el virus por medio de la picadura de mosquitos que previamente habían picado a personas enfermas de fiebre amarilla. El médico Jesse Lazear fue uno de los fallecidos en el experimento.³²

El conocimiento de la causa de la transmisión permitió que en la isla se implementaran medidas efectivas para reducir la presencia de mosquitos y para evitar sus picaduras, entre ellas, la fumigación de los criaderos en los depósitos de agua y el uso de mallas y cortinas en las camas. El coronel William Crawford Gorgas se encargó de dirigir las medidas de control sanitario en Cuba y, posteriormente, en 1904, comenzó a realizar el mismo trabajo en Panamá para ayudar a la construcción del canal que actualmente une el Pacífico con el Atlántico (Maradona, 2010: 336).

³² Walter Reed dirigió la investigación en dos etapas. Los resultados de su primera estancia en Cuba no se consideraron concluyentes y Reed tuvo que regresar para hacer un experimento con mayor control, en el cual únicamente participaron voluntarios que no habían estado en contacto con enfermos de la fiebre amarilla (Oldstone, 2002: 93).

Entre 1881 y 1889, el ingeniero francés Ferdinand de Lesseps dirigió el primer proyecto de construcción del canal, pero la empresa terminó en un fracaso debido, entre otras cosas, a la propagación de la fiebre amarilla y el paludismo en los ingenieros y trabajadores franceses. Por eso, la experiencia norteamericana en Cuba fue importantísima cuando Estados Unidos retomó el proyecto de construcción del canal pues, a diferencia de los franceses, los norteamericanos implementaron medidas sanitarias para reducir la presencia de los mosquitos que, además de la fiebre amarilla, también podían transmitir la malaria.³³

El canal de Panamá fue uno de los grandes proyectos geopolíticos de Estados Unidos. Su construcción permitió, además de facilitar el envío de mercancías entre las costas este y oeste de la Unión Americana, delimitar su espacio inmediato de hegemonía militar. Al respecto Sherman (2007: 154) señala que, a finales del siglo XIX, la guerra contra España mostró la dificultad para fortalecer la flota militar norteamericana desde San Francisco pues, antes de la construcción del Canal de Panamá, los barcos tenían que rodear Sudamérica.

Una caricatura de 1905, de la autoría de William A. Rogers (ver figura 1.5.), publicada en la revista de política *Harper's Weekly*, muestra el reto de la fiebre amarilla para el proyecto norteamericano de construcción del Canal de Panamá. El título de la ilustración designa esta enfermedad como “La primera montaña a remover” (*The first mountain to be removed*) y la representa, precisamente, como una montaña en la que sobresale una calavera con un antifaz que parece mirar de reojo a dos sujetos situados al pie del montículo mientras sujeta un cuchillo. Los sujetos en el extremo inferior derecho de la ilustración son el presidente Theodore Roosevelt y el tío Sam quienes miran y señalan la montaña. Al fondo, se alcanza a ver una cordillera en la que está escrito el nombre de Panamá.

³³ Estados Unidos apoyó la independencia de Panamá en 1903. A cambio, Panamá firmó el *Tratado Hay-Bunau Varilla* que otorgó el derecho a los norteamericanos sobre la franja de territorio en el que se abrió el Canal. El control norteamericano sobre el mismo duró hasta el 31 de diciembre de 1999 (Sherman, 2007: 154).

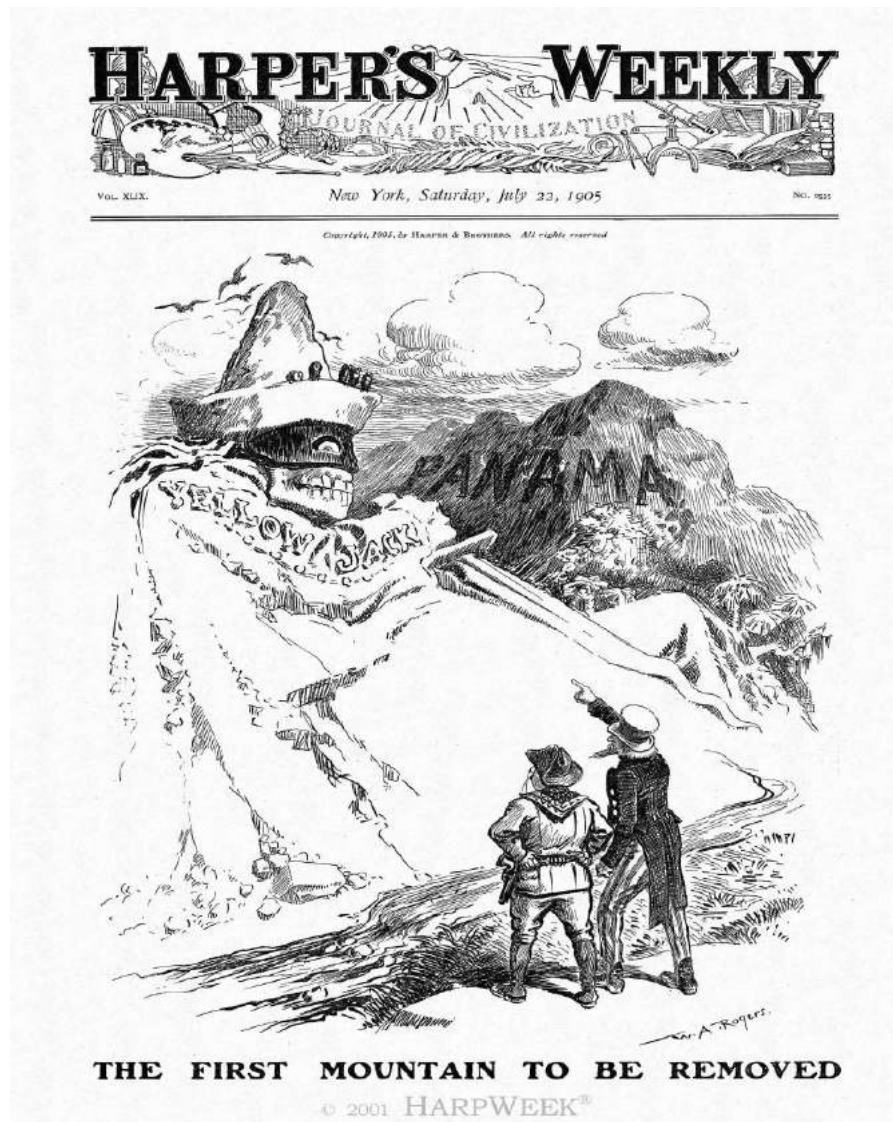


Figura 1.5. Ilustración de William A. Rogers (1905) en la revista *Harper's Weekly*³⁴

La investigación para encontrar una vacuna contra la fiebre amarilla continuó después de que se descubrió la causa de la infección y se aplicaron medidas higiénicas exitosas. Los primeros indicios de su naturaleza viral se registraron en 1901 cuando el médico y militar James Carroll, miembro de la Comisión contra la Fiebre Amarilla, pasó la sangre de enfermos por un filtro bacteriano y demostró que el líquido filtrado aún era infeccioso, por lo cual se descartó como una patología bacteriana. Posteriormente, la Fundación Rockefeller financió

³⁴ La imagen está publicada en el sitio electrónico de *Harpweek*. Véase: <http://www.harpweek.com/09Cartoon/BrowseByDateCartoon.asp?Month=July&Date=22> (consulta del 20 de junio de 2014).

investigaciones en busca de una vacuna. En 1927 Alexander Mahaffy y Johannes Bauer descubrieron que el mono *Rhesus* también era susceptible al virus de la fiebre amarilla y permitió la experimentación sin necesidad de hacerlo con seres humanos. En 1930, el virólogo sudafricano Max Theiler inoculó el virus en el cerebro de ratones y, en 1938, realizó las investigaciones que llevaron a la elaboración de una vacuna (Maradona, 2010: 339-340).

El descubrimiento permitió reducir considerablemente el número de infecciones por fiebre amarilla y, más aún, desvanecer la imagen de la enfermedad misteriosa y pavorosa que se mantuvo hasta principios del siglo XX. Sin embargo, este padecimiento no ha sido erradicado porque el virus se transmite en un ciclo de vida que involucra monos y mosquitos en las zonas selváticas (Oldstone, 2002: 100), por lo tanto, los seres humanos todavía se pueden infectar cuando acuden a una región donde el virus mantiene su presencia. Algo similar ocurre con la rabia. A pesar de que desde la segunda mitad del siglo XIX se conoce una vacuna eficaz para prevenirla, todavía hay personas infectadas cuando sufren la mordedura de un animal enfermo.

1.2.3. Rabia

Algunas enfermedades se prestan más que otras para la fabulación, la construcción de mitos y las explicaciones fantásticas. La rabia, en innumerables ocasiones, ha sido asociada con las figuras más siniestras y misteriosas de diferentes pueblos y culturas. Las historias de algunos personajes míticos como el hombre lobo, el vampiro y los zombis tienen el influjo de la rabia, una enfermedad letal que puede transmitirse por medio de la mordedura de animales infectados (el virus se encuentra en la saliva del enfermo) y ante la cual resultan vulnerables los seres humanos y otros mamíferos, entre ellos, murciélagos, perros, lobos y mapaches.

La *Metamorfosis* de Ovidio (43 a. C.–17 d. C.) muestra a un hombre lobo como un ser lleno de rabia y maldad. El poeta romano cuenta el mito de Licaón, el

tirano de Arcadia, famoso y temido por su terrible maldad. En la narración, Júpiter visita la morada de Licaón y este, para comprobar si su huésped era o no un dios, le sirve de comer los restos humanos de una de sus víctimas. Esto enciende la furia de Júpiter (Zeus en la tradición griega) quien destruye la casa de su anfitrión y lo convierte en lobo:

...él [Licaón] huye aterrorizado y, alcanzando el silencio del campo, lanza aullidos y en vano intenta hablar; su cara concentra de él mismo la rabia y hace uso de su acostumbrado deseo de matanza contra los animales y todavía ahora se alegra con la sangre. En pelaje se transforman sus vestidos, en patas sus brazos: se convierte en lobo y mantiene rastros de su antigua figura; el pelo cano es el mismo, la misma la violencia de su semblante, sus ojos brillan igual, la imagen de fiereza es la misma (*Metamorfosis*, I, 232-240).

La escritora mexicana Norma Lazo (2004: 74-76) explica que las historias antiguas sobre hombres que se convierten en lobos bien pueden tener origen en la experiencia de los pueblos y villas que sufrían ataques de canes silvestres, pero la leyenda, como la conocemos en la actualidad, proviene de un pueblo gitano y, específicamente, del juicio a Gilles Garnier quien murió en la hoguera en 1573. Garnier fue acusado de haber asesinado a trece niños, entre ellos, una niña que se llevó al bosque para matarla y comerla. Lazo señala que el mito del hombre lobo se debe más a la Santa Inquisición que a los propios gitanos pues, durante siglos, el tribunal eclesiástico persiguió personas que supuestamente se convertían en animales para cometer crímenes, y obtuvo sus confesiones bajo tortura. A modo de ejemplo, la autora expone la historia de Manuel Blanco Romasanta, el hombre lobo de Allariz, España. Este sujeto fue sentenciado por descuartizar a una decena de personas: “El acusado confesó ser víctima de una maldición que lo convertía en bestia y le provocaba una necesidad de asesinar y comer carne humana” (Lazo, 2004: 76).

Otra de las figuras míticas asociadas a la rabia es la del vampiro. El siglo XIX fue prolífico en la producción de relatos sobre seres que se alimentan de la sangre y energía de otras personas. Algunas de las obras relevantes son *El vampiro* de Polidori, *El parásito* de Conan Doyle, *Carmilla* de Sheridan Le Fanu y *Drácula* de Bram Stoker. Esta última novela toma como referencia un personaje

del siglo XV, Vlad Tepes, príncipe de Valaquia (una región al sur de la actual Rumania). Vlad Tepes fue famoso por su lucha contra el Imperio otomano y por sus cruentos métodos de castigo, entre los cuales se encontraba el empalamiento, es decir, atravesar un cuerpo de abajo hacia arriba con un instrumento puntiagudo. De ahí su sobrenombre, *el empalador* (Beyer, 2007: 52-54).

Los vampiros del siglo XIX son seres embebidos del espíritu romántico. Al respecto, Jorge Martínez Lucena afirma que la principal amenaza del vampiro es que tiene la capacidad de contagiar su condición de no muerto: “Y esta comunicación de la no-muerte, de la falta de esperanza, está sin duda relacionada con la secularización de la civilización moderna” (2010: 58). Dicha secularización puede verse como una de las consecuencias de la Ilustración, la racionalidad y el cuestionamiento a las creencias metafísicas. Contra todo ello reacciona y se opone el romanticismo del siglo XIX.

Norma Lazo (2004: 68-69) agrega que *Drácula* aparece en el contexto de la era Victoriana y que la figura del vampiro ofrece todo lo que prohibían los atavismos sociales de la época: inmortalidad, *glamour*, atractivo sexual y libertinaje. Por su parte, Erreguerena, (2007: 116-117) afirma que el vampiro es una imagen más del diablo y una materialización del mal, pero no solo eso, el mito responde también a un impulso narcisista según el cual, el vampiro es construido como el doble del hombre y la mujer modernos. Esta autora agrega que la imagen del vampiro también podía servir como explicación simbólica de algunas enfermedades y epidemias, como la peste bubónica.

El neurólogo Juan Gómez Alonso ³⁵ sostiene que la rabia y sus características patológicas alimentaron el mito del vampiro. A partir del trabajo de Gómez Alonso, los médicos brasileños Lennon da Costa, Lucas Resende, Allan da Costa y Luciana Diniz (2013) explican que la tesis de este autor se sustenta en

³⁵ Para esta parte de la investigación no se pudo consultar directamente los textos de Gómez Alonso; sin embargo, su obra es comentada y citada por varios autores que tratan sobre la rabia y su relación con el mito del vampiro.

una coincidencia histórica y en la similitud entre las características de la patología y del personaje mítico. Por un lado, el científico español encuentra una posible relación entre la epidemia de rabia registrada en Hungría alrededor de 1721 y 1729 y los relatos de seres fantásticos que circulaban entre los campesinos de la región de los Cárpatos, también en el siglo XVIII:

De acuerdo con Gómez, el más famoso relato de vampiros había ocurrido en Serbia, en la villa de Medvedja, en el invierno de 1731-1732. La muerte de algunos campesinos fue atribuida al ataque de vampiros, que habían matado, además de los aldeanos, algunos animales. Fueron descubiertos 17 cadáveres, todos con “señales de vampirismo”, atravesados por estacas y, subsecuentemente, decapitados y cremados (da Costa, *et al.* 2013: 529).³⁶

Son varias las características comunes entre la rabia y los vampiros, según el estudio de Gómez Alonso. En primer lugar, los dos se transmiten o reproducen por medio de la mordida del portador. En el caso de la rabia, el virus se encuentra en la saliva del enfermo. En segundo lugar, ambos se asocian con la figura de lobos y canes. Los vampiros, según las creencias populares, podían transformarse en lobos e, incluso, solían matar a los perros de las villas. En tercer lugar, el desorden en el sistema límbico que produce la rabia puede resultar en alteraciones del ciclo de sueño y vigilia, lo cual puede relacionarse con la imagen del vampiro como un ser nocturno. En cuarto lugar, los espasmos característicos de la rabia pueden ser producidos por estímulos como corrientes de aire, agua, luz y, en algunos casos, por el reflejo de los espejos. Esto se puede asociar con la repulsión de los vampiros a estos últimos y a su incapacidad de reflejarse en ellos.

Otra de las características de la rabia que pudo influir en la construcción de la imagen del vampiro tiene que ver con la conducta sexual. Wasik y Murphy (2012: 66) quienes también comentan el trabajo de Gómez Alonso, sostienen que algunos sujetos con rabia se abandonan a una actividad sexual frenética y esto lo asocian con la imagen libertina de los vampiros. Si embargo, a pesar de las

³⁶ “A morte de alguns camponeses foi atribuída ao ataque de vampiros, que teriam matado, além dos aldeões, alguns animais. Foram descobertos 17 cadáveres, todos com “sinais de vampirismo”, atravessados por estacas e, subseqüentemente, decapitados e cremados”.

coincidencias en entre la patología de la rabia y las características del vampiro, nos parece que el mito responde a inquietudes, miedos y deseos más profundos, como aquellos que señalan Lucena (2010) y Erreguerena (2007).

Finalmente, el zombi o muerto viviente es otra criatura cuya imagen y características se pueden asociar con la rabia en algunos aspectos. Si bien estos seres son populares en algunos ritos afroantillanos, en el siglo XX la figura del zombi surgió como un fenómeno cultural de la industria de masas y, particularmente, la ficción cinematográfica aportó los elementos más característicos de estos personajes fantásticos. Algunos filmes inaugurales en este rubro son: *Zombis de Haití* (Victor Halperin, 1932), *La invasión de los ladrones de cuerpos* (Don Siegel, 1956), *Plan 9 desde el espacio exterior* (Edward D. Wood Jr., 1959), *El último hombre sobre la Tierra* (Ubaldo Ragona, 1964) y *La noche de los muertos vivientes* (George Romero, 1968).

En estas películas se puede identificar la construcción y las transformaciones de la figura del zombi. En *Zombis de Haití*, por ejemplo, los zombis son obreros de una mina que están controlados por la magia o embrujo de un personaje siniestro. En algunos filmes como *Plan 9 desde el espacio exterior* y *El último hombre sobre la Tierra*³⁷ los muertos vivientes son una especie de vampiros que irrumpen en el planeta. En *La invasión de los ladrones de cuerpos* los zombis son, en realidad, ciudadanos de un suburbio de California a los que algo desconocido (posiblemente un ataque alienígena) les roba sus cuerpos y los convierte en seres sin emociones que se empeñan en transformar también a otros seres humanos. En *La noche de los muertos vivientes*, los zombis vuelven de la muerte y salen de sus tumbas, son de andar lento y torpe, comúnmente se mueven en hordas, únicamente buscan comer carne humana, pueden contagiar su estado zombi por medio de una mordida y únicamente se les puede vencer si se destruye su cerebro.

³⁷ La película se basa en la novela *Soy leyenda* (1954) de Richard Matheson, donde una guerra bacteriológica convierte a la humanidad en vampiros.

Martínez Lucena sostiene que el origen del zombi en la cultura de masas norteamericana “intenta responder a situaciones políticas muy concretas sucedidas en los Estados Unidos, en las que se ha querido denunciar la alineación causada por el totalitarismo” (2010: 69). Se ha señalado que el filme de George Romero de 1968 se puede leer como un comentario sobre el sentimiento de amenaza que provocaba una posible guerra nuclear durante la Guerra Fría (Lazo, 2004: 84) o, según refiere Martínez Lucena (2010: 75), los muertos vivientes de Romero también han sido vistos como los soldados norteamericanos fallecidos en Vietnam que regresaban a reclamar la opulencia e indiferencia de una gran parte de la sociedad norteamericana.

A partir de *La noche de los muertos vivientes*, el zombi se convierte, cada vez más, en un producto exitoso para el consumo de masas y continuamente aparecen nuevas versiones de estos seres comedores de carne. Si bien, algunas características de los zombis pueden compararse con las de la rabia, como el contagio por medio de una mordedura y la importancia del cerebro como espacio fisiológico dañado y en cual se aloja el mal o la infección. También hay un tipo de zombi cuyas características se inspiran directamente en la patología. Wasik y Murphy los identifican de la siguiente manera:

El zombi rápido es un hombre (o mujer) convertido en un animal insensato y asesino. El paradigma de las películas de zombi rápido, y casi con seguridad el mejor filme de la década pasada, es *28 Days Later*,³⁸ en la cual un virus llamado “furia” se esparce en la sociedad. El director de la película, Danny Boyle, dice que se inspiró específicamente en la rabia (2012: 162).³⁹

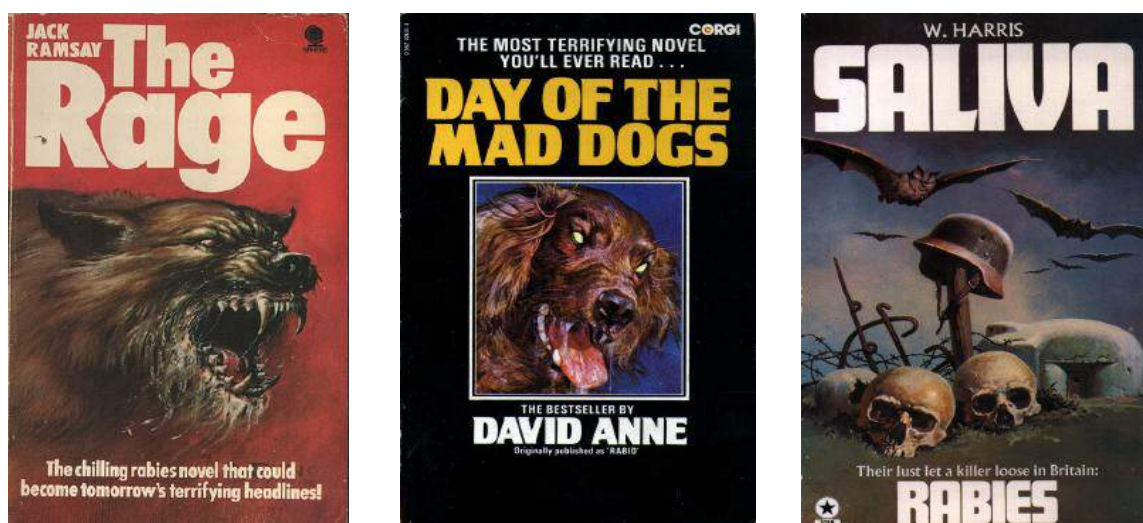
Como se ha observado, la rabia es una enfermedad que continúa estimulando la creación de ficciones. El descubrimiento de la primera vacuna para esta enfermedad, anunciada por Pasteur en 1885 (Schneider y Santos-Burgoa, 1994: 458), cambió la forma en la que se veía y entendía este mal. En esos años, por ejemplo, surgió en el discurso médico la metáfora militar que entendía a los

³⁸ En México se llama *Exterminio*. Es una película de 2002.

³⁹ “The fast zombie is a man (or woman) made into an insensate, murderous animal. The paragon of the fast zombie film, and almost certainly the best zombie film of the past decade, is *28 Days Later*, in which a virus called “rage” spreads through society. The film’s director, Danny Boyle, says he was specifically inspired by rabies” (Wasik y Murphy, 2012: 162).

agentes patógenos como invasores del cuerpo humano (Sontag, 1996: 67). Sin embargo, cabe preguntarse por qué la rabia sigue inspirando la creación de ficciones y personajes fantásticos y no solo en el cine sino también en otros ámbitos de la cultura, como la literatura popular.

La capacidad de la rabia de afectar a los animales domésticos, especialmente a los perros, y transformarlos en animales feroces e incontrolables es la fuente de inspiración de algunas ficciones. Así sucede en *Old Yeller* (1956), obra de corte dramático escrita por Fred Gipson, llevada al cine en 1957 por Walt Disney. También son ejemplos de lo anterior algunas novelas de terror y suspenso como *Cujo* (1981) de Stephen King (la cual también fue adaptada al cine en 1983), *The rage* (1978) de Jack Ramsay, *Day of the mad dogs* (1978) de David Anne y *Saliva* (1977) de W. Harris (figuras 1.6., 1.7. y 1.8.). Sin embargo, la rabia en los animales domésticos no es la única fuente de inspiración para crear historias sobre esta enfermedad.



Figuras 1.6., 1.7. y 1.8. Portadas de novelas sobre la rabia⁴⁰

A diferencia de la viruela y la fiebre amarilla, las cuales después de haber sido controladas y explicadas por la ciencia médica perdieron su aura de misterio, la rabia parece tener una cierta vigencia como enfermedad enigmática y

⁴⁰ Las imágenes e información sobre las novelas se obtuvo del sitio en línea denominado *Trash fiction*: http://www.trashfiction.co.uk/horror_rabies.html (consulta del 26 de junio de 2014).

perturbadora. Posiblemente, esto se debe a que esta enfermedad es una imagen o recordatorio de nuestra condición salvaje, instintiva, sometida por las normas sociales, pero siempre latente como un impulso contra todo aquello que representa civilización y cultura. Esto se encuentra asociado a un tema antiguo que no necesariamente tiene que ver con la letalidad o el número de muertos que puede provocar la enfermedad (la viruela y la fiebre amarilla, por ejemplo, fueron mucho más devastadoras que la rabia). Se trata del conflicto de la dualidad humana, vinculado con las interrogantes sobre el bien y el mal, la razón y el instinto, la cultura y la naturaleza. Se ha derramado mucha tinta sobre estos asuntos. En la literatura del siglo XIX fueron abordados con particular maestría. Algunos relatos ejemplares son *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Louis Stevenson, *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, *Frankenstein* de Mary Shelley y *El Horla* de Guy de Maupassant.

Los siguientes apartados de este capítulo tratarán sobre algunas patologías que, por diferentes razones, han hecho reaparecer viejos temores y fantasías acerca de la enfermedad, el contagio, el contacto con los enfermos, el cuerpo humano, la sexualidad, la contaminación del ambiente, entre otras. El surgimiento o resurgimiento de estas patologías en las décadas recientes representa un reto, no solamente para la ciencia médica actual, sino para una sociedad que se siente amenazada por ellas. Aunque, en ocasiones, el temor responde más a los discursos mediáticos que enfatizan la posible capacidad devastadora e, incluso, apocalíptica de las nuevas enfermedades.

1.3. Enfermedades virales emergentes

El término *infecciones emergentes (emerging infections)* fue acuñado por el biólogo e investigador Joshua Lederberg para referirse a enfermedades transmisibles que, en las últimas décadas del siglo XX, afectaron con mayor incidencia a los seres humanos y que podrían perjudicar con mayor gravedad en los años siguientes. De acuerdo con Maradona (2010), el uso de la palabra

emergente fue adoptado ampliamente en el discurso médico y con este se identifica no solo a las nuevas o más problemáticas enfermedades de transmisión, sino también a “ciertas infecciones que, propagadas de forma deliberada con tácticas de bioterrorismo, se tratan de difundir en la población” (2010: 357-358).⁴¹

Los siguientes apartados tratan sobre el sida, la influenza y el ébola, enfermedades que han sido designadas como infecciones *emergentes* o *reemergentes* (Davis y Lederberg, 2000; Maradona, 2010) y también como *plagas modernas* (Sherman 2006; Macip, 2010).⁴² El capítulo trata estas enfermedades porque, en los últimos años, cada una ha sido motivo de alarma social a nivel internacional, ha recibido profundas cobertura mediáticas y ha motivado la articulación de políticas de salud nacionales e internacionales. Pero no solo eso, en las décadas recientes, estas dolencias han sido incorporadas a la cultura popular, a la industria del entretenimiento y, en particular, al cine.

1.3.1. Sida

El síndrome de inmunodeficiencia adquirida es una enfermedad ocasionada por el virus de inmunodeficiencia humana (VIH) el cual al transmitirse a una persona se aloja en las células del sistema inmunológico y acaba con ellas de forma

⁴¹ Un ejemplo de estas posibles armas biológicas es el ántrax o carbúncos: “El ántrax es una zoonosis [enfermedad transmisible de animales a humanos] causada por *Bacillus anthracis*, un bacilo gram positivo esporulado, que afecta primariamente a animales herbívoros, ya sea domésticos o silvestres. El hombre es un huésped accidental, cuya infección resulta del contacto cutáneo o, más raramente, de la inhalación o ingestión de esporas (...) En la actualidad el mayor riesgo y amenaza de este patógeno radica en la posibilidad de utilizarlo como arma biológica debido a sus características de alta potencia, alta resistencia a condiciones adversas, bajo costo y facilidad de dispersión por corrientes de aire y vientos. Países como Japón, Inglaterra, Estados Unidos de América, Irak y Rusia han dispuesto o disponen en la actualidad de esta arma biológica. En 1979 una liberación accidental de esporas en un centro militar de microbiología en la ex Unión Soviética causó 79 casos y 68 muertes debido a ántrax pulmonar” (Perret, *et al.* 2001). En 2001, el microbiólogo Bruce Irving, quien trabajó para el ejército de los Estados Unidos, envió cartas contaminadas con ántrax a los medios de comunicación y a senadores demócratas. Como resultado de este ataque, seis personas murieron y 17 más resultaron infectadas. Este suceso desató una amplia cobertura mediática y pánico en la población. Véase: <http://www.cronica.com.mx/notas/2008/376291.html> (consulta del 2 de septiembre de 2014).

⁴² No solo este grupo de enfermedades han sido clasificadas como *emergentes*. Maradona (2010: 357-361) incluye también otras patologías como el dengue, el cólera, la peste, la fiebre de Marburgo, la fiebre del Valle de Rift, la fiebre de Lassa, los hantavirus y la enfermedad de Lyme. Macip (2010: 15) señala que junto a la gripe y el sida, la malaria y la tuberculosis son “las cuatro grandes plagas del siglo XXI”.

progresiva. La enfermedad fue detectada por primera vez en 1981 cuando los Centros para el Control y la Prevención de Enfermedades (*Centers for Disease Control and Prevention* o CDC) de los Estados Unidos identificaron un aumento inusual en el diagnóstico de neumonía ocasionada por la bacteria *Pneumocystis carinii* y de un cáncer de la piel denominado Sarcoma de Kaposi. Los CDC encontraron que estas enfermedades, poco usuales en personas jóvenes, se debían a la entonces inexplicable depresión de su sistema inmunológico. A partir de los primeros casos de esta enfermedad a la que denominaron síndrome de inmunodeficiencia adquirida, los CDC establecieron cuatro grupos “de riesgo” en los que se presentaba frecuentemente la infección: homosexuales, drogadictos, haitianos y hemofílicos (Cahn, *et al.* 2007: 16). Sin embargo, antes de que se acuñara el término sida, la enfermedad fue llamada *gay-related immunodeficiency* (GRID) o inmunodeficiencia relacionada con los homosexuales (Sherman, 2006: 90).

En 1983 el grupo de científicos dirigido por el Dr. Luc Montagnier del Instituto Pasteur, en Francia, logró aislar el retrovirus causal del sida. Esto fue confirmado en 1984 por el equipo de investigadores encabezado por el Dr. Robert Gallo, en el Instituto Nacional de Cáncer de los Estados Unidos (Maradona, 2010: 349-350). Además, la investigación médica permitió determinar con mayor precisión las características de la patología y las causas del contagio. Este último solamente puede suceder por vía sexual, sanguínea y de madre a hijo durante embarazo, el parto o la lactancia. Esto se debe a que el virus se encuentra en la sangre, el semen, el líquido pre seminal, los fluidos vaginales y la leche materna (Cahn, *et al.* 2007: 9). Aunque estos descubrimientos permitieron comprobar que el sida no es una enfermedad exclusiva de homosexuales o de usuarios de drogas inyectables, estos grupos ya padecían el estigma de la enfermedad y el rechazo consecuente.

En 1987 se comenzaron a distribuir los primeros antirretrovirales, fármacos que permiten retrasar la aparición del sida en los infectados con VIH. Actualmente, el tratamiento con una combinación de estos medicamentos,

conocido como terapia antirretroviral de gran actividad (TARGA o HAART, por sus siglas en inglés) ha permitido que la infección de VIH se considere como una afección crónica para quien recibe el tratamiento adecuado pues, con este, se puede retardar de forma casi indefinida la inmunodepresión y la aparición de enfermedades oportunistas (Macip, 2010: 79). No obstante, el elevado costo del tratamiento ha dificultado que llegue a las poblaciones con menos recursos económicos las cuales son también las más afectadas por la enfermedad.⁴³ La Organización Mundial de la Salud estimaba, por ejemplo, que a finales de 2012, había alrededor de 35 millones de personas con VIH.⁴⁴ Aproximadamente dos terceras partes de estas personas se encuentran en el África subsahariana, la región con mayor pobreza del planeta (Macip, 2010: 67).

Con relación a lo anterior, en años recientes algunos investigadores han advertido que los grupos más vulnerables no son los mismos que se identificaron en los años posteriores al descubrimiento de la enfermedad: “Si en la década del 80 y principios del 90 el VIH/SIDA había sido vinculado a usuarios de droga intravenosa y hombres que tienen sexo con hombres, hoy las estadísticas indican que ha pasado a ser una enfermedad que afecta más a las mujeres, a los jóvenes y a las personas que viven en condiciones de pobreza” (Cahn, *et al.* 2007: 25).

Por otro lado, Susan Sontag (1996) señala algunas de las principales metáforas con las cuales se ha interpretado el sida, entre ellas, la peste, un

⁴³ El precio elevado de los medicamentos ha llevado a la organización de movimientos sociales y de protesta contra las empresas farmacéuticas que los elaboran. Algunos países y organizaciones de salud internacionales se han enfrentado o han negociado con estas empresas para reducir los precios de los fármacos. En 1989, el gobierno de Estados Unidos obligó a la empresa Burroughs Wellcome a reducir el precio de primer antirretroviral, conocido como AZT. En 1996, Brasil comenzó a manufacturar antirretrovirales genéricos para su población y entró en una batalla legal con las farmacéuticas que lo acusaban de violar las leyes internacionales de patentes. En el 2000, la OMS y la ONUSIDA lanzaron la Iniciativa Mundial de Acceso Acelerado que buscaba negociar precios más bajos con los productores de las medicinas (Cahn, *et al.* 2007: 18-21). En el 2005, la OMS y la ONUSIDA se propusieron lograr para el 2010 el acceso universal a la prevención, tratamiento y atención del VIH y el sida. Si bien, no se alcanzó este objetivo, en el *Report on the Global HIV/AIDS Response* de 2011 señala los avances que se hicieron al respecto. Véase: <http://www.who.int/hiv/universalaccess2010/es/> y http://www.who.int/hiv/pub/progress_report2011/hiv_full_report_2011.pdf (consulta del 13 de agosto de 2014).

⁴⁴ La cifra sobre el posible número de infectados de VIH se encuentra en el sitio en línea de la OMS: <http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs360/es/> (consulta del 13 de agosto de 2014).

invasor proveniente del exterior, un castigo divino a una sociedad moralmente laxa y decadente o una contaminación del cuerpo provocada por la perversión sexual, la homosexualidad y la sodomía. Estas interpretaciones de la enfermedad contribuyeron a caracterizar a los enfermos como culpables de su padecimiento y como portadores de un mal “vergonzoso”.

De acuerdo con esta autora, el sida irrumpió como una nueva enfermedad pavorosa que heredó algunas metáforas que antes habían sido utilizadas para identificar otras enfermedades, como la lepra y la sífilis. La primera de ellas fue vista, durante siglos, como una manifestación del castigo divino provocado por la corrupción moral; la segunda era interpretada como una contaminación repulsiva, justiciera e invasora de la colectividad (Sontag, 1996: 103, 130).

A su vez, el sida (junto con el cáncer) no tiene una fantasía que ennoblezca la enfermedad o a sus portadores, tal como sucedió con la tuberculosis en el siglo XIX cuando era considerada una afección propia de quien tiene un exceso de pasión y creatividad. Sontag señala que incluso la sífilis adquirió una valoración positiva similar a la de la tuberculosis:

Y la sífilis, en efecto, logró adquirir un significado oscuramente positivo en Europa a fines de ese siglo [el XIX] y principios del XX, cuando se la conectó con una sobreactividad mental («febril») paralela a la conexión que desde la era de los escritores románticos se establecía entre la tuberculosis pulmonar y una sobreactividad emotiva. Como queriendo rendir homenaje a tantos escritores y artistas notables cuyas vidas terminaron en la demencia sifilítica, se creyó que las lesiones cerebrales de la neurosífilis podían realmente inspirar ideas y obras de arte originales (Sontag, 1996: 108).

El sida no solo carece de fantasías ennoblecedoras, sino que es una enfermedad ampliamente caracterizada con la metáfora de la peste o la plaga. Es común encontrar frases que designan al sida como “la peste moderna” o “la plaga del siglo XX o XXI”.⁴⁵ En ellas hay una evocación a la peste bubónica que durante siglos y, particularmente, en la Edad Media provocó grandes crisis sociales. Sirva de ejemplo, la gran epidemia de *peste negra* que entre 1346 y 1353 se presentó

⁴⁵ Algunas designaciones como estas se pueden encontrar en los textos que fueron consultados para la realización de este apartado: Sherman (2006; 2007), Macip (2010), Walters (2011), Oldstone (2002).

en Europa, el norte de África, Medio Oriente y Asia occidental: “Los estragos que provocó entre la población fueron tales que le valieron, al parecer, la fama eterna de haber sido el mayor desastre demográfico jamás sufrido” (Benedictow, 2011: 17).⁴⁶

En cuanto a la imagen del enfermo de sida, ya se ha señalado que la caracterización de la enfermedad contribuye a culpabilizar al enfermo por su condición, como si la enfermedad fuese el castigo por la transgresión de normas sociales, especialmente aquellas relacionadas con la sexualidad. Al respecto, la filósofa argentina Esther Díaz (1996: 250), sostiene que esta actitud punitiva hacia el sujeto enfermo de sida los convierte en “objetos expiatorios” y “objetos de exclusión” (o en “apestados”, si se usa la metáfora de la plaga). Díaz añade que esta situación permite a los no enfermos sentir un cierto alivio al distanciarse del sujeto “contaminado” y les ofrece la sensación de mantenerse limpios. Al respecto, cabe añadir que la necesidad de separación y exclusión no solo se presenta en un nivel de individuos y grupos, sino también en las políticas de control, inmigración y seguridad que establecen los Estados.⁴⁷

Por otro lado, Esther Díaz también se cuestiona sobre la irrupción del sida y su importancia en la constitución de un imaginario colectivo⁴⁸ marcado por el deseo y el miedo al cuerpo del otro. Para esta autora, nunca antes hubo un época tan temerosa del cuerpo ajeno y, sin embargo, con un deseo igual de intenso

⁴⁶ La peste bubónica es ocasionada por la bacteria *yersinia pestis*, la cual se puede contraer por la mordedura de una pulga que vive en roedores, comúnmente en la rata negra. Cuando el bacilo entra al torrente sanguíneo produce agrandamiento de los ganglios linfáticos o bubones. En ocasiones, la peste adquiere la forma de una enfermedad pulmonar o neumonía. Esta variante de la patología se puede transmitir mediante el contacto entre personas, por medio de la respiración, la tos y los líquidos expulsados por la boca del enfermo (Cartwright y Biddiss, 2005: 35).

⁴⁷ En 1987, Estados Unidos comenzó a prohibir la entrada a extranjeros infectados con VIH. Esta restricción continuó hasta el año 2010 (Macip, 2010: 75). En el 2013, un diario mexicano contabilizó 44 países donde se restringía el ingreso de turistas e inmigrantes con VIH. Algunos de los más severos son Corea del Norte, Rusia, Irak, Egipto, Singapur, Malasia y China donde los extranjeros son deportados si se descubre que están infectados con VIH. Véase: <http://www.excelsior.com.mx/global/2013/08/24/915218> (consulta del 15 de agosto de 2014).

⁴⁸ Esther Díaz propone la siguiente definición: “Un imaginario colectivo se constituye a partir de los discursos, las prácticas sociales y los valores que circulan en una sociedad. El imaginario actúa como regulador de conductas (por adhesión o rechazo). Se trata de un dispositivo móvil, cambiante, impreciso y contundente a la vez. Produce materialidad. Es decir, produce efectos concretos sobre los sujetos y su vida de relación, así como sobre las realizaciones humanas en general” (1996: 11).

hacia este. El resultado de esta dinámica es, asegura Díaz, el “rechazo de lo real”, es decir, la instauración de prácticas y discursos sobre la conveniencia de la separación de los cuerpos. Una de las formas en las que se adopta este rechazo es ambigua ya que se reconoce el objeto deseado, pero no se asumen las consecuencias: “Es la actitud de quien se presta al juego de los romances telefónicos o radiales o postales (...) Es también la actitud de quien, equipado con un programa de realidad virtual, hace el amor con la computadora o a través de ella” (Díaz, 1996: 325-326).

Como se ha observado, el sida no es únicamente un problema médico. Su irrupción ha repercutido en diferentes ámbitos de la vida social que van desde el ejercicio individual de la sexualidad hasta la configuración de grandes políticas sanitarias y de seguridad. Aunque probablemente esta dolencia es la que más conmoción ha provocado en el mundo en las últimas décadas, hay otras que también han ocasionado crisis sociales y sanitarias en años recientes. Una de ellas es la influenza.

1.3.2. Influenza

La gripe o influenza es una de las enfermedades que han acompañado a la humanidad desde tiempos remotos. Diversos especialistas (Sherman, 2007: 159; Acuña, 2010: 19; Anaya, 2013: 88) sostienen que la primera descripción de una epidemia de influenza se encuentra en el tratado de las *Epidemias* de Hipócrates, escrito alrededor del año 410 a. C. En la séptima sección del libro sexto, el médico griego habla de una epidemia de tos ocurrida en Perinto:

Las toses comenzaron hacia el solsticio de invierno, el decimoquinto o el vigésimo día después del cambio frecuente entre vientos del Sur, vientos del norte, y tiempo de nieves. De estas (afecciones), unas fueron más breves y otras más largas, y hubo frecuentes afecciones pulmonares (Hipócrates, *Epidemias*, VI.7.1).

Otras epidemias antiguas de influenza ocurrieron en 1414, en Europa Central (González, 2009); en 1493, en La Isabela, la primera ciudad fundada por los españoles en América (Aranda, 1998: 172); en 1562, en Edimburgo y, en 1793, en

Filadelfia, Estados Unidos (Oldstone, 2002: 229-230). En esta última, el médico norteamericano Robert Johnson realizó la primera descripción clínica de la patología la cual contribuyó a identificar posteriores brotes, en el siglo XIX.

En cuanto al nombre de la enfermedad, Oldstone (2002: 228) y Anaya (2013: 89) explican que la palabra *influenza* tiene origen en Florencia, alrededor del siglo XIV.⁴⁹ Esta denominación se utilizaba para designar las enfermedades provocadas por la “influencia del cielo” (*influenza di coeli*) o la “influencia de las estrellas”. Anaya (2013: 91) agrega que en Europa, durante una epidemia, en 1742, la enfermedad fue designada como “influencia del frío” (*influenza de freddo*) y, posteriormente, los ingleses hicieron común el uso de este nombre. Por su parte, también en el siglo XVIII, los franceses la comenzaron a llamar *grippe*.

A pesar de que la influenza es endémica⁵⁰ en gran parte del mundo y que, según cálculos de especialistas, desde el siglo XVI ha habido alrededor de cuatro pandemias⁵¹ de influenza cada cien años (Anaya, 2013: 90); la mayor crisis social que ha provocado esta enfermedad sucedió en 1918-1919. Esta pandemia es recordada como uno de los eventos más trágicos en la historia de la humanidad. Se calcula que en tan solo dos años murieron, en prácticamente todo el mundo, entre cincuenta y cien millones de personas por causa de esta dolencia (Maradona, 2010: 334).

Michael Oldstone (2002: 222-223) en su exposición sobre el brote de influenza de 1918 explica cómo fue que esta enfermedad influyó en el curso final de la Primera Guerra Mundial. De acuerdo con este autor, en la primavera de 1918, las tropas alemanas avanzaron por suelo francés hasta llegar al río Marne, desde el cual París quedaba al alcance de la artillería pesada. Sin embargo, en esos meses los soldados también comenzaron a enfermar y morir de gripe, según

⁴⁹ Anaya sostiene que el término tiene su origen en un documento escrito por un historiador florentino en 1387. Sin embargo, no proporciona el nombre del texto ni de su autor. Por su parte, Oldstone dice que los italianos acuñaron el nombre *influenza* cerca del año 1500.

⁵⁰ Endemia: “Enfermedad que ocurre en un nivel constante en una población determinada” (Pérez, 2000: 100).

⁵¹ Epidemia: “Aumento en la frecuencia de una enfermedad por encima del nivel habitual o endémico” (Pérez, 2000: 100). Una pandemia es “la epidemia que se ha extendido a través de varios países o continentes, afectando usualmente a gran número de personas” (Cárdenas, 2014: 13).

informó el comandante alemán Eric von Ludendorff. “La infección cundió con rapidez, y a finales de julio Ludendorff culpó a la influenza de haber contenido el avance alemán” (Oldstone, 2002: 222). Al mismo tiempo, las fuerzas aliadas se robustecían con la llegada de tropas norteamericanas al frente de batalla lo que permitió organizar una contraofensiva que dio fin a la conflagración armada.

A pesar de que Oldstone señala el desgaste que provocó la influenza al ejército alemán, la enfermedad también minó a los ejércitos aliados. De hecho, el primer brote documentado de la pandemia de 1918 aconteció en el Fuerte Riley, un campamento del ejército norteamericano ubicado en Kansas. De ahí, la enfermedad se propagó entre los soldados y llegó a los campos de batalla en Europa (Maradona, 2010: 334). Como la pandemia comenzó durante una etapa crucial de la conflagración, los medios de comunicación de los países que intervinieron en la guerra no informaron sobre la crisis sanitaria provocada por la influenza. En España, uno de los países europeos que se mantuvo neutral durante la Primera Guerra Mundial, la prensa informó abiertamente acerca del brote de influenza y, por ello, la enfermedad es conocida como “gripe española” (Oldstone, 2002: 226).

En México, la pandemia de 1918 comenzó a manifestarse en abril en los estados fronterizos del norte y se presentó en todo el país algunas semanas después. En septiembre, comenzó un segundo brote también en los estados del norte y llegó hasta los estados sureños. La estadísticas indican que en México, cuya población era de aproximadamente 14 millones de personas, hubo 436 200 defunciones registradas y relacionadas con la influenza (Acuña, 2010: 25). Este autor ofrece una compilación de notas periodísticas de la época que dan una idea de la crisis social provocada por esta enfermedad. A modo de ejemplo, se muestra el fragmento de una crónica sobre la situación en San Luis Potosí:

Numerosas personas llegaron de Tampico y sus alrededores huyendo de la influenza española, que cada día toma más incremento entre los pasajeros del tren (...) Lo que más impresionó a los pasajeros fue la acción incalificable de una madre, quizá demente, que traía consigo dos hijos enfermos, uno de los cuales falleció cuando el tren se encontraba en la estación de Verástegui en lo más

intrincado de la sierra. Cuando la madre vio que su hijo había exhalado su último suspiro, presa de la mayor angustia y dando lastimeros ayes de dolor, envolvió con un chal el fruto de sus entrañas y, ante el asombro inaudito de sus compañeros de viaje, lo arrojó por la ventanilla del tren a los despeñaderos (...) Aún no se borraba la terrible impresión producida por el suceso que acabamos de relatar, cuando se supo que había sido descubierto un cadáver en la plataforma en uno de los coches de segunda clase. Hechas las investigaciones del caso se supo que aquel cadáver pertenecía a un individuo que venía bastante enfermo de influenza, quien había manifestado ser un humilde sastre de esta población (*El Universal*, 2 de noviembre de 1918; citado en Acuña, 2010: 23).

Además de las crónicas e informes que la prensa de diferentes países publicó en aquellos años, las fotografías de la crisis epidemiológica de 1918 y 1919 han contribuido en la construcción de la memoria de la epidemia. En muchas de ellas, la presencia del “enemigo invisible”⁵² se hace patente mediante imágenes de policías, ciudadanos y personal de salud que portan cubrebocas o en imágenes de hospitales militares que atendían a soldados norteamericanos enfermos de gripe (figuras 1.9., 1.10. y 1.11.).



Figura 1.9. La Cruz Roja en San Luis, Misuri, durante la epidemia de influenza de 1918⁵³

⁵² Esta designación proviene de un artículo de Carbó (2010) que es referido algunos párrafos más adelante.

⁵³ Fuente: <https://www.influenzaarchive.org/cities/city-stlouis.html> (consulta del 28 de agosto de 2014).



Figura 1.10. Policía de Seattle en 1918⁵⁴



Figura 1.11. Soldados enfermos de influenza en Kansas⁵⁵

⁵⁴ Fuente: http://en.wikipedia.org/wiki/1918_flu_pandemic#mediaviewer/File:165-WW-269B-25-police-l.jpg (consulta del 28 de agosto de 2014).

En el artículo titulado “Retórica de la imagen” de 1964, Roland Barthes (2009: 45) decía que la imagen fotográfica crea una sensación de evidencia de realidad que parece decir *así sucedieron las cosas*. Esta cualidad de la fotografía hace pasar como natural, transparente y sin códigos un mensaje que solo se puede leer en términos históricos, culturales e ideológicos. En relación a las anteriores imágenes, la coincidencia histórica entre el final de la Gran Guerra y el inicio de la pandemia de influenza en campamentos militares y en las trincheras europeas tuvo como posible consecuencia el fortalecimiento de la metáfora bélica de la enfermedad. Las imágenes muestran momentos que pueden interpretarse como propios de una guerra con bajas militares y civiles. En este caso, la conflagración es contra un “enemigo invisible” ante el cual los implicados en la batalla se protegen con el cubrebocas.⁵⁶

A la metáfora de la influenza como una enfermedad a combatir en términos militares se añade otra imagen que surgió con una serie de descubrimientos científicos relacionados con esta enfermedad. Oldstone (2002: 230-231) relata que en 1918, durante la pandemia de influenza, J. S. Koen, un inspector de la Oficina de Industria Animal de los Estados Unidos, halló cerdos que padecían una dolencia similar a la influenza humana e identificó que, en algunas granjas, un brote de gripe en las personas estaba precedido por uno en los cerdos y viceversa. Por ello, el inspector sugirió que la enfermedad se transmitía entre ambas especies.

Diez años después un grupo de veterinarios de la Oficina de la Industria Animal lograron transmitir la gripe entre cerdos. Un año más tarde, Richard Shope, investigador del Instituto Rockefeller de Patología Comparativa logró infectar a cerdos sanos con fluidos nasales de cerdos con influenza. La

⁵⁵ Fuente: http://en.wikipedia.org/wiki/1918_flu_pandemic#mediaviewer/File:CampFunstonKS-InfluenzaHospital.jpg (consulta del 28 de agosto de 2014). De acuerdo con la información de Wikipedia, la imagen fue tomada por un fotógrafo de la armada norteamericana.

⁵⁶ A lo anterior cabría añadir que, en la Primera Guerra Mundial, los combatientes usaron el gas mostaza como arma química y, por ello, comenzaron a usar máscaras protectoras. Didi-Huberman (2012: 23), en un comentario sobre un texto de Walter Benjamin, sostiene que todavía en los años treinta la *angustiosa imagen* por excelencia que obsesiona tanto a alemanes como franceses es la de las máscaras de gas pues ella representa los ataques químicos y la disolución de la frontera entre combatientes y civiles.

aportación de Shope fue que el fluido nasal había sido previamente pasado por un filtro Pasteur-Chamberland, capaz de retener a las bacterias, pero no a los virus. Con ello, se ofreció la primera prueba de que la gripe porcina era viral.

En 1933, en Londres, un grupo de científicos, dirigidos por Christopher Andrews y Wilson Smith, trabajaba con hurones en investigaciones sobre el moquillo canino cuando se percataron de que los animales de laboratorio se contagiaron de la gripe que padecía parte del personal del laboratorio. Esto llevó a la realización de algunos experimentos que confirmaron la paternidad viral de la influenza y su transmisión entre especies. (Oldstone, 2002: 233).

Después de estos descubrimientos siguieron otros más que permitieron desarrollar vacunas mediante el cultivo del virus en embriones de pollo y la clasificación de distintos tipos de virus de la influenza (A, B y C). De estas tres, la influenza tipo A es la que afecta con mayor frecuencia al ser humano y tiene mayor “poder epidémico” (Maradona, 2010: 335). También se ha realizado una categorización de los subtipos de virus de influenza. Esto último se hace según las variaciones de las proteínas llamadas hemaglutinina (H) o neuraminidasa (N). De la primera se han encontrado 16 tipos y de la segunda nueve (Macip, 2010: 21).

Estas categorizaciones permiten denominar un determinado virus (por ejemplo, A H1N1) e identificar las continuas transformaciones genéticas que tienen cuando entran en contacto con otros tipos de virus. Macip explica con una metáfora este cambio genético:

¿Cómo consigue el virus de la gripe ir cambiando cada año? Una razón es su gran habilidad para traficar con información genética. Como un niño que intercambia cromos en el patio del colegio, un virus de la gripe puede captar un trozo de ADN de otro virus de su familia y dejar a cambio uno de los suyos. Las colecciones de genes con las que acaban unos y otros después de esas «negociaciones» pueden ser tan diferentes a las originales que los virus resultantes pueden considerarse prácticamente nuevos (2010: 22).

A partir de lo anterior, se observa que tanto las enfermedades virales, como el virus de la influenza, adquirieron a lo largo del siglo XX, y a partir de las

investigaciones científicas en campos de investigación como la virología y la patología, una imagen relacionada con la mutación, el cambio, la rapidez, la evolución e, incluso, la innovación.

Estas imágenes se han asociado con otras más, relacionadas con lo impredecible, lo intempestivo y lo amenazador. El mismo Macip, al hablar del contagio de la influenza entre diferentes especies ofrece una imagen de esta como algo con un comportamiento acechante: “Las aves y los cerdos son como una especie de «despensa» en la que el virus sobrevive esperando el momento propicio para volver a saltar a los humanos” (2010: 22-23). Por su parte, Sherman (2007: 159) afirma que la llegada una epidemia mortal de influenza es una certeza y, al mismo tiempo, se pregunta cómo podemos prepararnos para lo impredecible. En suma, la influenza parece tener fuertemente arraigada la imagen de un mal en continuo asedio, cíclico, mutante, potencialmente agresivo y mortal.

Por otro lado, el estudio y documentación de los brotes de influenza a lo largo del siglo XX ha permitido confirmar el carácter cíclico de la enfermedad. A lo largo del siglo XX, por ejemplo, se documentaron tres pandemias de influenza: en 1918, en 1957 y 1968. En la segunda murieron aproximadamente dos millones de personas. Esta es conocida como “influenza asiática” porque el primer brote sucedió en China. La tercera pandemia, que comenzó en Hong Kong, ocasionó un millón de defunciones. Acerca de esta última René Anaya sostiene: “Se la considera como la primera de la era moderna (o de la globalización), ya que el transporte aéreo facilitó su rápida propagación. Fue también la primera supervisada por un organismo internacional, la OMS” (2013: 99).

El origen asiático de estas dos últimas epidemias ha contribuido en la construcción de una imagen de la influenza como una enfermedad que “amenaza” desde el oriente del planeta: “Actualmente se sabe que en esa parte del mundo [en Asia] se tiene el principal “cultivo” de virus mutantes de la influenza, porque hay un mayor contacto entre las personas y las aves” (Anaya, 2013: 98-99). Oldstone lo explica de la siguiente manera: “En la zona rural del

sudeste de Asia, el área más densamente poblada del mundo, cientos de millones de personas viven y trabajan en contacto directo con cerdos y patos domésticos, lo que constituye una posible causa de las pandemias de influenza en China” (2002: 238).

Los investigadores explican que el continuo contacto entre especies afectadas por la influenza como cerdos, aves y humanos es un factor de riesgo para que los virus “intercambien” material genético, “salten” de una especie a otra y surja un nuevo y peligroso virus. Sin embargo, como se observa en las últimas dos citas, muchos especialistas también hacen énfasis en China y el sudeste asiático como espacios propicios para el surgimiento de “virus mutantes”. Además, la imagen de la influenza como una amenaza que puede surgir en algún país de oriente, particularmente en China y Hong Kong, se siguió reforzando con los brotes de gripe aviar en los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI.

En 1997 la influenza aviaria (denominada como H5N1) en Hong Kong ocasionó la muerte de 6 personas de un total de 18 infectados. En esa ocasión, el gobierno Chino sacrificó alrededor de un millón y medio de aves de corral para detener la transmisión de la enfermedad a los seres humanos. En el 2006 un nuevo brote de gripe aviar infectó a 115 personas de las cuales murieron 79. El año siguiente murieron 59 personas de las 88 que se registraron infectadas por el virus. En estos años hubo alarma por la posibilidad de que las aves silvestres propagaran la enfermedad durante su ciclo migratorio (Macip, 2010: 31).⁵⁷

En las últimas décadas del siglo pasado y los primeros años del actual, la influenza tuvo una imagen asociada, principalmente, a las aves (como reservorio o depositarios de la amenaza) y a las condiciones de vida de países como China: “Ante estos continuos brotes de gripe aviaria, se investigó y descubrió que la

⁵⁷ También en los primeros años del siglo XXI hubo un brote de una enfermedad respiratoria que afecta los pulmones, provoca síntomas parecidos a los de la gripe y es ocasionada por un microorganismo conocido como *coronavirus*. El síndrome respiratorio agudo y severo (SARS) fue detectado por primera vez en febrero de 2003 por el Dr. Carlos Urbani, quien trabajaba para la OMS en Vietnam. Posteriormente, la investigación epidemiológica permitió ubicar el origen del virus en Guangdong, China (Cevallos, 2003). Esta enfermedad se propagó durante el 2003 en países de Europa, Asia y América; sin embargo, a partir de 2004 no se presentaron nuevos casos. Véase: <http://www.cdc.gov/sars/index.html> (consulta del 2 de septiembre de 2014).

fuente de contagio provenía de la provincia china de Guangdong, donde millones de pollos, patos y gansos circulan en libertad y conviven con seres humanos” (Anaya, 2013: 101). Sin embargo, en 2009, la primera pandemia de influenza del siglo XXI hizo volver la vista hacia el cerdo como depositario de un virus que amenazaba la vida de las personas y a México como el nuevo lugar desde el cual surgía el mal.

El 21 de abril de 2009, el gobierno de Estados Unidos informó acerca de un brote de influenza “procedente de México” (Macip, 2010: 34). Por su parte el gobierno mexicano, en voz de su Secretario de Salud, anunció la noche del 23 de abril el inicio de una etapa de contingencia sanitaria y la suspensión de actividades en los centros escolares. Posteriormente, el estudio epidemiológico identificó que en el país hubo un par de sitios en los que pudo originarse el brote de influenza porcina (posteriormente bautizado como AH1N1). Los estados de la República donde se localizaron los primeros enfermos fueron Veracruz (en la comunidad de La Gloria, municipio de Perote)⁵⁸ y San Luis Potosí. Finalmente, la investigación estableció que el paciente cero (el primero en contraer la enfermedad) provenía de San Luis Potosí y se infectó en febrero de 2009 (Sosa y Pérez, 2010: 62).

La crisis sanitaria de 2009 provocó alarma en prácticamente todo el planeta y México fue visto como el epicentro de un enfermedad que la OMS declaró en el nivel de pandemia el 11 de junio de 2009.⁵⁹ El 15 de junio de ese año se había detectado el virus en 76 países, se llevaba un conteo de casi 36 000 personas infectadas y se había registrado un total de 163 fallecidos (Manjarrez, *et al.* 2010: 37). México vivió sus momentos de mayor tensión social e incertidumbre durante las dos semanas (del 23 de abril al 7 de mayo) que duró la restricción de

⁵⁸ El análisis de los casos de influenza reportados en este municipio dio como resultado que ninguno de ellos fue ocasionado por el virus AH1N1 (Sosa y Pérez, 2010: 62).

⁵⁹ La OMS cuenta con un sistema de fases de alerta epidemiológica con el cual advierte el nivel o alcance que una determinada enfermedad ha logrado. Las seis fases van desde el número uno, en el que no hay registro de infecciones en humanos con microorganismos que normalmente circulan en otras especies, hasta el número seis en el que se registra una pandemia; es decir que una enfermedad infecciosa se encuentra en, por lo menos, dos regiones distintas del planeta. Las regiones son África, América, Europa, Sudeste asiático, Mediterráneo oriental y Pacífico occidental (Macip, 2010: 46).

actividades en lugares públicos como escuelas, iglesias, teatros, estadios y centros de trabajo.

Acerca de esos días de contingencia nacional se han publicado investigaciones que tratan diferentes dimensiones de la crisis, desde la exploración médica y epidemiológica (Pérez, *et al.* 2010) hasta los trabajos de investigación social, antropológica, semiótica y discursiva. En este último grupo se encuentran los textos de Salgado y Villavicencio (2010), Carbó (2010) y Fernández Poncela (2010).

La investigación de Salgado y Villavicencio ofrece un análisis de las portadas de seis periódicos de circulación nacional, publicados durante los quince días de contingencia sanitaria. En esta pesquisa, las autoras observan cómo durante el periodo de crisis los medios desempeñaron, entre otros, un papel normativo de la conducta social ante la epidemia:

El público fue instruido sobre las medidas higiénicas que debía tomar ante la contingencia, los cambios de conducta que tendría que hacer en su vida cotidiana: cómo usar el tapabocas, cómo lavarse las manos, cómo elaborar antibacterial casero, cómo conducirse en el transporte público, cómo llamar al virus, qué hacer durante los días de emergencia, cómo reaccionar ante las medidas tomadas por otros países⁶⁰ (2010: 92).

Una de las portadas del *corpus* que analizaron las autoras es la del diario *La Jornada* del 2 de mayo de 2009. En ella aparece la foto (ver figura 1.12.) de un depósito de cerdos conocido como *biodigestor*, propiedad de *Granjas Carrol*, una empresa productora de alimentos porcinos instalada en el municipio de Guadalupe Victoria, Puebla. De acuerdo con la información proporcionada en el pie de foto, la muerte de un par de niños por enfermedades respiratorias en el municipio de Perote (donde se especulaba que se habían presentado los primeros casos de influenza A H1N1) se atribuía a la contaminación de las granjas de cerdos ubicadas en Guadalupe Victoria, a ocho kilómetros de Perote. Por su parte, Salgado y Villavicencio (2010: 103) señalan que esta portada desafiaba los

⁶⁰ Entre estas medidas estuvo la cuarentena a la que se tuvieron que someter los empleados y huéspedes (incluidos algunos mexicanos) del hotel *Metropark* de Hong Kong, donde se alojó un visitante mexicano que tenía influenza (Macip, 2010: 40).

intentos del gobierno mexicano de volver humana la imagen de una enfermedad que se identificó como porcina.

La Jornada

DIRECTORA GENERAL: CARMEN LIRA SAUDE
DIRECTOR FUNDADOR: CARLOS PAYAN VELVER

SÁBADO 2 DE MAYO DE 2009
MÉXICO, DISTRITO FEDERAL · AÑO 25 · NÚMERO 8875 · www.lajornada.unam.mx

10 PESOS

■ Han sido “irregulares” los reportes sobre influenza, acusa

Culpa Córdova a los estados de la maraña de cifras

■ No funciona el sistema de notificación obligatoria, creado en 1994
■ La secretaría deja de dar información sobre las muertes acumuladas

■ 3 a 5

Han detectado enfermos en 16 países; en 18 hay sospechosos

■ Siguen los cambios de nombre; ahora es “virus de la influenza humana”

■ Propagación masiva, sólo en México y EU, dice OMS

■ 7, 8 y 28

El déficit por la crisis se agrava con el brote, se queja la IP

■ Los sectores turístico, restaurantero y porcícola son los más afectados, dice

■ 36

VECINOS DE GRANJAS CARROLL, ATERRADOS DESDE HACE AÑOS



El añejo temor en la comunidad La Gloria, municipio veracruzano de Perote, se acrecentó en febrero pasado tras la muerte de dos niños por problemas respiratorios, atribuidos a la contaminación que producen las granjas porcícolas instaladas allí. Funcionarios del estado y empleados de la empresa han presionado a pobladores para que callen. En la imagen, depósito de restos de cerdos, conocido como bloodgestor, en instalaciones de esa firma en el ejido Quechúlac, municipio de Guadalupe Victoria, Puebla, a unos ocho kilómetros del primer poblado. ■ Foto Carlos Ramos / Manatitas

■ 9

Ningún nuevo deceso en el DF; Ebrard llama a no confiarse

■ El gobierno capitalino distribuirá cientos de miles de paquetes sanitarios

■ 33

Tras conato de motín, permiten visitas a presos de la capital

■ Deja siete heridos una riña entre internos del Reclusorio Norte

■ Familiares de los cautivos denuncian falta de comida

■ 32

opinión

Ssa. Influenza A. Tan “descentralizados” como ineficientes

GUSTAVO LEAL F.

3a

Figura 1.12. Primera plana del diario La Jornada del 2 de mayo de 2009

Durante la emergencia sanitaria de 2009, la industria productora de carne de puerco se vio afectada por la baja en el consumo de estos alimentos no solo en México, sino también a nivel internacional. El temor a la ingesta de carne contaminada también se presentó en años anteriores en el contexto alarma epidemiológica ocasionada por enfermedades como la gripe aviar y el mal de las vacas locas.⁶¹

En otra investigación sobre la influenza en México, Teresa Carbó (2010) analiza un *corpus* de fotografías tomadas durante los días de contingencia sanitaria y publicadas en el diario *La Jornada* y en *Flickr*, un sitio de Internet donde fotógrafos (aficionados en su mayoría) colocan su trabajo. La autora de este artículo encontró imágenes en las que identificó una voluntad de mostrar un conjunto de problemáticas como la desigualdad social, el desempleo y la mendicidad en el contexto de la crisis sanitaria.⁶² Además, la autora también advierte en muchas de estas imágenes la presencia del cubrebocas como un emblema que visibiliza al “enemigo invisible” y hace patente la situación de riesgo.

El trabajo de Fernández Poncela (2010) explora los rumores que circularon en México durante la contingencia sanitaria de 2009 y observa cómo se edificaron y difundieron emociones en torno a la situación de crisis que vivía el país. Algunos de los rumores que Fernández Poncela (2010: 320-324) logró identificar sustentaban las siguientes ideas:

⁶¹ La enfermedad de las vacas locas forma parte de un grupo más amplio de patologías conocidas como encefalopatías espongiiformes las cuales, en sus diferentes variantes, afectan a los seres humanos (la enfermedad de Creutzfeldt-Jakob) y a otras especies como las ovejas (enfermedad de *scrapie*). En los años ochenta y noventa del siglo pasado, el brote de esta enfermedad en vacas de granjas inglesas y el posterior incremento de casos de la enfermedad de Creutzfeldt-Jakob en humanos provocó alarma y sospecha de que la causa de la infección de las personas estuviera vinculada con el consumo de carne contaminada. Finalmente, se descubrió que la infección del ganado vacuno se debía a que, en los años setenta, la industria productora de carne de res comenzó a alimentar a los animales con carne y huesos molidos procedentes de otros animales de ganado (algunos posiblemente infectados de *scrapie*). Esto con el fin de que las proteínas hicieran crecer más rápidamente a las vacas. Sin embargo, esta práctica propició la aparición de la enfermedad de las vacas locas (Walters, 2011: 50-56).

⁶² Cabe aclarar que el *corpus* incluye la obra de fotógrafos de un periódico que mantuvo una línea editorial crítica hacia los representantes del gobierno, particularmente hacia el Secretario de Salud, Ángel Córdova Villalobos.

- El virus fue creado y diseminado por la industria farmacéutica para obtener beneficios económicos de la venta de antivirales.
- La contingencia era una forma en la que el gobierno mexicano buscaba distraer la atención para que las personas no se percataran de un acuerdo militar con el gobierno estadounidense en el cual la armada norteamericana iba a entrar a territorio a México para apoderarse de los pozos petroleros.
- La crisis sanitaria fue ocasionada por experimentos fallidos llevados a cabo por el gobierno de Estados Unidos. El virus se salió de control y se escapó de los laboratorios.
- El gobierno mexicano buscaba evitar que se conociera el aumento en la deuda externa debido a un préstamo que el país estaba a punto de recibir del Fondo Monetario Internacional.
- La influenza era una estrategia para conferirle la facultad a los cuerpos policiacos para catear casas e intervenir llamadas telefónicas de los ciudadanos.
- El virus había sido creado por los narcos.
- El paro de labores era conveniente para el sector empresarial porque le pagaban menos a los empleados.
- Algún científico había creado y diseminado el virus para vender la vacuna.
- La enfermedad era ocasionada por un virus extraterrestre.
- El gobierno ocultaba que la crisis sanitaria era, en realidad, mucho más grave.
- Todo era un invento con el cual el gobierno mexicano buscaban distraer la atención de la crisis económica o para ganar ventaja en las siguientes elecciones federales.

Fernández Poncela sostiene que rumores como los que se difundieron por medio de conversaciones cotidianas, en redes sociales, *blogs*, correos electrónicos, entre otros medios, mostraban sentimientos colectivos, celos, miedos y preocupaciones sociales que estaban presentes antes de la contingencia y durante la crisis sanitaria se hicieron más visibles:

Así, entre puertas y ventanas observamos cómo se configuran sentimientos y rumores, como se relacionan y entretajan distintas cuestiones de muy diversa índole. Desconfianza, miedo y enojo hacia el gobierno. Miedo y rabia contra la industria farmacéutica. Miedo y furia contra las instituciones financieras internacionales. Enojo y temor hacia Estados Unidos, su presidente, sus empresas, su ejército, sus laboratorios farmacéuticos (2010: 329).

A lo expuesto por esta autora sobre los rumores relacionados con la industria farmacéutica se puede añadir que, efectivamente, en términos económicos, esta es una de las principales beneficiadas por las crisis epidemiológicas. Macip, por ejemplo, explica que los grandes consorcios farmacéuticos son parte fundamental del sistema sanitario y económico: “El hecho de que alguien se beneficie de la situación nos permite estar seguros de que tendremos el suministro que necesitamos si llega una crisis (...) Así el interés económico acaba ayudando a mejorar la asistencia sanitaria” (2010: 63).

Lo anterior nos lleva a pensar que la influenza es, posiblemente, una enfermedad que bien representa y justifica ciertos valores del sistema económico del siglo XXI. La imagen del virus es la de un agente en constante cambio o mutante, habilidoso, acechante, cíclico e intempestivo. Además, sus continuas “transacciones genéticas” lo pueden convertir en un “súper virus” (Macip, 2010: 56) que para sobrevivir necesita expandirse, conquistar nuevos territorios y hacer sentir su presencia en todo el orbe.⁶³

El conjunto de características que constituye la imagen de los virus, especialmente el de la influenza, hace de ellos “magníficos competidores” y estrategias ante los cuales la ciencia, la industria farmacéutica, los organismos nacionales e internacionales de salud, los gobiernos, las fuerzas policíacas y militares y la población deben estar en continua alerta y disposición tanto para el derroche como para la obediencia. Derroche en la medida en que la competencia con un virus que realiza continuas “transacciones” genéticas exige continuas transacciones mercantiles para que los países y los organismos de salud compren antivirales y vacunas que dejan de ser efectivos tan pronto como el virus cambia sus propiedades. Obediencia porque los individuos y sociedades que no

⁶³ En el ensayo de 1977, *La enfermedad y sus metáforas*, Susan Sontag (1996: 65-66) explica que un sistema económico exige un determinado comportamiento de los sujetos y algunas enfermedades ilustran y castigan el comportamiento negativo de estos individuos. Por ejemplo, el capitalismo primitivo exigía el orden y la moderación de los individuos y la tuberculosis era una enfermedad que se manifestaba, según las creencias ampliamente difundidas en el siglo XIX, cuando había derroche y excesos. Por otro lado, el capitalismo avanzado exige la expansión, el consumo y la gratificación irracional del deseo. En este caso, el cáncer es visto como una enfermedad que sanciona el comportamiento anómalo, la negación al consumo y al gasto.

siguen las indicaciones sanitarias y no mantienen sus vacunas actualizadas le dan oportunidades al “enemigo invisible” para que gane ventaja en su continua acechanza y, en última instancia, acabe con nuestra existencia.

A la metáfora bélica de las enfermedades infecciosas parece que, en el caso de la influenza, se le añade otra complementaria: la de una salvaje competencia económica⁶⁴ con un enemigo que sigue pautas de comportamiento para innovar, evolucionar y conquistar.

Junto con el sida y la influenza, el ébola es otra de las enfermedades *emergentes* que ha ocasionado grandes coberturas mediáticas y alarma internacional en tiempos recientes. Esto a pesar de que la infección prácticamente no ha salido del continente africano, donde se identificaron varios brotes de este padecimiento desde los años setenta del siglo XX. Sobre esta enfermedad trata el siguiente apartado.

1.3.3. Ébola

La revisión histórica realizada hasta este momento ha permitido identificar que las enfermedades virales han sido vistas, en diferentes momentos, como castigos divinos, como males misteriosos y terribles, como el reflejo de nuestro carácter, emociones y acciones, como un síntoma de la corrupción moral del sujeto y de la sociedad, como una secuela de la contaminación urbana, entre otras.

En el siglo XIX, Pasteur y Koch contribuyeron de forma significativa en el surgimiento de la microbiología y, a partir de ello, se dio el robustecimiento de la imagen de la enfermedad como una “invasión”. Desde entonces, muchas infecciones comenzaron a verse como el resultado de la incursión agresiva de

⁶⁴ La idea de la competencia y la supervivencia de los más aptos proviene de la biología, específicamente, de la teoría de la evolución. El pensamiento económico ha utilizado profundamente estas ideas. Sin embargo, parece que la competencia y la supervivencia de los más aptos en la economía de mercado ha influido también, en una especie de regreso a las ciencias biológicas, en el estudio de los virus y su relación con los seres humanos. Ante una competencia por la supervivencia de los humanos contra los virus, la viróloga Ester Lázaro habla de la posibilidad de “coexistencia pacífica” y equilibrio entre la capacidad de mutar de los virus y nuestra inteligencia. Véase: <http://vimeo.com/70386843> (consulta del 3 de septiembre de 2014).

microorganismos dañinos e invisibles, pero no siempre imbatibles. La imaginería de la guerra se instala, entonces, en el campo de la medicina y esta, en consecuencia, es vista como la mejor arma (además del sistema inmunitario) contra los diminutos y belicosos enemigos.

En este capítulo se ha visto que la viruela fue una enfermedad que transformaba el cuerpo y la imagen del sujeto y, cuando no lo mataba, lo marcaba y desterraba del universo de la belleza. La fiebre amarilla era temida por lo terrible y letal del padecimiento (rostro amarillo, vómitos negro, fiebre, hinchazón y sangrado de las encías). Esta enfermedad estuvo marcada con un halo de misterio hasta el descubrimiento del mosquito transmisor, en los últimos años del siglo XIX. La rabia es una enfermedad que sigue inflamando la imaginación porque, a pesar de que existen vacunas efectivas para su prevención y es un padecimiento ampliamente explicado por la ciencia médica, es vista como un mal que deja salir el lado salvaje y “primitivo” de los sujetos infectados.

Entre las enfermedades emergentes se ha identificado que el sida todavía es considerada una enfermedad justiciera y vergonzosa por las supuestas acciones perversas de las personas infectadas. Por su parte, la influenza es posiblemente la enfermedad que hace más evidente el imaginario de los virus en cuanto organismos acechantes, amenazadores, astutos, rápidos e innovadores. Finalmente, cabe preguntarse cuál es la imagen más característica de una enfermedad como el ébola. Oldstone otorga una respuesta cuando habla sobre la fiebre amarilla y el temor que causó hasta finales del siglo XIX:

(...) ahora que comprendemos mejor la enfermedad, su vía de transmisión y los métodos para controlar las epidemias, ya no nos abrumba el continuo temor a la fiebre amarilla que había hace 100 años. No obstante, para entender el pánico de aquella época sólo necesitamos pensar en la enfermedad llamada ébola, que hoy surge periódicamente en África (2002: 101).

De acuerdo con este autor, el miedo que ocasionaba la fiebre amarilla es comparable con el que provoca actualmente el ébola. La fuente del temor, según explica Oldstone, es el misterio, la incompreensión, la incapacidad para tratar y controlar la patología. Esto ha sucedido así desde que se registró el primer brote

de ébola en 1976 hasta la más reciente y mortífera epidemia de 2014; no obstante, parece que durante esta última crisis sanitaria también ha comenzado a cambiar la imagen misteriosa, incontrolable y potencialmente desastrosa del virus pues en ese año también surgió el primer tratamiento contra el padecimiento que ha logrado la cura de algunos enfermos.

El virus del Ébola es una zoonosis⁶⁵ (enfermedad transmisible de animales a humanos) que produce un cuadro de fiebre hemorrágica,⁶⁶ dolor de cabeza, músculos y articulaciones (Anaya, 2013: 60-62). También ocasiona enrojecimiento de los ojos, malestar abdominal, debilitamiento, letargia o somnolencia, ronchas, ausencia de expresión facial y apariencia de ojos hundidos. Las hemorragias son mediante vómito, diarrea y por las fosas nasales.⁶⁷ El contagio puede ocurrir por medio del contacto de una persona sana con fluidos corporales (semen, sangre y saliva) de los sujetos o animales infectados (Oldstone, 2002: 172-173).

La primera vez que se registró un brote de ébola fue en Zaire⁶⁸ (desde 1997 se llama República Democrática del Congo), muy cerca del río Ébola. En esa ocasión, en 1976, se contabilizaron 318 sujetos infectados de los cuales murió casi el noventa por ciento. El segundo brote importante ocurrió en 1995 cuando en la ciudad de Kikwit, en Zaire, enfermaron de ébola 316 personas y murieron 224. Oldstone (2002: 170) advierte que estas cifras representan apenas una parte del número total de infectados y fallecidos durante estas epidemias porque nadie verificó cuántos padecieron la enfermedad aislados, en zonas rurales.

⁶⁵ Se cree que el reservorio del virus es un murciélago comedor de fruta (Anaya, 2013: 62). El ébola también puede transmitirse a otras especies como los cerdos y simios. En 1989, un grupo de monos que eran originarios de Filipinas fueron llevados a Reston, Virginia, para ser utilizados como cobayas de laboratorio. Estos animales tenían ébola. En 1998, también en Filipinas encontraron cerdos infectados con el virus del ébola en su variante identificada en Reston (una de las menos agresivas). Los cerdos pudieron haber contraído la enfermedad al comer excrementos de murciélago (Macip, 2010: 223-224).

⁶⁶ Otros virus que producen fiebres hemorrágicas son el hantavirus, el virus de Lassa y el virus de Marburgo. Este último, como el ébola, es un filovirus. Se les denomina así por su apariencia filamentosa.

⁶⁷ Nótese que la similitud entre la fiebre amarilla y el ébola no se debe únicamente a lo misterioso o incomprensible que en su momento han sido ambas patologías, sino también al cuadro clínico y a la terrible y sangrienta muerte que producen.

⁶⁸ Hasta 2010 se habían identificado cinco variantes del virus ébola. Cada una tiene el nombre del país o región donde se detectó por primera vez: Zaire, Sudán, Costa de Marfil, Bundibugyo y Reston (Macip, 2010: 221).

La epidemia de ébola de 2014 fue más virulenta que las anteriores. Desde que comenzó el brote, aproximadamente en febrero, hasta la primera semana de septiembre, se contabilizaron alrededor de dos mil fallecimientos, según Margaret Chan, directora Organización Mundial de la Salud.⁶⁹ A partir de una revisión de las notas publicadas en el diario *El Universal* sobre la epidemia de ébola de 2014, disponibles en su portal web (www.eluniversal.com.mx), se presenta una tabla con algunos de los títulos de dichas noticias.

Fecha	Título de la noticia
19 marzo	“Enfermedad misteriosa” mata 23 personas en Guinea
24 marzo	Ascienden a 59 los muertos por ébola en Guinea Conakry
27 marzo	Confirma Guinea primeros casos de Ébola
30 marzo	Senegal cierra su frontera con Guinea
31 marzo	Se extiende virus del Ébola a Liberia
1 abril	OMS y MSF difieren sobre brote de ébola en Guinea
1 abril	OMS asegura que brote de ébola en Guinea aún no es epidemia
4 abril	Ébola se extiende, Mali, Liberia, Sierra Leona en alerta
8 abril	Brote de ébola es significativo, reconoce la OMS
12 junio	Sierra Leona declara emergencia ante brote de ébola
24 junio	Brote de ébola en África, ‘fuera de control’: MSF
8 julio	Muertos por el ébola supera los 500, según la OMS
25 julio	Confirma Nigeria primera muerte por ébola
27 julio	Destacado médico muere por ébola en Libera
28 julio	Ébola, peor que una guerra contra los rebeldes
28 julio	Ciudadanos de EU se infectan con ébola
29 julio	Mata ébola al mayor experto de este virus
2 agosto	Llega a EU médico voluntario contagiado de ébola
3 agosto	‘Ni remotamente’ el ébola llegaría a México, asegura Ssa (<i>sic</i>)
4 agosto	Sierra Leona y Liberia despliegan tropas por ébola
4 agosto	Supuesto suero contra ébola mejora salud de estadounidense
5 agosto	Segundo paciente con ébola llega a EU para tratamiento
5 agosto	Arrojan en calles de Liberia cadáveres con ébola
5 agosto	España repatriará a religioso que contrajo ébola en Liberia
7 agosto	Religioso español contagiado de ébola llega a Madrid
8 agosto	China dará 4.9 mdd de ayuda a países afectados por ébola
9 agosto	Ébola es amenaza mundial, dice OMS

⁶⁹ La referencia del número de muertos proviene de una nota publicada el 4 de septiembre de 2014 en el diario *El Universal*. Véase: <http://www.eluniversal.com.mx/el-mundo/2014/impreso/van-casi-2-mil-muertos-por-ebola-afirma-la-oms-88236.html> (consulta del 5 de septiembre de 2014).

Fecha	Título de la noticia
9 agosto	Prevé la OMS una vacuna para el ébola en 2015
9 agosto	Muere en Liberia monja contagiada con ébola
10 agosto	China envía expertos a África para combatir el ébola
11 agosto	Señalan a niño de 2 años como 'paciente cero' de ébola
11 agosto	Se eleva a 1,013 cifra de muertos por ébola
12 agosto	Fallece religioso español contagiado de ébola
13 agosto	Envía Canadá a OMS 'prometedora' vacuna contra ébola
14 agosto	Misioneros de EU mejoran al recibir suero contra ébola
14 agosto	Chinos dicen haber creado sistema de rápida detección del ébola
15 agosto	Salud custodia AICM por ébola
15 agosto	Virus del ébola es como la guerra: MSF
17 agosto	Enfermos de ébola huyen tras ataque a hospital
19 agosto	Muertos por ébola suman mil 299 en África, reporta OMS
19 agosto	Declaran toque de queda en Liberia por ébola
20 agosto	Liberia dispersa protesta en zona en cuarentena por ébola
20 agosto	Exaltan valor de enfermera que impidió brote de Ébola en Nigeria
21 agosto	Médico estadounidense tratado por ébola sale de hospital
21 agosto	Dan de alta a médicos de EU infectados por ébola
21 agosto	Huyen aterrados de metro por supuesto pasajero con ébola
21 agosto	Surte efecto suero experimental en médicos de Liberia
24 agosto	Se presentan dos casos de Ébola en el Congo
25 agosto	Canadienses desarrollan vacuna contra el ébola
27 agosto	Brote de ébola en Congo es independiente, afirma OMS
28 agosto	Infectados por el ébola podrían llegar a 20 mil: OMS
28 agosto	Estudio revela más de 300 cambios genéticos en virus del ébola
28 agosto	Probará RU vacuna contra ébola en voluntarios sanos
29 agosto	Senegal registra su primer caso de ébola
29 agosto	Cura fármaco contra ébola a 18 monos infectados
29 agosto	Funeral de curandero causó brote de ébola en África
30 agosto	Ébola llega a Senegal; en Guinea estallan disturbios
31 agosto	China aprueba producción de medicamento contra ébola
1 septiembre	Superan ébola 2 médicos tratados con suero experimental
2 septiembre	Desarrollan japoneses test para detectar ébola en 30 minutos
2 septiembre	Inician huelga médicos en Liberia
3 septiembre	Brote de ébola será peor, dice OMS
3 septiembre	Británico que contrajo ébola en África es dado de alta
4 septiembre	Van casi 2 mil muertos por ébola, afirma OMS
5 septiembre	Vacunas y transfusiones, posibles soluciones al ébola
6 septiembre	Vacuna contra el ébola, en noviembre

Tabla 1.3. Titulares de noticias del diario *El Universal* sobre el ébola en 2014

El propósito de este cuadro es mostrar cómo este diario presentó una serie de sucesos relacionados con la epidemia de ébola en África Occidental.⁷⁰ El conjunto de las noticias se podría leer como un relato en el cual se plantea un problema (un brote desconocido en África), se expone su desarrollo (la epidemia se extiende a otros países, aumenta el número de muertos), aparecen las instituciones y países que intervienen en el conflicto (el ébola, la OMS, Médicos sin Fronteras, Estados Unidos, China), surgen héroes y víctimas (médicos, científicos, enfermeras, monjas, sacerdotes, misioneros) y se dibuja un contexto de crisis social y sanitaria en los lugares aquejados por la enfermedad (muertos abandonados en las calles, protestas sociales, estallidos de disturbios, el toque de queda en Liberia, el ataque armado a un hospital con enfermos).

Ante todo lo anterior, el inicio del desenlace podría relacionarse con el anuncio de un tratamiento exitoso para la cura del ébola (el suero experimental), el desarrollo de pruebas de detección rápidas y el posible diseño de una vacuna. En este sentido, la cobertura noticiosa durante estos meses ofrece algunos elementos positivos que se oponen o restringen los aspectos negativos de las noticias sobre la epidemia de ébola:

Los relatos sobre problemas, conflictos o desastres también requieren finales felices. Es decir, en la simulación de posibles problemas, nosotros también necesitamos modelos de resolución de problemas, y el restablecimiento de los fines, las normas y los valores compartidos por el grupo o la cultura. De ahí la especial atención concedida al rol de la policía en las noticias sobre crímenes. Y en los relatos de desastres, esperamos con gran atención las operaciones de rescate y que los héroes resuelvan el problema (...). La noticia negativa sin elementos positivos de ningún tipo puede ser muy difícil de digerir (van Dijk, 1990: 179).

Un elemento a destacar es que en algunos titulares se hace una comparación del ébola con un enemigo bélico: “Ébola, peor que una guerra contra los rebeldes” y “Virus del ébola es como la guerra: MSF”. En otros titulares se expone que, ante

⁷⁰ La cobertura noticiosa que realizaron diferentes medios de comunicación sobre la epidemia de ébola de 2014 es un tema de investigación que necesita fundamentarse en una perspectiva teórico-metodológica adecuada para el análisis de estas materialidades discursivas. En los siguientes párrafos presentamos apenas algunas ideas que podrán ser confirmadas o refutadas por medio de investigaciones que profundicen en la materia.

la crisis sanitaria y social, la respuesta es de tipo militar: “Sierra Leona y Liberia despliegan tropas por ébola” y “Declaran toque de queda en Liberia por ébola”, “China envía expertos a África para combatir el ébola”. De lo anterior se puede interpretar que la región de la epidemia es caracterizada como una “zona de guerra” y que el conflicto bélico, si no es contenido, amenaza con escalar a otras regiones del planeta (“Ébola es amenaza mundial, dice OMS”).

Durante toda su cobertura, el diario presenta notas sobre el aumento en el conteo de muertos (“Se eleva a 1,013 cifra de muertos por ébola”; “Van casi 2 mil muertos por ébola, afirma OMS”) y anuncia que el daño podría aumentar (“Infectados por el ébola podrían llegar a 20 mil: OMS”; “Brote de ébola será peor, dice OMS”). Sin embargo, podría ser que la imagen del virus misterioso (“Enfermedad misteriosa mata 23 personas en Guinea”) comience a desvanecerse pues otros titulares anuncian los primeros tratamientos eficaces para curar a los enfermos (“Médico estadounidense tratado por ébola sale de hospital”; “Dan de alta a médicos de EU infectados por ébola”; “Surte efecto suero experimental en médicos de Liberia”; “Superan ébola 2 médicos tratados con suero experimental”; “Cura fármaco contra ébola a 18 monos infectados”) y se anuncian avances en el diseño de vacunas y medicamentos en diferentes países (“Canadienses desarrollan vacuna contra el ébola”; “China aprueba producción de medicamento contra ébola”; “Probará RU vacuna contra ébola en voluntarios sanos”; “Vacuna contra el ébola, en noviembre”).

Tal como expone Oldstone (2002: 101), el pavor a enfermedades como la fiebre amarilla desapareció cuando la ciencia médica consiguió explicarlas, controlarlas, prevenirlas y curarlas. Posiblemente, el descubrimiento de una vacuna y el diseño de fármacos más eficaces en el tratamiento de los enfermos consiga hacer que el ébola pierda, por lo menos en parte, su imagen misteriosa, amenazante y destructora.

Por otra parte, la revisión histórica de diversas enfermedades virales permitió identificar algunas características de patologías que, como se expone en

el siguiente capítulo, forman parte de la trama de películas y ficciones sobre catástrofes sociales. A partir del trabajo de reconocidos investigadores (historiadores, científicos, médicos y filósofos) este capítulo ha intentado presentar cómo se desarrollaron algunas de estas crisis sanitarias y, sobre todo, cuáles han sido las caracterizaciones de los virus y las enfermedades virales. Esto último se resume en la siguiente tabla:

Viruela	Enfermedad terrible. La más temida. Provocaba la transformación y deformación del cuerpo. La pérdida de la belleza es el estigma del sobreviviente. Castigo divino. Fue usada como arma de guerra. Actualmente erradicada. Sólo se conservan algunas muestras en laboratorios de Estados Unidos y Rusia. Temor a que sea usada nuevamente como arma biológica.
Fiebre amarilla	Enfermedad misteriosa. Enfermedad de viajeros (el mosquito transmisor se transportaba en barcos). Un mal exótico, de regiones tropicales y zonas cálidas, como el Caribe. También se interpretó como un castigo divino. Se creía que estaba relacionada con las condiciones insalubres de las ciudades. Enfermedad pavorosa, provoca un terrible cuadro clínico (ictericia y vómitos de sangre).
Rabia	Enfermedad que transforma, hace salir el lado salvaje, irracional e incontrolable del enfermo. Hace visible el problema de la dualidad en el ser humano. Se puede asociar con leyendas como la de los hombres lobo, los vampiros y los zombis. Se contagia con la mordida de un animal enfermo (domésticos, callejeros y silvestres). Mal de ciudades insalubres y disperso en la naturaleza (se puede contagiar en un encuentro con animales salvajes en bosques, por ejemplo).
Sida	Enfermedad vergonzosa y justiciera. El enfermo es visto como culpable de su enfermedad. Se cree que los sujetos portadores del virus tienen el cuerpo contaminado y la dolencia es un castigo por sus hábitos sexuales perversos. Ha provocado gran temor al contacto íntimo con el otro. “Mal africano” (Macip, 2010: 69). El sida es visto como la peste de nuestros días. El virus ataca las defensas del cuerpo. El virus es una amenaza para la sociedad.
Influenza	Es una enfermedad acechante, cíclica, impredecible e inminente. Mal asiático y mexicano. Asociada a las condiciones de insalubridad en el manejo de alimentos de origen animal (cerdos y aves). El ser humano vive en una “feroz competencia” con el virus que muta rápidamente. Se usa continuamente la imaginación belicosa para explicar la enfermedad.

Ébola	Enfermedad misteriosa y pavorosa, ocasiona un cuadro de síntomas terribles y sangrientos. Amenaza al mundo con salir de África. También hay imágenes de la enfermedad como un enemigo bélico. En 2014, la región donde se desarrolló la epidemia es caracterizada como una zona de guerra. El descubrimiento de una vacuna y tratamientos médicos efectivos puede cambiar su imagen en los próximos años.
-------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Tabla 1.4. Caracterizaciones de las enfermedades virales

Como un complemento a esta mirada a la historia de seis enfermedades virales, en el capítulo siguiente se presenta un panorama general de las producciones fílmicas de ficción en las cuales ocurren catástrofes sociales y sanitarias a partir de una epidemia. En esta revisión de películas se observa que las enfermedades virales son, especialmente a partir de las últimas décadas del siglo XX, el detonador de calamidades que alcanzan, en muchos filmes, proporciones apocalípticas.

CAPÍTULO 2

CINE DE EPIDEMIAS

La moderna realidad histórica ha contribuido en gran medida a extender la imaginación de la catástrofe

Susan Sontag

Las siguientes páginas exponen un panorama de películas en las que el brote de una enfermedad infecciosa desencadena un conflicto sanitario y social que, en ocasiones, culmina con el fin de la civilización. Muchos de los filmes referidos en este capítulo pertenecen a un linaje de narraciones sobre catástrofes apocalípticas. En la cultura occidental, la especulación sobre el final del mundo se nutre de los textos sagrados de la cultura judeocristiana. Por su parte, desde sus primeros años, el cine ha sido partícipe en la construcción de escenarios de la destrucción. En este marco, las enfermedades infecciosas aparecen como uno más de los elementos propicios para imaginar la calamidad e, incluso, el fin de la humanidad.

2.1. La catástrofe en el cine

Las historias o fabulaciones que hablan sobre el origen y el final de un pueblo, una civilización, la vida humana, el mundo o el universo son tan antiguas y variadas como los textos míticos de diferentes culturas. En muchas de estas narraciones, el ocaso de una era (comúnmente decadente y corrompida) está marcada por la catástrofe. Así sucede, por ejemplo, en las historias de destrucción mediante diluvios como el relato sumerio de Utnapishtim, la leyenda hebrea del arca de Noé y la historia griega de Deucalión y Pirra (Zamorano, 2011: 41). Otro relato antiguo de una catástrofe se encuentra en el *Timeo* de Platón, donde un sacerdote egipcio le cuenta al griego Solón la historia de la Atlántida:

Solón, el poder de vuestra ciudad se hizo claro a todos los hombres por su excelencia y fuerza, ya que superó a todas las otras ciudades tanto en la bondad del alma como en las artes de la guerra (...) Pero, tiempo más tarde, se produjeron violentos terremotos e inundaciones. En el transcurso de un día y de una noche terribles, todo vuestro ejército se hundió a la vez en la tierra y, del mismo modo, la isla Atlántida se hundió en el mar y desapareció (*Timeo*, 25b-d).

Frank Kermode (1998; 2000) sostiene que el interés humano por los finales proviene de una necesidad de otorgar sentido a nuestra existencia mediante la ilusión de pertenencia a un lugar y tiempo ubicado entre un principio y un final. Este autor añade que, en la cultura occidental, los textos proféticos como el libro del profeta Daniel y el *Apocalipsis* de San Juan han contribuido a configurar un sentido del presente como un tiempo de crisis sobre el cual está próximo el fin y una posterior renovación. Sin embargo, esta interpretación no concierne únicamente al pensamiento religioso: “por muy refinadas que sean nuestras posiciones intelectuales, siempre estamos dispuestos de algún modo a esperar el fin y un nuevo principio; instantáneamente identificamos nuestro momento como de transición” (1998: 302).

En este marco de interpretación ampliamente difundido en el que una sociedad se ve a sí misma frente a su ocaso, las catástrofes naturales o provocadas por el ser humano aparecen como medios para imaginar el final de una era decadente y para entrar a una nueva etapa de renovación. Ahora bien, en el siglo XX y XXI, el cine ha sido prolífico al mostrar la destrucción de nuestra civilización. Algunos autores como Susan Sontag (2008) y Zamorano (2011) han estudiado las particularidades de esta propensión cinematográfica.

En el ensayo *La imaginación del desastre*, publicado originalmente en 1966, Susan Sontag (2008) explica que el cine de ciencia ficción evidencia algunas de las angustias y deseos más extendidos en la sociedad. Esta autora considera que la principal diferencia entre la ciencia ficción literaria y la cinematográfica es que la primera, con mayor frecuencia, conlleva una elaboración intelectual más apegada a los aspectos científicos; por su parte, el género fílmico proporciona una elaboración sensorial que hace partícipe a los espectadores de la fantasía de

la destrucción por medio de imágenes y sonidos. Sontag destaca que la catástrofe es un elemento central de este género cinematográfico:

Las películas de ciencia ficción no tratan de ciencia. Tratan de la catástrofe, que es uno de los temas más antiguos del arte. (...) Así, el cine de ciencia ficción (...) está relacionado con la estética de la destrucción, con las peculiares bellezas que pueden procurarnos los estragos, la confusión. Y lo más importante de una buena película de ciencia ficción radica precisamente en la imaginaria de la destrucción (2008: 26).

La escritora norteamericana ve en las cintas de ciencia ficción una tendencia a presentar fantasías de simplificación moral; es decir, son relatos en los que se aceptan con deleite las acciones y sentimientos más crueles. Un ejemplo se encuentra en los filmes que plantean la necesidad de una “guerra buena”, sin cuestionamientos morales porque el enemigo es tan malvado e inhumano que genera unidad y consenso en su contra (2008: 39-40).⁷¹

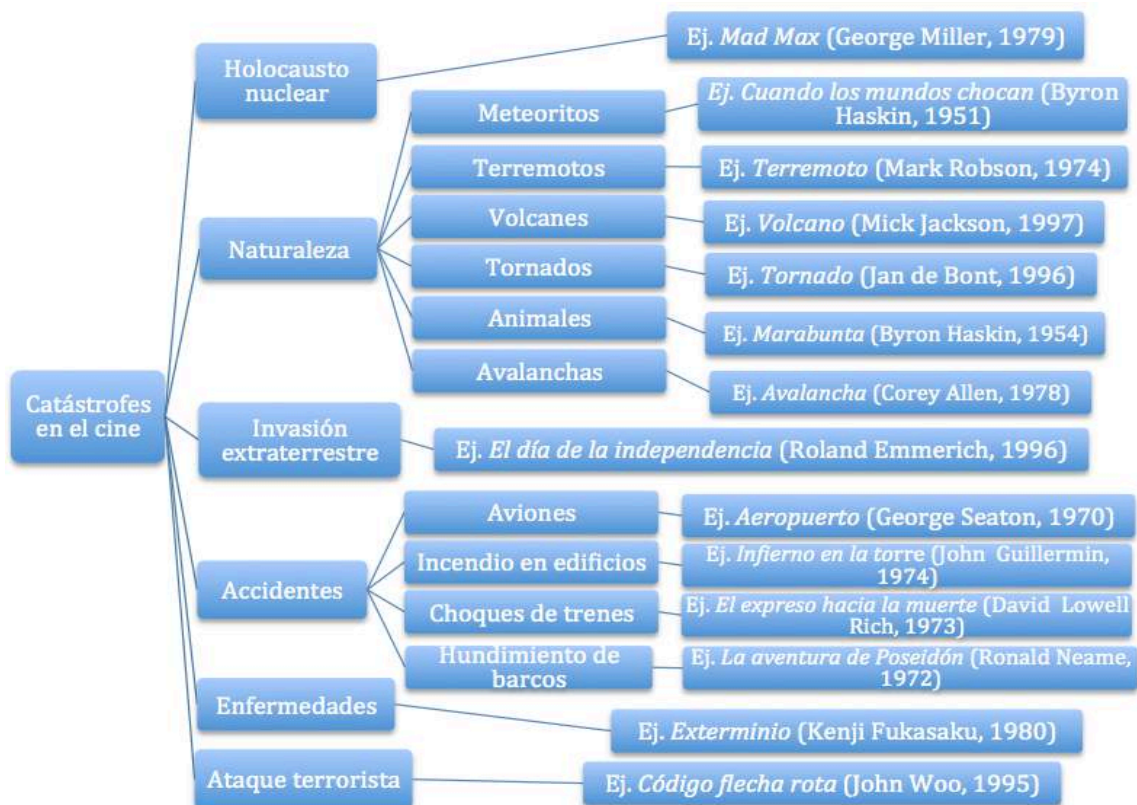
Según Sontag (2008: 48), las fantasías de simplificación moral sirven para embellecer y neutralizar los horrores. Las películas de ciencia ficción, por ejemplo, exponen situaciones de caos y peligro, pero con finales felices, como aquellos en los que comienza un mundo nuevo sobre las esplendorosas ruinas del anterior. Estas películas habitúan a sus espectadores a lo “psicológicamente insoportable” (la destrucción, la muerte masiva, la violencia militar sin contemplaciones) e inculcan apatía hacia los problemas que enfrenta la sociedad.

A pesar de que Susan Sontag escribió su ensayo en los años sesenta del siglo XX, en el contexto de la Guerra Fría, con la amenaza de una conflagración nuclear y en los tiempos del cruento enfrentamiento bélico en Vietnam, las explicaciones de esta autora sobre el cine de ciencia ficción permiten comprender las características esenciales del género hasta la actualidad. Como se verá más adelante en este capítulo, la fantasía de guerra sin implicaciones morales, el deleite por la brutalidad y el deseo de consenso contra un enemigo implacable está presente en las películas de epidemias.

⁷¹ Susan Sontag encontraba afinidad entre las películas de guerra y las de ciencia ficción: “gran parte de las satisfacciones de las películas de guerra pasan, sin transformación, a las películas de ciencia ficción” (2008: 40).

Alma Delia Zamorano (2011: 43) también señala que las películas de ciencia ficción, o las que son cercanas a ella en algún aspecto, han mostrado de manera recurrente civilizaciones en estado decadente que únicamente pueden ser llevadas a la redención mediante la destrucción. Según expone esta autora, los desastres en el cine ya estaban presentes en sus producciones más tempranas y como ejemplo se encuentran las obras de Buster Keaton y Harold Lloyd, quienes hicieron de los choques de trenes y autos un asunto espectacular y rentable. Otro ejemplo es la película italiana *Cabiria* (1914), dirigida por Giovanni Pastrone, la cual muestra el desastre provocado por la primera erupción volcánica en el cine.

En su investigación sobre los imaginarios apocalípticos en el cine, Zamorano (2011: 41-54) ofrece un recuento de producciones fílmicas que presentan grandes desastres. El esquema 2.1. se elaboró a partir de la exposición de esta autora. Dicho diagrama presenta un recuento temático de las catástrofes que ha mostrado el cine; además cada rubro incluye ejemplos.



Esquema 2.1. Catástrofes en el cine (Zamorano, 2011: 41-54)

En los siglos XX y XXI, la imaginación de la destrucción ha sido atizada por diferentes acontecimientos históricos como las grandes guerras del siglo pasado, el desarrollo de temibles tecnologías militares (especialmente las bombas atómicas y nucleares), el surgimiento de regímenes totalitarios, los brotes de enfermedades misteriosas y altamente mortales, el cambio climático, la contaminación del planeta o el terrorismo.

Entre todas estas amenazas, las enfermedades virales tomaron protagonismo en el cine a partir del último cuarto del siglo XX. En el siglo XXI, estas enfermedades aún son mostradas en las ficciones cinematográficas como uno de los principales peligros para la humanidad. Sin embargo, las epidemias del cine no solo tratan sobre virus, también tienen presencia otras enfermedades infecciosas como la peste. Las siguientes páginas contienen una revisión de las epidemias; también se hace una exploración de sus antecedentes (muchas veces literarios) y el contexto histórico en el que se produjeron.

2.2. Epidemias en el cine

El siguiente recuento de películas comienza con una revisión de obras en las que se muestra una epidemia de enfermedades infecciosas ya conocidas tanto por la ciencia médica como por amplios sectores de la sociedad. Esta exploración se realiza en dos partes; la primera trata sobre películas de la peste y, la segunda, sobre filmes de enfermedades virales como la influenza, la viruela, el ébola, la rabia y el sida.

La parte final del capítulo muestra una clasificación de películas a partir de la procedencia de la enfermedad. Los microorganismos de infección de las películas tienen orígenes diversos que incluyen laboratorios civiles, experimentos militares, el espacio extraterrestre, territorios o personas extranjeras, una dimensión sobrenatural, el contacto con animales, relaciones sexuales, la contaminación ambiental o de los alimentos, las vegetación, algún dispositivo tecnológico o, simplemente, el origen es desconocido.

2.2.1. Películas de la peste

La peste es una de las enfermedades que ha padecido la humanidad desde tiempos remotos. El alto grado de mortalidad que ha provocado en su historia hace de este padecimiento uno de los principales referentes del caos provocado por una enfermedad infecciosa.⁷² De acuerdo con Cartwright y Biddiss (2005), las cuatro más grandes epidemias de peste en la historia son: la *plaga de Justiniano* (540-590 d. C.), llamada así por el emperador bizantino que padeció y sobrevivió a la enfermedad; la *muerte negra* (1346-1361)⁷³; la *gran plaga* de la década de 1660 y la pandemia que comenzó en Asia en 1885 y llegó a Gran Bretaña en 1900.

En la cultura occidental, las imágenes y relatos de epidemias de peste son, en parte, una herencia de la cultura medieval. Un ejemplo es el conjunto de expresiones artísticas y populares conocidas como *danzas de la muerte* o *danzas macabras*, las cuales presentan:

(...) una sucesión de texto e imágenes presididas por la Muerte como personaje central – generalmente representada por un esqueleto, un cadáver o un vivo en descomposición– y que, en actitud de danzar, dialoga y arrastra uno por uno a una relación de personajes habitualmente representativos de las más diversas clases sociales (Infantes, 1997: 21).

Herbert González Zymla (2014) explica que este género literario y figurativo fue muy popular al final de la Baja Edad Media y ha sido prolífico en diversos momentos posteriores. En un inicio, su auge coincidió con momentos de graves crisis demográficas como la que ocasionó la epidemia de peste negra de la década de 1340. Las *danzas macabras* contribuyeron a edificar una visión

⁷² Cartwright y Biddiss describen la situación de los enfermos durante las antiguas epidemias de peste: “Las víctimas eran atacadas súbitamente por una fiebre muy alta y durante el primero y segundo día, los típicos bubones –ganglios linfáticos hinchados- aparecían en la ingle y las axilas. Muchos enfermos entraban en coma de inmediato, mientras que otros padecían delirios violentos, en los que veían fantasmas y escuchaban voces que hablaban de su muerte. A veces, los bubones se abrían en heridas gangrenosas y el paciente moría con gran sufrimiento. Por lo general, la muerte sobrevenía en el quinto día, o incluso antes, aunque otras veces se demoraba hasta una o dos semanas. Los médicos no podían pronosticar cuáles casos serían leves y cuáles fatales, se veían totalmente impotentes pues no se conocía un remedio para el mal” (2005: 25).

⁷³ Benedictow (2011) ubica los años de la epidemia de peste negra entre 1346 y 1353.

aleccionadora de la muerte debido a que esta hacía partícipe de su baile a todos los seres humanos, sin importar su estatus social: “Desde el Papa, hasta el más humilde de los ermitaños, tanto el emperador y el rey, como el campesino, el trovador y el mendigo, el condestable y el sargento; todos deben pasar por ella” (González, 2014: 25).

Entre las manifestaciones artísticas conocidas como *danzas macabras* se encuentran poemas, grabados, pinturas, piezas musicales y representaciones dramáticas. González (2014) menciona algunos ejemplos representativos como los grabados de Guyot Marchant de 1485 (figura 2.1.) y de Michael Wolgemut de 1493 (figura 2.2.); el poema en español del siglo XV titulado *Danza General de la Muerte* y la pieza musical decimonónica *Danse Macabre* (1874) de Camille Saint Saëns. Además, algunas pinturas como *El triunfo de la muerte* (1562) de Pieter Bruegel el viejo (figura 2.3.) también reproducen este tópico.



Figura 2.1. Grabado de Guyot Marchant de 1485⁷⁴

⁷⁴ Imagen de: http://es.wikipedia.org/wiki/Danza_de_la_Muerte#mediaviewer/File:Danzas_de_la_muerte.gif (consulta del 29 de septiembre de 2014). De acuerdo con este sitio, la ilustración se encuentra en la Reserva de libros raros y preciosos (*Réserve des livres rares et précieux*) de la Biblioteca Nacional de Francia.



Figura 2.2. Grabado de Michael Wolgemut de 1493⁷⁵



Figura 2.3. *El triunfo de la muerte* (1562) de Pieter Bruegel el viejo⁷⁶

⁷⁵ Fuente:

http://en.wikipedia.org/wiki/Michael_Wolgemut#mediaviewer/File:Danse_macabre_by_Michael_Wolgemut.png (consulta del 29 de septiembre de 2014).

De acuerdo con Herbet González, en los siglos XIX y XX hubo un resurgimiento de las *danzas macabras*: “Los carteles, el humor gráfico y las grandes convulsiones bélicas de los siglos XIX y XX explican un tardío renacer del tema, en particular en el periodo de entreguerras” (2014: 41). Este autor añade que el tema fue incorporado al cine en el cortometraje animado *The Skeleton Dance* (1929), de Walt Disney, y en *El séptimo sello* (1957), de Ingmar Bergman. Precisamente esta última película muestra la presencia de la muerte durante una epidemia de peste en el Medioevo.

El séptimo sello ubica su trama en el siglo XIV cuando el caballero cruzado Antonius Block y su escudero regresan de Jerusalén y van hacia Suecia que se encuentra infestada por la peste. En su camino a casa, la muerte (figura 2.4.) se le aparece al caballero para llevárselo, pero este la reta a un partido de ajedrez. Mientras dura la partida, Antonius puede vivir.



Figura 2.4. *El séptimo sello* (Ingmar Bergman, 1957)

⁷⁶ La imagen está publicada en la Galería *online* del Museo del Prado, de Madrid: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-triunfo-de-la-muerte/> (consulta del 29 de septiembre de 2014).

En el poblado al que vuelve el caballero, la peste está acabando con la gente. Todos viven con la muerte de cerca y se enfrentan a ella de diferentes maneras. Un trio de malabaristas y actores errantes intenta distraer a un pueblo poco interesado en sus espectáculos; un pintor trabaja en los murales de la iglesia con una representación de la *danza de la muerte* que, según dice, sirve para aterrorizar a los feligreses; un ex seminarista se dedica a robar las pertenencias de los muertos; algunos participan en la tortura a una mujer acusada de haber tenido trato carnal con el Diablo y la señalan como responsable de la peste; otros más hacen procesiones y se flagelan (figura 2.5.) en busca del favor divino. Al final, muchos de estos personajes bailan con la muerte (figura 2.6.).



Figuras 2.5. y 2.6. *El séptimo sello* (Ingmar Bergman, 1957)

Una interpretación de la película de Bergman es que así como la muerte acechaba mediante la peste en el Medioevo, en los años posteriores a la 2ª Guerra Mundial también amenazaba con hacer más grande su danza macabra, pero en ese momento con la bomba nuclear: “El mensaje es claro: estamos siempre amenazados por la peste, que hoy se llama guerra nuclear; frente a ese peligro no hay otro recurso más que los corazones puros” (Beylie, 2006: 230).

Si en *El séptimo sello* la peste sirvió como una alegoría de la amenaza nuclear durante la Guerra Fría; en *Nosferatu* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922)⁷⁷, película emblemática del expresionismo alemán, el vampiro es la personificación de la peste.

En esta adaptación cinematográfica de *Drácula* (Bram Stoker, 1897), el agente inmobiliario Hutter se traslada desde Bremen hacia Transilvania en busca del conde Orlok, un cliente interesado en comprar una propiedad en la ciudad donde vive el agente. El conde, quien en realidad es Nosferatu (figura 2.7.), recibe a Hutter en su castillo, ubicado en lo alto de los montes Cárpatos.

Después de hacer pasar a su huésped algunas noches terroríficas en su mansión, el vampiro sale rumbo a Bremen en un ataúd junto a otros féretros llenos de tierra y ratas. La peste se empieza extender en los lugares donde pasa el cargamento de ataúdes. En el barco en el que se embarca el vampiro, los tripulantes mueren a sus manos. Cuando Nosferatu llega a Bremen, en 1838, comienza la epidemia en la ciudad. Un indicio que permite identificar a las personas que mueren por la peste es un par de orificios en el cuello de las víctimas.

⁷⁷ Friedrich Wilhelm Murnau también dirigió la película *Fausto* de 1926. El filme se basa en la figura legendaria de Georg Faustus quien vivió en el siglo XVI y adquirió fama como mago y alquimista. Este personaje ha sido motivo de obras literarias magistrales como la de Christopher Marlowe de 1604 y la de J. W. Goethe que fue publicada por partes en 1808 y 1832. El Fausto cinematográfico de Murnau reproduce la historia clásica del sabio insatisfecho que realiza un pacto con el diablo a cambio de conocimiento y poder, pero en la película el viejo Fausto firma el acuerdo para obtener el poder de curar a las personas durante una epidemia de peste, la cual fue provocada por el demonio Mefistófeles.



Figura 2.7. *Nosferatu* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922)

En 1979, Werner Herzog realizó *Nosferatu, vampiro de la noche*, la cual cuenta la misma historia que su antecesora de los años veinte, pero en el filme de Herzog se expone con mayor claridad el contraste entre dos tipos de visiones del mundo. Estas visiones derivan en dos formas diferentes de enfrentar una enfermedad terrible y misteriosa como la peste. Por un lado, está la cosmovisión del científico racional, representada por el ilustrado y escéptico doctor Van Helsing. Por otro lado, se encuentra la interpretación mística del mundo, representada por los campesinos y gitanos que habitan cerca de los Cárpatos.

En un lugar intermedio podría situarse a Lucy, la esposa del agente inmobiliario. A partir de la lectura del diario de su esposo y de un libro que este recibió de los campesinos de Transilvania, Lucy llega a la conclusión de que Nosferatu es el responsable de la peste que azota su ciudad y de la locura en la que se encuentra sumido su esposo después de su viaje a los Cárpatos. En el libro, la mujer lee el siguiente pasaje: “De la semilla de Belial ha nacido el vampiro;

aquel que se alimenta de la sangre del hombre, que irredento toma refugio en cuevas, tumbas, ataúdes llenos de tierra de cementerios no bendecidos donde la muerte negra ha cosechado su fruto: la peste”. Cuando Lucy le expone al doctor Van Helsing las conclusiones a las que llegó, este rechaza sus ideas:

Lucy: Usted ha leído el diario de Jonathan. Ha visto lo que le ha pasado. Y aquí está empeorando todos los días: las ratas, la peste. Este libro sobre vampiros lo explica todo.

Van Helsing: Vivimos en la era de las luces. Las supersticiones que usted menciona han sido refutadas por la ciencia.

Mientras que el médico, el hombre racional, no acepta la existencia del vampiro y se encuentra incompetente ante la ferocidad de la epidemia, Lucy acepta la naturaleza demoniaca del vampiro e indaga sus puntos débiles para destruirlo y, en consecuencia, acabar con la peste.

Por otro lado, en esta versión de *Nosferatu* se muestran más las imágenes de las ratas en la ciudad (figura 2.8.); de este modo, se advierte la presencia de la epidemia.



Figura 2.8. *Nosferatu, vampiro de la noche* (Werner Herzog, 1979)

En una secuencia de la película, Lucy camina por la plaza principal de la ciudad. En el sitio hay gente muerta, fogatas, objetos abandonados (sillas, muebles, cruces, féretros), un hombre con túnica de monje en posición de oración junto a un ataúd y un amplio grupo de gente tocando música y bailando arrebatadamente (figura 2.9.). Finalmente, Lucy llega con un grupo de comensales que, en medio de un entorno infestado de ratas, la invitan a compartir con ellos su última cena pues dicen estar infectados con la peste y quieren disfrutar las horas que les quedan (figura 2.10.). Este cuadro catastrófico es una representación cinematográfica de una *danza macabra*. La inminencia del fin de la vida es la causa de la celebración; los invitados no tienen opción, deben resignadamente sumarse a la fiesta, como si todos brindaran con la frase “comamos y bebamos que mañana moriremos” (1 Corintios 15: 32).



Figuras 2.9. y 2.10. *Nosferatu, vampiro de la noche* (Werner Herzog, 1979)

Las dos versiones de *Nosferatu* son adaptaciones de *Drácula*. Estos filmes incorporan a la historia de Bram Stoker la epidemia de peste como un indicador de la presencia siniestra del vampiro. Otras obras literarias que han sido llevadas al cine y que exponen una narración relacionada con la peste son *El diario del año de la peste* (1722) de Daniel Defoe; *La máscara de la muerte roja* (1842) de Edgar Allan Poe; *El doctor Arrowsmith* (1925) de Sinclair Lewis y *La peste* (1947) de Albert Camus.⁷⁸

⁷⁸ En la lista de obras literarias que tocan el tema de la peste se podría incluir *El Decameron* de Giovanni Boccaccio o *Los cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer; ambas escritas en el siglo XIV. En *El Decameron* un grupo de siete mujeres y tres hombres relatan cien cuentos durante los diez días en los que se refugian de la peste que flagelaba la ciudad de Florencia, en 1348. *Los cuentos de Canterbury* contienen una

El *Diario del año de la peste* de Daniel Defoe es una obra de ficción en la que se relata, mediante la crónica de un testigo, la epidemia de peste que sacudió a Londres en 1664 y 1665. Este libro inspiró la película *El año de la peste* (1979), obra dirigida por Felipe Cazals y escrita por Gabriel García Márquez, Juan Arturo Brennan y José Agustín. La película trata sobre un brote de peste neumónica en la Ciudad de México.

Uno de los elementos remarcables en este filme es el conflicto entre gobernantes y algunos médicos en cuanto al manejo informativo de la contingencia sanitaria. Mientras que el Dr. Pedro Sierra Genovés, el médico que descubrió el brote, intenta persuadir a las autoridades para que se le comunique a los ciudadanos sobre la epidemia de peste; el alcalde del Distrito Federal y el presidente de la República deciden ocultar dicha información y prohíben a los medios de comunicación que traten el asunto. En una de las reuniones entre el alcalde y funcionarios médicos, el Dr. Pedro Sierra Genovés hace una exposición sobre la historia de las epidemias de peste y le informa al gobernante que en la ciudad hay un brote:

Alcalde: Estoy imaginando el pánico que causaría esta noticia. Puede ser más grave que la epidemia.

Dr. Pedro Sierra Genovés: Todo depende de cómo se le enfoque señor. Yo pienso que deberíamos hacerlo público, tomar las medidas necesarias y, bueno, creo que es nuestro deber.

Alcalde: Mi deber, doctor, es evitar el pánico. Una cosa así hay que manejarla con extrema discreción.

Dr. Pedro Sierra Genovés: ¿Quiere usted decir silencio total?

Alcalde: Yo tampoco le tengo miedo a las palabras. Si usted lo prefiere así, entiéndalo así. Silencio total.

recopilación de relatos de un grupo de peregrinos durante su viaje a la catedral de Canterbury. En este último libro es posible encontrar algunas alusiones a la peste, como en el *Cuento del bulero* que trata sobre tres jóvenes rufianes que, en los tiempos de una epidemia de peste, deciden matar a la muerte porque asesinó a uno de sus amigos. Durante su búsqueda, los tres jóvenes pendencieros se encuentran un montón de monedas de oro y terminan matándose entre sí por el deseo de quedarse con una mayor porción del tesoro. Algunos cuentos de ambos textos literarios son llevados al cine en un par de películas dirigidas por Pier Paolo Pasolini en 1971 y 1972. Sin embargo, los textos filmicos no tratan el asunto de la peste. Lo que sí ofrecen tanto los libros como las películas de *El Decamerón* y *Los cuentos de Canterbury* es una viva ilustración de la sociedad europea que padeció epidemias como la peste negra y que, posiblemente, encontró en historias como las que allí se relatan una forma de enfrentarse a la muerte.

Los gobernantes mantienen su decisión de ocultar la información sobre la crisis sanitaria, esto a pesar de los 100 mil muertos que provoca. En una de las secuencias finales, el presidente celebra su cumpleaños con sus familiares y culmina la escena con la frase: “En mi sexenio no hay ni habrá peste”.

Algunos personajes que aparecen en *El año de la peste* consideran absurdo que haya una epidemia de peste en el siglo XX. Es como si esta enfermedad fuera un emisario de tiempos pasados, de la Antigüedad o la Edad Media. Esto se puede observar cuando los médicos encuentran un aumento atípico de enfermedades pulmonares y discuten después de que el doctor Sierra Genovés manda a cuarentena a un posible infectado.

Dr. Mario Zermeño: ¿Qué cuernos estás tratando de demostrar?

Dr. Sierra Genovés: Que estamos ante la presencia de algo... más grave de lo que usted se imagina doctor.⁷⁹

Dr. Mario Zermeño: Si te lo pregunto es justamente porque me lo imagino. Algo sé más por viejo que tú por sabio. Esto no es más que una bronconeumonía vulgar y ya. No estamos en la Edad Media.

Dr. Sierra Genovés: ¿Usted cree, doctor?

En la escena donde el Dr. Genovés le informa al alcalde acerca del brote de peste en la Ciudad de México hay una comparación entre las condiciones sanitarias de los tiempos antiguos y el de la moderna Ciudad de México:

Dr. Luis Mario Zavala: (al alcalde) Nuestro erudito Dr. Sierra Genovés habla de una epidemia cuya imaginación de tipo medieval lo representaba como un hombre de piernas muy largas y una gran capa roja a cuyo paso se iba sembrando la desolación y la muerte. Algo inconcebible en nuestro tiempo.

Y más adelante:

Dr. Pedro Sierra Genovés: En la época del emperador Justiniano, una pandemia como esta acabó con la mitad de la población de aquel entonces: cien millones de muertos.

Dr. Luis Mario Zavala: Las condiciones sanitarias hoy en día son absolutamente distintas.

Dr. Pedro Sierra Genovés: Sí, son peores y el crecimiento de la población hace mucho más fácil el contagio.

⁷⁹ Nótese que el Dr. Sierra Genovés no menciona el nombre de la peste sino que recurre a una perífrasis, es decir, un circunloquio, un medio indirecto de decir alguna cosa con más palabras (Fiorin, 2014: 81).

El brote de la peste es evaluado por algunos médicos del filme como algo propio del pasado. Esta situación “anacrónica” lleva a comparar las condiciones sanitarias de la época de Justiniano con las condiciones de vida de amplios sectores de la sociedad contemporánea en el Distrito Federal. A esto puede añadirse que algunas secuencias muestran equipos de control sanitario desinfectando los barrios miserables de la ciudad y que estas acciones pueden interpretarse como una medida absurda del gobierno que prefiere cubrir la basura, a los niños de la calle y a los indigentes con un líquido amarillo y espumoso en lugar de limpiar las calles o hacer algo por cambiar las condiciones de las personas en los entornos insalubres.

Otro relato sobre una peste terrible se encuentra en *La máscara de la muerte roja*, el famoso cuento de Edgar Allan Poe que fue llevado al cine por el director Roger Corman, en 1964. El relato de Poe trata sobre una peste llamada *muerte roja* que azota el territorio donde gobierna el príncipe Próspero. Con el afán de librarse de la enfermedad, el príncipe se encierra en uno de sus castillos junto con mil caballeros y damas de su corte. Ahí, durante varios meses, los refugiados disfrutan de las provisiones y los entretenimientos que les ofrece su anfitrión. Sin embargo, una noche en la que se celebraba una mascarada hace su aparición un personaje desconocido, de figura alta y delgada, cubierto con una mortaja roja y una máscara semejante a la de un “cadáver ya rígido”. La aparición de esta figura espectral irrita al príncipe hasta que este y sus convidados se dan cuenta de que están ante la *muerte roja*.

En la película de Roger Corman, el príncipe Próspero es un tirano que se regocija con el sufrimiento de las personas y le rinde culto a Satanás. Durante la mascarada en la que hace su aparición la *muerte roja*, el príncipe cree que el Diablo llegó a su morada y con regocijo solicita ver su cara:

Prospero: Príncipe de las Tinieblas, me gustaría ver tu rostro.

Muerte Roja: La muerte no tiene rostro. Sólo lo verás en el instante de tu propia muerte. Yo no soy más que uno de sus mensajeros.

En su visita al palacio de Próspero, la *muerte roja* hace participar a los miembros de la mascarada en una *danza macabra* (figura 2.11.) y termina su obra con la muerte del príncipe. Posteriormente, en la escena final de la película, la *muerte roja* se encuentra con otros personajes vestidos con túnicas similares a la suya, pero de distintos colores. Estos seres hablan de su andar eterno por el mundo y del número de vidas que tomaron a su paso; entre ellas, la de pobres y ricos, hombres y mujeres, campesinos y príncipes. Los mensajeros de la muerte (figura 2.12.) que hacen acto de presencia en esta escena representan las plagas y enfermedades mortíferas que padece la humanidad.



Figuras 2.11. y 2.12. *La máscara de la muerte roja* (Roger Corman, 1964)

Dr. Arrowsmith de Lewis Sinclair es una de las novelas escritas en el siglo XX que trata sobre la peste. La obra tuvo una adaptación cinematográfica, dirigida por John Ford. En este filme de 1931 se cuenta la vida del Dr. Martin Arrowsmith. La primera parte muestra algunos pasajes de su infancia. La segunda lo ubica en la escuela de medicina como estudiante y como asistente de investigación del Dr. Gottlieb. En la tercera etapa, el Dr. Arrowsmith está recién casado. Debido a la necesidad de un sustento económico, el protagonista del filme abandona la investigación y se dedica a ejercer como médico rural. Durante este periodo logra desarrollar un suero capaz de curar a las vacas del pueblo de una enfermedad que está acabando con ellas, pero mientras está ocupado tratando a los animales, su mujer sufre un aborto y queda estéril.

El éxito del tratamiento para las vacas le da cierta fama al doctor, por lo que su antiguo maestro lo invita a trabajar en un prestigioso instituto de investigación de Nueva York. En este lugar, Arrowsmith desarrolla un suero capaz de curar la peste y, para comprobar la eficacia del medicamento, viaja a las Antillas junto a su mujer. En la isla a la que llega encuentra oposición de los habitantes para someterse a la metodología que permitiría comprobar la eficacia del tratamiento. Dicha metodología consiste proporcionar el suero únicamente a la mitad de sus pacientes, mientras que la otra mitad recibiría un placebo. Sin embargo, un médico lo invita a usar el suero en un poblado alejado y de difícil acceso. En ese lugar, el doctor realiza su prueba, pero termina dándole el tratamiento a todos los enfermos.

Por otro lado, la mujer del Dr. Arrowsmith, quien se había quedado sola en una cabaña lejos de su esposo, muere debido a que fuma un cigarrillo en el que cayó accidentalmente un suero con el bacilo de la peste. En la última parte, el doctor Arrowsmith es recibido como un héroe en su país, pero renuncia a su centro de investigación y decide continuar su trabajo sin las presiones institucionales que lo obligaron a hacer la prueba controlada de su tratamiento.

José Elías García Sánchez y Enrique García Sánchez (2005) sostienen que uno de los mensajes de esta película es que la investigación científica es incompatible con el amor. A propósito de lo anterior, se puede observar que los momentos de éxito profesional del Dr. Arrowsmith (cuando elabora un suero para curar a las vacas o cuando comprueba la eficacia de su tratamiento contra la peste) están marcados por el abandono a su esposa, su aborto y su solitaria muerte. Otro aspecto que estos autores resaltan del filme es su puesta en escena:

En la parte que transcurre en las Antillas y en el último encuentro del protagonista con su maestro, la influencia del expresionismo alemán, particularmente de Murnau, se deja sentir en Ford, como el vudú, los incendios, los entierros, las plegarias, las caras, el humo del cigarrillo o el ambiente tétrico y sombrío similar al de una película de terror (2005: 83-84).

La epidemia de peste, la situación de caos y crisis sanitaria en las Antillas no se expone mediante imágenes de enfermos y muertos sino, principalmente, por medio de los rituales, las procesiones y los cantos de lamentación de los lugareños.

La película muestra dos formas diferentes de enfrentarse a una enfermedad. Por un lado, los habitantes de la isla realizan rituales que tienen algo de mágico e hipnótico; por el otro, el médico lucha contra la enfermedad con un suero experimental y con el rigor de una metodología que se percibe cruel e inhumana pues deja deliberadamente sin tratamiento a la mitad de los enfermos.

Por su parte, en 1992 se estrenó *La peste*, del cineasta argentino Luis Puenzo. El narrador y testigo de los acontecimientos es el médico Bernard Rieux. La novela de Albert Camus en la que se basa el filme trata sobre una epidemia de peste en la ciudad de Orán, Argelia, en los años cuarenta. Sin embargo, la película ubica los acontecimientos en los años noventa, también en una ciudad llamada Orán, pero esta es, según el narrador de la película, “una ciudad europea que resulta estar ubicada en el Sur de Sudamérica”.

Una interpretación ampliamente aceptada de la obra de Camus es que la epidemia de peste en la novela es una alegoría de la ocupación nazi en Francia durante la Segunda Guerra Mundial. También es interpretada como la metáfora

de una fuerza totalitaria que liquida la libertad de los ciudadanos. La versión cinematográfica de *La peste* puede ser interpretada como una alegoría de la dictadura argentina de los años setenta y ochenta del siglo pasado.

Al inicio del filme, el narrador utiliza una lítote⁸⁰ para remarcar el carácter antiguo de la peste y lo inconcebible o absurdo que resulta su presencia en el mundo moderno, incluso en los países “menos civilizados”:

Narrador: Al haber sido erradicada hace ya mucho tiempo de los países menos civilizados, la peste no es la forma más moderna de morir. Como ocurre con todos los desastres masivos, la epidemia de peste fue descartada por absurda.

En este filme, otra característica de la peste es la capacidad mutante de la bacteria. En una entrevista, el principal responsable de salubridad de la ciudad advierte que los bacilos que se encuentran en las pulgas de las ratas “cambian de color, se hacen más inmunes y un día vuelven con otro disfraz”.

Un aspecto adicional para resaltar de esta película es la reclusión a la que son sometidos los familiares de los enfermos. Si bien la cuarentena de las familias está presente en la novela, en el filme, el médico Rieux se queja de las medidas excesivas con las que el gobierno ha encerrado a mucha gente. Cuando la emergencia epidemiológica ha terminado, el gobierno mantiene recluidos en un estadio a muchos ciudadanos. Una multitud de manifestantes exige su libertad y terminan sacándolos de su encierro. Todo ello se puede interpretar como una forma de ilustrar algunos aspectos de la dictadura argentina.

Las películas sobre pestes que se han mencionado en este capítulo (salvo *El séptimo sello*) se inspiraron o se basaron en algún cuento o novela. Esto permite vislumbrar la importancia que tiene la literatura en la creación de productos fílmicos relacionados con epidemias y pestes. Ahora bien, este apartado termina con algunos comentarios sobre otras dos obras cinematográficas que no se basaron en un libro publicado previamente. Estos

⁸⁰ La lítote es una figura que consiste en negar lo contrario de lo que se quiere afirmar (Fiorin, 2014: 73). En el texto extraído de la película, el narrador usa una negación, “la peste no es la forma más moderna de morir” que sustituye a “la peste es una forma antigua de morir”.

filmes son *Pánico en las calles* (1950), del director Elia Kazan, y *Epidemic* (1987) de Lars von Trier.

La película de Elia Kazan puede clasificarse dentro del cine negro clásico que se produjo en los Estados Unidos en los años cuarenta y cincuenta del siglo XX.

(...) el término [cine negro] sirve, ante todo, para caracterizar a un tipo de películas que giran alrededor de temas criminales, o de la presencia del delito, protagonizadas por personajes situados en la frontera de la ley (gánsteres, criminales, policías o detectives) y con un fuerte contenido expresionista en la estilizada formalización visual de sus imágenes (Santamarina, 1999: 12-13).⁸¹

Pánico en las calles es, precisamente, una de estas películas de criminales y persecución policiaca. El filme comienza con el asesinato de un marinero extranjero que acaba de llegar al puerto de Nueva Orleans de forma ilegal. La autopsia permite identificar que el personaje asesinado estaba enfermo de peste neumónica, por lo cual el capitán Clinton Reed, del Departamento de Salud Pública, debe encontrar a los asesinos quienes posiblemente están infectados. La película no es acerca de una crisis epidemiológica de grandes proporciones sino de los esfuerzos que realiza un personaje heroico, el capitán Reed, para evitarla.

Epidemic (1987) de Lars von Trier trata sobre un par de escritores que pierden el archivo donde se encontraba el guion de una película que acaban de terminar. Debido a que se sienten incapacitados para reescribir la misma historia, deciden hacer otro guion al que titulan *Epidemic*. Durante los cinco días que trabajan en el proyecto se desata una epidemia similar a la que se describe en el guion. Finalmente, la epidemia alcanza a los escritores y al grupo de personas con las que se encuentran en la parte final de la película.

⁸¹ El auge del cine negro coincide con una etapa de persecución política en los Estados Unidos conocida como *caza de brujas*. El senador Joseph MaCarthy fue uno de los principales promotores de la “purga” de intelectuales críticos, de izquierda o simpatizantes del comunismo. Esta labor la realizó, a partir de 1947, la Comisión de Actividades Antiamericanas la cual se dedicó a realizar investigaciones inquisitorias sobre las posiciones políticas de artistas y gente dedicada al cine (Gubern, 2006: 300). Debido al clima de represión y amenaza, muchos cineastas intentaron plantear puntos de vista críticos de forma encubierta en su películas: “El cine de género se convierte, a su vez, en el refugio de los directores perseguidos por el macartismo y las imágenes de sus películas se transforman, frecuentemente, en el instrumento de denuncia -más o menos subterránea- de la represión ideológica que sufre el país” (Heredero y Santamatina, 1996: 39).

El personaje principal de la historia escrita por los guionistas es el doctor Mesmer⁸² quien, a pesar de la oposición de sus colegas, huye de la ciudad fortificada en la que se encuentra con el fin de investigar la epidemia en los poblados aledaños. En la escena donde se ilustra este pasaje del guion, el presidente de la Sociedad de Médicos habla sobre el *King Rat* (figura 2.13.), un “fenómeno misterioso” que permite advertir la llegada de “la enfermedad”:

Presidente de la Sociedad de Médicos: Yo sé que la epidemiología es su campo, Dr. Mesmer. Por consiguiente, me temo que usted se ha encontrado con un fenómeno misterioso normalmente conocido como *King Rat*, un bulto de 3 o 4 ratas que han tenido sus colas enredadas tan inútilmente que consiguientemente han muerto de hambre. En los Grandes años de la Plaga siempre que se ha encontrado al *King Rat* se ha advertido de la llegada de la enfermedad. Momentos antes de la muerte negra en Londres en 1348, encontraron a un *King Rat* constituido por no menos de 5 ratas. Si, por favor Dr. Mesmer, este descubrimiento fue hecho en el sótano de la universidad en la noche entre viernes y sábado: 7 ratas.



Figura 2.13. Epidemic (Lars von Trier, 1987)

Las ratas en varias películas sobre la peste indican la presencia o la próxima llegada de la plaga. En este sentido, puede sugerirse que las ratas son una

⁸² El nombre del personaje hace alusión al médico Franz Anton Mesmer (1734-1815) quien hizo popular el uso de magnetos en sus terapias y quien postulo la existencia de un *fluidum* universal que sale de la mano del médico para curar a sus pacientes. Mesmer adquirio fama y fortuna con sus tratamientos, pero a la postre la comunidad científica lo denunció como charlatán (Pérez, 2003).

representación metonímica⁸³ de la epidemia; es decir, estos animales son presentados como un elemento que antecede, acompaña o causa una plaga. Lo anterior, cabe mencionar, tiene sustento histórico pues, a finales del siglo XIX, se demostró que las pulgas que habitan en algunas especies de roedores, especialmente en la rata negra, pueden transmitir el bacilo *Yersinia pestis* cuando pican a un ser humano (Benedictow, 2011: 45-46).

La tabla 2.1. ofrece una lista de las películas referidas en las cuales hay una epidemia de peste o una enfermedad similar a ella. Con este cuadro culmina la revisión de películas en este apartado. Las páginas posteriores contienen un recuento de filmes sobre epidemias provocadas por enfermedades virales que, fuera del ámbito de la ficción, han afectado a la humanidad en algún momento de su historia (como la viruela, la rabia, la influenza y el ébola).

Año	Nombre	Director	Libro del que surge
1922	<i>Nosferatu</i>	F.W. Murnau	<i>Drácula</i> de Bram Stoker
1926	<i>Fausto</i>	F.W. Murnau	<i>Fausto</i> de Johann Wolfgang Goethe
1931	<i>Dr. Arrowsmith</i>	John Ford	<i>Dr. Arrowsmith</i> de Sinclair Lewis
1950	<i>Pánico en las calles</i>	Elia Kazan	-----
1957	<i>El séptimo sello</i>	Ingmar Bergman	-----
1964	<i>La máscara de la muerte roja</i> ⁸⁴	Roger Corman	<i>La máscara de la muerte roja</i> (cuento) de Edgar Allan Poe
1979	<i>El año de la peste</i>	Felipe Cazals	<i>Diario del año de la peste</i> de Daniel Defoe
1979	<i>Nosferatu, vampiro de la noche</i>	Werner Herzog	<i>Drácula</i> de Bram Stoker
1987	<i>Epidemic</i>	Lars von Trier	-----
1992	<i>La peste</i>	Luis Puenzo	<i>La peste</i> de Albert Camus

Tabla 2.1. Películas en las que hay una epidemia de peste

⁸³ La metonimia es el reemplazo de un término por otro cuya relación entre ellos es de tipo causal, espacial o espacio-temporal (Beristáin, 2006: 327).

⁸⁴ La *muerte roja* es una enfermedad que inventó Edgar Allan Poe. Esta dolencia de la ficción literaria y cinematográfica parece inspirada en la *muerte negra*, la epidemia de peste que asoló Europa entre 1346 y 1353. Una de las características de esta enfermedad es que provocaba manchas negras en la piel y por ello se le nombraba de esa forma. De manera similar, la *muerte roja* tiñe de color escarlata a los enfermos.

2.2.2. Películas de enfermedades virales

En muchas películas los virus son responsables de grandes epidemias y catástrofes sociales. Algunas veces, la enfermedad que se presenta en estos filmes ya es conocida por la ciencia médica. Así sucede en algunas películas, comentadas en este apartado, que tratan sobre epidemias de viruela, rabia, ébola, sida o influenza. Otras películas han tomado como referencia una de estas enfermedades para crear, en la ficción, una terrible enfermedad viral con cierta semejanza a la de la realidad. Así sucede, por ejemplo, en *Rabia* (David Cronenberg, 1977) o *Exterminio* (Danny Boyle, 2002) en donde los enfermos tienen un comportamiento agresivo, muerden y contagian la enfermedad por medio de su saliva, como si padecieran un mal similar a la rabia.

Entre las películas que tratan sobre una enfermedad viral existente se encuentra *The Killer that Stalked New York* (Earl McEvoy, 1950). En ella, Sheila Bennet y Matt Krane, una pareja de esposos, se dedican a la importación ilegal de diamantes desde Cuba hacia los Estados Unidos. Sheila se contagia de viruela durante uno de sus viajes a la isla y cuando regresa a Nueva York se manifiesta la enfermedad. Así como *Panic in the Streets* (Elia Kazan, 1950), la película *The Killer that Stalked New York* pertenece al cine negro. En ambos filmes hay una persecución policiaca y sanitaria en busca de criminales infectados con un microorganismo mortal y contagioso. También en las dos películas un médico es el protagonista heroico que ayuda a evitar una terrible epidemia en su ciudad.

Uno de los aspectos a resaltar de *The Killer that Stalked New York* es que en algunas escenas se habla de la enfermedad como un “asesino de tiempos pasados” (*a killer out of the past*), un mal antiguo que resulta inconcebible en Nueva York en el siglo XX. Así sucede en un diálogo entre el protagonista, el Dr. Ben Wood, y uno de sus colegas:

Dr. Cooper: Ben, supongamos que estamos de nuevo en los días medievales, cuando las plagas borraban ciudades enteras. Antes de los rayos x, la vacuna y la

anestesia. Y los síntomas eran dolor de cabeza, dolor de espalda, fiebre y erupciones cutáneas. ¿Qué podría significar?

Dr. Ben Wood: Viruela.

Dr. Cooper: Los síntomas podrían encajar, ¿o no?

Dr. Ben Wood: ¿Pero aquí, en medio de la ciudad de Nueva York? ¿Por qué? Nunca he visto un caso.⁸⁵

Algo similar se puede encontrar en una intervención del Comisionado de Salud de Nueva York quien dirige las medidas de prevención ante la enfermedad:

Comisionado de Salud de Nueva York: Nos enfrentamos a una enfermedad que se extiende como un fuego incontrolado. Una plaga de la Edad Media.⁸⁶

La rabia es otra enfermedad que ha influido en la creación de argumentos cinematográficos. Un ejemplo es *Rabia* (David Cronenberg, 1977). En esta cinta, una pareja de novios, Rose y Hart, sufren un accidente mientras viajan en motocicleta en las afueras de Montreal. Ambos son atendidos en una clínica de cirugía plástica que se encuentra cerca del lugar del incidente. Mientras Hart es dado de alta casi de inmediato, el cirujano plástico que dirige la clínica hace una operación experimental para salvar a Rose y le injerta un “tejido morfo-genéticamente neutro”. Después de superar el estado de coma, Rose necesita alimentarse de sangre humana mediante un agujón (similar a un pene) que sale por debajo de una de sus axilas. Las víctimas de Rose terminan muertas o transformadas en una especie de zombis rabiosos (ver figura 2.14.), los cuales transmiten la enfermedad cuando muerden a otras personas.

Después de infectar a un paciente de la clínica y al cirujano estético Dan Keloid quien realizó la operación experimental, Rose huye hacia Montreal en donde continúa esparciendo un mal que recuerda a las enfermedades de transmisión sexual. La mayor parte de las víctimas de Rose son jóvenes a quienes seduce para después penetrarlos con su agujón y alimentarse de su sangre. Las primeras personas infectadas son tratados como pacientes rabiosos y, aunque la

⁸⁵ Traducción de los subtítulos en inglés: Dr. Cooper: *Ben, suppose we were in those medieval days again, when plagues wiped out whole cities. Before x-ray, vaccine and anesthesia. And the symptoms were a headache, backache, fever and rash. What would they have meant?* Dr. Ben Wood: *Smallpox.* Dr. Cooper: *The symptoms could fit, couldn't they?* Dr. Ben Wood: *But here, in the middle of New York City? Why, I've never even seen a case.*

⁸⁶ Traducción de los subtítulos en inglés: “*We are up against at disease that spreads like wildfire. A plague out of the Dark Ages.*”

vacuna resulta ineficaz, las autoridades médicas declaran que se trata de una nueva variante de la rabia que se puede contagiar por medio de la saliva. Al poco tiempo, Montreal se convierte en un espacio caótico lleno de enfermos agresivos.



Figura 2.14. Rabia (David Cronenberg, 1977)

Como se ha referido en el primer capítulo de esta investigación, los zombis del cine son, generalmente, seres lentos y torpes que se vuelven peligrosos porque atacan a las personas en hordas; así sucede, por ejemplo, en *La noche de los muertos vivientes* (1968) o *El amanecer de los muertos vivientes* (1978) de George Romero. En otras películas, los zombis conservan la velocidad y fuerza de un ser humano normal, son seres agresivos y sin mayor impulso que morder y devorar a sus víctimas. Estos seres violentos que parecen rabiosos se pueden encontrar en filmes como *Exterminio* (Danny Boyle, 2002), *Exterminio 2* (Juan Carlos Fresnadillo, 2007), *Dawn of the dead* (Zack Snyder, 2004), *[Rec]* (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007) o *Guerra Mundial Z* (Marc Forster, 2013).

En la película *Exterminio*, por ejemplo, un grupo de defensores de los animales entra a los laboratorios del Centro de Investigación de Primates de Cambridge para liberar a los simios que son utilizados como cobayas. Sin embargo, los activistas dejan en libertad un chimpancé infectado con el “virus de

la furia” (*rage virus*). En Londres, veintiocho días después, un joven despierta de un coma y se encuentra con la ciudad desolada. Únicamente quedan algunos sobrevivientes con quienes huye de los portadores del virus de la furia, unos seres agresivos y totalmente fuera de sus cabales.

Soy leyenda (Francis Lawrence, 2007) es una película en la que hay una epidemia apocalíptica y en la cual un perro tiene una enfermedad con características similares a la rabia. Esta es la tercera adaptación cinematográfica de la novela homónima de Richard Matheson, publicada por primera vez en 1954. En esta obra de la ciencia ficción literaria, una guerra bacteriológica entre Estados Unidos y China tiene como consecuencia la diseminación de un microbio que convierte a los habitantes de la tierra en una especie de vampiros, salvo a una persona, Robert Neville, el único sobreviviente de este apocalipsis bacteriológico.

En una parte de la novela, Neville se encuentra con un perrito que deambula cerca de su casa durante varios días e intenta domesticarlo. Sin embargo, se da cuenta de que el animal también está infectado y muere al poco tiempo. En relación con estos pasajes de la novela, Wasik y Murphy sostienen lo siguiente: “La descripción de Matheson de un perro en agonía nos da la sensación de que tiene algo parecido a la rabia”⁸⁷ (2012: 159). El pasaje del perro es incorporado en *El último hombre sobre la Tierra* (1964), la primera y más fiel adaptación de la novela de Matheson. En este filme, el perro que acompaña al solitario sobreviviente también está infectado y muere por ello, pero no se le muestra como un animal rabioso ni agresivo.

En la película *Soy leyenda* (2007), Robert Neville es un científico y militar sobreviviente de una epidemia cuyo origen es un fallido descubrimiento médico. Al inicio de la película, una científica da a conocer un nuevo tratamiento médico capaz de curar el cáncer. Para lograr esta hazaña explica que los científicos modificaron el virus del sarampión para proteger el cuerpo humano de las células cancerígenas. Sin embargo, el resultado imprevisto del tratamiento es una

⁸⁷ “Matheson’s description of a dog, dying in its agonies, gives us a sense that it bears an acute resemblance to rabies.”

enfermedad que transforma a las personas en monstruos agresivos y destructores. En esta película, Sam, la perra que acompaña a Neville durante sus tres años de supervivencia, se enferma después de que salva a su amo del ataque de tres perros infectados. Neville intenta curar al animal con un suero experimental, pero este se transforma en un animal rabioso y el científico termina por sacrificar a su mascota.

Ver la transformación del perro de Neville hace que el paralelo con la rabia sea más explícito (...) Cuando Sam es mordida por un perro infectado, y Neville no tiene éxito para salvarla por medio del suero, él se sienta en el piso de su laboratorio y la abraza mientras espera a ver lo que va a suceder. Pronto obtiene su respuesta. Las pupilas de ella se dilatan; muestra los colmillos; comienza a gruñirle a su amo. Cuando ella se le lanza a la cara, él con pesar la estrangula; el plano más emotivo de la película es el de la cara llorosa de Neville mientras asfixia la vida de su único amigo restante (Wasik y Murphy, 2012: 163).⁸⁸

Otro grupo de películas que forman parte de esta revisión son las que se inspiran en el ébola para contar la historia de un brote epidémico. Estas cintas son *Epidemia* (Wolfgang Petersen, 1995), *Ebola Syndrome* (Herman Yau, 1996) y *Ébola: el renacer de satanás* (Anders Rønnow Klarlund, 1999). La primera de ellas fue producida en la industria de *Hollywood*, mientras que la segunda es de Hong Kong y, la tercera, es una producción danesa.

Epidemia o *Outbreak*, por su título en inglés, trata sobre el brote epidémico del virus motaba en un pequeño poblado de California, en los años noventa. De acuerdo con lo que se muestra en el filme, el microorganismo que provoca la crisis sanitaria es un filovirus el cual es responsable de fiebres hemorrágicas como las que ocasiona el ébola, salvo que el virus motaba tiene un poder destructor mucho mayor y puede matar en pocas horas al sujeto que infecta.

En *Epidemia* nos encontramos con una trama en la que se involucran problemas del orden científico, político y militar. Las primeras escenas del filme se

⁸⁸ “To see the transformation wrought in Neville’s dog, though makes the parallel to rabies even more explicit (...) When Sam gets bitten by an infected dog, and Neville is unsuccessful in saving her through serum, he sits on the floor of his lab embracing her while he waits to see what will transpire. Soon he gets his answer. Her pupils dilate; her teeth into fangs; she begins to growl at her master. At the moment she lunges for his face, he regretfully converts his embrace into a choke hold; the most moving shot of the film is Neville’s teary face as he strangles the life out of his one remaining friend.”

ubican en 1967, en un campamento de mercenarios en el Valle del Río Motaba, en Zaire, donde el brote de una enfermedad que provoca fiebres hemorrágicas está acabando con los soldados. Dos militares y médicos norteamericanos visitan el campamento, extraen una muestra de sangre de un enfermo y, después de abandonar el lugar, ordenan el bombardeo de la zona.

En los años noventa, un brote de una enfermedad de fiebres hemorrágicas en Zaire, en la rivera del río Motaba, provoca alarma en los altos mandos militares de Estados Unidos. El coronel Sam Daniels es enviado para indagar sobre el asunto. Al enterarse de que el nuevo brote se debe al mismo virus que encontraron en Zaire, los dos militares que visitaron y bombardearon el campamento de mercenarios en los años sesenta, ahora convertidos en generales y dirigentes del *United States Army Medical Research Institute of Infectious Diseases* (USAMRIID), intentan sacar de su investigación sobre el virus motaba al coronel Sam Daniel. Esto se debe a que a partir del virus motaba, el ejército norteamericano diseñó un arma biológica secreta y un suero para curar la enfermedad.

De forma paralela, el virus motaba llega a los Estados Unidos debido al importación ilegal de un simio infectado. Esto provoca el brote de la enfermedad, únicamente conocida previamente por los dos generales del USAMRIID, el coronel Sam Daniels y su equipo de investigación. Ante estos sucesos se desata una polémica sobre la forma en la que el gobierno norteamericano tratará con la emergencia.

Por un lado, el general Donald McClintock obtiene la aprobación del presidente para bombardear el poblado y, con ello, acabar con el virus y la vida de más de dos mil personas. Por el otro, el coronel Sam Daniels descubre los secretos militares que guardan sus superiores, se insubordina e intenta encontrar una cura para la enfermedad antes de que el poblado sea bombardeado.

En esta película, los brotes de la enfermedad están asociados, casi en todo momento, con imágenes de guerra. El virus aparece como un terrible enemigo a

vencer. El filme comienza con una cita del premio nobel Joshua Lederberg: “Lo único que nos impide seguir dominando el planeta es el virus”, y continúa con imágenes de una batalla en la selva de Zaire. Cuando los científicos y militares norteamericanos llegan al campamento en el que comenzó el primer brote del virus motaba, el médico del cuartel dice que pueden lidiar con hombres heridos en batalla, pero no con esa “extraña enfermedad” que provoca la muerte de decenas de soldados.

Cuando inicia la epidemia en un poblado de California, la contingencia sanitaria es manejada como un conflicto bélico con el despliegue de tropas y el toque de queda (figuras 2.15. y 2.16.). El General Billy Ford, por ejemplo, después de haber distribuido un suero medicinal diseñado a partir de la muestra de virus de 1967, declara que ya ha usado toda su artillería. Por su parte, el virus muta y es capaz de sobrevivir más tiempo en el aire.





Figuras 2.15. y 2.16. *Epidemia* (Wolfgang Petersen, 1995)

Ebola Syndrome (Herman Yau, 1996) es una película que trata de una epidemia de ébola provocada por la impertinencia de un personaje malvado, tramposo, pervertido y violento. Este sujeto es Kai San-he, un mafioso que, al ser descubierto cuando tiene relaciones sexuales con la esposa de su jefe, asesina a su patrón y a su amante. Después huye a Sudáfrica donde trabaja como cocinero en un restaurante. Ahí, su nuevo patrón lo lleva al territorio de una tribu africana en busca de carne de cerdo barata, pero se encuentran que la comunidad padece una epidemia de ébola. Durante el regreso de su visita a la tribu, Kai San-he encuentra a una mujer agonizante y la viola. A los pocos días, este personaje se enferma de ébola; sin embargo, logra reponerse y comienza a transmitir la enfermedad.

Después de su convalecencia, Kai San-he asesina a su jefe y a su esposa en Sudáfrica y con ellos hace carne de hamburguesas que regala a los

comensales del restaurante. Poco después, regresa a Hong Kong. Con el dinero de sus ex jefes se dedica a contratar prostitutas y comienza a vivir con una de sus ex novias. Durante su estancia en Hong Kong, una mujer (la hija de la mujer que asesinó en el inicio del filme) lo identifica y da aviso a la policía. Así empieza una persecución hacia este criminal que propaga el ébola en Hong Kong. Sorprendentemente, en esta película la enfermedad no parece ser tan dañina como el personaje que la protagoniza.

La película *Ébola: el renacer de satanás* (Anders Rønnow Klarlund, 1999), también conocida por su título internacional *Possessed* o por su título original *Besat*, trata sobre un visitante rumano que llega a Dinamarca y muere de una extraña enfermedad parecida al ébola. Un médico y virólogo de nombre Søren cree que se encuentra ante un nuevo virus, pero el director del hospital donde trabaja regresa el cuerpo a su país de origen antes de que Søren pueda realizar las pruebas pertinentes. Por ello, el virólogo y su novia, una estudiante de medicina, viajan a Rumania para encontrar el origen de la infección. Sin embargo, en su pesquisa, el médico encuentra que la enfermedad misteriosa no se trata del ébola sino de la encarnación de Satanás, quien está buscando un cuerpo humano para manifestarse en ese año de 1999. En esta película, producida un poco antes del cambio de milenio, se confunde una enfermedad terrible con la figura del Diablo.⁸⁹

Otra enfermedad que ha sido motivo para elaborar un número mucho mayor de ficciones fílmicas es el sida. Las películas que tratan este asunto normalmente no presentan grandes escenarios de catástrofe, ni ciudades destruidas ni el apocalipsis de la civilización, como en varias de las películas que se revisaron en los párrafos previos. En todo caso, el virus de la inmunodeficiencia humana parece no estar asociado con los mismos tipos de catástrofes que puede provocar, por ejemplo, una epidemia de peste o influenza

⁸⁹ En Bull (1998) diversos autores analizan diversas teorías apocalípticas y del fin del mundo que, en buena medida, surgen de las profecías bíblicas y se relacionan con los milenarismos; es decir, con grupos que aseguraban que el fin del mundo coincidiría con el ocaso de un milenio o una fecha cercana.

sino que el caos y el conflicto se sitúa en un nivel más íntimo. Puede ser que las películas sobre sida muestran la enfermedad como una desgracia del sujeto y no, como en otras cintas sobre enfermedades virales, como una experiencia colectiva que lleva a la destrucción de las ciudades y, en ocasiones, de la civilización.

António Pais de Lacerda (2006) ofrece una revisión del catálogo de producciones fílmicas que han tratado el tema del sida. Entre ellas, se encuentran los telefilmes *An Early Frost* (director John Erman, 1985), producido por la empresa norteamericana NBC, y *And the Band Played On*⁹⁰ (Roger Spottiswoode, 1993) de la cadena HBO. Entre las producciones cinematográficas que este autor considera relevantes están *Las noches salvajes (Les Nuits Fauves, 1992)* de Cyrill Collard; *Compañeros inseparables (Longtime Companion, 1990)* de René Norman; *Zero patience* (1993) de John Greyson; *Blue* (1993) de Derek Jarman; *Filadelfia* (1993) de Jonathan Demme; *Kids* (1995) de Larry Clark; *Boys on the side* (1995) de Herbert Ross; *A River Made to Drown In* (1997) de James Merendino y Alan Smitheenos; *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar; *Antes que anochezca (Before night falls, 2000)* de Julian Schnabel y *Yesterday* (2004) de Darrell James Roo. A este listado se le puede agregar la teleserie *Angels in America* (Mike Nichols, 2003) o la película *El club de los desahuciados* (Jean-Marc Vallée, 2013).

Una parte importante de las obras que menciona Pais de Lacerda (2006) exponen en un tono dramático las situaciones a las que se enfrenta un personaje infectado con VIH o que padece sida (generalmente jóvenes, varones y homosexuales). En relación con lo anterior, Hart (2013) en una investigación sobre el cine norteamericano y el sida encontró que, dos décadas después del descubrimiento de la enfermedad, los filmes estadounidenses continuaban reforzando el estereotipo que asocia el sida con la homosexualidad masculina.

En México se han realizado producciones que tratan algún aspecto relacionado con el sida. En los años ochenta y noventa, la industria nacional

⁹⁰ En México se titula *En el filo de la duda*.

produjo filmes como *Casos de alarma 1: sida* (Benjamín Escamilla Espinosa, 1987), *El virus del poder* (Jorge Noble, 1988), *Sólo con tu pareja* (Alfonso Cuarón, 1991), *Prostitución y sida. Mujeres de la calle* (Lázaro Morales George, 1993), *Bienvenido Welcome* (Gabriel Retes, 1995), *Trébol negro-SIDA: maldición desconocida* (Ismael Rodríguez Jr., 1996) y *Prostitución y sida 2* (Jorge Ortín, 1999).⁹¹

El último grupo de textos fílmicos que se abordan en este apartado corresponde a los que tratan sobre epidemias de influenza y males respiratorios similares. En esta filmografía, las crisis sanitarias sí son, con frecuencia, el principio de un trance apocalíptico.

Virus es uno de los filmes mejor logrados acerca del fin del mundo provocado por una enfermedad. Según el argumento de esta película, a principios de los años 80, el ejército de los Estados Unidos diseña el virus MM-88, un arma biológica elaborada para superar a los soviéticos en la carrera armamentística de la Guerra Fría. Por otro lado, el Dr. Krause intenta enviar este virus de forma clandestina al Dr. Leisenhau, un colega del Instituto de Investigaciones Virales, en Zurich. El objetivo del Dr. Krause es advertir el potencial destructor de esta nueva arma. Sin embargo, un accidente en una avioneta provoca la diseminación del virus y comienza una pandemia mundial a la que los titulares de prensa designan como “gripe italiana”. Debido a que el virus se mantiene inactivo en temperaturas bajo cero, los únicos sobrevivientes son las personas que habitan en las regiones más frías del planeta; entre ellos, el personal de las estaciones de investigación ubicadas en la Antártida. La segunda mitad del filme cuenta las peripecias de estos sobrevivientes apostados en el Polo Sur y sus esfuerzos por organizar un nuevo sistema de gobierno.

⁹¹ Algunos filmes se pueden encontrar en Internet. Véase: https://www.youtube.com/watch?v=j-4yow_O4eQ (*Casos de alarma 1*); <https://www.youtube.com/watch?v=PmbTs9hcDIY> (fragmento de *El virus del poder*); <https://www.youtube.com/watch?v=ZBroBke9hjQ> (*Prostitución y sida. Mujeres de la calle*); https://www.youtube.com/watch?v=XEVDmJXV9_U (*Prostitución y sida 2*). Consulta del 16 de agosto de 2014.

Las películas sobre epidemias de influenza parecen tener un auge desde los primeros años del siglo XXI. Acontecimientos como las epidemias de gripe aviar en los años noventa y en los primeros años de la década del 2000, así como la pandemia de la gripe A H1N1 en el 2009 le dan un marco de verosimilitud a los escenarios de la catástrofe en los filmes de epidemias gripales. En este rubro se encuentran las siguientes películas: *Misión Imposible 2* (John Woo, 2000), *La cabaña sangrienta* (Eli Roth, 2002), *El despertar de los muertos* (Edgar Wright, 2004), *Fatal Contact: Bird Flu in America* (Richard Pearce, 2006), *Flu Birds* (Leigh Scott, 2008), *Portadores* (Alex y David Pastor, 2009), *H1N1: Virus X* (Ray Stevens Harris, 2010), *El planeta de los simios. Revolución* (Rupert Wyatt, 2011), *Contagio* (Steven Soderbergh, 2011), *Aislados* (Carl Tibbetts, 2011) y *The Flu* (Sung-su Kim, 2013).

Misión Imposible 2 es una película de espías en la que el agente Ethan Hunt intenta detener la propagación de un virus mortal llamado Quimera, el cual fue elaborado por una empresa farmacéutica a partir de todas las cepas conocidas de la gripe. La compañía intenta propagar la enfermedad para después vender la cura, un antivirus llamado Belerofonte. En *La cabaña sangrienta* encontramos una historia de terror donde un grupo de adolescentes se infecta de una gripe letal mientras vacacionan en un bosque. *El despertar de los muertos* es una comedia romántica y una parodia del cine de zombis.

Fatal Contact: Bird Flu in America y *Flu Birds* son películas elaboradas para la televisión. La primera trata sobre una pandemia de gripe aviar que comienza en la provincia de Guangdong, China, y se extiende por el mundo entero. La segunda cuenta la historia de un grupo de adolescentes que se encuentran recluidos en un reformatorio. En una visita a un bosque, estos jóvenes son atacados por unas aves gigantes que transmiten una gripe mortal. Ambos filmes muestran a las aves portadoras de la gripe como una amenaza. A modo de ejemplo, en el inicio de *Fatal Contact* se mezclan imágenes de aves y de radares (figuras 2.17. y 2.18.) que detectan el movimiento de estos animales como si fuesen naves enemigas.



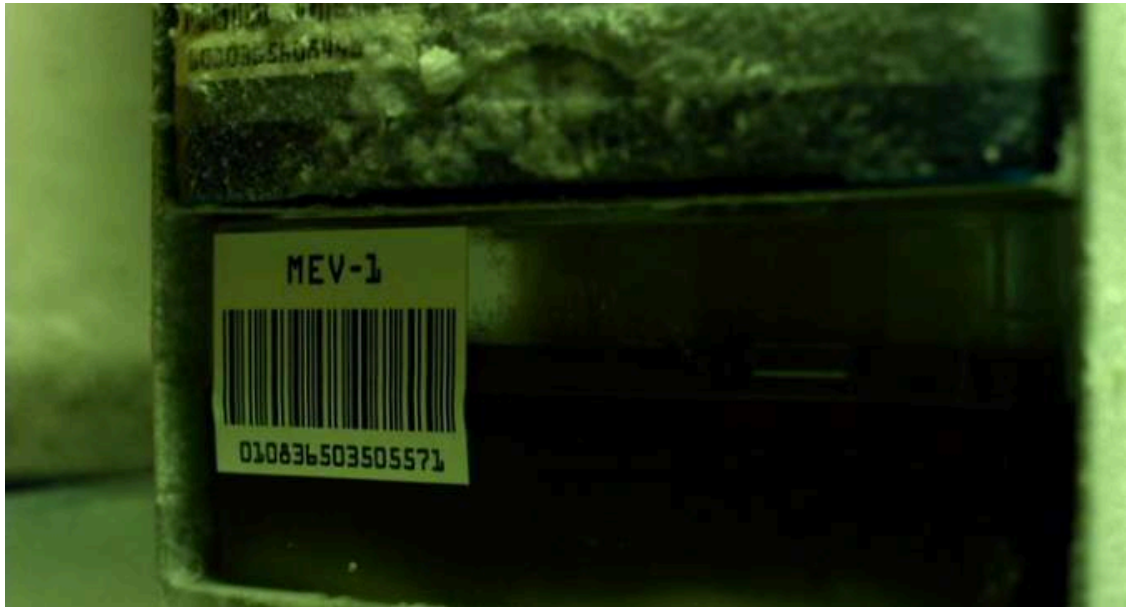
Figuras 2.17. y 2.18. *Fatal Contact: Bird Flu in America* ((Richard Pearce, 2006)

En el filme *Portadores* (2009) un grupo de cuatro jóvenes viaja por las autopistas de Estados Unidos en busca de un refugio. Esto después de que el planeta ha sido arrasado por una epidemia de gripe. En *H1N1: Virus X* (2010) un laboratorio farmacéutico elabora una cepa más agresiva del virus A H1N1, pero el virus se sale de control y los jóvenes científicos que trabajan en el laboratorio son encerrados en las instalaciones de la empresa.

En *El planeta de los simios. Revolución* (2011), un médico que trabaja en una empresa farmacéutica intenta desarrollar un fármaco para curar el alzhéimer; sin embargo, un error en una de las pruebas de la droga hace que uno de sus asistentes desarrolle una enfermedad similar la gripe. El contagio de la nueva enfermedad desencadena una pandemia altamente letal. Además, el mismo fármaco que destruye a la humanidad le ayuda a los simios a desarrollar sus capacidades cognitivas. Así se explica en esta nueva versión de la franquicia del *Planeta de los Simios* cómo es que los monos adquieren la supremacía en el planeta Tierra.

Contagio (2011) también expone un escenario en el cual una enfermedad respiratoria pone en jaque al mundo. En este filme, algunas de las acciones principales se desarrollan en torno a los investigadores de los Centros para el Control y la Prevención de Enfermedades, en Estados Unidos, y a su trabajo en busca de una vacuna para el virus MEV-1. *Contagio* es una película de desastre que parece inspirarse en enfermedades como el Síndrome Respiratorio Agudo Severo (SARS) provocado por la infección de un coronavirus, la influenza tipo A

H1N1 o la infección respiratoria y la encefalitis que ocasiona el virus de Nipah.⁹² En una de las escenas finales del filme, las muestras del virus MEV-1 aparecen en un laboratorio de alta seguridad junto a las del SARS y el virus H1N1 (Figuras 2.19. y 2.20.).



Figuras 2.19 y 2.20. Contagio (Steven Soderbergh, 2011)

⁹² De acuerdo con información proporcionada por los Centros para el Control y Prevención de Enfermedades, el virus de Nipah “tiene manifestaciones clínicas diversas, que van de la infección asintomática (subclínica) a la infección respiratoria aguda y la encefalitis letal. El virus de Nipah también puede causar enfermedades graves en animales como los cerdos...” Véase: <https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/nipah-virus> (consulta del 28 de noviembre de 2021).

Aislados (2011) muestra un matrimonio inglés que viaja a una cabaña en una isla solitaria para intentar reponer su relación. Durante su estancia en la isla, Martin y Kate reciben la visita de un soldado herido a quien ayudan a recuperarse. Cuando este despierta, le advierte a sus anfitriones que no pueden salir de la cabaña porque una pandemia de influenza ha provocado una gran mortandad en el mundo. La pareja pasa varios días de zozobra porque el soldado los amedrenta, toma el control de la casa y no los deja salir. Finalmente, cuando Martin comienza a mostrar síntomas de una severa infección respiratoria, Kate obliga a confesar al soldado y este le dice que por error lo dejaron salir de un laboratorio militar donde hicieron experimentos con él y le inocularon una mortífera y contagiosa enfermedad.

The flu (Sung-su Kim, 2013) es una película surcoreana en la que una epidemia de influenza se desata en la ciudad de Bundang, muy cerca de Seúl. El origen de la infección es un inmigrante proveniente de Hong Kong. Los protagonistas del filme son un rescatista, una doctora y la pequeña hija de esta última. Algunos elementos que podemos destacar de esta superproducción asiática son los diferentes tonos y giros dramáticos que ofrece la película en diferentes momentos; por ejemplo, al inicio la película parece una comedia romántica, pero en otras partes el tono del filme se asemeja al de un thriller político y en otras secuencias sobresalen los elementos melodramáticos.

En cuanto a las secuencias que parecen un thriller político, la película deja ver una cierta exaltación nacionalista cuando el presidente de Corea del Sur decide oponerse a las indicaciones de los mandos militares estadounidenses que quieren bombardear la ciudad infectada. Por otro lado, el filme ofrece un mensaje de valorización de la familia en la que una madre soltera y su hija reciben el auxilio del pretendiente que antes era rechazado por la mujer. La sobrevivencia de estos tres personajes se debe a la protección mutua, especialmente cuando la ciudad es sitiada y el ejército comienza a dispararle a los manifestantes que intentan escapar.

Este apartado concluye con la tabla 2.2. en la cual se enlistan películas sobre epidemias provocadas por enfermedades virales. Posteriormente, en el siguiente apartado, se ofrece una clasificación de los orígenes de las epidemias en los filmes.

Enfermedades	Películas
Viruela	<i>The Killer that Stalked New York</i> (Earl McEvoy, 1950)
Rabia	<i>Rabia</i> (David Cronenberg, 1977) <i>Exterminio</i> (Danny Boyle, 2002) <i>Dawn of the dead</i> (Zack Snyder, 2004) <i>Exterminio 2</i> (Juan Carlos Fresnadillo, 2007) <i>[Rec]</i> (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007) <i>Soy leyenda</i> (Francis Lawrence, 2007) ⁹³ <i>Guerra Mundial Z</i> (Marc Forster, 2013)
Ébola	<i>Epidemia</i> (Wolfgang Petersen, 1995) <i>Ebola Syndrome</i> (Herman Yau, 1996) <i>Ébola: el renacer de satanás</i> (Anders Rønnow Klarlund, 1999)
Sida	<i>En el filo de la duda</i> (Roger Spottiswoode, 1993) <i>Filadelfia</i> (Jonathan Demme, 1993) <i>El club de los desahuciados</i> (Jean-Marc Vallée, 2013)
Influenza y enfermedades respiratorias	<i>Virus</i> (Kinji Fukasaku, 1980) <i>Misión Imposible 2</i> (John Woo, 2000) <i>La cabaña sangrienta</i> (Eli Roth, 2002) <i>El despertar de los muertos</i> (Edgar Wright, 2004) <i>Fatal Contact: Bird Flu in America</i> (Richard Pearce, 2006) <i>Flu Birds</i> (Leigh Scott, 2008) <i>Portadores</i> (Alex y David Pastor, 2009) <i>H1N1: Virus X</i> (Ray Stevens Harris, 2010) <i>El planeta de los simios. Revolución</i> (Rupert Wyatt, 2011) <i>Contagio</i> (Steven Soderbergh, 2011) <i>Aislados</i> (Carl Tibbetts, 2011) <i>The flu</i> (Sung-su Kim, 2013)

Tabla 2.2. Películas sobre epidemias provocadas por enfermedades virales

2.2.3. Orígenes de los agentes de infección en el cine de epidemias

En el cine de ficción que plantea escenarios de crisis social a partir de la propagación de una enfermedad infecciosa no siempre está claro cuál es el

⁹³ Esta película también hay una referencia al virus del sarampión.

agente o microorganismo causante de la enfermedad, pero en muchas cintas el espectador tiene el privilegio de conocer cuál es el origen de la bacteria, virus, parásito, hongo o bicho en cuestión.

A partir de la revisión de películas sobre epidemias que se ha hecho en este capítulo, se ha identificado que el origen de los agentes de infección, generalmente, se encuentra en alguno de los siguientes rubros: un laboratorio civil, un experimento militar, el espacio exterior, un territorio o persona extranjera, una dimensión sobrenatural, el contacto con animales, el contacto sexual, la contaminación ambiental o de los alimentos, la vegetación, algún dispositivo tecnológico o, simplemente, el origen es desconocido.

Las películas en donde el agente de infección fue diseñado o estaba almacenado en un laboratorio hasta que, por diversas razones, el microbio se sale de control y provoca gran destrucción pueden asociarse con el antecedente de mitos y narraciones como la de Prometeo y la caja de Pandora (Hesíodo, *Trabajos y días*, 42-105), el poema del aprendiz de brujo de Goethe, la novela *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary Shelley (1818) o la leyenda de Fausto de la cual Goethe (1808) contribuye con una obra de literatura dramática.

En todas estas narraciones el problema principal está relacionado con el mal y la calamidad que provoca el deseo desmedido de conocimiento así como la transgresión que se comete cuando los seres humanos intentan dominar las fuerzas que lo exceden.

La caja de Pandora, por ejemplo, contiene los males que envía Zeus a la humanidad después de que Prometeo les concede el dominio del fuego. El aprendiz de brujo libera un poder que en poco tiempo es incapaz de controlar y termina destruyéndolo; algo similar sucede con el Dr. Frankenstein y el monstruo al que le otorga vida. La leyenda de Fausto habla sobre un personaje que le vende su alma al Diablo a cambio del conocimiento. De forma parecida a estas historias, en muchas películas de ficción las enfermedades de laboratorio tienen un poder

destructor que, al ser liberadas o salirse de control, se vuelve contra los seres humanos que intentaron dominarlas.

Los motivos por los cuales los microorganismos infecciosos son liberados pueden variar; en películas como *007 Al servicio de su majestad* (John Barry, 1969), *Doce monos* (Terry Gilliam, 1995) y *H1N1: Virus X* (Ray Stevens Harris, 2010) la propagación de la enfermedad o la amenaza de que esto suceda se debe a la intervención de un científico loco.

En la primera de estas tres películas, la catástrofe epidémica es evitada debido a las acciones salvadoras del agente 007; en *Doce monos*, un científico libera un virus que contamina el ambiente y ocasiona la muerte de la mayor parte de la población del planeta; en *H1N1: Virus X* un científico sin escrúpulos, que trabaja para la dueña de una empresa farmacéutica, tiene la consigna de elaborar una variante más agresiva del virus A (H1N1).

En las películas *Parásitos asesinos* (1975) y *Rabia* (1977) de David Cronenberg, los hombres de ciencia mueren después de haber creado infecciones extrañas. En *Rabia*, el Dr. Dan Keloid es infectado por una paciente en la cual realizó una operación experimental. En *Parásitos asesinos*, las escenas iniciales del filme muestran al científico Emil Hobbes cuando asesina a una joven mujer a quien le abre el abdomen para después rociarlo con un líquido y, momentos después, suicidarse.

A lo largo de la película se descubre que el científico en cuestión había experimentado con la mujer asesinada y había creado una especie de gusanos con el objetivo de liberar a las personas de las limitantes sexuales que la sociedad impone. El científico intentaba eliminar los rastros de su investigación con el asesinato de la mujer, pero ella había contagiado antes a otra persona por medio de relaciones sexuales. El resultado es el brote de una enfermedad que crea un tipo de zombis libertinos y desenfrenados sexualmente.

Otras películas en las que un error científico ocasiona la amenaza de una crisis sanitaria o una catástrofe epidemiológica son *Misión Imposible 2* (John

Woo, 2000), *Soy leyenda* (Francis Lawrence, 2007) y *El planeta de los simios. Revolución* (Rupert Wyatt, 2011). En estos tres filmes un científico hace experimentos en busca de una cura para una enfermedad (la influenza, el cáncer y el alzhéimer, respectivamente); sin embargo, un error o una situación imprevista provoca un mal todavía mayor al problema que los científicos querían solucionar.

En el filme *Anthrax: Terror biológico* (Rick Stevenson, 2001) un grupo de ganaderos hace una protesta en contra de un centro de investigación científica que se instaló en su condado y que almacena el bacilo del ántrax. Un terrorista pagado por un especialista en seguridad del gobierno norteamericano utiliza a los manifestantes para entrar a los laboratorios y robar muestras del ántrax. Inmediatamente después, el ladrón se revela a su superior y amenaza con liberar el bacilo si no se le otorga una recompensa millonaria.

Exterminio (Danny Boyle, 2002) es otra película en la que unos manifestantes provocan, por error, la liberación de un virus peligroso para la vida humana. En esta película un grupo de defensores de los animales intenta sacar a los simios de un laboratorio en Cambridge, pero deja salir primero a un chimpancé agresivo infectado con el “virus de la furia”. Así comienza una epidemia que transforma a los habitantes de Gran Bretaña en seres rabiosos y muy agresivos.

Un aspecto interesante de la película es que las escenas iniciales exhiben imágenes de disturbios sociales y después muestran que un chimpancé de laboratorio es el espectador de estas imágenes (figuras 2.21. y 2.22.). Este experimento de exhibición de escenas violentas recuerda al famoso tratamiento de rehabilitación al que es sometido Alex (figura 2.23. y 2.24.), el joven criminal de *La naranja mecánica* (Stanley Kubrick, 1971) a quien un grupo de científicos lo obliga a ver escenas de los nazis y de la Segunda Guerra Mundial para condicionarlo contra la violencia.



Figuras 2.21. y 2.22. *Exterminio* (Danny Boyle, 2002)



Figuras 2.23. y 2.24. *La naranja mecánica* (Stanley Kubrick, 1971)

En la película *Exterminio 2* (Juan Carlos Fresnadillo, 2007), los sujetos infectados que pueblan las ciudades británicas en la primera película han muerto de inanición. En este filme, el gobierno intenta repoblar Londres con los sobrevivientes de la epidemia, pero el caos vuelve a surgir porque una mujer infectada, inmune al virus de la furia, contagia a su marido cuando este se reencuentra con ella y la besa.

Antiviral (Brandon Cronenberg, 2012) es una película *sui generis* en esta lista porque no sigue el patrón de las películas anteriores (una enfermedad que se sale de control y amenaza con destruir la vida humana) sino que ciertas enfermedades son cultivadas en los laboratorios y la gente paga para ser infectada. Esto se debe a que los microorganismos fueron tomados de las personalidades que aparecen en los medios de comunicación.

En *Antiviral* se expone el modo de vida de una sociedad embelesada con el culto a las “estrellas” de televisión y del espectáculo mediático. El amor por estas figuras los lleva a realizar prácticas enfermas. La plaga de esta película no surge en un laboratorio, sino de las pantallas de televisión, los carteles, la publicidad y las absurdas coberturas mediáticas que no paran de hablar de la vida y la intimidad de los efímeros ídolos de la cultura del espectáculo.

Por otro lado, las películas de epidemias no solo exponen que las enfermedades provienen de laboratorios civiles, sino también de centros de investigación militar que buscan desarrollar armas biológicas. En estas películas se suele exponer una situación en la que los agentes de infección se salen de control o en la que el uso (accidental o deliberado) de armas biológicas trae consecuencias catastróficas.

Las películas en este rubro son las siguientes: *El último hombre sobre la Tierra* (Ubaldo Ragona, 1964), *La última esperanza* (Boris Sagal, 1971), *The Crazies* (George A. Romero, 1973), *Virus* (Kinji Fukasaku, 1980), *Epidemia* (Wolfgang Petersen, 1995), *Resident Evil, el huésped maldito* (Paul W.S. Anderson, 2002)⁹⁴, *V de venganza* (James McTeigue, 2005), *El peor de los miedos* (Chris Gorak, 2006), *Planeta Terror* (Robert Rodríguez, 2007), *El día del apocalipsis* (Breck Eisner, 2010), *Aislados* (Carl Tibbetts, 2011), *El legado Bourne* (Tony Gilroy, 2012).

El último hombre sobre la Tierra (1964) y *La última esperanza* (1971) son adaptaciones fílmicas del libro *Soy leyenda* (1954) de Richard Matheson. En estas dos películas, protagonizadas por Vincent Price y Charlton Heston, respectivamente, el apocalipsis de la humanidad es consecuencia de una guerra bacteriológica entre Estados Unidos y China.

⁹⁴ *Resident Evil, el huésped maldito* (2002) es la primera de una serie de películas inspiradas en un videojuego japonés de la empresa *Capcom*. El resto de las películas de este conjunto son: *Resident Evil 2: Apocalipsis* (Alexander Witt, 2004), *Resident Evil 3: La extinción* (Russell Mulcahy, 2007), *Resident Evil 4: La resurrección* (Paul W.S. Anderson, 2010) y *Resident Evil 5: La venganza* (Paul W.S. Anderson, 2012) y *Resident Evil: The Final Chapter* (Paul W.S. Anderson, 2017).

En *The Crazies* (1973) el desplome de un avión militar que transportaba el virus *Trixie* provoca la contaminación de un lago que abastece de agua al poblado de Evans, en Pensilvania, Estados Unidos. Como resultado, los habitantes del pueblo se transforman en locos asesinos. Por su parte, las autoridades militares y científicas intentan contener la epidemia, en buena medida, mediante la matanza de civiles.

En el año 2010 se estrenó una nueva versión de esta película también titulada *The Crazies*. En México, el filme se tituló *El día del apocalipsis* (Breck Eisner, 2010). Este *remake* expone más o menos la misma historia que la versión original, pero mientras que la primera película pone en escena largas discusiones entre los altos mandos castrenses, la segunda versión le da mayor protagonismo a los conflictos que viven los habitantes del pueblo y no muestra el rostro de los responsables de la crisis.

Como ya se ha expuesto, la película japonesa *Virus* (Kinji Fukasaku, 1980) trata sobre un virus creado por el ejército de Estados Unidos en el contexto de la carrera armamentística de la Guerra Fría. Los únicos enterados de la existencia de esta arma son algunos mandos militares norteamericanos y ni el presidente estadounidense sabe cuál es la causa de la pandemia que mata a la mayor parte de los humanos y animales en el mundo. En este filme, el virus sale de su laboratorio porque un científico, el Dr. Krause (aparentemente arrepentido) intenta enviarle clandestinamente a un colega en Zúrich una muestra del microorganismo con el fin de que se entere del potencial destructor de esta arma biológica. En el diálogo con los sujetos encargados de hacer llegar la muestra al científico en Suiza, el Dr. Krause hace una caracterización del virus MM-88:

Dr. Krause: Es más que un germen. ¡Es un arma! El MM-88 es un accidente. Es el monstruo de Frankenstein disfrazado de virus.

Otro virus diseñado con fines bélicos y que ocasiona la muerte de la mayor parte de la humanidad es el *Tyrant* o *T-virus*. En la serie de películas que inicia con *Resident Evil, el huésped maldito* (Paul W.S. Anderson, 2002), el virus *T* es diseñado por la poderosa *Corporación Umbrella*, descrita al inicio del filme como

“la mayor entidad comercial de Estados Unidos” que obtiene gran parte de sus ganancias por el desarrollo de tecnología militar, experimentos genéticos y armas virales. Es decir, en este filme, el gran responsable del cataclismo mundial es una empresa privada de gran poder financiero, político y militar que pierde el control de una de sus armas más letales.

La película *V de venganza* (James McTeigue, 2005) es una adaptación de la novela gráfica homónima realizada en los años ochenta por el escritor Alan Moore y el ilustrador David Lloyd. El filme ubica sus acciones en una Inglaterra del futuro dominada por un régimen totalitario. El partido único, dirigido por el Alto Canciller Adam Suttler, logró llegar al gobierno mediante la diseminación de un virus del cual únicamente ellos tenían la cura. El enmascarado protagonista de este filme, conocido como V, es uno de los sobrevivientes de los laboratorios (que recuerdan a los campos de concentración nazi) en los que el partido de Suttler realizó experimentos para desarrollar el arma biológica que diseminaron en Inglaterra.

Erreguerena (2011) sostiene que la novela gráfica de Moore y Lloyd responde a los gobiernos autoritarios de los años ochenta (como el de Margaret Thatcher) y refleja un temor hacía el ascenso de una sociedad orientada al fascismo, la guerra y la represión. También advierte que la película, estrenada en el 2005, surge en un contexto de conflicto y temor social relacionado con el terrorismo. Todo esto ocasionado por sucesos como el ataque a las torres gemelas de Nueva York, en 2001, los atentados terroristas de Madrid, en 2004, y los de Londres, el 7 de julio de 2005, cuando hubo una serie de detonaciones en el sistema de transporte público. Por ello, esta autora considera sorprendente el estreno de esta película: “No deja de sorprender que Warner Bros, en una coproducción entre Estados Unidos, Reino Unido y Alemania, realice una película que tome como héroe a un terrorista” (2011: 68).

El peor de los miedos (Chris Gorak, 2006) es otra película para la que también resulta importante el contexto social de alarma internacional ante los ataques terroristas en la primera década del siglo XXI. Esta producción

cinematográfica muestra un atentado con armas biológicas a la ciudad de Los Ángeles, California. La explosión de bombas en el centro de la ciudad propaga una sustancia tóxica en el aire y obliga a los ciudadanos a refugiarse en sus casas. El relato se centra en los acontecimientos que vive un matrimonio que resulta separado durante la contingencia. Mientras Lexi sale a trabajar al centro de la ciudad y vive de cerca los ataques; su esposo Brad se encierra en su casa y no permite la entrada de nadie, ni siquiera de su mujer cuando consigue regresar a casa.

Planeta Terror (Robert Rodríguez, 2007) es una película de zombis en la que un grupo de civiles armados intenta sobrevivir al ataque de los zombis que provienen de una base militar y que se transformaron debido a la diseminación de un arma biológica en forma de gas. Por su parte, *El legado Bourne* (Tony Gilroy, 2012) es la cuarta de una serie de películas de espías. En esta película, no hay una crisis sanitaria derivada del brote de una enfermedad; sin embargo, se muestra que el gobierno norteamericano tiene un fármaco diseñado con un virus capaz de aumentar las capacidades físicas y cognitivas de sus agentes secretos.

Entre las películas que tratan sobre microorganismos que provienen del espacio exterior y ocasionan graves enfermedades se encuentran los siguientes títulos: *La invasión de los ladrones de cuerpos* (Don Siegel, 1956), *X-7 Space Master* (Edward Bernds, 1958), *Más allá de la barrera del tiempo* (Edgar G. Ulmer, 1960), *La amenaza de Andrómeda* (Robert Wise, 1971), *Los usurpadores de cuerpos* (Philip Kaufman, 1978), *Invasores* (Oliver Hirschbiegel, 2007).

La invasión de los ladrones de cuerpos (1956) es la primera adaptación cinematográfica de la novela *Los ladrones de cuerpos* (1955) de Jack Finney. Los acontecimientos de esta historia se desarrollan en el pueblo de Santa Mira, California. El médico de la localidad, Miles J. Bennell, se da cuenta de que varios de sus pacientes lo visitan porque creen que alguno de sus familiares no es el mismo, sino que es otra persona. Al aumentar el número de casos similares, el médico decide investigar la causa del problema y con ayuda de Becky Driscoll,

una antigua novia de juventud a quien acaba de reencontrar, descubre que las personas del pueblo son suplantadas por otras iguales, pero sin la capacidad de expresar emociones. Esta invasión se lleva a cabo mediante unas vainas gigantes que incuban un cuerpo igual al de la persona suplantada y que toman su lugar cuando esta duerme.

El filósofo español, Martínez Lucena (2010) sostiene que esta producción es la primera gran película de zombis y agrega que tanto la novela como la película pueden leerse como “una alegoría contra el pensamiento totalitario que encarna el senador republicano Joseph McCarthy, creador de la paranoia comunista que se cernió sobre Estados Unidos durante seis años” (2010: 70), esto es entre 1950 y 1956, en el periodo conocido como el de la *caza de brujas* por la persecución y purga de artistas e intelectuales críticos, de izquierda o comunistas.

Las siguientes versiones cinematográficas, basadas libro de Jack Finney, presentan algunas variantes importantes respecto al primer filme. *Los usurpadores de cuerpos* (1978) muestra los organismos espaciales (similares a unos bacilos transparentes) que llegan a la Tierra para tomar los cuerpos de los seres humanos. Estos organismos al entrar en contacto con las plantas del planeta crecen en forma de flor y por medio de ellas se expande la enfermedad. Además, el final de la película es mucho menos optimista que el de su antecesora. Mientras en el primer filme, el Dr. Miles Benell consigue que la policía de un pueblo vecino crea la historia sobre las vainas gigantes y los ladrones de cuerpos; en la película de 1978 la invasión alienígena es indetenible.

La tercera adaptación fílmica de esta historia es *Invasores* (2007), protagonizada por una mujer, la psiquiatra Carol Bennell. En esta película, la explosión del transbordador espacial *Patriot* de la NASA deja regadas en el territorio norteamericano diversas partes de la nave las cuales están contaminadas con un microorganismo extraterrestre.

La película *X-7 Space Master* (1958) también explota la idea de la llegada de un microorganismo extraterrestre por medio de una nave espacial. En el proyecto *Space Master*, un cohete es enviado al espacio exterior y a su regreso trae consigo muestras de los organismos que logró recoger en su viaje. El Dr. Charles T. Pommer es el encargado de analizar las muestras y las lleva al laboratorio de su casa para su estudio. El análisis del científico da como resultado la confirmación de la existencia de vida extraterrestre, pero poco después el Dr. Pommer muere debido a que el hongo espacial que logró identificar se sale de su contenedor y se expande por todo el laboratorio. El resto del filme trata sobre una investigación policial para localizar a la ex esposa del científico, quien estuvo con él antes del incidente mortal y quien podría estar infectada con el hongo alienígena.

En *Más allá de la barrera del tiempo* (1960) un piloto de la armada norteamericana hace una prueba de navegación en un jet capaz de llegar al espacio y, accidentalmente, viaja en el tiempo desde el año 1960 hasta el 2024. El piloto se encuentra con una sociedad que vive en el subsuelo porque el aire de la Tierra se encuentra contaminado por un microorganismo que desde el espacio exterior. De acuerdo con los científicos de la civilización del futuro, la contaminación del planeta no fue ocasionada por la bomba nuclear, sino que los continuos viajes de los seres humanos hacia Venus y Marte provocaron un hoyo en la capa de ozono del planeta y por ese agujero pudo entrar la contaminación espacial que volvió mudos y estériles a muchos seres humanos y a otros los convirtió en locos y calvos.

El filme *La amenaza de Andrómeda* (1971) está basado en la novela homónima de Michael Crichton (1969); se trata de una de las obras más importantes de la ciencia ficción cinematográfica. La película hace una crónica de cuatro días en los que el gobierno de Estados Unidos intenta contener una amenaza epidemiológica en un laboratorio subterráneo y secreto denominado *Wilfire*, ubicado en el desierto de Nevada. La crisis sanitaria comienza cuando un satélite militar de un proyecto llamado *Scoop* cae cerca de un pequeño poblado

en Nuevo México. Los habitantes de la comunidad recogen el satélite y, al abrirlo, mueren casi todos. Los únicos sobrevivientes son un anciano y un bebé.

Las autoridades militares reúnen un equipo de científicos para analizar el la causa de la muerte de las personas en el pueblo. Estos expertos son llevados al laboratorio subterráneo donde llevan a cabo su investigación y confirman la existencia de un microorganismo alienígena, al que las autoridades militares denominan Andrómeda (figura 2.25.), el cual es altamente mortal y difícil de comprender pues sus características son totalmente diferentes a las de los agentes infecciosos de la Tierra. Una de las claves para descifrar las características de Andrómeda es explicar por qué un bebé de seis meses y un anciano fueron los únicos habitantes de su poblado que no murieron después de estar en contacto con el microorganismo espacial.

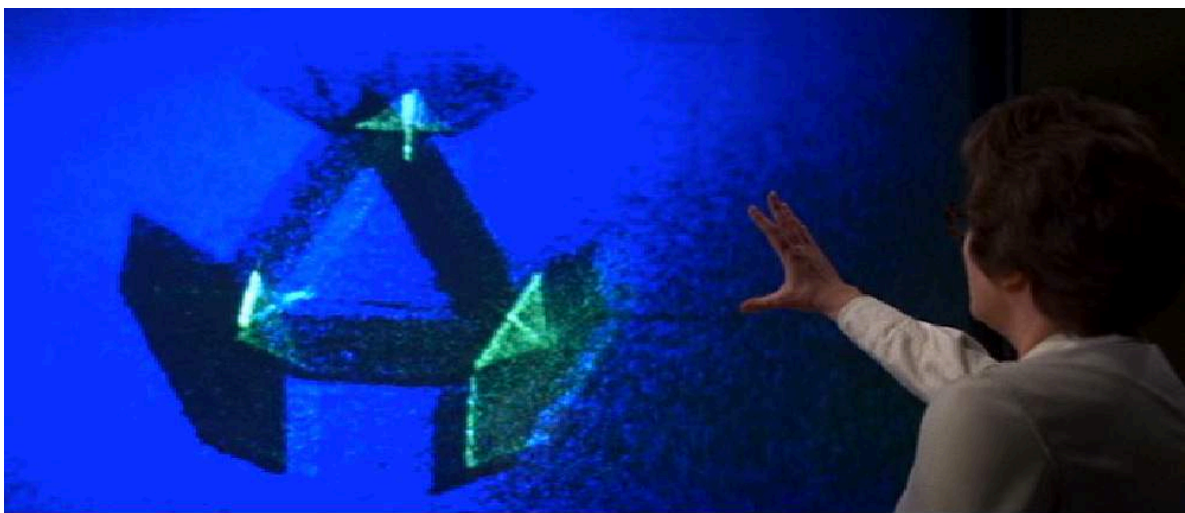


Figura 2.25. *La amenaza de Andrómeda* (Robert Wise, 1971)

Al principio de este capítulo se mencionó que, para Susan Sontag (2008: 40), las películas de ciencia ficción frecuentemente satisfacen la fantasía de una “guerra buena” que no plantea dilemas morales; es decir, los filmes presentan un enemigo o invasor tan inhumano y cruel que provoca grandes consensos para combatirlo. Precisamente, las incursiones de microbios alienígenas en el planeta Tierra parecen provocar el consenso y la unidad de los humanos contra un enemigo terrible. Ahora bien, una variante de esta invasión proveniente de un

espacio otro o de un lugar ajeno es el de las enfermedades que llegan desde un país extranjero, un territorio inhóspito y lejano o por una persona proveniente de esos lugares.

La problemática de las enfermedades que viajan desde un espacio contaminado para hacer mella en un nuevo territorio parece estar relacionado, en muchas ocasiones, con la idea de otredad derivada de la identidad nacional. En muchas películas, las epidemias y las enfermedades se muestran como algo extranjero. La peste en *Nosferatu* (1922), por ejemplo, es un mal que llega junto al vampiro, procedente de un territorio lejano:

Otra forma en la que se manifiesta el poder de *Nosferatu* es la peste, epidemia con la que no está familiarizada Bremen y que provoca la muerte de sus habitantes. En esa época los alemanes habían firmado el Tratado de Versalles, quedando sin posibilidades de tener ejército y completamente desarmados, el mal provenía del exterior (Erreguerena, 2007: 127).

Algunas películas de epidemias en las que una enfermedad infecciosa procede de una persona o territorio extranjero son las siguientes:

Película	Enfermedad	Lugar de origen de la infección	Lugar al que llega	Personaje que la lleva al nuevo territorio
<i>Nosferatu</i> (1922)	Peste	Transilvania	Bremen, Alemania	Nosferatu, el vampiro
<i>El doctor Arrowsmith</i> (1931)	Peste	Las Antillas	Nueva York	Tres polizones de un barco (posiblemente inmigrantes ilegales)
<i>Pánico en las calles</i> (1950)	Peste	Posiblemente Orán, Argelia	Nueva Orleans, Estados Unidos	Un marinero e inmigrante ilegal, posiblemente armenio o checo
<i>The Killer that Stalked New York</i> (1950)	Viruela	Cuba	Nueva York, Estados Unidos	Una traficante de diamantes
<i>Nosferatu, vampiro de la noche</i> (1979)	Peste	Transilvania	Bremen, Alemania	Nosferatu, el vampiro
<i>Epidemia</i> (1995)	Motaba (similar al ébola)	Zaire	California	Un simio importado ilegalmente

<i>Ebola Syndrome</i> (1996)	Ébola	Sudáfrica	Hong Kong	Un criminal fugitivo
<i>Ébola: el renacer de satanás</i> (1999)	Desconocida (similar al ébola)	Rumania	Dinamarca	Un inmigrante rumano
<i>Fatal Contact: Bird Flu in America</i> (2006)	Influenza	Guangdong, China	Estados Unidos (y el mundo)	Un empresario norteamericano que viaja a Guangdong
<i>[Rec]</i> (2007)	Desconocida (similar a la rabia)	Desconocido, posiblemente Portugal	España	Posiblemente una niña portuguesa
<i>Contagio</i> (2011)	Influenza	Hong Kong	Estados Unidos (y el mundo)	Una empresaria norteamericana que viaja a Hong Kong
<i>Guerra Mundial Z</i> (2013)	Desconocida (similar a la rabia)	Posiblemente Corea del Sur	Estados Unidos (y el mundo)	Desconocido
<i>Flu</i> (2013)	Influenza	Hong Kong	Corea del Sur	Un inmigrante, posiblemente hongkonés

Tabla 2.3. Películas con enfermedades “extranjeras”

Otra característica de algunas epidemias en el cine de ficción es que su origen se explica en términos místicos o sobrenaturales. Algunos ejemplos son las películas de *Nosferatu* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922 y Werner Herzog, 1979). En ellas, la peste es un acompañante del vampiro y solo se puede acabar con la enfermedad si se destruye a *Nosferatu*.

El rubro de epidemias provocadas por una fuerza sobrenatural incluye la película *Fausto* (1926) de F. W. Murnau. En esta cinta del cine expresionista alemán, el sabio Fausto hace un pacto con el demonio Mefistófeles para obtener el poder de sanar a los enfermos de peste durante una epidemia provocada por el mismo Mefistófeles.

Las dos versiones fílmicas de *Los diez mandamientos* (1923 y 1956), dirigidas por Cecil B. DeMille, incluyen los pasajes conocidos como “las plagas de Egipto” en los que Dios le envía al pueblo egipcio diez castigos: la conversión del río Nilo en sangre, invasiones de ranas, mosquitos y moscas, la muerte del

ganado, una epidemia de llagas en las personas y los animales, granizo, una invasión de langostas, tinieblas y la muerte de los primogénitos.⁹⁵

La película *Prueba de fe* (Stephen Hopkins, 2007) presenta una nueva versión de las plagas de Egipto que, en esta ocasión, azotan a un pequeño poblado norteamericano en los primeros años del siglo XXI. La protagonista del filme es la Dra. Katherine Winter quien se dedica a explicar en términos científicos los fenómenos que son comúnmente interpretados como milagros o en los que se cree que solo hay una explicación mística. Esta científica es llamada para investigar una aislada comunidad en la cual están sucediendo las “plagas de Egipto”. Durante su indagación, la Dra. Winter se da cuenta de que los miembros del poblado son, en realidad, miembros de una antigua secta satánica que se dedica a matar a sus hijos, menos al primogénito y que las plagas son un castigo divino por la maldad de esta comunidad.

En las películas *Ébola: el renacer de satanás* (Anders Rønnow Klarlund, 1999) y *[Rec]* (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007) aparecen enfermedades extrañas de las cuales se ofrece una explicación sobrenatural asociada con el Diablo. En el primer filme la muerte de un inmigrante rumano en Dinamarca por una dolencia similar al ébola es, en realidad, una manifestación de la próxima encarnación de Satanás. En la segunda película, el brote de zombis rabiosos parece haber iniciado con la posesión diabólica de una niña portuguesa. Esta forma de presentar la epidemia zombi como un fenómeno místico se refuerza en otras películas de la saga *[Rec]*, por ejemplo, en la película *[Rec]3 Génesis* (Paco Plaza, 2012), los zombis son sometidos o apaciguados por un sacerdote que les recita pasajes bíblicos.

En cuanto a los padecimientos infecciosos provocados por el contacto con un animal ya se ha mencionado que, en filmes que ponen en escena una epidemia de peste, las imágenes de las ratas son indicadores de la próxima

⁹⁵ Perret, *et al.* (2001) sostiene que la quinta y sexta plaga de Egipto tienen una descripción similar a la del carbunco o ántrax.

llegada o la presencia de la enfermedad. La tabla 2.4. enumera las películas mencionadas en las que el contacto entre personas y animales es el origen de una epidemia. Cabe mencionar que la asociación de la peste con las ratas o la influenza con los cerdos y las aves tiene un sustento epidemiológico ya que, efectivamente, estos animales han sido los vectores que han facilitado la transmisión de las enfermedades al ser humano.

Película	Enfermedad	Animal vector⁹⁶
<i>Nosferatu</i> (1922)	Peste	Ratas
<i>Dr. Arrowsmith</i> (1931)	Peste	Ratas
<i>Nosferatu, vampiro de la noche</i> (1979)	Peste	Ratas
<i>Epidemic</i> (1987)	Peste	Ratas
<i>La peste</i> (1992)	Peste	Ratas
<i>Epidemia</i> (1995)	Motaba (similar al virus ébola o marburgo)	Mono capuchino
<i>La cabaña sangrienta</i> (2002)	Influenza	Cerdos
<i>Fatal Contact: Bird Flu in America</i> (2006)	Influenza	Aves
<i>Flu Birds</i> (2008)	Influenza	Aves
<i>Contagio</i> (2011)	Influenza	Cerdos

Tabla 2.4. Animales que transmiten enfermedades en películas de ficción

El contacto sexual es una más de las razones por las cuales inicia una epidemia en varias películas. Filmes como *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993), *Filadelfia* (Jonathan Demme, 1993) y *El club de los desahuciados* (Jean-Marc Vallée, 2013) son melodramas relacionados con el sida, una enfermedad infecciosa que se puede adquirir por medio del contacto sexual. Otros filmes como *Parásitos asesinos* (1975), *Rabia* (1977) y *Ebola Syndrome* (1996) también muestran que el brote de una epidemia se debe al contacto sexual con sujetos infectados. En *Parásitos asesinos* el resultado es una horda de desenfrenados sexuales; en *Rabia*, surge una epidemia de sujetos rabiosos; en *Ebola Syndrome*,

⁹⁶ El vector es un organismo hospedero o intermediario que permite la transmisión de una enfermedad entre un sujeto enfermo y uno sano. La rabia, por ejemplo, tiene como vectores a los perros, roedores, murciélagos y tlacuaches (Pérez, 2000: 41).

un personaje malvado se contagia de ébola al violar a una mujer en Sudáfrica y después lleva la enfermedad hasta Hong Kong.

El origen de otras epidemias fílmicas se debe a la contaminación ambiental e industrial. En *No Blade of Grass* (Cornel Wilde, 1970), un virus letal aparece como resultado de la excesiva contaminación del planeta. Esto impulsa a los habitantes de las ciudades a huir hacia el campo. Los sobrevivientes viven en un estado de lucha permanente, similar al que, según Thomas Hobbes (1980), existía antes de la aparición del Estado.⁹⁷ Un aspecto a resaltar en este filme es que las escenas iniciales ilustran, por medio de imágenes de tipo documental, el desastre medioambiental que origina la aparición del virus. En estas tomas se observan, por ejemplo, multitudes en estadios y en ciudades, fabricas que arrojan polución (figura 2.26.), lagos y mares contaminados, vialidades llenas de carros (figura 2.27.) y animales muertos.



Figuras 2.26. y 2.27. *No Blade of Grass* (Cornel Wilde, 1970)

En *Tierra de zombies* (Ruben Fleischer, 2009) el brote de una enfermedad que convierte a las personas en zombis se debe a la contaminación de los alimentos. El joven sobreviviente que protagoniza el filme explica que la catástrofe apocalíptica inició cuando una persona comió una hamburguesa contaminada y dos meses después el país estaba lleno de zombis caníbales. En esta explicación

⁹⁷ Hobbes (1980) en su *Leviatán* (publicado en 1651) explica que los sujetos sin Estado se encuentran en un “estado de naturaleza”; es decir, en una guerra constante de todos contra todos. El Estado surge cuando los sujetos abdican a su pequeño poder para conferírsele a una entidad que rige y somete a todos los que están implicados en él.

hay una referencia implícita a las vacas locas⁹⁸ y a la crisis sanitaria derivada del aumento de la enfermedad en el ganado de granjas inglesas.

La película *El fin de los tiempos* (M. Night Shyamalan, 2008) ofrece una variante del apocalipsis epidemiológico provocado por la vegetación del planeta. En este filme, las plantas comienzan a producir una sustancia tóxica que provoca que las personas se suiciden, como si al entrar en contacto con las toxinas del aire perdieran su instinto de supervivencia. Lo anterior da pie a una situación catastrófica ya que las grandes concentraciones de personas, como las de las ciudades, provocan que las plantas liberen las sustancias repelentes y mortales.

Una más de las causas de grandes crisis sanitarias y epidemiológicas en el cine puede relacionarse con la intervención o la falla de un dispositivo tecnológico. Dos ejemplos que pueden ilustrar lo anterior son *París qui dort* o *París dormido* (René Clair, 1924) y *La noche de los muertos vivientes* (George A. Romero, 1968).

El primer filme es una producción francesa de la etapa silente; en ella, un científico hace caer a los habitantes de París en un sueño profundo por medio de los rayos que emite una máquina en su laboratorio. Los únicos habitantes de la ciudad que se mantienen despiertos son el vigilante de la Torre Eiffel y un grupo de cuatro personas que llegan a la ciudad en avión. Cuando estos encuentran al científico que inventó los rayos, quien no se había percatado de lo sucedido, le exigen revertir el efecto de su máquina.

Un aspecto que se puede resaltar de *París dormido* son sus escenas de la *ciudad de la luz* sin gente, únicamente explorada por las personas que no fueron afectadas por los rayos. Estas imágenes (figuras 2.28. y 2.29.) pueden verse como

⁹⁸ La enfermedad de las vacas locas forma parte de un grupo de patologías conocidas como encefalopatías espongiformes las cuales pueden afectar a los seres humanos (la enfermedad de Creutzfeldt-Jakob) y a otras especies como las ovejas (enfermedad de *scrapie*). En los años ochenta y noventa del siglo pasado, el brote de esta enfermedad en vacas de granjas inglesas y el posterior incremento de casos de la enfermedad de Creutzfeldt-Jakob en humanos provocó alarma y sospecha de que la causa de la infección de las personas estuviera vinculada con el consumo de carne contaminada. Finalmente, se descubrió que la infección del ganado vacuno se debía a que, en los años setenta, la industria productora de carne de res comenzó a alimentar a los animales con carne y huesos molidos procedentes de otros animales de ganado, algunos posiblemente infectados de *scrapie* (Walters, 2011: 50-56).

un antecedente de las películas de catástrofes que muestran ciudades abandonadas, solitarias o destruidas.



Figuras 2.28. y 2.29. *París dormido* (René Clair, 1924)

En *La noche de los muertos vivientes* (1968) los medios de comunicación ofrecen una hipotética explicación según la cual el retorno de los muertos se debe a la radiación que produjo un satélite artificial que hizo explosión. Sin embargo, esta película se puede ubicar también en el rubro de filmes con epidemias sin una causa o explicación clara. En estas películas, usualmente ni el espectador ni los personajes que padecen la crisis sanitaria saben cuál es la causa o el origen de la enfermedad.

Algo similar sucede en otras cintas de zombis como *El amanecer de los muertos vivientes* (George Romero, 1978) y su *remake El amanecer de los muertos* (Sack Snyder, 2004). En estas dos películas no hay una explicación clara de la epidemia que transforma a los humanos en zombis y solo se presentan mensajes de científicos y autoridades políticas en los que se especula la propagación de un virus o un agente infeccioso desconocido.

Dos ejemplos adicionales de películas con epidemias cuyo origen es desconocido son *Niños del hombre* (Alfonso Cuarón, 2006) y *Ceguera* (Fernando Meirelles, 2008). La película del director mexicano ubica sus acontecimientos en Londres en el año 2027. La humanidad padece esterilidad desde 18 años atrás y el mundo está sumido en el caos por conflictos armados, religiosos y disturbios

sociales. Inglaterra mantiene una política autoritaria, sus fronteras están cerradas, criminaliza y caza a los inmigrantes. En ese contexto, un antiguo activista social ayuda a una joven mujer ilegal que se encuentra embarazada a cruzar Inglaterra y sus retenes contra inmigrantes. El objetivo del viaje es entregarla a los miembros del *Proyecto Humanitario*, una organización de científicos que intenta encontrar una cura a la enfermedad que padecen los seres humanos.

Por su parte, *Ceguera* es una adaptación de la novela *Ensayo sobre la ceguera* (1995) de José Saramago. En ella, los habitantes de una ciudad padecen, de forma repentina, una particular epidemia de ceguera que ilumina completamente de blanco su visión. Las autoridades de la ciudad someten, encarcelan y abandonan en un hospital a los primeros enfermos. Durante su reclusión, los enfermos crean un sistema social violento y cruel.

El recuento de películas aquí realizado permite mostrar algunas características de las producciones cinematográficas sobre epidemias. Únicamente queda agregar que en la segunda parte de esta tesis se encuentra el desarrollo del marco teórico y metodológico. En este es fundamental el estudio de las teorías sobre los imaginarios sociales y de la retórica figurativa.

SEGUNDA PARTE
MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

CAPÍTULO 3

EL CINE COMO TERRITORIO DE LO IMAGINARIO

Al fin, por primera vez, mediante la máquina, a su semejanza, nuestros sueños son proyectados y objetivados. Son fabricados industrialmente, compartidos colectivamente

Edgar Morin

El siglo XIX se negó a morir sin dejar, en sus postrimerías, una máquina que se sumó al amplio catálogo de maravillas decimonónicas (la fotografía, el avión, los rayos X, los cada vez más potentes microscopios) que transformaron, literalmente, nuestra forma de ver el mundo. El cinematógrafo de los hermanos Lumière permitió un espectáculo colectivo de proyección y animación de imágenes que previamente habían sido *tomadas* de la realidad: “El cine es, como la fotografía y el fonógrafo, un procedimiento técnico que permite al hombre asir un aspecto del mundo: el dinamismo de la realidad visible” (Gubern, 2006: 9).

Desde su presentación en sociedad, el 28 de diciembre de 1895, en el mítico *Grand Café del Boulevard des Capucines* de París (Sadoul, 2004: 9), el cine se debatió entre dos fuerzas aparentemente contradictorias. Por un lado, la proyección animada del cinematógrafo sorprendió por la *impresión de realidad* que creaban sus imágenes; por el otro, este nuevo instrumento inauguró un espectáculo de fruición colectiva que resultó proclive a la fabulación.

En los años siguientes, las figuras de los hermanos Lumière y de Georges Méliès condensaron esas vertientes del fenómeno cinematográfico. Mientras que los inventores del aparato veían en su máquina una aportación científica cuya principal potencialidad era el registro documental, el prestidigitador Méliès explotó la deriva fantástica y fabuladora del nuevo proyector de luces y sombras.

Las metáforas que surgen para explicar la experiencia del espectador ante las exhibiciones cinematográficas no solo permiten vislumbrar la fascinación que provocaba el nuevo espectáculo, también el establecimiento de un vínculo entre el cine y los estratos profundos de la imaginación humana, los estados oníricos, los deseos y miedos latentes, las pulsiones e, incluso, la magia y el mundo fantasmal materializado en las imágenes animadas.⁹⁹

Curiosamente, no fue necesario que aparecieran los primeros filmes de Méliès con sus películas repletas de hadas, alquimistas, magos y espectros para que se estableciera esta relación entre el cine y la dimensión onírica o fantasmal de la vida humana. Las *vistas* de los Lumière ya tenían esta semilla mágica. La fascinación que provocaba el cinematógrafo en sus espectadores estaba relacionada, según Edgar Morin (2011), con la aspiración de vida más allá de la muerte: “el cinematógrafo Lumière, por limitado que sea, es ya microcosmos del cine total que es en un sentido la resurrección integral del universo de los dobles. Anima sombras portadoras de los prestigios de la inmortalidad y terrores de la muerte” (2011: 47).

Es precisamente con la teoría cinematográfica¹⁰⁰ de Edgar Morin (2011) que, en el siguiente apartado, comienza esta travesía por la teoría sobre el cine y lo *imaginario*. La propuesta de Morin tuvo influencia en el trabajo de otros teóricos del cine. Esto se puede apreciar, particularmente, en las investigaciones de Christian Metz (2001) quien articula una perspectiva psicoanalítica y semiológica del cine.

⁹⁹ Edgar Morin hace un recuento de algunas de estas figuras, imágenes y descripciones del fenómeno fílmico: “En la proliferación de textos dedicados al cine, a partir de los años 20, se multiplican las notas de este estilo: «En el cine, personajes y objetos se nos aparecen a través de una especie de bruma irreal en una impalpabilidad de fantasma...» (...) Continúan se leen expresiones como «ojo surrealista», «arte espiritista» (Jean Epstein), y sobre todo la palabra dominante: «el cine es sueño» (Michel Dard). «Es un sueño artificial» (Théo Varlet). «¿No es también un sueño el cine?» (Paul Valéry)” (2011: 15).

¹⁰⁰ Francesco Casetti ofrece una definición del término *teoría* que se aleja de la lógica axiomática y exclusivamente empirista. Su propuesta, en cambio, considera la teoría como un saber compartido que se propone explicar el mundo. Esto le permite dar cuenta de un amplio espectro de estudios sobre cine como teorías cinematográficas. Su definición es la siguiente: “caracterizaremos una *teoría (del cine)* como un conjunto de supuestos, más o menos organizado, más o menos explícito, más o menos vinculante, que sirve de referencia a un grupo de estudiosos para comprender y explicar en qué consiste el fenómeno en cuestión” (2010: 10-11).

La subsiguiente escala del itinerario tiene como objeto presentar dos grandes concepciones teóricas de lo *imaginario* que no solo han influido en trabajos de investigación cinematográfica, sino también en los estudios humanísticos y en las ciencias sociales del siglo XX y XXI. Se trata, por un lado, de una perspectiva antropológica cuyo principal referente es el libro *Las estructuras antropológicas del imaginario*, escrito por Gilbert Durand (2004) y publicado en 1960. Por otro lado, también es relevante el texto intitulado *La institución imaginaria de la sociedad*, publicado por primera vez en 1975, del filósofo Cornelius Castoriadis (2013). Las obras de ambos autores, en general, y estos textos, en particular, han influido en el desarrollo de estudios sobre el cine y su dimensión imaginaria; entre ellos se encuentran los trabajos de Bou y Pérez (2000), Erreguerena (2007), Lira (2013, 2015), entre otros investigadores cinematográficos.

La última parte de este capítulo aborda algunas aproximaciones semióticas y discursivas al campo de lo imaginario. En este segmento del texto se exponen las propuestas elaboradas por especialistas de las ciencias del lenguaje y la semiótica (Imbert, 2006, 2010; Charaudeau, 2007, 2013) para explorar lo imaginario por medio del análisis discursivo y de las imágenes en los medios de comunicación.

3.1. Edgar Morin y Christian Metz: proyecciones imaginarias del temor y el deseo

Una de las polémicas más longevas de la teoría del cine intenta descifrar la naturaleza o la esencia de la imagen fílmica a partir de dos propuestas polares. Por un lado, algunos teóricos *veristas* consideran que la imagen cinematográfica da cuenta de la realidad capturada como si fuese un espejo o un reflejo de esta. Por su parte, las vertientes *construccionistas* de la teoría cinematográfica postulan, a grandes rasgos, que el cine es una edificación, un mero artificio en el

que la manipulación de los elementos o materialidades que integran una película producen sentidos más o menos predeterminados por sus autores.¹⁰¹

Francesco Casetti (2010) sostiene que, en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, las teorías *veristas* o *realistas* adquirieron prestigio y notoriedad. Ante estos trabajos, el investigador italiano resalta la importancia de un conjunto de estudios que pueden ubicarse en el universo de las investigaciones *construccionistas*. Se trata de las teorías sobre el cine y lo *imaginario*:

Frente a la concepción del cine como representación de la realidad existe otra, si bien menos conocida, que circuló también por aquellos años, según la cual la sabiduría del cine reside sobre todo en su capacidad de encarnar lo *imaginario*. Lo que aparece en la pantalla no es el mundo, en su evidencia o concreción, sino un universo nuevo donde se mezclan objetos comunes y situaciones anómalas, hechos concretos y sensaciones impalpables, presencias irreconocibles y entidades irreales (Casetti, 2010: 55).

En estos años, el texto más conocido y prestigioso de los estudios sobre el cine y su capacidad para “encarnar lo imaginario” es el ensayo antropológico, de 1956, titulado *El cine o el hombre imaginario*, de Edgar Morin (2011). En este trabajo, el autor propone que el cinematógrafo de los Lumière tuvo una metamorfosis que lo llevó a convertirse en cine. La distinción radica en el desarrollo de las potencialidades *mágicas* del invento. Mientras el cinematógrafo produce una *impresión de vida y de realidad*, el cine proyecta un mundo hecho de fantasías: “el cine aporta la irrealidad, y con esta irrealidad, contradice al cinematógrafo” (2011: 79). Sin embargo, Morin es claro al explicar que estas dos etapas del fenómeno cinematográfico no son totalmente opuestas porque “el cinematógrafo llevaba en sí los genes de esta irrealidad” (2011: 79).

El cinematógrafo, según Morin, no ofrece simplemente un registro neutral de lo que captura su lente porque su mismo nacimiento es resultado de un anhelo

¹⁰¹ Lizarazo (2004) ubica en las vertientes *veristas* de la teoría cinematográfica la obra de autores como Siegfried Kracauer y André Bazin; por su parte, en las derivas *construccionistas* de la teoría del cine, algunos de los representantes más destacados de la primera mitad del siglo XX son Sergei Eisenstein y Rudolf Arnheim. Lizarazo sostiene que las posiciones más extremas de ambas propuestas pueden resultar engañosas y reductivas; en cambio, propone lo siguiente: “El cine articula las dos tendencias y, mirándole con detenimiento, advertimos que un polo se refleja en el otro” (2004: 68).

antiguo y universal. El autor sostiene que el cinematógrafo y otras máquinas e inventos, como el avión, comparten un mismo origen. Son producto, a la vez, del impulso creador del *hombre práctico* (*homo faber*) y del *hombre imaginario*. Ambos son uno mismo o, mejor dicho, “son las dos caras de un mismo «ser de necesidad»” (2011: 185). El *hombre imaginario* es aquel que, cual feto en el útero, está envuelto en fantasías, sueños diurnos, amores deseados, ilusiones e imágenes que lo habitan y que surgen de su presencia, vínculo o participación en el mundo: “La fuente permanente de lo imaginario es la participación (...) La participación es la presencia concreta del hombre en el mundo: la vida” (2011: 184).

A su vez, el *hombre imaginario* no puede dissociarse del *hombre práctico* el cual es capaz de transformar la materia y materializar sus fantasías, sueños o deseos. De esta manera, los sueños y la técnica se nutren mutuamente, se fecundan y de ellos nacen las máquinas que antes existieron en la imaginación, en los relatos míticos o las leyendas. De ahí que, como ejemplifica Morin, las alas de Ícaro son prefiguraciones de las del avión pues “los grandes inventos están precedidos de aspiraciones míticas” (2011: 186).

Para develar los anhelos míticos que dieron pie al cinematógrafo, Morin comienza con un estudio de la fotografía. En esta invención decimonónica, sostiene el autor, es posible identificar una aspiración antigua y universal por la inmortalidad. Este deseo encuentra una de sus manifestaciones más conspicuas en la figura del *doble*. El *doble*, según Morin, es la imagen y espectro que cada uno tiene de sí mismo; en esta noción, el autor ha consignado los miedos y deseos más profundos de la humanidad: “Antes de proyectar en él sus terrores, el hombre ha fijado sobre el doble todas las ambiciones de su vida –la ubicuidad, el poder de metamorfosis, la omnipotencia mágica– y la ambición fundamental de su muerte: la inmortalidad” (2011: 32-33).

El *doble* es, según Morin, la imagen fundamental del hombre. Esta puede ser reconocida en el reflejo, en la sombra, en los sueños, en las alucinaciones, en

las representaciones icónicas y escultóricas. Se trata de una figura fetichizada por las religiones y creencias místicas (2011: 31). La creencia en el alma y la vida después de la muerte no pueden concebirse sin la figura espectral del *doble* que libera de la angustia de la finitud corporal.

El autor de *El cine o el hombre imaginario* sostiene que la imagen del *doble* se proyecta en las imágenes obtenidas mediante la tecnología fotográfica. El espectador tiene la impresión de encontrarse ante un *analogon* de la realidad, tal como también sostendría algunos años después, en 1961, Roland Barthes (2009: 13).¹⁰² Sin embargo, esa imagen que produce una impresión de objetividad está habitada por sombras. El espectador encuentra en la imagen fotográfica un mundo de espectros: “Un halo fantástico rodea el arte de la foto. Acentúa lo fantástico latente implicado en la objetividad misma de la imagen” (Morin, 2011: 37).

La fotografía no debe sus cualidades fantasmales únicamente al mecanismo de reproducción mecánica o a los objetos fotografiados, sino también al espectador implicado en la observación. Por eso, la imagen fotográfica se instaló rápidamente en un lugar prominente de la vida cotidiana: “Centro de pequeños rituales íntimos o familiares, se deja envolver, integrar en la zona afectivo-mágica de las fetichizaciones cotidianas” (Morin, 2011: 38). En relación con lo anterior, el investigador italiano Francesco Casetti sostiene que una de las aportaciones fundamentales de la teoría de Morin es la importancia del observador en su encuentro con la fotografía y el cine: “todo lo que representa la fotografía adquiere sentido porque hay alguien que se lo da” (Casetti, 2010: 60).

El cinematógrafo conserva y magnifica, según Morin, la impresión de realidad de la fotografía y la participación afectiva del espectador. Sus imágenes son fieles a la realidad y, paradójicamente, también la transfiguran. Así como

¹⁰² En el artículo de 1961 titulado “El mensaje fotográfico”, Barthes sostenía lo siguiente: “entre el objeto y su imagen no es en absoluto necesario disponer de un «relevo», es decir, de un código. Claro que la imagen no es real, pero, al menos, es el *analogon* perfecto de la realidad, y precisamente esta perfección analógica es lo que define la fotografía delante del sentido común. Y así queda revelado el particular estatuto de la imagen fotográfica: *es un mensaje sin código*” (Barthes, 2009: 13).

sucede con la fotografía, el cinematógrafo ofrece a su público un espectáculo de la realidad y, sin embargo, termina por envolverlo en un universo en donde se cristalizan sus sueños de inmortalidad por medio de la materialización del *dobble*; figura con la cual se identifica y en la que proyecta sus cualidades. “¿No es en esta fuente común, imagen, reflejo, sombra, donde está el refugio primero y último contra la muerte?” (2011: 47).

Para Morin, el cinematógrafo de los Lumière apenas deja vislumbrar el potencial mágico o fantástico del invento. El desarrollo de estas potencialidades dio origen al cine. En este sentido, la obra de Méliès permite observar el comienzo de la metamorfosis que termina por develar en su plenitud la dimensión fabuladora de la nueva máquina. De ahí que, para Morin, lo imaginario del cine está estrechamente vinculado con los universos de la ficción: “Entramos en el reino de lo imaginario cuando las aspiraciones, los deseos, y sus negativos, los temores y terrores, llevan y modelan la imagen para ordenar según su lógica los sueños, mitos, religiones, creencias, literaturas, concretamente todas las ficciones” (2011: 73).

La transformación del cinematógrafo comienza, entonces, por el fortalecimiento de la dimensión fabuladora de sus proyecciones; continúa con los primeros trucajes y efectos especiales (desarrollados con especial destreza por el mago Méliès); sigue con la movilidad de la cámara y con la manipulación del tiempo y el espacio mediante el montaje y los efectos especiales, como la cámara rápida y el ralentí. En suma, Morin sostiene que el nacimiento del cine es un proceso en el que se integra, poco a poco, un conjunto de técnicas más o menos codificadas, un lenguaje cinematográfico al servicio de la ficción. El cine termina por convertirse en reflejo, no de la realidad, sino de las necesidades, miedos y deseos más profundos del ser humano.

Un aspecto adicional en la obra de Morin es la importancia que este autor le atribuye al espectáculo cinematográfico en una sala de cine. En estos espacios, el espectador se encuentra en una butaca en la oscuridad, aislado del resto de los

individuos con los cuales, empero, comparte una experiencia sensorial. Todo lo anterior favorece que el individuo, ante la pantalla, se sumerja en una especie de ensoñación que se escapa de su control. El espectador cinematográfico se encuentra ante una fuerza cautivadora: “Está subyugado y sufre. Todo pasa muy lejos, fuera de su alcance. Al mismo tiempo todo pasa en él” (Morin, 2011: 91).¹⁰³

Imanol Zumalde (2011) ha señalado la influencia de Morin en la teoría psicoanalítica del cine, particularmente en trabajos que equiparan la experiencia del espectador con la visión de imágenes durante el sueño. Zumalde sostiene que el psicoanalista francés Jean-Louis Baudry afirmaba que el espectador cinematográfico se encuentra en “condiciones de pasividad y confort análogas al aislamiento uterino (la metáfora, como se ve, procede directamente del trabajo pionero de Morin) que reproducen el poder alucinatorio del sueño” (2011: 77).

La comparación entre el cine y el sueño también está presente en la obra de Christian Metz, especialmente en el ensayo “El filme de ficción y su espectador” que forma parte del libro *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine* (texto publicado en 1977). Esta obra es, según Zumalde, la que más favoreció la consolidación de la teoría psicoanalítica del cine y una de sus tesis principales es “que el sueño y el filme son historias narradas en imágenes en las que el deseo inconsciente se realiza simbólicamente” (Zumalde, 2011: 78).¹⁰⁴

En el libro en cuestión, Christian Metz (2001) ofrece una lectura del fenómeno cinematográfico a partir de la articulación de dos grandes campos teóricos: la semiología y el psicoanálisis. Este enlace permitió desarrollar las tesis fundamentales del texto. Tal es el caso del análisis de la experiencia casi onírica del espectador en la sala de cine y, principalmente, la caracterización de la

¹⁰³ Morin explica que la televisión carece de los elementos que hacen del cine un medio propicio para la ensoñación: “La televisión a domicilio no se beneficia de esta enorme caja de resonancia; se ofrece con luz, entre los objetos prácticos, a individuos cuyo número difícilmente llega a formar un grupo” (2011: 91).

¹⁰⁴ En Freud (2011: 270-290) ya estaba presente la idea de que los deseos inconscientes o reprimidos se realizan o manifiestan durante del sueño.

naturaleza imaginaria del significante cinematográfico.¹⁰⁵ Para tratar este último tema, el autor hace un análisis de la *institución cinematográfica*.

El significante imaginario ofrece una descripción de dicha institución. Para el autor, el cine se erige gracias a la articulación de dos maquinarias o dispositivos que se encuentran, cada uno, fuera y dentro de los espectadores. La primera de estas máquinas es el sistema industrial que produce mercancías con el objetivo de obtener ganancias y realizar más películas. Esta maquinaria industrial (exterior al sujeto) también se ha encargado de producir en el interior del público el deseo “espontáneo” de ir al cine. La maquinaria psicológica (interior al sujeto) es, según Metz, una imagen metafórica y metonímica de la industria del cine: “las *ganas de ir al cine* son una especie de reflejo labrado por la industria del filme, pero son asimismo un eslabón real en el mecanismo global de esta industria” (Metz, 2001: 24).

Metz habla de una tercera máquina al interior de la *institución cinematográfica*. Se trata de la que está constituida por las publicaciones de los escritores sobre cine (investigadores, historiadores, teóricos, críticos, entre otros). Para el autor, estos especialistas frecuentemente forman parte de la institución porque, en lugar de analizar y afrontar los textos fílmicos, es común que terminen por idealizarlos, alabarlos y cotizarlos en el mercado. En consecuencia, los escritos sobre cine son, frecuentemente, una forma de publicidad que sirve a la industria cinematográfica. Para Metz lo que resulta relevante del trabajo de los escritores de cine es la posibilidad de problematizar el fenómeno cinematográfico y la experiencia ante la pantalla. El escritor sobre cine, propone Metz, tendrá que dejar de proteger las películas sobre las que habla y, en cambio, preguntarse sobre su propio gusto y experiencia:

¹⁰⁵ Una dimensión importante del trabajo de Christian Metz en *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine* tiene que ver con el estudio de la metáfora y la metonimia en los textos fílmicos y su relación con los ejes paradigmático y sintagmático del lenguaje. En el capítulo cuatro se presentan algunos detalles de esta aproximación al estudio de las películas. El tercer capítulo pone su atención al desarrollo de las tesis expuestas en el ensayo “El significante imaginario”, texto que le da título al libro y que se encuentra fechado en 1974.

La pregunta que nunca llega a hacerse es precisamente la que derribaría el edificio: «¿Por qué me ha gustado esta película (a mí más que a otro, esta película más que otra)?». Una teoría verdadera se definiría, entre otras cosas, por el hecho de que vería en eso un problema (Metz, 2001: 27).

La respuesta que el autor propone a una pregunta como la anterior se fundamenta en un análisis psicoanalítico que, sin embargo, no abandona una perspectiva global de la industria del cine. Por eso, en su estudio, Metz encuentra que la industria cinematográfica ha producido, además de películas, espectadores deseosos de establecer una relación de fruición con los textos fílmicos. Adicionalmente, el autor sostiene que esta relación de goce (o displacer en los casos desafortunados) se puede explicar por medio de diferentes procesos que vive el espectador ante una película: identificación, voyerismo, y fetichismo.

La explicación de cada uno de estos procesos le permite al autor delimitar las propiedades *imaginarias* de lo que denomina el *significante del cine*. Estas cualidades corresponden, en primer lugar, a la ficción que se construye por medio de distintas materialidades. El cine, el teatro o la literatura, por ejemplo, tienen una dimensión imaginaria relacionada con el universo representado en una ficción: “Tanto en cine como en teatro, lo representado es por definición imaginario; es lo que caracteriza a la ficción como tal, independientemente de sus significantes asumidos” (Metz, 2001: 80).

En segundo lugar, lo representado en el cine es también imaginario, pero si en el teatro la representación es real, en el cine esta tiene un estatuto que el autor califica de “irreal” porque es apenas un “reflejo” de un objeto que ya no está presente durante la exhibición. De acuerdo con Metz, el cine hace manifiesta una presencia que es, al mismo tiempo, una ausencia: “El cine nos introduce en lo imaginario: suscita el alzamiento masivo de la percepción, aunque para inclinarla de inmediato hacia su propia ausencia, que es no obstante el único significante presente” (2001: 59).

La presencia-ausencia del significante fílmico le confiere al cine una dimensión espectral. En el cine, el espectador y el actor no se encuentran porque cuando el primero observa al segundo, este ha terminado su trabajo, ha dejado su

fantasma, su doble para que sea proyectado en una sala oscura. Lo único que queda es un espectador solitario y prácticamente inmóvil en su butaca, pero que goza de sus capacidades perceptivas (de imágenes y sonidos).

Además, sostiene Christian Metz, el espectador de cine es un sujeto *omnipercibiente*; antes de identificarse con los personajes de un filme, lo hace con el aparato que registró las imágenes durante el rodaje: la cámara. “Y es cierto que, al identificarse a sí mismo como mirada, el espectador no puede hacer más que identificarse también con la cámara, que ya ha mirado antes que él lo que él está mirando ahora” (Metz, 2001: 64).¹⁰⁶

Esta particular situación del espectador posibilita la satisfacción de sus pulsiones escópicas o voyeristas. Una *pulsión*¹⁰⁷, explica Metz, es una necesidad o deseo que puede complacerse al margen de su objeto pero, al mismo tiempo, es difícil llevarlo a la saciedad.¹⁰⁸ El voyerismo cinematográfico se fundamenta en el placer que provoca la posibilidad de ver un objeto ausente; es decir, el observador solitario en la penumbra de la sala asiste seguro a un espectáculo en el que no necesita la aprobación del objeto mirado pues este se deja ver cuando ya está ausente. Para Metz, la situación del espectador en una sala de cine es análoga a la de un niño que, través del cerrojo de su alcoba, observa a su padres en la intimidad. El objeto observado “ignora” que es visto por un espectador para

¹⁰⁶ El estudio sobre la identificación del espectador en el cine parte de una comparación con la identificación infantil ante el espejo, tema desarrollado por Lacan. Metz explica que, de acuerdo con el psicoanalista francés, la percepción de los niños de su propia figura en el espejo (junto a su madre) permite la formación de su identidad como ser separado del mundo (Yo). Además, esto es consecuencia de la identificación de la imagen de un semejante (Tú), es decir, la madre. En el cine se da un fenómeno de identificación diferente dado que, en la pantalla, el espectador está ausente, su cuerpo está desaparecido. Sin embargo, él mismo sabe que existe como sujeto “omnipercibiente”, por eso se identifica con la cámara que ve lo mismo que él (Metz, 2001: 60).

¹⁰⁷ El término *pulsión* fue introducido en el psicoanálisis por Sigmund Freud quien lo definió, en 1915, como “un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, como un representante psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo” (1984: 117). Según el autor, toda pulsión implica una medida de esfuerzo, una meta, objetos que permiten alcanzar la meta y una fuente (interior al cuerpo o a un órgano) de la que surge.

¹⁰⁸ A diferencia de las pulsiones, los instintos no aceptan sustitutos: “La pulsión sexual no mantiene con su objeto una relación tan estable ni tan fuerte como la que crea por ejemplo el hambre o la sed. El hambre no admite más satisfacción que el comer, sin embargo, no cabe duda de que comiendo se la satisface; por eso los instintos son a la vez más y menos difíciles de contentar que las pulsiones” (Metz, 2001: 72).

quien todo transcurre “en ese lugar ajeno tan cercano y a la vez definitivamente inaccesible” (2001: 78).

El fetichismo fílmico es uno más de los fenómenos que explica la relación entre el público y las películas. Metz recurre a los estudios freudianos y lacanianos acerca del fetichismo en los niños para después explicar este fenómeno en su dimensión cinematográfica. De acuerdo con la teoría psicoanalítica, los niños se encuentran en una situación paradójica cuando perciben la ausencia de pene en su madre. Por un lado, mantienen la creencia de que todos los seres humanos están provistos de pene; por el otro, el testimonio de sus sentidos les dicta que hay personas despojadas de este miembro. En suma, el niño conserva “su antigua creencia *bajo* la nueva, pero también sostendrá su nueva constatación perceptiva al tiempo que la repudia a otro nivel” (2001: 82). Finalmente, el niño intenta fijar su mirada en los objetos contiguos que ocultan y certifican la carencia del miembro en la mujer. Por eso, algunas prendas se convierten en objetos fetiche.

Para Metz, lo importante de lo anterior es que el fetichismo otorga un modelo de todas las “grietas de creencia”; es decir, toda creencia se erige y convive con otras que pueden resultar contradictorias.¹⁰⁹ En el plano cinematográfico, Metz encuentra que una película de ficción propicia una *estructura de creencia* en varios niveles. En primer lugar, el espectador sabe que los acontecimientos del cine son ficticios; en segundo lugar, el mismo espectador finge creerlos, acepta lo que sucede en la pantalla; finalmente, hay una negativa a conceder que, muy en su interior, cree en ellos como si fueran verdaderos (Metz, 2001: 84).¹¹⁰

¹⁰⁹ Metz reconoce “grietas” o contradicciones al interior de toda creencia: “Si cada uno de nosotros tuviera cierta franqueza consigo mismo, advertiría que una creencia verdaderamente entera, sin ningún «trasfondo» que recoja lo contrario de lo que se cree, llegaría casi a imposibilitar la más cotidiana de las vidas” (2001: 82).

¹¹⁰ El espectador sabe que se encuentra ante una ficción y simula que cree en ella, pero en algunos casos la película puede fallar en su capacidad de ser creíble o convincente; se trata de un problema de *verosimilitud*. Este concepto es definido por el autor como “lo que se parece a lo verdadero sin serlo” (Metz, 1972: 28).

Ahora bien, para Christian Metz, el principal fetiche de lo cinematográfico reside en la técnica; en el cine como perfeccionamiento técnico o como hazaña instrumental: “El fetiche es el cine en su estado físico” (2001: 87). La técnica cinematográfica oculta y, al mismo tiempo, denuncia una carencia (la de los objetos proyectados en la pantalla). El fetichismo de la técnica se puede observar, especialmente, en aquellos espectadores cinéfilos que gozan las proezas técnicas del cine (encuadres, movimientos de cámara, desplazamientos). En relación con lo anterior, el investigador italiano Francesco Casetti resume de la siguiente manera la propuesta de Metz sobre el fetichismo cinematográfico:

Travellings sublimes, maravillosos planos secuencia, encuadres extraordinarios... todo nos habla de la realidad que hemos perdido, al tiempo que se nos ofrece como sustituto de esa pérdida; oculta una carencia, al tiempo que confiesa entre líneas. Con un gesto que, según Metz, mezcla un amor total con efectos de conocimiento (Casetti, 2010: 199).

Para Metz, el cine es, en suma, objeto de interpretación psicoanalítica, pero no solo en cuanto a los contenidos de las películas, sino también en su relación con el público. La identificación, el voyerismo y el fetichismo cinematográfico son fenómenos que le permiten responder, aunque sea de forma parcial, algunas preguntas sobre por qué a la gente le gusta asistir al cine y “cómo llega a «asimilar» las reglas de este juego, (...) cómo se convierte esa misma en engranajes de la institución (Metz, 2001: 91).

Un aspecto que se ha de resaltar en la teoría del cine de Metz es que las películas se constituyen como objetos deseables porque le ofrecen al espectador la posibilidad de materializar sus deseos en imágenes. Si bien, la “realización del deseo” es más propicia al dormir (durante los sueños) o por medio de la imaginación durante la vigilia (ensoñaciones), el cine también puede presentar imágenes¹¹¹ que dan una satisfacción al espectador cuando estas coinciden con sus deseos más íntimos: “Se trata del gozo específico que sentimos al recibir del exterior imágenes habitualmente interiores, imágenes familiares o que tienen

¹¹¹ La propuesta de Metz se centra en la dimensión visual o icónica del texto fílmico y no en el plano sonoro.

mucho de familiar, al verlas inscritas en un lugar físico (la pantalla)” (Metz, 2001: 134).

Robert Stam (2001) subraya que este fenómeno no es un proceso individual, sino común a todos los espectadores. El autor argumenta que la propuesta de Metz permite identificar en el cine una forma de compartir las fantasías que parecían concernir únicamente a los deseos más íntimos. Pero Stam va más lejos en su lectura de la obra de Metz pues plantea que su propuesta permite responder el porqué del gusto y placer por el cine, incluso ante películas que podrían calificarse de “repulsivas”, como el cine de catástrofes:

El análisis de Metz explica lo que de otro modo seguiría siendo un interrogante insoluble: los placeres generados por películas que a primera vista parecen distópicas, amenazadoras e incluso repulsivas. Las películas de catástrofes, por ejemplo, se aprovechan de nuestras inseguridades más elementales respecto a la naturaleza. Lo que no impide que se suelen convertir en notables éxitos. Este tipo de películas, superficialmente desagradables, ejercen en última instancia un efecto tranquilizador desde un punto de vista metziano, porque dan forma esencial a nuestros temores, recordándonos que no estamos solos (2001: 197-198).

El temor y los deseos proyectados en la pantalla, así como el placer de verlos representados en imágenes, son elementos que propone tanto la teoría de Edgar Morin como la de Christian Metz. Para ellos, lo imaginario forma parte de los mundos representados en el cine, pero también subrayan la importancia de la mirada de los espectadores quienes llevan consigo miedos y deseos ancestrales, cotidianos. Estas aspiraciones y temores (como el anhelo de inmortalidad, según Morin, o el simple placer voyerista, según Metz) se alimentan de pantallas “embruadas”, llenas de fantasmas y sombras que dicen mucho sobre nosotros mismos.

La obra de Morin y Metz ha influido en diversas investigaciones sobre el cine; por ejemplo, su importancia en la teoría fílmica y psicoanalítica es innegable.¹¹² Sin embargo, los siguientes apartados de este capítulo continúan

¹¹² Robert Stam (2001: 200) menciona que autores como Kaja Silverman, Joan Copjec y Slavoj Žižek han continuado con la perspectiva psicoanalítica en sus investigaciones sobre cine. Por otro lado, de la Peña (2014) y Protzel (2016) han publicado trabajos sobre cine e imaginarios sociales en los que analizan películas

por otra vía que busca ofrecer un panorama más completo de los trabajos académicos sobre el *imaginario*. En este sentido, las propuestas teóricas de Gilbert Durand y Cornelius Castoriadis son dos referencias que han tenido gran influencia en las investigaciones cinematográficas, como se expone en las siguientes páginas.

3.2. Gilbert Durand: símbolos, mitos y regímenes del imaginario

El filósofo y antropólogo francés Jean-Jacques Wunenburger (2008: 13) expone que el concepto de *imaginario* nació en el siglo XIX como resultado de una “desafición” al término imaginación, el cual designaba la facultad psicológica de generar y utilizar imágenes. Por su parte, para Banchs, *et al.* (2007: 49), el nuevo término, de origen decimonónico, permitió diferenciar esa capacidad humana de producir imágenes o sistemas de imágenes, por un lado; de sus contenidos o resultados, por el otro. El *imaginario* alude, entonces, al producto de un proceso psicológico: la imaginación.¹¹³

En el siglo XX, el término *imaginario* se convirtió en una categoría fundamental de las ciencias sociales gracias a que estas se preocuparon por estudiar el valor subjetivo e intersubjetivo de la acción social (Banchs, *et al.* 2007: 49). De esta manera, el *imaginario* comenzó a designar tanto el resultado de la imaginación como las expresiones que materializan y socializan la actividad psicológica o mental de las personas. Wunenburger considera que el *imaginario* consiste en ese “conjunto de producciones mentales o materializadas en obras a partir de imágenes visuales (cuadro, dibujo, fotografía) y lingüísticas (metáfora, símbolo, relato)” (2008: 15).

de la cinematografía mexicana, el primero, y peruana, el segundo. Francisco de la Peña lo hace con una perspectiva antropológica influida por Edgar Morin. Javier Protzel recurre a las teorías del psicoanálisis y a la obra de Metz.

¹¹³ El filósofo Cornelius Castoriadis explica que la imaginación fue reconocida, en primer lugar, por Aristóteles quien, en su tratado *Del Alma*, “la descubrió y vislumbró aspectos esenciales de la misma –por ejemplo, que el alma no piensa nunca sin fantasma, o sea, sin representación imaginaria–” (2002: 93). El autor agrega que, desde entonces, la imaginación fue concebida como una *facultad psicológica*.

La definición de Wunenburger lleva a Banchs, *et al.* (2007: 50) a colegir que la imaginación y el *imaginario* tienen un carácter individual mientras no sean materializados mediante imágenes visuales o por medio del habla; en cambio, cuando esto sucede, los productos de la imaginación se transforman en sistemas simbólicos socialmente compartidos.¹¹⁴ Estos autores argumentan que todas las formas de creación humana son imaginarias. Tal es el caso de los mitos, las religiones, las artes y las ciencias. Sin embargo, en sus investigaciones sobre el *imaginario*, algunos autores privilegian el estudio de ciertas formas de creación humana.

El antropólogo francés Gilbert Durand, por ejemplo, considera que el estudio de los mitos es fundamental para comprender los procesos históricos que vive una sociedad: “es el mito el que, de alguna manera, distribuye los papeles de la historia, y permite decidir lo que configura el momento histórico, el alma de una época” (Durand, 1993: 32).

Gilbert Durand es heredero de la antropología de Ernst Cassirer y de la poética de Gaston Bachelard; es también uno de los miembros más jóvenes del *Círculo de Eranos* que se mantuvo activo entre 1933 y 1988 (Solares, 2011: 13) y en el cual participaron importantes figuras de la investigación filosófica y antropológica del siglo XX, como Carl Gustav Jung y Mircea Eliade.

En la segunda mitad del siglo XX, la obra de Durand se ha constituido en una de las aportaciones más importantes relacionadas con el estudio del *imaginario* desde una perspectiva antropológica. Para este investigador, “el imaginario –es el conjunto de las imágenes y las relaciones de imágenes que constituye el capital pensante del *homo sapiens*– se nos aparece como el gran

¹¹⁴ A nuestro parecer, el *imaginario* no es individual. Esto se debe a que los individuos no imaginan a partir de la nada, están inmersos en un sistema social e histórico que produce innumerables discursos o textos (cuentos, rumores, leyendas, noticias, fotos, películas, etc.). Estos discursos, al entrar en contacto con el sujeto, le permiten edificar el universo simbólico e intersubjetivo que lo habita y en el que habita. Debido a lo anterior, en este trabajo, cuando hablamos de *imaginario*, necesariamente nos referimos al *imaginario social*. Sin embargo, el uso de esta segunda acepción nos parece acertada porque todo análisis del *imaginario* solo puede partir de una construcción discursiva que fue previamente socializada y puesta a circular y, por lo tanto, puede delimitarse como objeto de análisis.

denominador fundamental donde van a ordenarse todos los métodos del pensamiento humano” (Durand, 2004: 21).

Gilbert Durand establece los principios de una teoría holística que se propone arrojar luz sobre del fundamento antropológico que rige todos los sistemas de significación creados por nuestra especie. Para ello, el autor parte de una crítica a la tradición filosófica occidental que insiste en despreciar la imaginación y las imágenes: “El pensamiento occidental, y especialmente la filosofía francesa, tiene como tradición constante devaluar ontológicamente la imagen y psicológicamente la función de la imaginación como «señora del error y de la falsedad»” (Durand, 2004: 25).

A partir de esta crítica al pensamiento filosófico occidental, Durand ofrece una revalorización de la imaginación y de las imágenes al considerarlas categorías fundamentales del pensamiento humano. En su libro *La imaginación simbólica*, este autor habla de las imágenes como representaciones de la conciencia gradadas entre dos extremos. En el primero, las imágenes provienen directamente de la percepción. En el segundo, las imágenes simbolizan cosas que no pueden percibirse porque no tienen existencia objetiva (1971: 10). En este punto, los símbolos funcionan como epifanías, es decir, son capaces de hacer aparecer un sentido objetivamente invisible.

Ya que la re-presentación simbólica nunca puede confirmarse mediante la presentación pura y simple de lo que significa, el símbolo, en última instancia, *sólo vale por sí mismo*. Al no poder representar la irrepresentable trascendencia, la imagen simbólica es transfiguración de una representación concreta con un sentido totalmente abstracto. El símbolo es, pues, una representación que hace aparecer un sentido secreto; es la epifanía de un misterio (Durand, 1971: 15).

De acuerdo con lo anterior, el símbolo toma representaciones concretas (una flecha, el sol, una madre, etc.) y las *transfigura* para darles un sentido abstracto que, además, puede aludir a cuestionamientos fundamentales y trascendentales (las causas primeras, el fin, lo sobrenatural, lo sagrado, etc.) usualmente abordados en campos tan diversos como la mitología, la metafísica, el arte, la religión y la magia (Durand, 1971: 14).

El símbolo, para este autor, no tiene las características del signo propuesto por la lingüística de Ferdinand de Saussure.¹¹⁵ Durand postula que toda imagen simbólica está intrínsecamente motivada; es portadora de un sentido cuyo fundamento no es lingüístico, sino antropológico: “Puede decirse que el símbolo no es del campo de la semiología sino de la incumbencia de una semántica especial, es decir, que posee más que un sentido artificialmente dado, pero tiene un poder de repercusión esencial y espontáneo” (Durand, 2004: 34).

Gilbert Durand acuña el concepto de *trayecto antropológico* para explicar aquel sentido especial que le atribuye al símbolo y para dar cuenta del fundamento que sostiene y le da forma al museo de símbolos producido por especie humana a lo largo de su historia, en diferentes civilizaciones y culturas. El *trayecto antropológico* se refiere al tránsito de todo ser humano entre lo vital o natural y lo cultural. En el punto de partida del recorrido encontramos que cada individuo, al momento de su nacimiento, está cargado únicamente de su naturaleza biológica. Esta última es una especie de hueco, es una potencialidad que solo será actualizada por medio de una cultura singular (Durand, 1993: 27).

En su obra cumbre, publicada en 1960, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Durand (2004) determina la existencia de tres grandes estructuras que ordenan todas las representaciones simbólicas. Cada una de ellas se fundamenta en uno de los tres gestos o reflejos dominantes que funcionan como principios de organización sensible y motriz de todo ser humano desde el comienzo de su vida.¹¹⁶ Es decir, al inicio del *trayecto antropológico* los tres gestos ya están presentes y, en su punto final, derivan en los símbolos de cada cultura.

El primero de los tres reflejos, la *dominante postural*, se asocia con la visión y con un reconocimiento primario del mundo relacionado con las posiciones de

¹¹⁵ En su *Curso de Lingüística General* (publicado por primera vez en 1916), Saussure (2012: 141-147) define el signo lingüístico a partir de la unión entre un significante (imagen acústica) y su significado (concepto). Una característica fundamental de todo signo lingüístico es la arbitrariedad de la relación interna entre ambos elementos; es decir, no existe entre ellos un lazo natural, esencial o motivado.

¹¹⁶ Durand (2004: 50-51; 1971: 99) toma como antecedente las investigaciones de la *reflexología*, en la Escuela de Leningrado, relacionadas con el estudio de los reflejos dominantes (aquellos que organizan otros reflejos por inhibición o reforzamiento) en el recién nacido.

verticalidad y horizontalidad. El segundo gesto, la *dominante de nutrición* (también llamada *digestiva*) se relaciona con la alimentación o la deglución, “entre los recién nacidos se manifiesta por los reflejos de succión labial y de orientación correspondiente de la cabeza. Tales reflejos son provocados o bien por estímulos externos o bien por el hambre” (Durand, 2004: 51). Finalmente, el tercer gesto, la *dominante copulativa* (también denominada *cíclica*), corresponde a los reflejos sexuales innatos y latentes que los individuos desarrollan en su vida.

Cada uno de los tres gestos funciona como un principio articulador de las estructuras del *imaginario*. Dichas estructuras se conforman por esquemas, arquetipos y símbolos. Un esquema es, para Durand, el primer punto de unión entre los reflejos innatos y las representaciones simbólicas. A la *dominante postural* le corresponden dos esquemas: el de la “verticalización” ascendente y el de la división visual y manual (Durand, 2004: 62). La *dominante nutricia* tiene su expresión en un esquema relacionado con el descenso y las posiciones que implican acurrucarse. La *dominante sexual* se presenta mediante esquemas de lo cíclico y lo rítmico (Durand, 2004: 52).

En el siguiente nivel de las estructuras antropológicas se encuentran los arquetipos. Durand toma este concepto del psicoanalista Carl Jung y lo utiliza para designar un tipo de figuras primordiales que alimentan a los símbolos de cada cultura. Son intermediarios entre los esquemas y las percepciones del entorno (Durand, 2004: 63). Para Durand, los arquetipos son moldes representativos que se ordenan sin ambivalencia y de forma universal a los esquemas.

Por su parte, los símbolos son ilustraciones concretas y sensibles tanto de los esquemas como de los arquetipos. A diferencia de los esquemas, los símbolos no tienen carácter universal y son ambivalentes, es decir, pueden tener sentidos distintos en cada cultura: “Mientras que el esquema ascensional y el arquetipo del cielo permanecen inmutables, el símbolo que los diferencia se

transforma de escala en flecha voladora, en avión supersónico o en campeón de salto” (Durand, 2004: 64).

Los símbolos del *imaginario* en la teoría de Gilbert Durand se agrupan en tres estructuras que provienen de los tres tipos de reflejos con los que, según el autor, está equipado todo individuo de nuestra especie. Las tres estructuras o “protocolos normativos de las representaciones imaginarias” (Durand, 2004: 65) se organizan en dos *regímenes* antagónicos del simbolismo a los que denomina *diurno* y *nocturno*. En el primero se encuentran todos los símbolos que se estructuran a partir de la *dominante postural* y, en el segundo, se agrupan las imágenes descendientes de los reflejos de *nutrición* y *copulativos*.

El *Régimen Diurno* concierne a la dominante postural, la tecnología de las armas, la sociología del soberano mago y guerrero, los rituales de la elevación y la purificación; y el *Régimen Nocturno* se subdivide en dominantes digestiva y cíclica; la primera subsume las técnicas del continente y el hábitat, los valores alimenticios y digestivos, la sociología matriarcal y nutricia, y la segunda agrupa las técnicas del ciclo, del calendario agrícola y de la industria textil, los símbolos naturales o artificiales del retorno, los mitos y los dramas astrobiológicos (Durand, 2004: 60-61).

La tabla 3.1. muestra las categorías propuestas por Durand (2004: 60-66) en función del *trayecto antropológico*, el cual inicia en el ámbito de lo biológico (izquierda) y culmina en los *regímenes* simbólicos del *imaginario* (derecha).

Reflejos dominantes (orden de lo natural)	Estructuras antropológicas			Regímenes del imaginario (orden de lo cultural)
	Esquemas (ejemplos)	Arquetipos (ejemplos)	Símbolos (ejemplos)	
Dominante postural	Ascenso	Cielo	Flecha	Régimen Diurno
Dominante de nutrición	Descenso	Oquedad	Caverna	Régimen Nocturno
Dominante copulativa	Cíclico	Rueda	Serpiente	

Tabla 3.1. Elementos del trayecto antropológico según Durand (2004: 60-66)

Durand considera que los mitos son un objeto de investigación privilegiado para el estudio del *imaginario*. Para el autor, un mito es “un sistema dinámico de

símbolos, arquetipos y esquemas; sistema dinámico que, bajo el impulso de un esquema, tiende a constituirse en relato” (Durand, 2004: 64).

Una de las funciones del estudio mitológico y simbólico, según el autor, es la posibilidad de obtener un marco de interpretación histórica. Esto se debe a que cada época está marcada por un sistema de mitos compensatorios a partir de los cuales se puede llegar a una comprensión de dicho periodo y de sus acontecimientos más relevantes. De esta manera, por ejemplo, la Revolución francesa, el surgimiento de la tecnología del vapor y el sentido que adquiere la figura de Napoleón Bonaparte a principios del siglo XIX están marcados por el resurgimiento de la figura del titán Prometeo: “este mito de Napoleón, «supremo cautivo en un peñasco», sólo es plausible porque se desgaja a sí mismo del fabuloso resurgir del mito de Prometeo durante todo el periodo prerromántico y romántico” (Durand, 1993: 33).

En el ámbito de la investigación y el análisis cinematográfico, diversos autores han sustentado sus investigaciones en las propuestas teóricas de Durand. Algunos de los trabajos publicados al respecto son los estudios de Bou y Pérez (2000) sobre los héroes y la masculinidad en el cine de Hollywood y el de Bou (2006) sobre los mitos femeninos en el cine clásico norteamericano. Destaca también la investigación de Bertrand Lira (2013) sobre la construcción de significaciones imaginarias por medio de las luces y sombras en la fotografía del cine expresionista alemán. Este trabajo se complementa con un estudio (Lira, 2015) sobre la simbología de la sombra en el *cine negro*.

Otros análisis, presentados en forma de artículos, son los de Obscura (2011) sobre el *imaginario* de la pobreza en el cine mexicano; el de Urbina (2001) sobre el problema del tiempo en la película *Laura* (Otto Preminger, 1944) y el de Visa (2015) quien estudia la evolución de la *femme fatale*¹¹⁷ en la cinta *Cautivo del*

¹¹⁷ La *femme fatale*, o mujer fatal, es un tipo de personaje característico del *cine negro* norteamericano. Heredero y Santamarina describen a estas mujeres de la siguiente manera: “Ambiciosas, crueles y astutas, parecen dotadas de un instinto criminal especialmente desarrollado. Expertas en utilizar el sexo —o la promesa del sexo— como su arma favorita, todas ellas son maestras en el arte de la seducción y del fingimiento” (1996: 214).

deseo (*Of human bondage*, John Cromwell, 1934). Por su parte, Fernández Pichel (2010: 279) señala que Gubern (2002) y Balló y Pérez (1997) ofrecen acercamientos tangenciales a la obra de Durand debido a sus posturas afines al estudio de mitología. Además, en este campo de análisis mitológico y simbólico en el que Durand es una referencia fundamental, el autor advierte la importancia de la revista *Amaltea*, publicación de la Universidad Complutense de Madrid, especializada en el estudio de la *mitocrítica*.¹¹⁸

La mayor parte de los autores mencionados ve en el cine una máquina productora de símbolos capaz de edificar un *imaginario* que actualiza figuras arquetípicas de la mitología. Por ejemplo, Núria Bou sostiene que, durante su etapa clásica (años 20 a 50), “Hollywood construía un imaginario en consonancia con el erigido en las mitologías más arcaicas” (2006: 129). La obra que esta investigadora realizó con Xavier Pérez (2000), *El tiempo del héroe*, brinda un análisis de diversas figuras masculinas en el cine de Hollywood del siglo XX.

El estudio se divide en dos partes, los autores ubican las figuras masculinas del cine a partir de su pertenencia a las constelaciones simbólicas *diurna* o *nocturna*, según la clasificación de los *regímenes* del *imaginario* de Gilbert Durand (2004). Los personajes *diurnos* son héroes vencedores, conquistadores inagotables que se caracterizan por su permanente movilidad y capacidad acrobática.

Gilbert Durand, en su libro capital *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, asocia este héroe arquetípico y universal al *régimen diurno* de las imágenes, un régimen imaginativo de las grandes civilizaciones patriarcales, donde los guerreros solares ponen en movimiento su figura erecta para defender a la comunidad del conjunto de demoníacos enemigos que la amenazan (Bou y Pérez, 2000, 25).

El héroe *diurno* encuentra a su enemigo más formidable en el tiempo porque provoca angustias de muerte e inmovilidad. El modo de enfrentar ese *tiempo destructor* (Bou y Pérez, 2000: 25) es la búsqueda de trascendencia e

¹¹⁸ En el sitio electrónico de la publicación se explicita que la revista de mitocrítica, *Amaltea*, “Aborda la recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura y las artes desde 1900 a nuestros días”, véase: <http://revistas.ucm.es/index.php/AMAL> (consulta del 29 de junio de 2016).

inmortalidad mediante gestas épicas y salvadoras. En el cine, uno de los primeros grandes actores que representó este tipo de héroes *diurnos* es, según los autores, Douglas Fairbanks quien, en la década de los años veinte, se hizo famoso por sus películas de espadachines acrobáticos como *La máscara del zorro* (*The Mark of Zorro*, Fred Niblo, 1920) o *El ladrón de Bagdad* (*The Thief of Bagdad*, 1924, Raoul Walsh).

Los héroes *diurnos* son poco dados al llanto, a la introspección y, mucho menos, a la inmovilidad aunque, paradójicamente, las películas en las que aparecen suelen finalizar con el establecimiento del orden social, la derrota de un enemigo y la conquista amorosa de una mujer. Todo lo anterior lleva a los héroes a terminar con sus aventuras y a formar una familia. Algunas películas como *Murieron con las botas puestas* (*They died with their boots on*, Raoul Walsh, 1941) plantean el conflicto de los héroes *diurnos* que no pueden permanecer inmóviles en su casa; se convierten en inútiles en tiempos de paz y deciden volver a los campos de batalla para morir en acción.

El llamado a la acción que viven los hombres casados e “inmovilizados” en su hogar tiene un ejemplo singular en la película *El increíble hombre menguante* (*The incredible shrinking man*, Jack Arnold, 1957). Esta cinta muestra la odisea solitaria de Scott Carey quien, de forma incidental, recibe un baño de un misterioso líquido proveniente de una nube luminosa. Como consecuencia de lo anterior, el hombre comienza a empequeñecer hasta transformarse en una figura diminuta atrapada en su vivienda: “El centro irónico de la reconversión visual del hogar convertido en infierno es, indudablemente, la señalización insistente de la feminidad agresiva que esconde” (Bou y Pérez, 2000: 45).

De acuerdo con los autores, los guerreros *diurnos* se enfrentan a grandes monstruos y enemigos que le dan rostro a sus angustias de muerte e intrascendencia (Bou y Pérez, 2000: 25-26). En esta película, la encarnación de los terrores masculinos proviene, además de la figura gigante y monstruosa de la esposa de Carey, de dos animales característicos de la figuración *teriomorfa*: un

gato y una araña.¹¹⁹ Las amenazas que el protagonista descubre en su propio hogar lo obligan a responder al llamado aventurero y a descubrir al héroe que permanecía oculto en él. Únicamente de ese modo, Scott Carey logra sobreponerse a cada una de las amenazas del sorpresivamente inhóspito entorno en el que se encuentra y, para ello, se vale de algunas herramientas (símbolos que acompañan a los guerreros *diurnos*) para vencer a sus inesperados contrincantes; tal es el caso de una aguja de coser que, en las manos del diminuto sujeto, se convierte en una espada con la que se auxilia para matar a la araña.

Ya en la segunda mitad del siglo XX, el cine de Hollywood erigió otro tipo de personajes *diurnos* que se caracterizaron por su prominente fuerza y estructura corporal. El ejemplo más acabado de este tipo de héroes es Charlton Heston quien protagonizó películas épicas como *El Cid* (Anthony Mann, 1961) y *Ben Hur* (William Wyler, 1959). En estos filmes, el héroe guerrero no se caracteriza por su destreza acrobática y ligereza etérea, sino por soportar, cual mártir, enormes castigos sobre su cuerpo. De acuerdo con Bou y Pérez (2000: 63-64), el dolor y la inmovilización llegan a provocar en el guerrero el deseo de exteriorizar el sufrimiento mediante sus lágrimas pero, al mismo tiempo, este valora el sentido heroico de la retención lacrimógena. De ahí que el llanto solo se insinúa en sus ojos y se sustituye con imágenes de un cuerpo que llora sangre.

El gran guerrero estático y sufriente que representó en diversas ocasiones Charlton Heston tiene una versión más belicosa y armamentista en los personajes interpretados, a partir de los años setenta y ochenta, por actores como Arnold Schwarzenegger y Sylvester Stallone. El contexto social de los Estados Unidos, particularmente beligerantes, dirigidos en los años ochenta por Ronald Reagan, parece corresponderse en el plano cinematográfico con el surgimiento de héroes

¹¹⁹ Los símbolos *teriomorfos* son imágenes con forma de animales que junto con los símbolos *nictomorfos* (figuraciones nocturnas) y *catamorfos* (figuraciones de la caída) le dan rostro al terror de los héroes *diurnos*. Estos a su vez, se valen de símbolos antitéticos (opuestos): las figuraciones *ascensionales* (flecha, alas, cetro, ángel), *espectaculares* (luz, sol, fuego) y *diaréticas* (espadas, hachas) que le permiten al héroe vencer o redimirse de su miedo al tiempo destructor y a la muerte (Durand, 2004: 129-130; Pérez y Bou, 2000: 26).

musculosos e imbatibles, capaces de responder a cualquier agresión por medio de una bien pertrechada y contundente respuesta militar.

Finalmente, otro modelo de héroe se encuentra en el personaje que debe pasar por un ritual de iniciación mística, dirigido por un maestro sabio, con el fin de vencer sus miedos, reconocer su potencial y responder al llamado a la lucha y la trascendencia. Luke Skywalker es el guerrero que popularizó, en el cine, la presencia de este tipo de héroes iniciados. De acuerdo con Bou y Pérez (2000: 81), Georges Lucas elaboró la saga de *La guerra de las galaxias* siguiendo el trayecto mítico del héroe, según lo establecido por Joseph Campbell en su estudio *El héroe de las mil caras*. El trabajo de Campbell aporta una idea fundamental que consiste en mostrar que el héroe *no nace*, sino que *se hace*, tal como le sucede al héroe galáctico creado por George Lucas.

En el plano cinematográfico, la aportación de Lucas, deudora de la obra de Campbell, le dio a los héroes *diurnos* del cine una dimensión mística o espiritual de la que carecían los héroes acróbatas, conquistadores, corpulentos o beligerantes. Esto hace que un héroe como Lucas Skywalker responda a un modelo heroico sintético; es decir, en él se integran características del simbolismo *diurno* y *nocturno*: “se está estableciendo, en *La guerra de las galaxias*, una inteligente mezcla de regímenes de lo imaginario –diurnidad (*sic*) guerrera y nocturnidad mística–, que proporcionan al espectador la vivencia transitiva de una conciliadora mitología sintética” (Bou y Pérez, 2000: 86).

En contraposición a los guerreros victoriosos del *imaginario diurno*, otros héroes se identifican más con el universo femenino, crepuscular, trágico, sentimental, místico o melancólico que los autores asocian con el simbolismo *nocturno*. En varias películas, Rodolfo Valentino, Humphrey Bogart, John Wayne y Clint Eastwood interpretaron personajes que cumplían algunas de estas facetas contrapuestas al itinerario de los guerreros solares.

Rodolfo Valentino es el actor que encarna al *latin lover* (incontenible seductor y amante de las mujeres) del cine mudo en Hollywood. El personaje se

caracteriza por su belleza, lo que lo convierte en objeto de la atención femenina. Sus cualidades pasionales, a diferencia de los héroes *diurnos*, lo hacen un guerrero de la alcoba y no del campo de batalla. Bou y Pérez (2000: 117) sostienen que los prototipos heroicos de los personajes *diurnos* del cine pueden remontarse a Héctor y Aquiles de la epopeya homérica. Mientras tanto, un *latin lover* como Rodolfo Valentino tiene su antecedente mítico en el troyano Paris, raptor de la bellísima Helena, poco competente en la batalla y gran seductor de mujeres.

Humphrey Bogart es otro de los emblemáticos héroes del *imaginario nocturno*. Las películas que protagonizó este actor de Hollywood, principalmente de cine negro como *El halcón Maltés* (*The maltese falcon*, John Huston, 1941) y *El sueño eterno* (*The big sleep*, Howard Hawks, 1946), muestran personajes de un misterioso pasado trágico. Suelen caracterizarse como hombres maduros, solitarios, cínicos, pesimistas y melancólicos. Estos sujetos de rostro imperturbable y gestos lacónicos son seres que, a diferencia del héroe *diurno*, no pueden vencer el tiempo y lo mejor que han hecho es aprender a existir en él, a refugiarse en una introspección melancólica.

El héroe que habita el cine negro, si es que se le puede llamar héroe, no tiene anclaje posible en una concepción *diurna* de su ser-en-el-mundo. No hay redención posible a través de la aventura ni de la acción, los protagonistas de este cine han de vivir en la contemplación pasiva de un mundo lleno de oscuros secretos indescifrables (Bou y Pérez, 2000: 149).

De manera similar al apesadumbrado y contemplativo hombre que encarna Humphrey Bogart en muchas de sus películas, algunos héroes del *western* también se muestran como sujetos crepusculares. Sobre ellos ha caído la acción del tiempo de forma dramática pues sus mejores años han quedado atrás y solo les queda la añoranza, emotiva y silenciosa, de su pasado.

Un ejemplo de lo anterior es el general Nathan Brittles, un viejo comandante de caballería norteamericano, interpretado por John Wayne en *La legión invencible* (*She wore a yellow ribbon*, John Ford, 1949). Este personaje mantiene una comunión profunda y serena con su esposa muerta mediante sus

visitas al cementerio en donde se encuentra enterrada. De acuerdo con Bou y Pérez (2000: 166-167), cuando el viejo militar se permite estas paradas introspectivas y sentimentales también se adentra en el universo del simbolismo *nocturno*, en el que busca el refugio de la feminidad protectora: “Una tumba es, en cualquier constelación simbólica, una presencia figurativa *maternal* y *femenina*, que los héroes estrictamente diurnos, activos o batalladores contra el paso del tiempo, tienden más bien a rehuir” (2000: 166).

Otras figuras heroicas que habitan el universo simbólico *nocturno* son Harry Callahan, conocido como *el sucio*, y muchos de los personajes a los que les da vida el actor norteamericano Clint Eastwood. El solitario hombre rudo que se niega a tener amigos y vive en el hermetismo es también un tipo de sentimientos solidarios. Harry es un policía que crea sus propios códigos de conducta y violencia contra el crimen. Para ser efectivo debe trabajar solo; sin embargo, sus superiores le imponen colegas aprendices que, posteriormente, mueren en acción. Harry *el sucio*, se resiste a la compañía y se niega a compartir con ellos su credo de violencia y justicia. Una actitud como esta, sostienen los autores (2000: 199), puede entenderse como un rechazo al modelo del héroe iniciado, como el de Luke Skywalker, o a las películas de héroes musculosos y paternales (Arnold Schwarzenegger, Jean-Claude Van Damme, Bruce Willis) quienes viven algunas de sus aventuras junto a un niño o un aprendiz.

Clint Eastwood es uno de los íconos de la soledad heroica. Paradójicamente, muchos de sus personajes, a pesar de su actitud misántropa y guerrera, muestran una profunda conexión emocional con sus semejantes y son capaces de sacrificarse por ellos, de establecer una comunión empática sin necesidad de palabras. De ahí que en relación a una de sus películas, *Ejecución inminente* (*True crime*, Clint Eastwood, 1999), los autores afirmen que “el personaje del luchador incansable y solitario no se ablanda, pero admite una humanización que nace del contraste amoroso con el prójimo” (Bou y Pérez, 2000: 200).

El estudio sobre los héroes masculinos en el cine de Hollywood tiene un trabajo que puede considerarse complementario. En *Diosas y tumbas*, Núria Bou (2006) continúa el análisis simbólico y mítico de los personajes del cine de Hollywood. La autora busca delimitar el *imaginario* femenino en el cine clásico de los Estados Unidos. Para lograr lo anterior, recurre a cuatro divinidades de la mitología griega (Pandora, Atenea, Deméter y Perséfone) que asocia a distintas protagonistas en las películas del cine norteamericano de la época.

Pandora es una diosa enviada a los hombres por Zeus como represalia por haber recibido el fuego de manos de Prometeo. Bou (2006: 19) se fundamenta en la *Teogonía* y en *Los trabajos y los días* de Hesíodo para exponer las características de esta hermosa y curiosa divinidad que se vale de engaños, impudicia y falsedad para cumplir su papel punitivo. De acuerdo con la investigación referida, la “hija cinematográfica” de Pandora es la *femme fatale* del cine negro que proliferó entre los años 40 y 50 del siglo pasado. Estas mujeres se caracterizan por el poder seductor y manipulador que ejercen sobre los hombres. Son maestras del engaño, capaces de esconder su maldad en un rostro de fingida bondad. El poder encantador de las *mujeres fatales*, a pesar de su inclinación belicosa, propia del *régimen diurno*, se encuentra asociado a símbolos acuáticos y lunares, característicos del *régimen nocturno* el cual está “dominado por una interiorizada fuerza femenina” (Bou, 2006: 40). Por ejemplo, las cabelleras ondulantes como las olas del mar, los cantos atrayentes y destructivos, similares a los de las sirenas, y la presencia de la luna y los paisajes marítimos en escenas de seducción y muerte forman parte de los símbolos que le confieren a la *femme fatale* su dominio sobre los endebles y melancólicos héroes masculinos.

Por su parte, la diosa Atenea es la imagen arquetípica que, según la autora, permite caracterizar a otro tipo de mujeres en el cine clásico de Hollywood. En esta ocasión se trata de la *southern belle* o belleza sureña, una figura de personalidad belicosa y racional; es una protectora de sus tierras que asume el lugar propio del patriarca en su familia y está dispuesta a poner en segundo lugar las relaciones amorosas, incluso a vivir en soledad, con el fin de cumplir gestas

heroicas en defensa de sus propiedades. De acuerdo con Núria Bou (2006: 48), uno de los ejemplos más acabados de la *southern belle* es Scarlett O'Hara, la protagonista de *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wind*, Victor Fleming, 1939). Asimismo, la *southern belle* por su carácter heroico, racional, belicoso y obstinado es una figura del *imaginario* propia del *régimen diurno*:

Estas criaturas ateneicas, vencedoras merced a su valor constante y racional, no sólo se decantan por formas masculinas –pese al poder que la magia femenina les atribuye–, sino que se atreven a invertir las cualidades benéfico-espirituales de la mujer en valores esencialmente destructores (Bou, 2006: 62).

Finalmente, los atributos de las diosas Deméter y Perséfone se manifiestan en modernos personajes cinematográficos que pertenecen al *régimen nocturno*, de acuerdo con la propuesta de esta autora basada en la clasificación de Gilbert Durand (2004). Deméter es la diosa de la tierra fértil que rescata a su hija, Perséfone, de los brazos de Hades, el dios del inframundo. En el cine, las nuevas encarnaciones de Deméter son mujeres benévolas, silenciosas y sacrificadas que ejercen su poder espiritual, principalmente, en el universo íntimo del hogar. El sacrificio de estas mujeres por sus familias les otorga un poder sobre el tiempo, la renovación y la continuidad de la vida. Por eso, la autora cita a Durand quien sostiene que el sacrificio sirve para que la vida se renueve mediante un pago propiciatorio (Durand, 2004: 320) y agrega: “Dominar el tiempo es, pues, la esencia última del sacrificio. Y el tiempo –como el sacrificio– es el eje por donde circula todo buen melodrama” (Bou, 2006: 87).

En cuanto a Perséfone, la hija rescatada del secuestro de Hades, la investigadora encuentra que las protagonistas de cintas como *Secreto tras la puerta* (*Secret beyond the door*, Fritz Lang, 1947), *Alma rebelde*¹²⁰ (*Jane Eyre*, Robert Stevenson, 1944) o *Yo anduve con un Zombie*¹²¹ (*I walked with a zombie*, Jacques Tourneur, 1943) tienen una resonancia de la imagen y el carácter de la diosa griega: “el mito de Perséfone ha sido leído por los psicólogos como una

¹²⁰ En México, el título de la película es *Tuyo es mi destino*. Véase: http://www.imdb.com/title/tt0036969/releaseinfo?ref=tt_dt_dt#akas (consulta del 30 de junio de 2016).

¹²¹ En México, el nombre de la película es *Yo dormí con un fantasma*. Véase: http://www.imdb.com/title/tt0036027/releaseinfo?ref=tt_dt_dt#akas (consulta del 30 de junio de 2016).

representación de una feminidad adolescente que asimila la desconocida experiencia sexual al rostro misterioso de Hades” (Bou, 2006: 100). En consecuencia, las herederas de Perséfone en el cine son mujeres virginales seducidas por personajes rodeados de un halo de misterio y peligro y que las llevan a realizar viajes iniciáticos para alcanzar la madurez o nuevas experiencias vitales.

Los trabajos de Bou y Pérez (2000) y Bou (2006) incorporaron de forma sistemática el aparato teórico propuesto por Durand (2004) y lo aplicaron al análisis cinematográfico. El siguiente apartado, continúa con la exposición de la perspectiva de Cornelius Castoriadis sobre el *imaginario social* y algunas de las investigaciones que, a partir de la obra de Castoriadis, han indagado el fenómeno cinematográfico.

3.3. Cornelius Castoriadis: instituciones y significaciones imaginarias sociales

Cornelius Castoriadis es uno de los filósofos más importantes de la segunda mitad del siglo XX. Sus aportaciones teóricas permiten estudiar los mecanismos que cohesionan, transforman y provocan la ruptura de las sociedades. Algunas de las preguntas fundamentales que estructuran su trabajo giran en torno a la sociedad (¿qué es y qué la mantiene unida?) y la historia (¿qué hace surgir las alteraciones y cómo emergen nuevas o diferentes formas de sociedad?) (Castoriadis, 2013: 273).

Para Castoriadis, una sociedad no es simplemente un agregado de individuos que comparte un lugar y tiempo específicos. Lo definitorio de una sociedad es que ella crea e instaura su propio mundo; es la constitución de un sistema de interpretación del mundo y de sí misma. La unidad y estabilidad de estas colectividades es posible gracias a lo que el autor denomina *institución de la sociedad*. Esta se conforma por un conjunto de instituciones particulares que articulan el sentido en una sociedad por medio de los valores, las normas, el

lenguaje, las formas de hacer las cosas. Gracias a las instituciones se determina, por ejemplo, qué es lo real, lo bueno, lo triste, lo reprobable y quiénes son y qué categoría ocupan los individuos al interior y exterior de una sociedad (Castoriadis, 2006: 81).

Las instituciones se imponen y adquieren validez gracias a la creencia, la legitimidad y el consenso. Esto se logra debido a que la sociedad produce individuos que incorporan dentro de sí dichas instituciones: “Todos somos en primer término fragmentos ambulantes de la institución de nuestra sociedad” (Castoriadis, 1994: 68). En otras palabras, creemos en el complejo de instituciones de nuestra respectiva sociedad porque, como dijo un evangelista del siglo I, “en él vivimos, y nos movemos (...) somos linaje suyo” (Hechos, 17: 28).

Las instituciones encarnan y son animadas por una compleja urdimbre de significaciones a la que el autor denomina *magma*. Dichas significaciones tienen dos características fundamentales. En primer lugar, son imaginarias; esto quiere decir que no son producto de la racionalidad (no son derivadas de la lógica), ni tampoco son reales (no surgen de los objetos naturales). En segundo lugar, las significaciones son sociales porque solo existen cuando están instituidas. Estas *significaciones imaginarias sociales* proceden de la capacidad inmanente que tienen los seres humanos de crear y de usar la imaginación, “que no es aquí la imaginación individual, claro está, sino lo que yo llamo el imaginario social” (Castoriadis, 2006: 79). A su vez, el autor define el *imaginario social* como una creación incesante (histórica-social y psíquica) de figuras, formas e imágenes a partir de las cuales se constituye lo que cada sociedad llama realidad (2013: 12).

Cuando Castoriadis habla de instituciones se refiere a todo lo que impone formas de pensar y de actuar, so pena de sanción, ya sea formal o informal (2006: 77). Son instituciones, por ejemplo, la religión, el Estado y la economía; cada una de ellas está animada por diversas significaciones imaginarias sociales. La religión cristiana, por ejemplo, tiene un entramado de significaciones entre las que se pueden encontrar la de Dios, el pecado, el Diablo, el infierno, el purgatorio y la

castidad. Algunas de estas significaciones remiten a otras instituciones como la del matrimonio o el derecho. Cada una de ellas, a su vez, tiene una urdimbre de significaciones propias y relacionadas con otras instituciones.

Muchas significaciones imaginarias sociales tienen “puntos de apoyo” o “soportes” en las representaciones visuales. Por ejemplo, en una religión, Dios puede asumir diversas imágenes, sin embargo, la significación de Dios no es ninguna de esas representaciones sino lo que las hace posibles:

Dios es, quizá, para cada uno de los fieles, una «imagen» –que puede incluso ser una representación «precisa» –pero Dios, en tanto que significación social imaginaria, no es ni la «suma», ni la «parte común», ni la «media» de estas imágenes, es más bien su condición de posibilidad y lo que hace que estas imágenes sean imágenes «de Dios» (Castoriadis, 2013: 230).

El “sostén representativo” de las significaciones, según Castoriadis, no se reduce a las representaciones visuales; dicho “soporte” consiste en imágenes o figuras entre las que enumera fonemas, palabras, billetes, estatuas, iglesias, uniformes, pinturas, partituras; en suma, “la totalidad de lo percibido natural, nombrado o nombrable por la sociedad considerada” (2013: 376-377).

La propuesta teórica de Cornelius Castoriadis no consiste en pensar la sociedad como una entidad en donde las instituciones son inmóviles y con poder absoluto a la hora de imponer los modos del ser y del hacer. Al contrario, su proyecto filosófico busca promover, tanto en los individuos y como en las sociedades, la capacidad de cuestionar las instituciones y sus significaciones. Esto implicaría dejar de actuar y pensar como lo exige la institución social, abolir la *heteronomía*; es decir, el estado en el que los valores, las normas y el resto de las significaciones son dados al sujeto sin que este pueda hacer nada sobre ellos. La propuesta de Castoriadis es articular un proyecto de *autonomía* individual y social en el que los miembros de una sociedad asuman su responsabilidad sobre la institución, se pregunten sobre la conveniencia de las leyes, los valores, las convenciones, el conjunto de las significaciones y, en consecuencia, se atrevan a pensar, imaginar y actuar para crear, con voluntad de libertad, una sociedad diferente (Castoriadis, 2002: 108-109).

Todo lo anterior es posible porque, para Castoriadis, la capacidad creadora es una de las características immanentes a los seres humanos. A esta cualidad el autor la denomina *imaginación radical* y se expresa como un flujo de representaciones, deseos y afectos que ocurre al interior de los sujetos, en su psique (2002: 97). Para poder vivir en comunidad, la imaginación radical de los individuos es dominada y regulada por la institución social. De no ser susceptible a esta imposición, un individuo viviría en su propio mundo de significaciones; sería un loco, una especie de autista absoluto a los ojos del resto. Por otro lado, la completa dominación de la institución reduciría a los sujetos a una especie de automatismo que anularía la posibilidad de alteración o transformación de una sociedad e, incluso, de ruptura y creación de sociedades nuevas.

Castoriadis encuentra que las sociedades y sus instituciones no son monolitos imperturbables. La imaginación radical es la base para la construcción colectiva de la *sociedad instituyente*; una fuerza creadora, impersonal y anónima que busca reorganizar, transformar o romper las significaciones de la *sociedad instituida*. La sociedad es posible como historia gracias a este movimiento creativo: “la creación, como obra de lo imaginario social, de la sociedad instituyente (...) es el modo de ser del campo historicosocial (*sic*), modo en virtud del cual ese campo es. La sociedad es autocreación que se despliega como historia” (Castoriadis, 1994: 73).

Aunque la imaginación radical es un impulso creativo definitivo de los seres humanos, Castoriadis también plantea que la sociedad suele aparecer, comúnmente, como una organización *heterónoma* en la cual la imaginación radical se encuentra ahogada en expresiones de conformidad y repetición. En esta situación, las instituciones aparecen legitimadas por una fuente extra social que les da validez. Un ejemplo aportado por el autor proviene de la historia hebrea: “como Dios ha dado la Ley a Moisés, en el pueblo hebreo nadie puede levantarse para decir: La ley es mala e injusta (...) la idea de un cuestionamiento de la Ley es una idea inconcebible” (Castoriadis, 2006: 90-91).

Una situación similar, en cuanto al carácter incuestionable de las instituciones heredadas, acontece en la mayor parte de las sociedades de todas las épocas. Castoriadis solo encuentra dos ejemplos de sociedades que cuestionan de forma radical su sistema de representación del mundo: la antigua Grecia y la Europa occidental después de la Edad Media.¹²² La primera hizo florecer, entre otras cosas, la *polis* democrática, la filosofía, la tragedia, las artes y las ciencias. La segunda comienza gracias al surgimiento de la burguesía:

Luego de Grecia, una nueva emergencia del proyecto de autonomía tiene lugar con el nacimiento de la burguesía en Europa Occidental, que se pone de manifiesto a partir de los siglos XI-XII. Es el comienzo del periodo *moderno* en el sentido amplio. A partir de este momento, constatamos que la creación cultural se amplía y se acelera con una riqueza y variaciones de ritmo que imposibilitan su simplificación y su estudio exhaustivo (...) Este florecimiento extraordinario llega a una especie de cumbre durante los dos siglos que abarcan el periodo de 1750 a 1950. Este periodo es muy particular en función de la importante *densidad* de la creación cultural, pero además en función de su alto grado de *subversión* (Castoriadis, 2002: 100).

La construcción del proyecto de autonomía durante la modernidad se manifiesta, según Castoriadis, en los movimientos por la democracia, las revoluciones, la lucha obrera y, más recientemente, en la reivindicación de los derechos de las mujeres y de los jóvenes.¹²³ También es posible encontrar que dicho proyecto de autonomía tiene un impacto fundamental en el dominio cultural, a saber, en la creación artística, científica y filosófica: “asistimos a la creación de nuevas formas y nuevos contenidos con una intención absolutamente explícita de cambio” (2002: 101). Sin embargo, la civilización occidental de la segunda mitad del siglo XX se encuentra en una crisis de creatividad que “va a la par del triunfo, durante este periodo, del imaginario capitalista y de un retroceso cada vez más marcado del movimiento democrático, del movimiento hacia la autonomía en el plano social y político” (Castoriadis, 2002: 103).

¹²² Algunas de las preguntas que pudieron surgir en estos contextos de ruptura son: “¿nuestras leyes son justas? ¿Nuestros dioses son verdaderos? ¿Nuestra representación del mundo es verdadera?” Castoriadis (2006: 92).

¹²³ Otra cara de ese proyecto de autonomía podría ser la expansión de la modernidad europea a partir de la conquista, colonización, sometimiento o aniquilación de otras sociedades fuera de Europa.

En este contexto, los ámbitos artístico, científico y filosófico son una muestra de la decadencia creativa. En una conferencia de mediados de los años noventa, Castoriadis dice que, salvo ciertas excepciones, “no hay filósofos, hay comentaristas muy eruditos e historiadores de la filosofía muy ilustrados, pero no hay casi ninguna creación nueva” (2002: 104). Para el autor, algo similar sucede en la ciencia y el arte, incluidos en este último la literatura, la música, la pintura y el cine. En su disertación, Castoriadis menciona, por ejemplo, que el séptimo arte “está extraviándose en la industrialización, el facilismo y la vulgaridad. Podemos citar fácilmente decenas de grandes directores del periodo anterior, pero casi ninguno del periodo reciente” (2002: 108).

Independientemente de la validez que podría tener el diagnóstico a la filosofía, la ciencia o el arte,¹²⁴ para Castoriadis, la crisis de la creación en estos ámbitos es un síntoma de algo más grave: “Este retorno del conformismo es un retorno general de la heteronomía” (2002: 108). Su postura busca defender el pensamiento que cuestiona, por ejemplo, la conveniencia de los consensos, las normas y los valores imperantes en una sociedad.

En las últimas décadas, la influencia de Cornelius Castoriadis ha sido notable en el desarrollo de las ciencias sociales y las humanidades. Las publicaciones coordinadas por Arruda y de Alba (2007), Coca, *et al.* (2011), Anzaldúa (2012) y Lindón y Hiernaux (2012) contienen artículos representativos de las diferentes tendencias de investigación relacionadas con el pensamiento de este autor. También lo son las revistas especializadas que han dedicado alguna de sus ediciones a investigar y reflexionar en torno a la obra de Castoriadis o al concepto de imaginario social.¹²⁵

¹²⁴ La solidez de los argumentos de Castoriadis tendría que ser evaluada por especialistas en cada uno de estos ámbitos (el científico, el filosófico y el del arte).

¹²⁵ La revista *Anthropos* en su número 198, publicada en el 2003, se dedica al estudio de la obra del autor en cuestión. El título de la edición es “Cornelius Castoriadis. La pluralidad de los imaginarios sociales de la modernidad”. Asimismo, el número 19 de la revista *Versión*, de la Universidad Autónoma Metropolitana reúne una serie de artículos que utilizan los conceptos de imaginarios y de representaciones sociales para llevar a cabo sus respectivos análisis. En estas referencias también se puede incluir la *Revista de*

Asimismo, diversos investigadores de los medios de comunicación masiva han encontrado en los postulados teóricos de este filósofo una herramienta de análisis para alcanzar una mejor comprensión de la sociedad contemporánea. Un presupuesto teórico común en estos trabajos es que los medios de comunicación son una fuente privilegiada para el estudio del imaginario social. Así lo considera, por ejemplo, María Josefa Erreguerena: “En el discurso de los medios de comunicación masiva se concreta el imaginario social, lo que nos permite analizar su transformación, además de entender la forma de mirar, de sentir, de valorar; en fin, de vivir en un momento histórico” (2007: 153).

Erreguerena (2007) recurre a las definiciones teóricas de Cornelius Castoriadis para hacer un análisis de las concepciones imaginarias del mal en la sociedad contemporánea. Para lo anterior, la autora toma como objeto de estudio la figura del vampiro en el discurso cinematográfico. Ella considera que el cine es una institución social en la cual se contraponen significaciones instituidas e instituyentes del imaginario social:

El cine es una institución instituida/instituyente del imaginario social; produce a partir de la imaginación creadora universos simbólicos que cada sujeto interpreta y reconstruye; el imaginario social no es algo fijo, está constantemente en transformación; es un proceso edificado por la creación de todos y cada uno de los sujetos que conforman la institución social; el imaginario efectivo es lo instituido y todo imaginario radical siempre estará construido sobre las bases del imaginario efectivo (Erreguerena, 2007: 115).

Los diferentes modos en los que el cine ha representado a un personaje mítico y maléfico como el vampiro son, para la autora, resultado de la tensión entre la imaginación creadora y el imaginario efectivo o instituido. En consecuencia, la figura del vampiro puede reforzar, en ocasiones, una cierta visión del mundo legitimada socialmente; en otros momentos, puede servir para cuestionar valores instituidos, para proponer otros o, simplemente, para hacer ver su fragilidad o incoherencia.¹²⁶ De acuerdo con la autora, el vampiro es una representación

Investigaciones Políticas y Sociológicas, vol. 11, núm. 2, la cual se titula “La investigación social en torno a los imaginarios sociales”.

¹²⁶ Erreguerena (2007: 149) sostiene, por ejemplo, que la película *El baile de los vampiros* (*The fearlessvampire Killers or: Pardon me, but your teeth are in my neck*, 1967), del director Roman Polanski,

simbólica del mal. El cine se ha valido de esta figura mítica para mostrar los terrores inenarrables de la sociedad contemporánea, en particular, los miedos, fantasías y angustias relacionados con la muerte: “Como mecanismo de defensa frente a la propia muerte, el ser humano construye un doble que puede ser malvado y realizar actos o impulsos destructivos o ser inmortal” (Erreguerena, 2007: 154).

Otros autores que también hacen investigaciones sobre cine con el sustento teórico de la obra de Castoriadis son Pintos (2003), Martins (2004), de Oliveira (2006), Keske (2009), Rushton (2011), Costa (2011), García (2012), Alvarado (2014) y Holman y McMahon (2015). Sus trabajos ilustran la vigencia del aparato teórico de Castoriadis en las investigaciones y análisis cinematográficos. Entre estas publicaciones, el trabajo de Bernardo Jefferson de Oliveira se especializa en la historia de la ciencia en el cine.¹²⁷

De Oliveira (2006) ve en el séptimo arte un medio de expresión y, al mismo tiempo, un formador del imaginario social de la ciencia. Este investigador brasileño considera que la relevancia del cine en la constitución del imaginario científico es fundamental. A su juicio, las películas (en especial las de ficción) aportan elementos para que el público valore e interprete la actividad científica: “las experiencias vividas en los filmes terminan por componer una buena parte del arsenal simbólico a través del cual la opinión pública pasa a vislumbrar el alcance de los emprendimientos científicos y tecnológicos” (2006: 135).¹²⁸

plantea un cuestionamiento a los valores morales de la sociedad burguesa. En esta cinta, la figura del vampiro (promiscua y homosexual) sirve para mostrar que la sociedad “adopta síntomas externos de un infantilismo innato y enfermizo, que remite tanto a la fragilidad de sus creencias como a la debilidad de sus estructuras mentales” (2007: 141).

¹²⁷ Bernardo Jefferson de Oliveira (2005; 2007) es el organizador de los dos primeros libros de una colección de cuatro números en los que se revisa la historia de la ciencia en el cine. Este trabajo fue publicado en Brasil por iniciativa del Grupo de Teoría e Historia de la Ciencia de la Universidad Federal de Minas Gerais. En estas obras participan varias docenas de académicos brasileños y de otras nacionalidades; la mayor parte de ellos se desempeñan como profesores e investigadores en universidades de este país sudamericano.

¹²⁸ “as experiências vivenciadas nos filmes acabam compondo boa parte do arsenal simbólico através do qual a opinião pública passa a vislumbrar o alcance dos empreendimentos científicos e tecnológicos.”

El presupuesto fundamental de este autor es que las películas no solo ayudan a conformar la percepción pública de la ciencia sino que también exponen el imaginario científico de sus potenciales espectadores:

Las películas expresan la mirada no solo de las personas envueltas en su montaje sino, indirectamente, revelan el imaginario de sus espectadores, pues incluso antes de venir a contribuir en la formación y refuerzo de hábitos culturales, la producción de una determinada película toma en cuenta la visión de su público meta, su universo de referencias, conocimientos y expectativas (de Oliveira, 2006: 141).¹²⁹

Jefferson de Oliveira considera fundamental estudiar el contexto histórico de las producciones y comparar las imágenes de la ciencia y de los científicos que pueden ofrecer las películas realizadas en diferentes lugares y periodos históricos. Una actividad de investigación como la anterior permite explicar, según el autor, los posibles cambios en la percepción pública de la ciencia en una sociedad determinada. A modo de ejemplo, el autor cita una investigación sobre el cine británico (Jones, 1997) en la cual se logró identificar una variación en la forma de presentar a los científicos. Mientras que en las películas producidas en los años siguientes a la Segunda Guerra Mundial la actividad de los científicos es representada de forma positiva y benéfica; solo después del cuestionamiento social de los años sesenta se hace evidente, en el cine, la desconfianza ante la ciencia y sus representantes (de Oliveira, 2006: 147).

Bernardo Jefferson de Oliveira (2006: 147-148) llega a la conclusión de que se puede lograr un mejor entendimiento del imaginario social y de la historia de la ciencia por medio del análisis cinematográfico, sin menoscabar la importancia y la complementariedad que puede aportar el estudio de otros medios de comunicación.

Autores como Erreguerena (2007) y de Oliveira (2006) hacen del discurso de los medios de comunicación y, en particular el del cine, un objeto de análisis para descubrir las singularidades del imaginario social en diferentes países y

¹²⁹ “Filmes expressam o olhar não só das pessoas envolvidas em sua montagem, mas, indiretamente, revelam o imaginário de seus espectadores, pois antes mesmo de vir a contribuir na formação e reforço de hábitos culturais, a produção de um determinado filme leva em conta a visão de seu público alvo, seu universo de referências, conhecimentos e expectativas.”

periodos históricos. Sin embargo, no son los únicos que proponen este tipo de aproximaciones. A continuación se exponen las propuestas teóricas y analíticas de especialistas interesados en el estudio de los discursos mediáticos y su relación con el imaginario social.

3.4. Aproximaciones discursivas y semióticas al imaginario social

El estudio de los imaginarios sociales por medio del discurso cinematográfico tiene uno de sus trabajos más extensos y sistemáticos en la obra *Cine e imaginarios sociales* de Gérard Imbert (2010). La investigación parte de una concepción de los imaginarios sociales o colectivos¹³⁰ claramente influida por el trabajo teórico de Edgar Morin en *El cine o el hombre imaginario*.¹³¹ La definición que propone Imbert es la siguiente: “son representaciones flotantes, más o menos conscientes, que condicionan nuestra aprehensión de la realidad e inciden en la formación de la realidad social” (Imbert, 2010: 13). En otro texto ofrece otra definición que complementa a la anterior:

Entendemos el imaginario social como un depósito de imágenes, fantasmas, ilusiones, fobias, pequeños temores, grandes pánicos, esto es, un conjunto de representaciones más o menos claramente formuladas, más o menos conscientes para el sujeto social, que reenvían a la imagen que el sujeto tiene –y se construye– del mundo, del otro y de sí mismo (Imbert, 2006: 29).¹³²

Para el autor, el cine es una caja de pandora a dónde van a parar esas obsesiones, deseos y fobias del imaginario social. Desde esta perspectiva, la función del cine no es únicamente *mimética* o *reproductiva* sino también *imaginaria* y *proyectiva* porque revela tanto los deseos como los terrores ocultos que motivan y subyacen a las narraciones. En este sentido, el cine puede sacar a la luz facetas ocultas e inconfesables de una sociedad: “todo cuanto no tiene

¹³⁰ El autor utiliza de forma indistinta los términos *imaginarios sociales* e *imaginarios colectivos*.

¹³¹ Una de las citas que Imbert (2010: 12) hace de Morin es la siguiente: “Entramos en el reino de lo imaginario cuando las aspiraciones, los deseos, y sus negativos, los temores y terrores, llevan y modelan la imagen para ordenar según su lógica los sueños, mitos, religiones, creencias, literaturas, concretamente todas las ficciones” (Morin, 2011: 73).

¹³² El autor sostiene que su planteamiento se desarrolla en términos de imaginarios sociales y no de otro concepto como el de ideología porque este último “considera el cine como puro reflejo del mundo, modelo de dominación que transmite visiones del mundo” (Imbert, 2006: 30).

cabida en el discurso público y encuentra una salida en la ficción” (Imbert, 2010: 11).

El trabajo del analista a la hora de desentrañar la dimensión imaginaria de los textos fílmicos es “atar cabos, encontrar hilos conductores (...) detectar formulaciones implícitas, desentrañar lo dicho de lo no dicho, reconstruir un metatexto susceptible de ofrecer una «lectura»” (Imbert, 2010: 12). Se trata de una perspectiva de análisis, denominada por el autor como socio-semiótica (Imbert, 2000: 605), que pone especial atención en la forma de los mensajes y su repercusión en la construcción de realidades sociales. Para lograr lo anterior, Imbert le confiere primacía a los textos fílmicos como objeto de estudio porque en ellos encuentra un indicador de los imaginarios sociales:

...el texto (con sus subtextos) contiene todo –lo visible y lo invisible–, es un conjunto de enunciados que nos informa implícitamente sobre sus condiciones de producción, sobre el contexto –pragmático e imaginario– en el que ha surgido. Todo texto es un indicador social y el fílmico más que otros por su capacidad de recoger los imaginarios colectivos (Imbert, 2010: 12).

En la obra *Cine e imaginarios sociales*, el investigador traza un panorama del cine posmoderno¹³³ producido entre 1990 y 2010. Los principales criterios de selección de las más de mil películas de su *corpus* fueron los siguientes:

- La capacidad de la películas para reflejar los imaginarios sociales gracias al tratamiento de los *referentes fuertes*: sexo, violencia y muerte. Estos referentes son definidos como “objetos problemáticos en torno a los cuales cristalizan los imaginarios sociales y que el sujeto ha integrado en su universo cotidiano” (Imbert, 2010: 16).
- El principio de autoría: se trata de películas elaboradas por directores que, en su mayoría, cuentan con un mínimo de dos o tres obras y, en sus filmografías, se puede identificar “la presencia de una *mirada* mínimamente consistente” (2010: 23). Muchos han sido ampliamente reconocidos y

¹³³ La definición de *posmodernidad* que ofrece Imbert proviene de la obra de Zygmunt Bauman (2005): “La posmodernidad es la modernidad que llegó a su mayoría de edad”. En cuanto al cine posmoderno producido entre los años 1990 y 2010, Imbert lo caracteriza como “cine de la ruptura, del cuestionamiento identitario, de la fractura de la realidad, de la confrontación con el horror, un cine que llega a veces a una «pornografía del horror» por la hipervisibilidad que ha alcanzado” (2010: 17).

galardonados por su trabajo en diversos festivales de cine, aunque pueden ser desconocidos por el gran público.

- La presencia de películas de diversas regiones culturales como las del cine europeo, el cine *indie* norteamericano, el cine asiático y el cine latinoamericano.

Los resultados del amplio trabajo de investigación y análisis fílmico son expuestos en cuatro partes articuladas, cada una, en torno a los siguientes ejes temáticos: 1) el cuerpo humano, 2) la identidad, 3) la violencia, la muerte, el horror y 4) la representación de la realidad.

En la primera parte, Imbert encuentra que el cuerpo humano es presentado como un objeto vacío, ausente, a la deriva y sin sustancia. Los personajes suelen ser migrantes, vagabundos o simplemente sujetos vanos, solitarios y desarraigados. Son personas sin motivaciones que transitan por el mundo sin destino ni proyecto. En general, estos individuos están definidos por una ausencia interior; sus cuerpos expresan una especie de vacío. Estas características son evidentes en la obra de directores occidentales como Gus Van Sant o José Luis Guerín, pero son particularmente frecuentes en los personajes de películas asiáticas dirigidas por directores como Kim Ki Duk, Tsai Ming-liang y Hou Hsiao-hsien: “Descolocación, flotación, desmemoria, vacío, pérdida del objeto del deseo, ambivalencia, fractura, indefinición, son rasgos que encontramos en muchas películas actuales, en particular en el asiático” (Imbert, 2010: 42).

La contraparte de esta representación del cuerpo es la que lo muestra como un objeto marcado por el exceso de violencia, sexo o dolor. El cuerpo es un objeto pasional; en él se difuminan las fronteras entre lo placentero y lo doloroso, entre el impulso de vida y el impulso de muerte. Las obras Kim Ki Duk, David Cronenberg, Peter Greenaway o David Lynch son una muestra de este cine donde los cuerpos experimentan sus límites físicos y pasionales.

En la segunda parte de la investigación, Gérard Imbert se sumerge en filmografías que exploran las grietas de las identidades y los roles de género

tradicionales. En primer lugar, hace un análisis de películas en las que encuentra una mirada femenina; esta parte está dedicada “al particular punto de vista y a la específica sensibilidad que ofrecen las películas de mujeres en el replanteamiento del binomio masculino/femenino” (2010: 162). En otro momento aborda filmes del reciente cine francés y, finalmente, hace un análisis de películas en las cuales las identidades son llevadas al límite por medio de personajes *bordeline*; es decir, de sujetos situados al margen de los valores normativos o en una relación fronteriza y ambivalente con el sistema social. En este rubro son ejemplares *American Psycho* (Mary Harron, 2000), *El maquinista* (Brad Anderson, 2004) o *Transamérica* (Duncan Tucker, 2005).

La tercera parte de *Cine e imaginarios sociales* examina los derroteros de la violencia, la muerte y el horror en el cine posmoderno. De acuerdo con el autor, una característica fundamental de este cine es el giro hacia la *hipervisibilidad* de los referentes fuertes (sexo, violencia y muerte). Del sexo, el autor argumenta que, por un lado, su exhibición frontal en el cine empezó con la aparición del porno y, por el otro, también se comenzó a manifestar en películas de los años setenta, en una época de liberación sexual. En cuanto a la violencia, Imbert identifica una tendencia, que inició en los años ochenta, hacia la estetización de este referente hasta convertirlo en un objeto banal, trivial y lúdico. Por su parte, la representación de la muerte irrumpe en el discurso cinematográfico en la década de los noventa para ser expuesta en forma literal, cruda y, con frecuencia, espectacular. Con lo anterior, el cine “acaba con un tabú muy enraizado en la cultura occidental, la *invisibilidad* de la muerte” (Imbert, 2010: 337).

La tendencia actual hacia una exposición a ultranza de la violencia, el sexo y la muerte tiene como consecuencia el surgimiento del horror: “el tratamiento de los referentes fuertes nos hace tocar los límites mismos de la representación y toparnos con el horror” (Imbert, 2010: 341). Sin embargo, algunos directores como Michael Haneke, Taheshi Kitano o Wim Wenders le hacen frente a esta tendencia por medio de planteamientos que abordan la violencia y la muerte mediante miradas críticas, distanciadas, poéticas y filosóficas.

En esta parte de la investigación, Imbert también hace una reflexión sobre la aparición de figuras monstruosas en el cine posmoderno. Según el autor, los monstruos son una expresión de alteridad frente a los sistemas normativos hegemónicos; son figuras que salen de las normas morales y estéticas para amenazar y confirmar los modelos dominantes (Imbert, 2010: 465). En el cine clásico, esas figuras monstruosas tenían, a pesar de su apariencia, un efecto tranquilizante porque despojaban el mal de su carácter humano y lo hacían algo externo a los individuos. En el cine de las últimas décadas lo monstruoso aparece cada vez más como algo humano. Incluso el monstruo aparece menos marcado en términos de apariencia y más en el plano psicológico y moral; los asesinos seriales son un ejemplo. El cine posmoderno hace énfasis en la presencia de figuras monstruosas de naturaleza humana: “La monstruosidad, entonces, viene de lo más profundo del individuo” (Imbert, 2010: 481).

En la cuarta parte de la investigación, Imbert hace un estudio sobre las representaciones de la realidad que oscilan entre los mundos de ficción *ultrarrealistas* y los que se encuentran inundados o contruidos por la fantasía. En el primero de los extremos, el autor identifica películas con una pretensión de transparencia y literalidad por medio de puestas en escena de tipo documental o de estilo contemplativo con una reducción de la narración al mínimo. Al respecto, es ejemplar el manifiesto del movimiento Dogma 95, firmado por los directores Lars von Trier y Thomas Vinterberg.¹³⁴

En el polo opuesto, la fantasía es definida como la capacidad para concebir cosas inexistentes. Su relación con la imaginación y la imagen es estrecha: “La *phantasia* griega es una aparición, un espectáculo, una imagen. En latín equivale a *imaginatio*, la capacidad de engendrar imágenes” (Imbert, 2010: 679). El cine de fantasía se caracteriza por su exploración de los límites de la realidad (lo que puede ser), lo representable (lo que se puede decir) y la

¹³⁴ Imbert (2010: 594-595) reproduce el manifiesto completo en las páginas de su libro. El texto establece prescripciones sobre la realización cinematográfica; por ejemplo, la ejecución del rodaje exclusivamente en exteriores, la prohibición de trucajes, filtros e, inclusive, cambios temporales y geográficos. Todo en aras de hacer que “la verdad” salga de los personajes y de sus acciones al interior del encuadre.

conciencia (lo que se puede imaginar). Por lo anterior, tiende a la emergencia de un estilo *barroco* en el cual “la fantasía contamina el relato y da lugar a una estética basada en el exceso, la sobrecarga formal” (Imbert, 2010: 683). La obra de directores como Raoul Ruiz, por su carácter onírico, o Emir Kusturica, por su capacidad para fundir realidad y ficción, y Tim Burton, por los contrastes dialécticos entre realidad y fantasía, son ejemplares de este ámbito de la producción cinematográfica.

En otro trabajo previamente publicado, Gérard Imbert (2006) hace un análisis de la violencia en el cine y reflexiona sobre lo que denomina *imaginarios del fin*. Este trabajo sintoniza con los resultados expuestos en la tercera parte de *Cine e imaginarios sociales*. Sin embargo, además del análisis a las películas en las que prevalece la mirada autoral, también aporta una lectura de películas con carácter más espectacular y comercial; se trata de filmes producidos, principalmente, a partir de los años noventa. De acuerdo con el autor, este tipo de cine, en especial el norteamericano de acción, se caracteriza por una *hipervisibilidad*; esto es “una tendencia omnímoda a visibilizarlo todo, hasta caer en la tentación de mostrar lo invisible” (Imbert, 2000: 607). En muchos casos, la *hipervisibilidad* está influida por la estética, las temáticas y la narración características del videoclip, el comic –incluida su vertiente japonesa, el *manga*– y los videojuegos.¹³⁵

Muchas de estas películas espectaculares proyectan un imaginario apocalíptico en el que prevalece el miedo y la fascinación hacia temas como las invasiones, las catástrofes, la disolución social y la violencia. Se trata de un cine que explora y hace regodear a su público con el amplio repertorio de la inseguridad:

Un cine que juega, al fin y al cabo, con todas las figuras de la inseguridad: desde las más visibles (inseguridad ciudadana, accidentes, catástrofes de todo tipo), tratadas al modo espectacular que ya aparecía en las producciones de los

¹³⁵ Sobre el comic y los videojuegos, Imbert sostiene que en ellos es común la existencia de la violencia y de la muerte como sucesos convencionales: “se mata y se muere como se respira, podríamos decir, porque así lo requieren las convenciones narrativas, como si aquello no tuviera mayor importancia” (2010: 335).

sesenta (*El coloso en llamas*, *La aventura del Poseidón*, etcétera) hasta las más invisibles: miedo al contagio, la metamorfosis, a la generación espontánea (a la multiplicación del mal mediante figuras monstruosas que se auto-reproducen), temas que explota hasta la saciedad el cine fantástico y el *gore* (Imbert, 2006: 34).

Las películas con estas características son catalogadas por el autor como *cine de la amenaza*. En estas producciones, el mal es inminente y se suele presentar mediante dos formas: la invasión y la contaminación (Imbert, 2006: 34). De la primera son ejemplares las películas que “pre-figuran” el 11 de septiembre de 2001 como *Día de la Independencia* (Roland Emmerich, 1996) y *Armageddon* (Michael Bay, 1998). Por su parte, las películas de asesinos en serie como *El silencio de los inocentes* (Jonathan Demme, 1991) o *Asesinos por naturaleza* (Oliver Stone, 1994) ilustran la amenaza por contaminación. En esta segunda variante, el mal es algo difuso y difícil de identificar pues se encuentra al interior tanto del cuerpo social como de los individuos que lo integran.

Adicionalmente, Imbert (2010: 37) habla del *cine del contagio* como una prolongación del cine que explora el miedo a la invasión. En él se plantea el temor a que la muerte se extienda y ponga en riesgo el sistema social, tal como sucede en las películas en donde los muertos vuelven de sus tumbas. En esos filmes, unas figuras monstruosas –los zombis– surgen como uno más de los entes perturbadores de la conciencia y la tranquilidad: “El monstruo, el zombi, el demonio, son otras tantas figuras que cuestionan la racionalidad humana y hacen peligrar el orden establecido” (Imbert, 2006: 37).

Las obras de Imbert referidas en este capítulo exponen un panorama de la cinematografía producida en las dos décadas de transición entre los siglos XX y XXI. Para lo anterior, el autor articula una propuesta teórica y analítica en la cual el cine trasciende la función mimética (reproductora de realidad gracias a un soporte audiovisual) para remitir al orden de lo imaginario; es decir, al conjunto de fantasías –deseos, miedos y frustraciones latentes– que la máquina cinematográfica recolecta, reconstruye y proyecta: “El cine recoge el imaginario colectivo, lo condensa, le da forma narrativa y lo inscribe en la cultura cotidiana” (Imbert, 2006: 31).

Una parte de las producciones cinematográficas que este investigador analiza en sus trabajos recogen lo que denomina “imaginarios apocalípticos de fin de siglo” (2006: 34). Como se ha observado, se trata de un cine que articula tramas de pánico ante la invasión, la catástrofe y el fin de nuestra sociedad. Esta filmografía expresa las inquietudes que provoca el ocaso de un periodo cronológico, tal como señala el crítico literario Frank Kermode:

Los fines de siglo y *a fortiori* de milenio son un término muy conveniente, sea del mundo o de las épocas. Su atracción se encuentra parcialmente en su carácter cíclico –así como celebramos los cumpleaños y otros aniversarios– y parcialmente en el hecho de que señalan o amenazan con un fin lineal (1998: 293).

El trabajo de Imbert ofrece una exploración de los imaginarios sociales en un periodo histórico en el que la cultura de la imagen se caracteriza por una *hipervisibilización*. Una de las consecuencias de este fenómeno, advierte el autor (2006: 50), es la *desrealización* de los contenidos mediáticos; por ejemplo, la exposición frontal de la violencia y su saturación en el cine y otros medios de comunicación provoca una banalización de los referentes expuestos así como la dilución de las fronteras entre sucesos reales y ficticios:

Es lo que ocurre el 11 de septiembre [de 2001] donde se produce un cruce entre la realidad y la ficción: entre un hecho extraordinario y la acumulación de representaciones cinematográficas que lo han escenificado, contribuyendo a asentar un verdadero imaginario apocalíptico, hasta desrealizarlo. El acontecimiento –incluso el más increíble, el más inimaginable– despierta una sensación de “*dejà vu*”, de algo ya visto en la ficción, aunque no vivido todavía en la realidad (Imbert, 2006: 50-51).¹³⁶

Además de la perspectiva socio-semiótica de Gérard Imbert, existen otras propuestas que buscan desentrañar el imaginario social por medio del análisis discursivo o semiótico. Ya en el primer capítulo de esta investigación, con motivo del acercamiento a la historia del sida, se cita a Esther Díaz (1996) quien postula una definición de los imaginarios sociales a partir de tres elementos clave: los discursos, las prácticas sociales y los valores que circulan en una sociedad.

El imaginario (...) es el efecto de una compleja red de relaciones entre discursos y prácticas sociales. El imaginario social interactúa con las individualidades. Se constituye a partir de las coincidencias valorativas de las personas. Pero también

¹³⁶ Los corchetes no pertenecen al texto original.

de las resistencias. Se manifiesta en lo simbólico (lenguaje y valores) y en el accionar concreto entre las personas (prácticas sociales) (Díaz, 1996: 13).

Otro autor, Pedro Arturo Gómez (2001), sostiene que el análisis semiótico es una vía para el estudio de los imaginarios sociales. Sin embargo, plantea que es necesario un abordaje sistemático de este concepto y de los mecanismos de construcción social de la realidad por medio de las prácticas comunicativas. De forma similar a lo que propone Esther Díaz (1996), este autor sostiene que el imaginario social “se organiza como una compleja red de relaciones sobre la que se sostienen los discursos y las prácticas sociales” (2001: 200). Para el autor, el orden de lo narrativo es ampliamente inteligible, por lo tanto, es un recurso privilegiado para formar una comprensión del mundo. Esto lo convierte en una expresión fundamental del imaginario social:

Así, la narratividad se configura como un núcleo de capital importancia en el imaginario social. Con él se enlazan otros núcleos de sentido (estereotipos, redes transitorias de ideas, imágenes, ideas... todo lo que constituye ese “saber desconocido”) para dar lugar a representaciones y sistemas discursivos como los metarrelatos, las mitologías y las cosmologías (Gómez, 2001: 202).

Por otro lado, en el artículo titulado *Les stéréotypes, c'est bien. Les imaginaires, c'est mieux*,¹³⁷ el lingüista francés Patrick Charaudeau (2007) postula una concepción discursiva de los imaginarios sociales.¹³⁸ Este trabajo considera las ventajas del uso del concepto de *imaginario social* sobre el de *estereotipo* en las investigaciones de las ciencias sociales, las humanidades y, particularmente, el análisis de discurso.

Entre las razones que el autor identifica para proponer dicho cambio está la proliferación de términos en el mismo campo semántico de estereotipo (*cliché*, lugar común, prejuicio) sin una distinción clara entre ellos. Además, identifica que el uso de este concepto, en la investigación académica, está marcado por la sospecha. Por un lado, se dice que el estereotipo cumple funciones necesarias

¹³⁷ El texto se encuentra publicado en el sitio en línea del autor. Véase: <http://www.patrick-charaudeau.com/Les-stereotypes-c-est-bien-Les.html> (consulta del 15 de abril de 2017). El artículo no tiene paginación.

¹³⁸ Esta perspectiva de los imaginarios sociales forma parte de la teoría *semiolingüística* o *semiodiscursiva* del análisis de discurso. Los textos de Charaudeau (1985, 1993, 2003, 2007 y 2013) exponen los principios de este planteamiento teórico y analítico.

para el aprendizaje social y la creación de identidad gracias al uso de nociones compartidas; sin embargo, también es común encontrar un rechazo a esta noción porque se suele denunciar que los estereotipos encubren o distorsionan la verdad.

Charaudeau hace una distinción entre las nociones de *realidad* y de *real*. La primera se refiere al mundo empírico o fenomenal que se impone al hombre en espera de un significado. La segunda se trata del mundo ya construido y organizado por la actividad significativa que proporciona el ejercicio del lenguaje. Esta distinción ya no califica una u otra visión del mundo como alterada o deformada: “podemos considerar que el discurso siempre construye lo real, y el juicio de verdad o falsedad no tiene lugar aquí”¹³⁹ (Charaudeau, 2007).

El imaginario social aparece como una categoría en la que no es pertinente la denuncia de falsedad, como sucede con el estereotipo.¹⁴⁰ Según expone el autor, esto se debe a que el imaginario es un modo de aprehensión del mundo y una visión de este, no una distorsión de la realidad. Al imaginario se le puede llamar *social* porque es resultado de un ejercicio intersubjetivo de simbolización afectiva y racional.¹⁴¹ Además, en una perspectiva de las ciencias del lenguaje, se le puede denominar también *socio-discursivo* porque los imaginarios son producidos y vehiculados en sociedad por medio de los intercambios comunicativos: “los imaginarios son generados por los discursos que circulan en los grupos sociales, se organizan en sistemas coherentes de pensamiento

¹³⁹ “on peut considérer que le discours construit toujours du réel, et que le jugement de vérité ou de fausseté n’a pas lieu d’être ici”. La traducción de las citas de este artículo se hizo con auxilio de *Google Traductor*.

¹⁴⁰ En una entrevista concedida a la Universidad Austral de Chile, Charaudeau sostiene que los estereotipos tienen importancia en el análisis del discurso y la semiótica porque, para el analista, son un marcador del imaginario social. Véase: <https://vimeo.com/30730696> (consulta del 16 de abril de 2017).

¹⁴¹ A diferencia de otros autores que usan el término *imaginario colectivo* o *imaginario social* de forma indistinta, Charaudeau (2007) opta por la segunda acepción. El autor explica que Serge Moscovici reformuló el concepto de *representación colectiva*, de Émile Durkheim, para acuñar el de *representación social*. Este último, decía Moscovici, tiene un carácter menos restrictivo pues el término *colectivo* se refiere más a grupos cerrados y a las opiniones intracomunitarias.

creador de valores, actúan como justificadores de la acción social y se depositan en la memoria colectiva”¹⁴² (Charaudeau, 2007).

Charaudeau (2007) sostiene que el *imaginario socio-discursivo* se estructura a partir de dos tipos de saberes, los *de conocimiento* y los *de creencia*. Los *saberes de conocimiento* tienden a establecer una verdad sobre los fenómenos del mundo, de forma independiente a la subjetividad individual. El *saber científico* y el *saber de la experiencia* (un saber empírico) forman parte de este tipo de conocimiento. Por el contrario, los *saberes de creencia* son aquellos que establecen valoraciones, puntos de vista y juicios sobre los fenómenos del mundo. El *saber de creencia* puede funcionar como un *saber de revelación* o un *saber de opinión*. El primero de ellos supone que existe una verdad exterior al sujeto, pero a diferencia del *saber de conocimiento*, esta verdad no necesita ser probada ni verificada. Las doctrinas religiosas y seculares suelen formar parte de este tipo de conocimiento. El *saber de opinión*, por su parte, surge de un proceso de evaluación en el cual el sujeto toma posición y valora los hechos del mundo. Esta opinión es siempre personal y, al mismo tiempo, colectiva; puede ser discutida o refutada aunque también suele erigirse como una voz del consenso social. Los refranes y proverbios populares son un ejemplo de lo anterior.

De acuerdo con Charaudeau (2007), los imaginarios pueden llamarse *sociodiscursivos* en la medida que su síntoma es la palabra.¹⁴³ Esta hipótesis ha sido reformulada por Emília Mendes (2013) quien plantea que ese síntoma no se restringe únicamente al lenguaje verbal y propone abarcar también el campo de las imágenes:

...proponemos que los imaginarios sean *verboicónicos*, ya que las imágenes, sean fijas o cinéticas, pueden también manifestar indicios de cómo una sociedad dada crea representaciones sobre varias cuestiones. Incluso es posible afirmar

¹⁴² “les imaginaires sont engendrés par les discours qui circulent dans les groupes sociaux, s’organisant en systèmes de pensée cohérents créateur de valeurs, jouant le rôle de justification de l’action sociale et se déposant dans la mémoire collective”.

¹⁴³ El texto en francés dice: “cet imaginaire peut être qualifié de socio-discursif dans la mesure où on fait l’hypothèse que le symptôme d’un imaginaire est la parole”.

que, en algunos casos, esos imaginarios no son verbalizados sino solamente expresados a través de imágenes (Mendes, 2013: 147).¹⁴⁴

A modo de ejemplo, la autora habla sobre el cuerpo delgado como una figura ideal en el imaginario social contemporáneo. Mendes (2013: 147) sostiene que, salvo en las agencias de modelos, no hay una regulación escrita sobre las pautas a seguir al respecto. Sin embargo, las imágenes de la publicidad, las pasarelas, las revistas, el cine y las telenovelas sí sugieren ese modelo ideal del cuerpo humano. La autora concluye que la determinación de este patrón corporal es más iconográfica que verbal.

Por su parte, Charaudeau (2007) no limita su concepción de los *imaginarios sociodiscursivos* a una manifestación exclusivamente verbal. El sentido de su expresión sobre la palabra como síntoma del imaginario es que la circulación de mensajes lingüísticos en la sociedad es un elemento central en la incesante construcción del imaginario social, pero no es el único. Una muestra de ello es el artículo de Charaudeau (2013), publicado en la misma edición en donde se encuentra el texto de Mendes.¹⁴⁵

En este trabajo, Charadeau (2013) analiza una serie de imágenes publicitarias y propagandísticas, fotografías históricas e ilustraciones que le permiten explorar las relaciones entre la imagen, los medios y la política. Para lo anterior, el autor (2013: 390) expone que, desde la perspectiva *semiodiscursiva*, se distinguen tres tipos de efectos en los actos de comunicación. En primer lugar, los *efectos propuestos* se refieren a la intencionalidad del sujeto cuando realiza un acto de comunicación; en segundo lugar, los *efectos producidos* corresponden al trabajo de interpretación del sujeto cuando recibe un mensaje; finalmente, los

¹⁴⁴ “propomos que os imaginários sejam verboicônicos, já que as imagens, sejam elas fixas ou cinéticas, podem também manifestar indícios de como uma dada sociedade cria representações sobre várias questões. É possível mesmo afirmar que, em alguns casos, esses imaginários não são verbalizados, mas somente expressos através de imagens”.

¹⁴⁵ La autora no solo participa con un artículo, es también la coordinadora de esta colección dedicada al estudio de la imagen y el discurso. La publicación reúne una serie de trabajos elaborados por analistas del discurso y expone sus aproximaciones al estudio de la imagen (pictórica, fotográfica, cinematográfica, televisiva, entre otras). Asimismo, varios artículos –como los de Gonçalves, *et al.* (2013), Figueiredo (2013), Assunção e Alves (2013) y Chaves (2013)– ejemplifican las posibles aplicaciones del concepto de *imaginarios sociodiscursivos* a la hora de hacer un análisis de imágenes.

efectos posibles son el resultado del encuentro entre los dos anteriores. Todos los textos, según explica el autor, son portadores de *efectos posibles*. Asimismo, la distinción entre los tres tipos de efectos parte de una hipótesis general sobre los actos de comunicación; por lo tanto, no solo se aplica a los intercambios verbales, también puede ampliarse a la comunicación que usa otro tipo de signos, como las imágenes:

...las intenciones significantes del sujeto hablante no son percibidas en su totalidad por el sujeto receptor, este último, por su parte, construiría su propio sentimiento y sus propias interpretaciones, lo que resultaría en un incremento de sentido en relación con aquellos del sujeto hablante y, en consecuencia, el texto o la imagen produciría la mayor parte de este sentido. Se trata de un conjunto de sentidos posibles, porque basta cambiar el receptor para que sean añadidos nuevos sentidos: todo texto, toda imagen, es portador(a) de efectos posibles (Charaudeau, 2013: 390).¹⁴⁶

Charaudeau (2013: 391) localiza cuatro tipos de efectos que una imagen puede producir: *retinianos*, de *mímesis referencial*, de *iconicidad* y de *intericonicidad*. En el primero, la imagen se muestra como una superficie con características sensibles como los colores, las luces, el contraste y el encuadre. El segundo crea una sensación de realismo al remitir a una realidad exterior. El efecto de *iconicidad* propicia que la imagen se instituya como objeto autónomo y no por lo que representa. El ejemplo que el autor brinda es la estética de un cuadro. Finalmente, la *intericonicidad* se refiere al efecto de evocación de otras imágenes que se encuentran en la memoria individual y colectiva de los sujetos.

En el análisis, el autor explora este último efecto. En particular, Charaudeau (2013: 399) trabaja con el concepto de *imágenes síntoma*. Estas últimas remiten a otras imágenes cargadas semánticamente con lo que más toca a los individuos: dramas, alegrías, dolores, nostalgias del pasado. Aunque todas las imágenes son susceptibles de tener un poder de evocación, dependiendo del individuo que las mira, no todas tienen el profundo efecto de sentido de las *imágenes síntoma*:

¹⁴⁶ “as intenções significantes do sujeito falante não seriam todas percebidas pelo sujeito receptor, este último, por sua vez, construiria seu próprio sentimento e suas próprias interpretações, o que resultaria em um acréscimo de sentido àqueles do sujeito falante e, conseqüentemente, o texto (ou a imagem) produziria a maior parte deste sentido. Trata-se de um conjunto de sentido possíveis porque basta mudar o receptor para que novos sentidos sejam acrescentados: todo texto, toda imagem, é portador(a) de efeitos possíveis”.

Una imagen síntoma es, así, una imagen recurrente en el juego de la intericonicidad y saturada de sentido, como sería el caso de la estrella de David amarilla, si viésemos una hoy, nos remitiría al universo del holocausto (...) El hecho de que las imágenes síntoma toquen nuestro imaginario hace normal que estas sean diferentes en diversas culturas, por lo menos en lo que se refiere al imaginario social (Charaudeau, 2013: 399).¹⁴⁷

Finalmente, Charaudeau (2013: 403) culmina su artículo con una reflexión sobre la representación de lo irrepresentable. Este último término no se refiere a la imposibilidad de poner en imágenes lo que resulta invisible al ojo; se trata, más bien, de textos visuales que se encuentran tan cargados de sentido emocional que sobrepasan el entendimiento. Lo irrepresentable es, según el autor, el horror puesto en imágenes; es aquello que puede perturbar profundamente al espectador. En ocasiones, ejemplifica Charaudeau (2013: 403), esas imágenes pueden aparecer en forma de testimonio –cuerpos ensangrentados después de un bombardeo– o en forma de ficción como en una película que reconstruye una tortura.

Un caso particular del horror representado se encuentra en el documental *Soah* (1985) de Claude Lanzmann. De acuerdo con el lingüista francés, la obra representa el horror mediante su contrario. El documental reúne testimonios de víctimas del holocausto nazi y los lleva a los lugares en donde estaban los campos de concentración:

Vemos un ejemplo (...) al inicio del filme, con un plano cerrado del rostro de un sobreviviente de los campos, Simon Sbrenek. Está en el bosque de Chelmno, mirando hacia delante (...) no dice otra cosa más que: “Sí... era aquí...se quemaban personas. ... muchas personas fueron quemadas aquí. ... sí, es este lugar”. Después, con un largo y lento travelling, vemos aparecer ante nuestra mirada un campo de pasto verde rodeado de vigorosos árboles. Todo eso en un silencio espectral (Charaudeau, 2013: 403).¹⁴⁸

¹⁴⁷ “Uma imagem sintoma é, assim, uma imagem recorrente no jogo da intericonicidade e saturada de sentido, como seria o caso da estrela de Davi amarela, se vissemos uma hoje, isso nos remeteria ao universo do Holocausto (...) O fato de as imagens sintoma tocarem nosso imaginário faz com que seja normal que sejam diferentes de acordo com as diversas culturas, pelo menos no que se refere aos imaginários sociais”.

¹⁴⁸ “Vemos um exemplo (...) no início do filme, com o rosto em plano aproximado de um sobrevivente dos campos, Simon Sbrenek. Está na clareira de Chelmno, olhando diante si (...) não diz outra coisa senão: “Sim... era aqui ... queimava-se pessoas. ... muitas pessoas foram queimadas aqui. ... é este lugar, sim. Depois, por um longo e lento travelling, vemos aparecer sob nossos olhos um campo de grama verde bordado de árvores vigorosas. Tudo isso em um silêncio espectral”.

Charaudeau sostiene que, en este segmento del documental, la imagen muestra una realidad actual (el campo verde y desierto) que contrasta con una imagen no visible y ausente (los campos de exterminio), pero esa última imagen es evocada en el testimonio del sobreviviente. Como consecuencia, la imagen del campo verde y espectral sugiere otra imagen, la del horror.

En suma, la perspectiva *semiodiscursiva* de los imaginarios sociales forma parte de una teoría de los intercambios comunicativos que no solo abarca la dimensión lingüística, como ya se ha observado, sino también la construcción del sentido por medio de los textos visuales. El análisis de discurso ofrece, de esta manera, una vía para explorar y desentrañar en qué situaciones comunicativas, con qué características y cómo se construye el imaginario social.

El análisis que se ofrece en el último capítulo de esta investigación asume los postulados teóricos de algunos de los autores referidos en este apartado: que los imaginarios se erigen por medio de la circulación de discursos en el ámbito social (Charaudeau, 2007, 2013) y que el cine es una caja de resonancia de imaginario social; en ella, los miedos y fantasías de una sociedad adquieren una dimensión narrativa y se plasman en imágenes (Morin, 2011; Imbert 2010, 2006).

Ahora bien, dicho análisis se realizó con el objetivo de develar mecanismos de construcción del sentido por medio la delimitación de figuras retóricas en el discurso cinematográfico, particularmente, en sus imágenes y en la palabra de los personajes. Por eso, el siguiente capítulo se dedica al estudio de la retórica y de sus aplicaciones al análisis fílmico por medio de las figuras retóricas.

CAPÍTULO 4

RETÓRICA, FIGURAS Y ANÁLISIS CINEMATográfico

...es probable que sólo exista una forma retórica y que ésta sea común, por ejemplo, al sueño, a la literatura y a la imagen

Roland Barthes

En este capítulo se presenta una aproximación a algunas de las investigaciones que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, se han desarrollado sobre retórica. Entre ellas se encuentra un conjunto de estudios dedicado a la retórica visual y cinematográfica. El objetivo de las siguientes páginas es aportar los elementos para realizar el análisis de un producto fílmico a partir de la delimitación de figuras retóricas en su plano visual y verbal. Con el propósito de facilitar la comprensión de las contribuciones elaboradas a partir de la segunda mitad del siglo XX, en el siguiente apartado se expone de forma sintética el origen, desarrollo y algunos conceptos clave del milenario arte¹⁴⁹ del discurso conocido como retórica.

4.1. Origen y desarrollo de la retórica

La retórica es la más antigua reflexión teórica sobre el discurso en la cultura occidental. Roland Barthes (1974: 11) se refiere a ella como un imperio que sobrepasa en amplitud y firmeza cualquier dominio político. Los 2500 años de la retórica están vinculados a la historia del pensamiento, la filosofía, la religión, los sistemas judiciales, la educación, el arte, la literatura y la política de los pueblos de Occidente.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Heinrich Lausberg explica que un arte (*ars* en latín o *tecné* –*τέχνη*– en griego) es “un sistema de reglas extraídas de la experiencia, pero pasadas después lógicamente, que nos enseñan la manera de realizar una acción tendente a su perfeccionamiento y repetible a voluntad” (1966: 61). El autor agrega que toda *ars* puede ser enseñada y aprendida.

¹⁵⁰ Roland Barthes habla de la importancia de la retórica para lograr una mejor comprensión de la cultura occidental: “muchos rasgos de nuestra literatura, de nuestra enseñanza, de nuestras instituciones de lenguaje

El origen de la retórica tiene un talante legendario. Según la tradición, recogida por diversos autores (Barthes, 1974; Ducrot y Todorov, 1974; Beristáin, 2006¹⁵¹ y Mortara, 2015¹⁵²), en el siglo V a. de C., Gelón, tirano de Siracusa, y su hijo Hierón, decretaron expropiaciones masivas de terrenos para entregarlos a soldados mercenarios.¹⁵³ En el año 467 antes de nuestra era, una insurrección popular derrocó la tiranía y se instauraron tribunales para que los antiguos dueños de las tierras pudieran reclamar los derechos de propiedad. En ese contexto surgieron maestros de la palabra, dispuestos a enseñar a los litigantes las estrategias para alcanzar la elocuencia y convencer a los jurados populares. Algunos de los primeros maestros de la retórica fueron Empédocles de Agriento, Córax y Tisias.

La retórica tuvo un desarrollo excepcional en la antigua Grecia. En Atenas, el uso público de la palabra alcanzó gran importancia en la organización política gracias a las deliberaciones de las asambleas: “la consolidación de la retórica en el mundo griego como arte y técnica del discurso persuasivo está unida al desarrollo de la *polis* y a la institución de la democracia” (Mortara, 2015: 19).

El sistema judicial también tenía como fundamento el habla. Los discursos de acusación y defensa eran realizados por los mismos involucrados en una disputa legal. El jurado estaba constituido por ciudadanos a los que buscaban convencer los litigantes. Por lo tanto, la capacidad de elaborar discursos convincentes y persuasivos era decisiva para los implicados en un juicio: “la retórica (...) se tiñó fuertemente de intenciones jurídicas. Lo cual es más fácil de entender si se recuerda que, en la Antigüedad helénica, el derecho no era una profesión, sino un ejercicio general de los ciudadanos” (Reyes, 1961: 369).

(¿hay, acaso, una sola institución sin lenguaje?) se verían aclarados o comprendidos de otro modo si se conociera a fondo (es decir, si no se censurara) el código retórico que dio su lenguaje a nuestra cultura” (1974: 11).

¹⁵¹ El *Diccionario de retórica y poética*, referido aquí como Beristáin (2006), se publicó por primera vez en 1985.

¹⁵² La primera edición del *Manual de retórica* de la lingüista italiana Bice Mortara Garavelli (2015) es de 1988.

¹⁵³ El *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje* de Ducrot y Todorov (1974: 92) dice que Hierón extendió su crueldad hasta el punto de prohibir el uso de la palabra a sus súbditos. En respuesta, los sicilianos crearon la retórica y comenzaron a estudiar el lenguaje como discurso.

El desarrollo de la antigua retórica no solo se debe a la importancia de los discursos políticos y judiciales en la *polis* griega; también abarcó la exhibición de discursos cuyo propósito era el enaltecimiento de un personaje público o, por el contrario, el vituperio y la censura a un enemigo. Estos discursos demostrativos eran pronunciados en ocasiones especiales como funerales, sermones y festividades (Beristáin, 2006: 427).

La retórica adquirió relevancia en el mundo helénico porque las palabras no solo tenían un lugar privilegiado en su organización social, sino en su concepción del universo: “La Antigüedad sintió agudamente que el lenguaje es el sostén de la vida humana, el Logos” (Reyes, 1961: 366). Para el hombre griego, el uso de la palabra era la manifestación del alma racional y esta práctica se perfeccionaba mediante la educación. En efecto, los griegos consideraban superiores a las personas formadas para la expresión verbal: “Enseñar a decir al hombre, adiestrarlo en la dicción, es humanizarlo o «desanimalizarlo»” (Reyes, 1961: 371).

Algunos de los más importantes rétores¹⁵⁴ de la Antigüedad griega son Gorgias, Isócrates, Protágoras y Aristóteles.¹⁵⁵ Este último no solo elaboró la primera gran sistematización de la retórica, sino que también es el principal referente teórico de la disciplina: “¿Acaso toda la retórica (si exceptuamos a Platón) no es aristotélica? Sí, sin duda; todos los elementos didácticos que alimentan los manuales clásicos provienen de Aristóteles” (Barthes, 1974: 16).

En su tratado de *Retórica*, Aristóteles postula la siguiente definición: “Sea pues la retórica la facultad de considerar en cada caso lo que puede ser

¹⁵⁴ Según el *Diccionario de la Lengua Española*, la definición de rétor es: “Hombre que escribía o enseñaba retórica”.

¹⁵⁵ Otro nombre importante para el estudio de la retórica en la Antigüedad griega es el de Platón. Este filósofo expone una serie de planteamientos críticos a la disciplina. En el *Gorgias*, Sócrates define la retórica como una habilidad de producir agrado y placer en los oyentes (462b-c). Según el argumento de Sócrates, la retórica es una sombra de una parte de la política que se ocupa exclusivamente de la adulación (463a-d). Previamente, en el mismo diálogo, la retórica es descrita como una actividad en la que los oradores no necesitan un conocimiento profundo y verdadero de los temas en cuestión para persuadir a los oyentes: “¿Y la retórica? Ésta no necesita saber cómo están dispuestas las cosas en sí mismas, pero sí tener inventado un mecanismo de persuasión de modo que a los que no saben les dé la impresión de saber más que los que saben” (459c).

convinciente” (1355b). El filósofo parte de una distinción entre dos disciplinas contrapuestas, la dialéctica y la retórica. La primera se vale de silogismos lógicos que llevan a conclusiones irrefutables, mientras que la retórica elabora entimemas¹⁵⁶ para llegar a conclusiones probables, creíbles o verosímiles.¹⁵⁷

Alfonso Reyes ilustra esta contraposición de la siguiente manera:

La ciencia demuestra, y se dirige a los espíritus preparados por conocimiento y educación. La retórica persuade, y se dirige a todos los hombres (...) la retórica es la antistrofa de la dialéctica. Ambas son métodos expresivos; ambas pueden aplicarse a todos los asuntos, pero con una intención diversa. Una es la hermana aristocrática, destinada a los motivos racionales; otra es la hermana democrática, destinada a todos los motivos humanos (Reyes, 1961: 375).

Debido a que su elemento definitorio es la facultad de discernir lo potencialmente convincente, la retórica de cuño aristotélico es vista en nuestros días como una herramienta adecuada para el estudio de los mensajes de los medios de comunicación masiva: “esta retórica convendría a los productos de nuestra cultura llamada de masas, donde reina lo verosímil aristotélico, es decir, lo que el público cree posible” (Barthes, 1974: 18). El semiólogo francés considera que estos productos (como películas, folletines y anuncios comerciales) prefieren contar lo que el público considera viable, aunque sea científicamente imposible, y no lo verdaderamente posible si esto es inadmisibile para la opinión corriente.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Según la explicación de Roland Barthes, el entimema “es un silogismo fundado en verosimilitudes o signos y no sobre lo verdadero y lo inmediato (como sucede con el silogismo científico) el entimema es un silogismo retórico, desarrollado únicamente a nivel del público (...) a partir de algo probable es decir, a partir de lo que el público piensa” (1974: 49). Un ejemplo de entimema tomado de la obra de Aristóteles es el siguiente: “si ni siquiera los dioses lo saben todo, menos aún los hombres” (1379b). Bice Mortara explica que este entimema se basa en un *topoi* o lugar común sobre lo más y lo menos: “una de las premisas está sobreentendida, a saber, que los dioses sepan más que los hombres” (Mortara, 2015: 26).

¹⁵⁷ En el *Fedro* de Platón se plantea una perspectiva de lo verosímil emparentada a la de Aristóteles: “Ni en los tribunales mismos se preocupa nadie en lo mínimo de verdad sino de lo convincente; y lo convincente es lo verosímil” (*Fedro*, 272e). Por su parte, Aristóteles relaciona lo verosímil con lo probable y no con lo necesario: “lo verosímil es lo que ocurre habitualmente; no en absoluto, como algunos lo definen, sino que se refiere a cosas que cabe que sean de otro modo” (*Retórica*, 1357b).

¹⁵⁸ En general, el cine de ficción y, en particular, el cine de epidemias que se revisó en el segundo capítulo de esta tesis, cumplen el planteamiento de Barthes. Sus argumentos no buscan ajustarse a lo científicamente posible sino a ciertas convenciones dadas en la ficción cinematográfica y en géneros como la ciencia ficción. Por otro lado, en el capítulo tres se observa que Christian Metz también trata el problema de la verosimilitud en el cine cuando postula que entre una película y sus espectadores se establece una “estructura de creencia” (Metz, 2001: 83-86).

La *Retórica* de Aristóteles no solo abarca elementos discursivos, pues la verosimilitud de un discurso no depende solamente de las palabras del orador, sino también de otros factores como la reputación del hablante o la disposición anímica de los oyentes. El tratado de *Retórica* es una obra que sistematiza cada uno de estos elementos.

En el libro I, Aristóteles distingue los componentes de los tres géneros discursivos de la retórica: el político o deliberativo, el judicial o forense y el demostrativo o epidíctico. Cada uno se desarrolló en un espacio propio de gran importancia social en la antigua Grecia y, particularmente, en la democracia ateniense. Para Roland Barthes, el primer libro de la *Retórica* de Aristóteles está consagrado al emisor del mensaje, “allí se estudia principalmente la concepción de los argumentos en tanto dependen del orador, de su adaptación al público, y esto según los tres géneros reconocidos del discurso” (Barthes, 1974: 17).

El libro II de la *Retórica* comienza con un examen de las características que debe tener un orador para ser digno de crédito: discreción, integridad y buena voluntad. Inmediatamente después, Aristóteles analiza un amplio espectro de sentimientos o pasiones como la ira, la calma, el amor, el odio, el temor, la envidia, la compasión y la indignación. El autor muestra que el orador puede provocar y dirigir estas emociones en la audiencia y así verse favorecido por ella. El hablante capaz de actuar sobre las emociones de su público podrá también influir en sus juicios: “Y es que son los sentimientos de los que se derivan dolor y placer, como la ira, la piedad y otros por el estilo, así como sus contrarios, los que, con sus cambios, afectan las decisiones” (1378a). Dado el minucioso examen de las pasiones en el auditorio, Barthes (1974: 17) considera el segundo libro de la *Retórica* como “el libro del público”.¹⁵⁹

¹⁵⁹ El segundo libro de la *Retórica* puede ser visto también como el más vinculado a la tradición *psicagógica* o “conductora de almas”. Según la investigadora Bice Mortara, la *psicagogia* tiene sus raíces en la filosofía pitagórica. El poder de las palabras es comparado al de la magia y la medicina. La *psicagogia* busca persuadir por medio del manejo de las emociones, o sea, “mediante la atracción que la palabra, sabiamente manipulada, podía ejercer sobre los espectadores” (2015: 18). Helena Beristáin agrega que el antiguo rétor Gorgias descubrió la facultad *psicagógica*: “La retórica de Gorgias está emparentada con la medicina hipocrática que ejerce su hermano Heródico, porque ve en el poder de las palabras propiedades semejantes a las de los

El tercer segmento de la *Retórica* es designado por Barthes como “el libro del mensaje mismo” (1974: 17). En esta parte, el tratado estudia las formas de la expresión y la estructura de los discursos. Sobre el primero de estos temas, Aristóteles reconoce que, para un orador, es fundamental no solo saber qué decir, sino también cómo decirlo (1403b). Aquí el autor se refiere al estilo o modo de hablar, la tonalidad de la voz, el volumen, la modulación, el ritmo y la adecuación de las palabras en función de los temas, las situaciones y los hablantes.

Según Aristóteles, el orador debe caracterizarse por la claridad y la propiedad de sus palabras. A diferencia del discurso poético, donde resulta conveniente expresarse con majestuosidad o con un tono fuera de lo común, para el filósofo estagirita, un orador debe pronunciar su prosa con naturalidad y sin palabras extravagantes o raras. Para evitar ampulosidad o inadecuación en la expresión, recomienda usar las palabras comunes, las exactas y las metáforas. Aristóteles reconoce que, en el lenguaje cotidiano, las metáforas tienen una función primordial y es habitual encontrarse con ellas: “La palabra usual, la apropiada y las metáforas son las únicas adecuadas para la expresión en prosa. Y buena muestra de ello es que son solamente éstas las que todos usan. En efecto, todos empleamos en la conversación de las metáforas...” (1404b).¹⁶⁰

Aristóteles define la metáfora en su tratado de *Poética*: “consiste en dar a un objeto un nombre que pertenece a algún otro” (1457b). En la *Retórica*, el autor agrega que el uso de una metáfora proporciona una valoración de la cosa referida; por ejemplo, llamar a la vejez rastrojo: “ambas cosas implican algo que se ha marchitado” (1410b). Así acontece también con dos epítetos de Orestes

fármacos y ensalmos que «inducen al placer», «evacuan la pena», «purgan los humores del alma, contagian emociones, deleite, aflicción, terror» y «construyen mundos atractivos y convincentes» (2006: 429).

¹⁶⁰ George Lakoff y Mark Johnson sustentan una tesis similar en su libro *Metáforas de la vida cotidiana*, publicado por primera vez en 1980. Para estos autores, la metáfora “impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica” (2012: 39).

quien puede ser llamado “matricida” o “vengador de su padre”, solo que, en este caso, los efectos de sentido son opuestos (1405b).¹⁶¹

De forma similar, el tratado de *Retórica* habla del símil¹⁶² y la hipérbole¹⁶³ como especies o modalidades de la metáforas. Sobre el símil dice que su única diferencia con la metáfora es su estructura textual: “«se lanzó como un león» es un símil, pero cuando se dice «se lanzó el león» es una metáfora” (1406b). A su vez, las hipérboles más logradas son metáforas, según refiere Aristóteles. Una persona con un ojo morado por un golpe puede ser llamado “cesto de moras”, “pues la contusión del ojo es ligeramente morada, pero la exageración consiste en la intensidad” (1413a).

A pesar de que Aristóteles elabora importantes reflexiones sobre la metáfora y otras figuras en su *Retórica*, estas consideraciones no tienen un espacio protagónico en la estructura general de la obra. Las figuras son una parte de la *elocutio* que junto con la *inventio*, la *dispositio*, el *actio* y la *memoria* constituyen las grandes operaciones de la retórica.¹⁶⁴

¹⁶¹ Lo que Aristóteles refiere como metáfora en el ejemplo “vengador de su padre” también es una designación. La entrada *Denominación / designación*, a cargo de Gérard Petit, en el *Diccionario de análisis del discurso* (Charaudeau y Maingueneau, 2005) define la designación como “el hecho de crear una asociación ocasional entre una secuencia lingüística y un elemento de la realidad. No es objeto de un acto previo ni de un hábito asociativo. Por otra parte no está codificada y no tiene que ser memorizada” (2005: 158). En la entrada *Paradigma definicional / designacional* del mismo diccionario, Fabienne Cusin-Berche ejemplifica cómo una designación puede ofrecer información acerca del posicionamiento del enunciador en cuanto a lo nombrado: “designar a Napoleón mediante el sintagma «el vencedor de Austerlitz» o «el vencido de Waterloo» no produce el mismo efecto sobre el receptor y expresa una toma de partido en el enunciador” (2005: 427).

¹⁶² El símil o comparación: “Consiste en realzar un objeto o fenómeno manifestando, mediante un término comparativo (*como* o sus equivalentes, la relación de homología” (Beristáin, 2006: 96).

¹⁶³ La hipérbole en el *Diccionario de retórica y poética* se define de la siguiente manera: “Exageración o audacia retórica que consiste en subrayar lo que se dice al ponderarlo con la clara intención de trascender lo verosímil, es decir, de rebasar hasta lo increíble el “*verbum proprium*” (...), pues la hipérbole constituye una intensificación de la “*evidentia*” en dos posibles direcciones: aumentando el *significado* (“se roía los codos de hambre”), o disminuyéndolo (“iba más despacio que una tortuga”) (Beristáin, 2006: 257).

¹⁶⁴ Autores como Beristáin (2006: 427-428), Barthes (1974: 42-44) y Mortara (2015: 65-67) explican en qué consisten las cinco partes de la retórica: La *inventio* se ocupa de la concepción del discurso, del hallazgo de los argumentos y las ideas. La *dispositio* concierne a la partición, organización y distribución del discurso en diferentes segmentos: exordio, narración, argumentación y epílogo. La *elocutio* consiste en poner las palabras precisas a los argumentos previamente hallados y distribuidos. Se divide en dos partes: la *electio* y la *compositio*. La primera consiste en la elección de las oraciones y las figuras que, entre otras cosas, dan color y ornamento a la expresión con el objetivo de favorecer la elegancia, el impacto y la elocuencia. La segunda se refiere a la composición o construcción de discursos gramaticalmente correctos. La *actio* es la representación

Esta división de operaciones se estableció en la Antigüedad griega, pero también en la latina que, con la obra de autores como Cicerón y Quintiliano, continuó y amplió el legado de sus predecesores helénicos:

La retórica en que se difunden mezcladas las enseñanzas de Platón con las de Aristóteles prevalece a través de los siglos. Roma la divulgó así, y la afinó como instrumento didáctico a través de Cicerón (106-43 a. C.) y Quintiliano (35?-95? d. C.). (...) Cicerón dedicó a la retórica varios de sus libros y principalmente la enriquece (en *Sobre la invención*) organizando un esquema de la argumentación con el complejo sistema de los tópicos de los rétores helenísticos. En cuanto a Quintiliano, fue el primer maestro de retórica (ya disciplina formadora de letrados y estadistas) pagado con fondos públicos en tiempos de Vespasiano, antes de dedicarse a la elaboración de su *Institución oratoria*, compendio de sabiduría y erudición que tuvo mucha influencia en Europa durante toda la Edad Media (Beristáin, 2006: 430).

La retórica, en su trayectoria milenaria, se ha transformado y adaptado a las sociedades que han recurrido a ella y han contribuido a la construcción de su edificio teórico. Para Michel Meyer (2013), la antigua retórica helénica tenía su piedra angular en el *logos*; el dominio de la palabra era un asunto de hombres libres para discutir y exponer sus ideas en igualdad de condiciones.

En cambio, la retórica de la Antigüedad romana se desarrolló en una sociedad altamente jerarquizada en la cual era determinante el estrato social del hablante: “el interés hacia el que habla está pautado por lo que debe decir –sobre todo, por lo que puede decir–. Es decisiva la posición social del orador” (Meyer, 2013: 48). En consecuencia, en Roma, el *ethos* tenía una relevancia capital; es decir, era fundamental tanto la posición social del hablante, como los valores y las instituciones que encarnaba y lo habilitan para hacer uso de la palabra.

En la antigua Roma se institucionalizó la presencia de la retórica en la educación de las élites; este conocimiento junto con el dominio de la oratoria era fundamental para hacer carrera política (Beristáin, 2006: 428). Para esta autora, el declive de la retórica y de la oratoria comenzó con la pérdida de la democracia en la Antigüedad. La decadencia de las ciudades-estado griegas y la caída de la

oral de la palabra y la *memoria* concierne a las estrategias de aprendizaje de los discursos para su puesta en escena.

República romana -que dio paso al Imperio- fueron factores determinantes del ocaso de una época esplendorosa para la retórica.

En la Edad Media, el cristianismo adopta y adapta la retórica para la apologética, la evangelización y la catequesis.¹⁶⁵ El desarrollo del arte del bien decir y la persuasión está marcado por la integración de la herencia cultural grecolatina y el naciente culto cristiano: “Los Padres de la Iglesia, educados en las teorías y en la práctica del arte retórica clásica, asimilan enteramente los ingredientes bíblico-cristianos de la expresión” (Mortara, 2015: 45). Uno de esos Padres de la Iglesia es San Agustín quien busca en la retórica los pertrechos para explicar, elogiar y defender la doctrina cristiana:

En el escrito *De doctrina Christiana* (IV, 12ss.) [San Agustín] habla del empleo de la retórica escolar en la predicación. La necesidad de emplearla le parecía obvia; sería insensato, viene a decir, abandonar las armas de la elocuencia a los representantes de la mentira, y alejarlas de los defensores de la verdad (Auerbach, 1969: 36).¹⁶⁶

El paulatino surgimiento de cuestionamientos a la verdad teológica, dominante en la Edad Media, fue un factor decisivo para dar paso a una era de revoluciones científicas protagonizadas por personajes como Nicolás Copérnico (1473-1543), Andrés Vesalio (1514-1564), Galileo Galilei (1564-1642), Johannes Kepler (1571-1630), Isaac Newton (1642-1727), Charles Darwin (1809-1882) o Albert Einstein (1879-1955) quienes, por sus imprescindibles hallazgos, ofrecieron una elegante concepción matemática, naturalista y evolutiva del universo.

En ese contexto, la retórica sufrió el embate de una serie de pensadores que la consideraba un instrumento de manipulación y tergiversación de la verdad. Helena Beristáin argumenta que la acometida se realizó con mayor violencia desde el campo de la filosofía de la ciencia: “La filosofía es seducida por la

¹⁶⁵ También en la Edad Media es importante la integración de la retórica como una de las siete artes liberales que fueron el fundamento de la cultura general. En el siglo V, Marciano Capella se vale de una alegoría, las bodas de Mercurio y Filología, para mostrar simbólicamente la consagración de estas disciplinas: gramática, dialéctica, retórica, música, aritmética, geometría y astronomía. Las primeras tres constituyen el *Trivium*, dedicado a develar los secretos de las palabras. Las cuatro restantes son conocidas como *Quadrivium* y son las artes de los secretos de la naturaleza (Barthes, 1974: 26-27).

¹⁶⁶ El mismo texto se encuentra citado, con diferente traducción, en Mortara (2015: 45). A la cita aquí presentada se le han añadido los corchetes.

ciencia y menosprecia la retórica” (Beristáin, 2006: 436). La investigadora menciona como ejemplos a René Descartes (1596-1650) y George Berkeley (1685-1753) para quienes la retórica se encuentra al margen del conocimiento racional, es engañosa y no puede ser confiable.

Entre los siglos XVIII y XIX, la retórica redujo su campo de acción a la estilística; es decir, al estudio de las formas de la expresión literaria. En ese entonces, la disciplina ya no tenía su centro de atención en la persuasión, sino en el adorno o embellecimiento del discurso mediante el uso de figuras retóricas. Muchos tratados se publicaron en forma de grandes listados: “Los últimos Retóricos (en los siglos XVIII y XIX) presentan con frecuencia (aunque no siempre) sólo una simple enumeración de las *figuras*” (Ducrot y Todorov, 1974: 93). Sin embargo, Ducrot y Todorov también reconocen que la obra de especialistas como Fontanier, dedicada al estudio de las figuras, brinda grandes aportaciones a la retórica en el siglo XIX.¹⁶⁷

El desprestigio de la retórica y su reducción al ámbito de las figuras como simples herramientas para el ornato de los discursos tuvo un giro a partir de la segunda mitad del siglo XX. En estos años apareció un amplio catálogo de trabajos que reivindicaban la trascendencia y la vigencia de la retórica para explicar y comprender mejor una extensa gama de fenómenos comunicativos, estéticos, políticos y sociales de nuestro tiempo. Esta etapa de estudios retóricos es el tema del siguiente apartado.

4.2. El resurgimiento de la retórica: tropos y figuras en la construcción del sentido

En la segunda mitad del siglo XX floreció un amplio conjunto de investigaciones que recuperan y continúan el legado de la retórica. Esta nueva sensibilidad hacia

¹⁶⁷ Pierre Fontanier es autor del *Manuel classique pour l'étude des tropes* (1821) y de *Figures autres que tropes* (1827) que, en palabras de Helena Beristáin, “exhiben un notable alarde de poder clasificador” (2006: 435).

la más antigua ciencia del discurso tiene como telón de fondo un mayor cuestionamiento a ciertas posturas intelectuales y estéticas predominantes en el siglo XIX, entre ellas, el positivismo científico y los ideales románticos relacionados con la originalidad e individualidad de las obras.

El positivismo construye “[...] la definición de un ideal de transparencia, objetividad y neutralidad del discurso científico con base en la concepción de que el lenguaje representa la realidad”¹⁶⁸ (Fiorin, 2014: 12). Según el autor citado, dicha concepción se contrapone a uno de los más antiguos principios de la retórica, la *antifonía*, que consiste en la posibilidad de contraponer cualquier discurso a un contradiscurso: “[...] lo que significa que el discurso construye la manera en la que vemos la realidad”¹⁶⁹ (Fiorin, 2014: 12).

Por otro lado, en el siglo XX son relativizados los preceptos románticos que enarbolaban la creación estética como una actividad irracional, producto de un genio solitario y completamente original. Esta actitud se oponía a la idea de que un autor podía incorporar a su obra una serie de técnicas y procedimientos discursivos comunes a su disciplina e, incluso, a otras formas de expresión estética.

El panorama de las investigaciones retóricas, surgidas a partir de la segunda mitad del siglo XX, es amplio y diverso. Sin embargo, una forma sintética de abordarlo es mediante la distinción entre aquellos trabajos que propugnan la recuperación de la retórica como un modelo de argumentación y los que enfocan sus esfuerzos en el estudio de las figuras como procedimientos discursivos con funciones semánticas y argumentativas, además de sus posibles efectos ornamentales o de embellecimiento.¹⁷⁰ El *Tratado de la argumentación* de

¹⁶⁸ “[...] a definição de um ideal de transparência, objetividade e neutralidade do discurso científico com base na concepção de que a linguagem representa a realidade”.

¹⁶⁹ “[...] o que significa que o discurso constrói a maneira como vemos a realidade”.

¹⁷⁰ Meyer (2013: 56-88) ofrece una mirada panorámica de los estudios sobre la retórica en el siglo XX. Su propuesta va más allá de la distinción entre una retórica centrada en la argumentación y otra enfocada en las figuras. Para el autor, las más recientes investigaciones sobre retórica se dividen en seis grandes ejes. Por un lado, distingue en cada propuesta teórica una definición de la retórica centrada en alguno de los tres elementos constitutivos de una relación de comunicación: el *ethos* (vinculado a la imagen del locutor), el *pathos*

Perelman y Olbrechts-Tyteca, publicado en 1958, es un ejemplo del primer tipo de investigaciones.¹⁷¹ Los trabajos de Jakobson (1973), Lakoff y Johnson (2012) y el Grupo μ (1987) ejemplifican el segundo grupo.

Estos últimos autores no ven en su objeto de estudio un simple catálogo de herramientas para el embellecimiento de los mensajes, sino un fenómeno de extendida presencia en los intercambios comunicativos y que resulta fundamental en la construcción del sentido de los discursos. Por ejemplo, Jakobson (1973), en su famoso estudio titulado “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos”, publicado originalmente en 1956, postula que el habla y los procesos de comunicación humana se organizan en dos ejes, uno metafórico y el otro metonímico.¹⁷²

El lingüista brasileño Luiz Fiorin (2014: 15) sostiene que dicho artículo es el primero en hacer una aproximación de la lingüística estructural con la retórica. De acuerdo con lo expuesto por Jakobson (1973), todo hablante realiza operaciones de semejanza y contigüidad; es decir, la semejanza está relacionada con la capacidad de los sujetos para hacer selecciones y sustituciones de palabras en un enunciado. Por su parte, la contigüidad se refiere a la capacidad para combinar y estructurar los enunciados a partir de reglas de contextura.¹⁷³

(relacionado con el auditorio y las emociones) o el *logos* (el discurso en sí). Para Meyer (2013), cada investigación le otorga un carácter dominante a uno u otro elemento. A su vez, estos trabajos pueden remarcar la presencia de una cuestión o diferencia entre los individuos que tratan un problema (vertiente argumentativa) o, por el contrario, tienden a ocultar la diferencia mediante la desaparición de lo problemático (vertiente retórica). Las recientes investigaciones retóricas, según el autor, se ubican en algún punto de la intersección de los dos ejes.

¹⁷¹ La obra de estos autores constituye un retorno moderno a la retórica aristotélica con el objetivo de establecer un modelo de argumentación no formal. De acuerdo con Beristáin, la *Nueva Retórica* de Perelman y Olbrechts-Tyteca recupera la tradición aristotélica “para profundizar en las relaciones entre discurso retórico y discurso lógico y para devolver su importancia a la argumentación, misma que no puede quedar sometida sólo a la lógica formal cuando no maneja verdades necesarias y universalmente convincentes” (Beristáin, 2006: 442).

¹⁷² La metonimia se define así en el *Diccionario de retórica y poética*: “Sustitución de un término por otro cuya referencia habitual con el primero se funda en una relación existencial que puede ser: 1) Causal «eres mi alegría» (la causa de mi alegría). 2) Espacial: «tiene ‘corazón’» (valor). 3) Espacio/temporal: «conoce su ‘Virgilio’» (la vida y obra de Virgilio); «defendió la ‘cruz’» (al cristianismo) (Beristáin, 2006: 327).

¹⁷³ Contextura: “toda unidad lingüística sirve a la vez como contexto para las unidades más simples y/o encuentra su propio contexto en una unidad lingüística más compleja” (Jakobson, 1973: 109).

Los dos trastornos afásicos que Jakobson estudió tienen que ver con la incapacidad de los afectados para realizar alguna de las dos operaciones antes mencionadas. En el *trastorno de la semejanza* se encuentra mermada la capacidad de hacer selecciones de palabras (nombrar cosas, por ejemplo) e intercambiarlas por alguna semejante (buscar sinónimos o comprender el sentido figurado de ciertas palabras). La comunicación verbal de quien padece esta condición es ajena a la metáfora y, en consecuencia, se elabora de forma metonímica:

De los dos tropos que constituyen los polos de la figuración retórica, la metáfora y la metonimia, esta última, basada en la contigüidad, es empleada con frecuencia por los afásicos con deficiencias selectivas. Tenedor reemplaza a cuchillo, mesa a lámpara, fumar a pipa, comer a parrilla (Jakobson, 1973: 123).

El *trastorno de la contigüidad*, en cambio, se caracteriza por la incapacidad de los sujetos para hacer combinaciones de palabras. El paciente afectado “disminuye la extensión y variedad de las frases. Se pierden las reglas sintácticas que disponen las palabras en unidades superiores; esta pérdida, llamada *agramatismo*, es causa de que la frase degenera en «mero montón de palabras»” (Jakobson, 1973: 126).

Este trabajo sobre la afasia revela la estructura del lenguaje, fundamentado en procesos metafóricos y metonímicos. Jakobson agrega que dicha estructura no compete únicamente al lenguaje verbal, sino también a otros lenguajes o sistemas semióticos como la literatura, la pintura y el cine. En relación con la pintura, el lingüista ruso sostenía, por ejemplo, que el cubismo tenía una manifiesta orientación metonímica (convertía en sinécdoques cualquier objeto) y, en contraparte, la pintura surrealista tuvo una actitud eminentemente metafórica. En cuanto al cine, Jakobson señala lo siguiente:

Desde las producciones de D. W. Griffith, el arte del cine, con su notable capacidad para cambiar el ángulo, la perspectiva y el enfoque de las tomas, ha roto con la tradición del teatro, consiguiendo una variedad sin precedentes de primeros planos en sinécdoque y, en general, de montajes metonímicos. En obras como las de Charlie Chaplin, estos métodos a su vez se han visto reemplazados por un nuevo montaje metafórico, con sus fundidos superpuestos, las comparaciones del cine (1973: 137).

El texto de Jakobson ofrece un acercamiento al estudio de la retórica en el cine; en particular, para distinguir el carácter metafórico o metonímico de algunas porciones de textos fílmicos. Christian Metz (2001) hace una lectura del trabajo de Jakobson en este sentido. Pero antes de darle paso a este y otros trabajos sobre retórica cinematográfica, se expondrán otras dos aportaciones teóricas relacionadas con la importancia de las figuras retóricas en diferentes ámbitos de la comunicación humana y, especialmente, en los intercambios verbales.

El libro *Metáforas de la vida cotidiana*, de Lakoff y Johnson (2012), presenta una propuesta de tipo cognitiva en la cual la metáfora no es únicamente un recurso de la imaginación poética o un adorno estético. Para estos autores, los conceptos que permiten el pensamiento son eminentemente metafóricos y tienen repercusiones en nuestra forma de hablar y de actuar. Esto quiere decir que las metáforas no son un asunto exclusivo de la expresión lingüística. La metáfora es fundamental en los procesos cognitivos con los que definimos la realidad: “Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica” (Lakoff y Johnson, 2012: 39).

George Lakoff y Mark Johnson parten de la siguiente idea de metáfora: “*La esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra*”¹⁷⁴ (2012: 41). Un ejemplo que brindan los autores de una metáfora de la vida cotidiana es *una discusión es una guerra*. Esta concepción ampliamente extendida en la cultura occidental se expresa con frases cotidianas como: “Tus afirmaciones son *indefendibles*”, “*Atacó todos los puntos débiles* de mi argumento” o “Sus críticas dieron *justo en el blanco*” (Lakoff y Johnson, 2012: 40). La metáfora bélica es el fundamento de las actitudes y comportamientos relacionados con las discusiones: “Muchas de las cosas que *hacemos* al discutir están estructuradas parcialmente por el concepto de guerra. Aunque no hay

¹⁷⁴ Las cursivas pertenecen al texto original.

batalla física, se da una batalla verbal, y la estructura de una discusión –ataque, defensa, contraataque, etc.– lo refleja” (Lakoff y Johnson, 2012: 41).

De acuerdo con Lakoff y Johnson (2012), los conceptos de uso cotidiano tienen diferentes formas de organización metafórica. En primer lugar se encuentran las *metáforas estructurales* en las cuales un concepto permite organizar un sistema de conceptos (2012: 101). Un ejemplo de metáfora estructural es el que ya se ha mencionado:

Sea en un marco científico, académico o legal, aspiremos al ideal del argumento racional o estemos simplemente tratando de salirnos con la nuestra en nuestra propia casa por medio de regateos, la forma en que concebimos, llevamos a cabo y describimos nuestras discusiones, se basa en la metáfora UNA DISCUSIÓN ES UNA GUERRA (2012:105).

Otros ejemplos ampliamente difundidos de metáforas estructurales son *el trabajo es un recurso* y *el tiempo es un recurso* (2012: 107). Concebir el trabajo y el tiempo de esta forma implica otorgarles ciertas características como el valor monetario del trabajo y el consumo progresivo del tiempo. Esto llevará a la estructuración de otras metáforas implicadas, por ejemplo, *el tiempo es dinero*.

Cada metáfora hace manifiestas ciertas cualidades del concepto en cuestión y oculta otras posibilidades. En cuanto a la metáfora del trabajo como un recurso, los autores sostienen que esta no deja ver otras posibles características que sí son manifiestas en algunas subculturas de nuestra sociedad o en otras culturas: “la idea de que el trabajo puede ser un juego, que la inactividad puede ser productiva, de que mucho de lo que clasificamos como trabajo o bien no sirve a un efecto claro o no tiene ninguna utilidad” (Lakoff y Johnson, 2012: 108).

Los autores encuentran un segundo tipo de organización en las *metáforas orientacionales*. Estas se fundamentan en conceptos espaciales como “arriba-abajo, dentro-fuera, delante-detrás, profundo-superficial, central-periférico” (Lakoff y Johnson, 2012: 50). Su característica principal es conferir una ubicación a un concepto, por ejemplo, “feliz es arriba”. Estas metáforas pueden ser sistemáticas en una cultura; es decir, frecuentemente se articulan y son coherentes con otras metáforas de uso común. El ejemplo anterior tiene

complementariedad con la metáfora “triste es abajo”. Ambas formas de concebir la felicidad o la tristeza se expresan en el lenguaje por medio de enunciados como: “Eso me levantó el ánimo” o “Caí en una depresión” (Lakoff y Johnson, 2012:50).

Las *metáforas ontológicas* son el tercer tipo de conceptos definidos por Lakoff y Johnson (2012: 63-70). Para los autores, este tipo de metáforas le otorgan sustancia y entidad a una serie de elementos que difícilmente pueden delimitarse; tal es el caso de las emociones, las ideas, nuestras experiencias y algunos acontecimientos. Los autores muestran que el nombre *inflación*, por ejemplo, le otorga una entidad metafórica a la experiencia de subida de precios en la economía: “Ver la inflación como una entidad nos permite referirnos a ella, cuantificarla, identificar un aspecto particular, verla como causa, actuar al respecto, y quizá incluso creer que la entendemos” (2012: 64).

Otras metáforas ontológicas comunes en el habla cotidiana son *la mente es una máquina* y *la mente es un objeto frágil*. El primer ejemplo hace concebir la mente como un objeto con un mecanismo interno que alcanza la eficiencia y la operatividad cuando trabaja adecuadamente o, por el contrario, la mente puede tener un desperfecto que la haga salir de su funcionamiento. La metáfora del objeto frágil se refiere a la fuerza psicológica de las personas. Ambas concepciones tienen diferentes formas de expresión en los discursos. Según la exposición de los autores, detrás del enunciado “sufrió un colapso” se encuentra la metáfora de la mente como una máquina. Por otro lado, si se dice “estalló” para referirse a la mente de alguien, está implícita la metáfora del objeto frágil (Lakoff y Johnson, 2012: 66-67).

Dentro de las metáforas ontológicas se encuentra la *personificación*. Lakoff y Johnson (2012: 71) dicen que consiste en considerar algo que no es humano como si lo fuese. A modo de ejemplo, la personificación de la inflación se observa en enunciados como: “Nuestro mayor enemigo ahora es la inflación”, “El dólar ha sido destruido por la inflación” o “La inflación me ha robado mis ahorros” (Lakoff

y Johnson, 2012: 72). Este ejemplo de construcción metafórica –la inflación como un enemigo que puede robar, destruir y atacar– constituye un modo de pensar el acontecimiento e impulsa determinadas formas de actuar.

La metáfora LA INFLACIÓN ES UN ADVERSARIO, por tanto, da lugar y justifica acciones políticas y económicas por parte de nuestro gobierno: declarar la guerra a la inflación, establecer objetivos, pedir sacrificios, instalar una nueva cadena de dominio, etc. (...) Cuando sufrimos pérdidas económicas sustanciales debido a factores políticos y económicos complejos que nadie entiende en realidad, la metáfora LA INFLACIÓN ES UN ADVERSARIO da cuenta al menos de manera coherente de por qué estamos sufriendo estas pérdidas (Lakoff y Johnson, 2012: 72).

Según la propuesta teórica de Lakoff y Johnson, la metáfora es, tal vez, el mecanismo de construcción de sentido más importante del pensamiento y el lenguaje. Este proceso también tiene un carácter metonímico, según los autores. La metonimia utiliza una entidad para referirse a otra con la que se encuentra relacionada (Lakoff y Johnson, 2012: 73). Esta figura ejerce algunas de las funciones que desempeña la metáfora, pues también los conceptos metonímicos “son parte de la forma ordinaria y cotidiana en que pensamos y actuamos, tanto como de la forma en que hablamos” (Lakoff y Johnson, 2012: 75).

Algunos ejemplos expuestos por Lakoff y Johnson (2012: 76-77) son el de *la parte por el todo*¹⁷⁵ (“Hay muchas buenas cabezas en la universidad”), *el productor por el producto* (“Tiene un Picasso en su estudio”), *el controlador por lo controlado* (“Nixon bombardeó Hanoi”), *el lugar por la institución* (“Washington es insensible a las necesidades de la gente”) y *el objeto usado por el usuario* (“El saxo tiene la gripe hoy”).

Conceptos metonímicos como los anteriores ponen en evidencia cómo se comprenden y constituyen, por medio del discurso, diversos fenómenos sociales. Por ejemplo, Lakoff y Johnson (2012: 77) sostienen que, en el enunciado “Nixon bombardeó Hanoi”, el punto central de la metonimia es remarcar la

¹⁷⁵ Para Lakoff y Johnson (2012: 74), la sinécdoque (procedimiento retórico que toma la parte de algo por el todo) constituye un caso especial de metonimia.

responsabilidad del sujeto controlador, aunque este no haya sido quien directamente hizo la acción.

Al igual que el texto “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos”, de Jakobson (1973), el libro *Metáforas de la vida cotidiana* presenta reflexiones y propuestas teóricas a partir de evidencias lingüísticas. Adicionalmente, en este último texto también se sugiere que la metáfora y la metonimia, como articuladores del sentido y la comprensión, no se expresan únicamente en el plano verbal. Por ejemplo, Lakoff y Johnson (2012: 75) sostienen que la metonimia del tipo *la parte por el todo* tiene una manifestación particular en enunciados que hablan de *la cara por la persona*: “Ella es simplemente una cara bonita”, “Necesitamos caras nuevas por aquí”. Una manifestación no lingüística de dicha figura se encuentra en otras expresiones culturales como la de los retratos: “Esta metonimia (la de *la cara por la persona*) funciona activamente en nuestra cultura. La tradición de los retratos, tanto en pintura como en fotografía, se basa en ella”¹⁷⁶ (Lakoff y Johnson, 2012:75).

Además de las obras ya referidas en este apartado, uno de los textos fundamentales en los estudios retóricos de la segunda mitad del siglo XX es la *Retórica general* del Grupo μ , también conocido como Grupo de Lieja.¹⁷⁷ El texto de este colectivo ofrece, a diferencia de los dos anteriores, una teoría de las figuras del discurso y no únicamente una aproximación a la metáfora o la metonimia como figuras primordiales. La primera parte de la obra establece un cuadro general de los procedimientos y categorías de las figuras retóricas. El segundo segmento contiene dos ensayos que, según los autores (Grupo μ , 1987: 249), constituyen una aplicación de su sistema de metáboles¹⁷⁸ a diferentes modos de expresión. El primer texto trata sobre las figuras de los interlocutores y,

¹⁷⁶ Los paréntesis no forman parte del texto original.

¹⁷⁷ Los autores que firman esta obra colectiva son Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, François Pire y Hadelin Trinon. La *Retórica general* fue publicada por primera vez en 1970.

¹⁷⁸ El Grupo μ define como metábole “a toda clase de cambio de cualquier aspecto del lenguaje” (1987: 62); es decir, se trata del término con el que estos autores denominan al conjunto de las figuras retóricas.

el segundo, estudia las figuras de la narración en la novela, el teatro y el cine. A continuación se presenta una lectura de esta obra.

La primera parte de la *Retórica general* establece cuatro familias de metáboles, ordenadas a partir de la articulación de dos dicotomías lingüísticas: 1) la del significante y el significado y 2) la de la palabra y la frase (Grupo μ , 1987: 73). Para los autores, el plano del significante concierne a la expresión gráfica o fónica de los signos lingüísticos, los cuales pueden abarcar tanto palabras como frases; a su vez, el plano del significado se refiere al contenido semántico de los signos, que también pueden comprender palabras o frases.

Los autores ubican en la familia de los *metaplasmos* toda figura retórica que afecta la expresión en un nivel inferior o igual al de la palabra. En cambio, cuando la modificación de la expresión alcanza la estructura de una frase, las figuras pertenecen al dominio de la *metataxis*. Las figuras que intervienen en el contenido semántico de las palabras pertenecen al campo de los *metasemas* y las figuras que cambian el contenido y valor lógico de las frases forman parte de los *metalogismos*. El Grupo μ (1987: 74) resume su propuesta con el siguiente cuadro:

	EXPRESIÓN (forma)	CONTENIDO (contenido)
PALABRAS ($y <$)	Metaplasmos	Metasemas
FRASES ($y >$)	Metataxis	Metalogismos

Tabla 4.1. Conjunto de las metáboles (Grupo μ , 1987: 74)

Antes de avanzar en la descripción de cada dominio de las metáboles, cabe referir algunas definiciones básicas que el Grupo μ establece en su investigación. En primer lugar, las páginas de la *Retórica general* privilegian el estudio de los textos en los que prevalece la función poética del lenguaje, de acuerdo con Román Jakobson:

El enfoque o disposición (*Einstellung*) hacia el mensaje como tal, que se centra en el mensaje por sí mismo, es la función *poética* del lenguaje (..) Toda tentativa de reducir la esfera de la función poética a la poesía o de confinar la poesía a la función poética sería una engañosa simplificación. La función poética no es la

única función del arte verbal, sino su función dominante y determinante, mientras que en otras actividades verbales actúa como constituyente subsidiario y accesorio” (Jakobson, 1988: 84).¹⁷⁹

Como señala Jakobson, la función poética no atañe solo a la poesía. El Grupo μ parte de esta concepción, pero ellos la denominan *función retórica*: “Convendremos, pues, en llamar retóricas solamente aquellas operaciones que persiguen efectos poéticos (en el sentido jakobsoniano) y que se encuentran principalmente en la poesía, el humor, el argot, etcétera” (Grupo μ , 1987: 86). En consecuencia, el Grupo de Lieja ejemplifican su esquema de metáboles con porciones de textos extraídos, principalmente, de la literatura.

Por otro lado, para el Grupo μ , las figuras retóricas surgen a partir del *desvío* de una cierta normatividad a la que denominan *grado cero*. Este último es un concepto de difícil delimitación, según confiesan los autores; incluso llegan a afirmar que su definición es más una promesa que una realidad porque no pueden dar cuenta de los procedimientos precisos para especificarlo. Sin embargo, elaboran el concepto a partir de varias aproximaciones.

En primer lugar, el Grupo de Lieja ofrece una definición intuitiva del *grado cero*: “la de un discurso «ingenuo» y sin artificios, desnudo de todo sobreentendido, para el cual «un gato es un gato»” (Grupo μ , 1987:77). Posteriormente, añaden que el *grado cero* puede concebirse como la univocidad a la cual tiende el lenguaje científico.

Más adelante, los autores elaboran una concepción semántica en la cual reconocen como principio que todas las palabras están constituidas por una colección de semas¹⁸⁰ y que los discursos se componen de palabras. Los investigadores plantean que todos tenemos la necesidad de introducir semas no esenciales para el propósito de comunicación de nuestro discurso. En consecuencia, “El *grado cero absoluto* sería entonces un discurso llevado a sus

¹⁷⁹ El texto citado proviene de un discurso titulado “El metalenguaje como problema lingüístico”. El texto fue presentado en la Reunión Anual de la *Linguistic Society of America* de 1956 (Jakobson, 1988: 81).

¹⁸⁰ De acuerdo con el *Diccionario de retórica y poética*, “sema es el rasgo semántico pertinente, es decir, la unidad mínima de significación; representa sobre el plano del contenido lo que el fema (rasgo fónico pertinente) es al plano de la expresión” (Beristáin, 2006: 450).

semas esenciales (...), es decir, a semas a los que no se podría suprimir sin retirar al mismo tiempo toda significación al discurso” (Grupo μ , 1987:78).

Otra forma de comprender el *grado cero* es mediante un procedimiento empírico que surge de las expectativas de los lectores sobre un determinado discurso. Desde esta perspectiva, “el efecto no está contenido en la figura, sino que es producido en el lector como respuesta a un estímulo” (Grupo μ , 1987: 80). En este caso, los conocimientos previos del lector permiten la elaboración de una serie de expectativas sobre un discurso. El conjunto de dichos conocimiento puede conformarse gracias al código lingüístico (vocabulario, gramática, sintaxis), al universo semántico general (historia, cultura, ciencia) y particular (información sobre el autor, sus obras previas), así como el pasado inmediato dentro de un mensaje.

El concepto de *isotopía* facilita otra manera de comprender el *grado cero*. La *Retórica general* recupera este término, acuñado por Algirdas J. Greimas, y lo define como la “norma semántica del discurso” (Grupo μ , 1987: 80). En la literatura predomina la no isotopía, es decir, en su interior se puede distinguir entre *grado manifestado* y *grado cero*. El fenómeno de no isotopía permite explicar otras dimensiones de los hechos retóricos, por ejemplo, la constitución de múltiples planos de lectura en un solo texto sin que ninguno de ellos se relacione de manera privilegiada con el *grado cero*: “Esta pretendida pluralidad de la interpretación parece ser una constante de la literatura” (Grupo μ , 1987: 81).

Finalmente, el *grado cero* puede ser identificado, en ciertos casos, por medio de los desvíos o alteraciones a las normas que constituyen el código lingüístico, ya sean gramaticales, ortográficas, sintácticas y del significado de las palabras. Así sucede también con las normas de un “código «lógico», definido por la veracidad del discurso” (Grupo μ , 1987: 82).

La *Retórica general* no elabora una clasificación exhaustiva de las figuras retóricas, más bien busca sistematizar las operaciones de lenguaje que llevan a su constitución. En este sentido, son fundamentales y complementarias las

nociones de *desvío* y *grado cero*.¹⁸¹ Los autores definen dos tipos de operaciones retóricas que permiten especificar las características de los desvíos. Estas son las operaciones sustanciales y relacionales: “las primeras alteran la sustancia misma de las unidades en las que operan, y las segundas se limitan a modificar las relaciones de posición que existen entre estas unidades” (Grupo μ , 1987: 91).

Las operaciones sustanciales, explican los autores, son de dos tipos: de adjunción (parcial o completa) y de supresión (simple o repetitiva) de unidades. La combinación produce una tercera operación de carácter mixto, a saber, de adjunción-supresión (parcial, completa o negativa). Por su parte, las operaciones relacionales se basan en la permutación (de cualquier tipo o por inversión) que consiste en el intercambio de lugares en el orden lineal de las unidades.

A partir de la articulación de las operaciones sustanciales y relacionales con los diferentes dominios de las figuras, los investigadores del Grupo μ (1987: 95) estructuran un cuadro general de las metáboles.

		Metáboles gramaticales (código)			Metáboles lógicas (referente)
		Expresión		Contenido	
		a. Metaplasmos	b. Metataxis	c. Metasememas	d. Metalogismos
Operaciones		Sobre la morfología	Sobre la sintaxis	Sobre la semántica	Sobre la lógica
Operaciones relacionales	I. Supresión				
	1.1. Parcial	Aféresis, apócope, síncope, sinéresis.	Crisis	Sinécdoque y antonomasia generalizantes, comparación, metáfora <i>in praesentia</i>	Lítote 1
	1.2. Completa	Anulación, emblanquecimiento	Elipsis, zeugma, asíndeton, parataxis	Asemia	Reticencia, silencio
	II. Adjunción				
	2.1. Simple	Prótesis, diéresis, afijación, epéntesis, «palabra-cofre» (<i>mot-valise</i>)	Paréntesis, concatenación, expleción, enumeración	Sinécdoque y antonomasia particularizantes, arquilexia	Hipérbole, silencio hiperbólico

¹⁸¹ Los autores definen el desvío como la “alteración notada del grado cero” (Grupo μ , 1987: 86).

	2.2. Repetitiva	Reduplicación, insistencia, rimas, aliteración, paranomasia	Reproducción, polisíndeton, métrica, simetría	-----	Repetición, pleonasma, antítesis
	III. Supresión-adjunción 3.1. Parcial	Lenguaje infantil, sustitución de afijos, retruécano	Silepsis, anacoluto	Metáfora <i>in absentia</i>	Eufemismo
	3.2. Completa	Sinonimia sin base morfológica, arcaísmo, neologismo, invención de palabras, préstamo	Cambio de clase, quiasmo	Metonimia	Alegoría, parábola, fábula
	3.3. Negativa	-----	-----	Oxímoron	Ironía, paradoja, antífrasis, lítote 2
Operaciones sustanciales	IV. Permutación 4.1. Cualquiera	<i>Contrepet</i> , anagrama, metátesis	Tmesis, hipérbaton	-----	Inversión lógica, inversión cronológica
	4.2. Por inversión	Palíndromo, <i>verlen</i>	Inversión	-----	-----

Tabla 4.2. Cuadro general de las metáboles o figuras retóricas del Grupo μ , (1987: 95)

En los siguientes párrafos se caracterizan los cuatro dominios de las figuras retóricas (metaplasmos, metataxis, metasememas y metalogismos), se ejemplifican algunas figuras de cada familia y se explican las operaciones retóricas (supresión, adjunción, supresión-adjunción o permutación) de las que se desprenden.

Los metaplasmos son metáboles que alteran la continuidad fónica y gráfica de las palabras. Figuras como la aféresis, el apócope y el síncope surgen de un desvío en el plano de la expresión que consiste en suprimir uno o varios elementos (fonemas o grafemas) al inicio, en una posición intermedia o al final de una palabra. El Grupo μ (1987: 103) brinda los siguientes ejemplos de supresión parcial: la aféresis «norabuena» es una alteración que elimina un fragmento inicial de «enhorabuena»; hay síncope con la palabra «navidad» como resultado de la modificación de «natividad»; y la expresión «repe» es un apócope que suprime la

parte final de «repetido». Los autores añaden que esta última figura puede eliminar una porción amplia de las palabras y ofrecen, como ejemplo, un enunciado en el cual solamente prevalecen letras iniciales: “me c... en tu p... madre” (Grupo μ , 1987: 103).

La supresión completa es un procedimiento que llega a resultados equivalentes en cada uno de los cuatro dominios de las metáboles. Cuando hay supresión completa en el campo de los metaplasmos, los autores la identifican como una anulación; en las figuras de la metataxis como una elipsis; en los metasemas puede aparecer como asemia; en el ámbito de los metalogismos como reticencia o silencio. El Grupo μ concluye que la supresión completa “se trata más de una figura del contenido que de una metábole de la forma” (1987: 104), pues hay una intervención mayor en el orden semántico de los discursos. Esto quiere decir que la supresión total también produce efectos de sentido, la ausencia es una marca de los procedimientos retóricos.

En cuanto a los mecanismos de adjunción simple en los metaplasmos, la epéntesis es una figura que agrega elementos al interior de una palabra. El ejemplo de los autores es: «Merditerraneo» (Grupo μ , 1987: 105). Asimismo, la figura conocida como paragoge es la añadidura de un sufijo: «picarón» e «hijito» son dos de los ejemplos mencionados en el texto. También se considera un fenómeno de adjunción el de la palabra *cofre* o palabra *sándwich* que consiste en “la interpretación y la fusión de dos palabras que poseen cierto número de características formales comunes” (1987: 105). Un ejemplo expuesto en la *Retórica general* proviene de Quevedo¹⁸²: “recuérdese su famosa batalla nabal (nabo/nave)” (Grupo μ , 1987: 105).¹⁸³ Por su parte, la adjunción repetitiva puede ejemplificarse con la insistencia de una letra («tooonto») o de una sílaba («dindindinero») para modificar una palabra.

¹⁸² Juan Victorio, el traductor de la edición española de la *Retórica general*, en diversas ocasiones se permitió ofrecer ejemplos extraídos de la tradición literaria de la lengua española. Por eso, una parte de las citas que sirven para ejemplificar las metáboles provienen de autores como Francisco de Quevedo, Gabriel Cabrera Infante o Antonio Machado.

¹⁸³ Para los habitantes de la Ciudad de México puede resultar familiar la *palabra cofre* “Iztapalabra” (Iztapalapa/palabra) que enaltece a la población de esa demarcación por su particular uso de la lengua.

La adjunción-supresión de los metaplasmos se ejemplifica con palabras en las que se sustituye apenas uno de sus elementos, por ejemplo, una vocal («ganar unas pusiciones») o una consonante («celebro» por «cerebro») (Grupo μ , 1987: 108). Cuando la sustitución o conmutación es completa, el procedimiento puede basarse en el arcaísmo o el neologismo. En las siguientes líneas, los autores exponen el funcionamiento de ambos:

Casos particulares de sinonimia estilística son el arcaísmo y el neologismo. En cada una de las parejas *fincar/quedar*, *membrarse/acordarse* hay un término referencial no marcado y un término provisto de una marca de arcaísmo. Un término será considerado arcaico si puede entrar en una relación de oposición «actual»/«antiguo» con otro término sinónimo y no marcado (...) En otros términos, para un mismo significado ha habido sustitución de significantes. Por eso, la aparición de la palabra A para designar el concepto acordarse en un acto de habla que se desarrolla en el periodo B provocará un efecto de distorsión (...) *Mutantis mutandis*, el mecanismo es idéntico para el neologismo (Grupo μ , 1987: 111).

Entre las figuras de permutación que son metaplasmos está la metátesis; en ella hay un intercambio en el orden de las letras de una palabra, por ejemplo: «Grabiél» y «necesidad» (Grupo μ , 1987: 114). El anagrama es una variedad más desarrollada de las figuras de permutación, según apuntan los autores, quienes ilustran la metábole con los ejemplos de François Rabelais y Salvador Dalí. El primero firmó algunas de sus obras con el pseudónimo anagramático «Acofibras Nasier» y al segundo se le imputó el apodo «Avida Dollars» (Grupo μ , 1987: 114). La permutación por inversión se puede encontrar en el palíndromo, que consiste en un juego de palabras donde la lectura puede hacerse en sentido inverso: “dábale arroz a la zorra el abad” es un ejemplo de Gabriel Cabrera Infante (Grupo μ , 1987: 115).

Las figuras de la metataxis surgen de un desvío en el plano de la expresión y la estructura de las frases; es decir, intervienen en el orden sintáctico de los mensajes verbales. Los casos de supresión parcial no son abundantes; los autores la ilustran con un desvío retórico conocido como crisis, en el cual “se ven principalmente un sustantivo y/o su adjetivo contraídos para formar conjuntamente un solo segmento: *minifalda*, *lavamatic* (por «lavadora

automática»)” (Grupo μ , 1987: 128). También hay supresión parcial en frases que reducen su articulación sintáctica. El ejemplo de los autores es un eslogan: “operación botes de leche” que sería una reducción de “operación de los botes de leche” (Grupo μ , 1987: 129).

En la metataxis, la supresión completa se logra con la elipsis cuya característica fundamental es “que la información se conserva a pesar de lo incompleto de la forma” (Grupo μ , 1987: 129). Los autores se preguntan si esta figura equivale al sobreentendido de la tradición retórica y gramática. Asimismo, la elipsis tiene diversas modalidades. Una de ellas es el asíndeton que consiste en la supresión de los nexos que coordinan las palabras de un enunciado. Un ejemplo proviene de los versos de Antonio Machado (Grupo μ , 1987: 131):

Corre el tren...
devorando matorrales,
alcaceles,
terraplenes, pedregales
olivares, caseríos...

Helena Beristáin, al referirse al asíndeton, señala que esta figura se vincula al *lenguaje de la pasión*: “consiste en una intensificación «patético encarecedora» que da al discurso un «efecto martillante», que da «fluidez al estilo», que es un «indicio de fuerza, un signo de autoridad» o un simple «procedimiento de aglomeración de sustantivos o epítetos»” (Beristáin, 2006: 67).

Los procedimientos de adjunción simple en la metataxis llevan al “estiramiento” o prolongación de los enunciados. Sucede así con la concatenación, el pleonasma y el paréntesis.¹⁸⁴ La adjunción repetitiva se ejemplifica con una figura opuesta al asíndeton, el polisíndeton, que consiste en la

¹⁸⁴ Estas tres figuras se definen de la siguiente manera: 1) Concatenación: “Consiste en una repetición semejante a la anadiplosis (/...X / X.../), pero gradual o progresiva (/x...z / z...p / p...k/): «el gato al rato, el rato a la cuerda, la cuerda al palo...» Cervantes.” (Beristáin, 2006: 103). 2) Pleonasma: “resulta de la redundancia o insistencia del mismo significado en diferentes significantes total o parcialmente sinónimos y, en ocasiones, de naturaleza parafrástica: «lo vi con mis propios ojos» (Beristáin, 2006: 399). 3) Paréntesis: “consiste en intercalar una oración (simple, compuesta o compleja) entera dentro de otra, sobrecargando así de elementos la línea central discursiva (...) Aunque no necesariamente se presenta entre signos de paréntesis” (Beristáin, 2006: 390).

repetición de las marcas de coordinación sintáctica. El ejemplo es de Calderón (Grupo μ , 1987: 136):

Es que mis rayos se nublan,
que se estremecen mis montes,
que mis cristales se enturbian
que mis vientos se estremecen.

Los procedimientos de supresión-adjunción de la metataxis se caracterizan por sustituir un elemento de los enunciados por otro elemento no pertinente en función del orden sintáctico: “la marca de una categoría es reemplazada por otra marca (no adecuada) tomada de la misma categoría” (Grupo μ , 1987: 137). La silepsis ejemplifica lo anterior; esta metábole interviene en el campo de las correspondencias entre elementos relativamente separados y autónomos: “Principalmente, vendrá a alterar la concordancia entre dos verbos o la concordancia de un pronombre sustituto con el sustantivo representado por él” (Grupo μ , 1987: 138). Uno de los ejemplos, citado en la edición española de la *Retórica general*, proviene de Quevedo:

La becerra, que son desvergonzadas...

La permutación en la metataxis lleva a la construcción de metáboles como el hipérbaton: “figura que consiste en proyectar fuera del marco normal de la frase a uno de sus constituyentes fijos” (Grupo μ , 1987: 145). Un ejemplo, proporcionado por Helena Beristáin (2006: 256), es de Singuenza y Góngora:

dulces daban al alma *melodías*

También es un procedimiento de permutación la inversión, metábole característica por “un cambio completo del orden en el interior de una fracción de frase o incluso en el interior de una frase entera” (Grupo μ , 1987: 146). Un ejemplo de inversión, citado en la edición española de la *Retórica general*, proviene de Bécquer:

Volverán las oscuras golondrinas
en tu balcón sus nidos a colgar

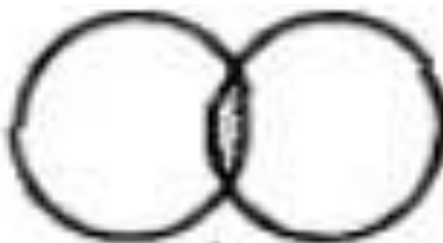
La tercera familia de metáboles está constituida por los metasememas que, en general, engloban las figuras tradicionalmente identificadas como tropos. La característica principal de los metasememas es la modificación del contenido de una palabra, en la cual queda, sin embargo, una “parcela” del sentido original (Grupo μ , 1987: 159). La definición de los autores coincide con la de los tropos, elaborada por Du Marsais: “Hacer tomar a una palabra una significación que no es precisamente la significación propia de esta palabra” (Grupo μ , 1987: 159).

El Grupo μ analiza los mecanismos que permiten la constitución de los metasememas. La sinécdoque, por ejemplo, puede manifestarse en dos variantes; una de ellas es la *sinécdoque generalizante* que se refiere a las palabras que designan el más por el menos, el todo por la parte, lo general por lo particular. Este tipo de figura puede manifestarse en un plano abstracto o conceptual, por ejemplo, decir *humano* o *mortal* en lugar de referirse a una persona en particular. La sinécdoque generalizante también puede expresarse en relación con una entidad material de la cual se desprenden o identifican diversas partes. Los autores advierten que este tipo de sinécdoques son poco sentidas como un desvío. Un ejemplo citado por ellos es: “El hombre cogió un cigarro y lo encendió”, en la cual *hombre* sustituye a *mano*.

El segundo tipo de sinécdoque es la *particularizante* que se caracteriza por expresar lo menos por lo más, la parte por el todo y lo particular por lo general. Las sinécdoques particularizantes pueden usar una de las partes de una entidad material concreta para referirse a ella como conjunto; por ejemplo, *vela* para designar *barco*. Los autores señalan que es teóricamente posible la existencia de sinécdoques particularizantes de un concepto o entidad abstracta. Una vez más, los investigadores del Grupo μ encuentran un tipo de sinécdoque poco sentida como un desvío e, incluso, se cuestionan su estatus de figura retórica; “escribir puñal en casos en que arma hubiera bastado ¿es una figura?” (Grupo μ , 1987: 173).

La antonomasia pertenece al campo de los metasemas; es considerada un tipo de sinécdoque debido a que también “va de lo particular a lo general, de la parte al todo, de lo menos a lo más, de la especie al género” (Grupo μ , 1987: 171). El ejemplo es «Cicerón» como una especie antonomástica en relación al género de los oradores.

La metáfora es un metasema. Para los investigadores del Grupo μ , esta figura surge cuando hay una intersección de semas (unidades mínimas de significación) entre dos palabras; es decir, cuando hay algún rasgo en común entre los contenidos de ambos términos. El fenómeno es representado en la *Retórica general* de la siguiente forma:



Esquema 4.1. Intersección de semas (Grupo μ , 1987: 178)

La metáfora extrapola la identidad común creada por la intersección de semas y se le atribuye por completo a los dos términos. Los autores representan este fenómeno con el siguiente esquema:



Esquema 4.2. Identidad a partir de la intersección de semas (Grupo μ , 1987: 178)

El proceso metafórico se representa, entonces, mediante la siguiente formulación:

$$\mathbf{P} \rightarrow (\mathbf{I}) \rightarrow \mathbf{L}$$

Esquema 4.3. Proceso metafórico (Grupo μ , 1987: 178)

La P es el término de partida, la L el término de llegada y la (I) es la intersección sémica que está ausente en el discurso, pero posibilita la construcción metafórica. El procedimiento, según explican los autores, se fundamenta en la suma de dos sinécdoques (Grupo μ , 1987: 180).

Un tipo de metáfora, a la que denominan *conceptual*, surge gracias a la articulación de una sinécdoque generalizante más una sinécdoque particularizante. Véase que en el enunciado “El abedul es la muchacha de los bosques”, las palabras *abedul* (P) y *muchacha* (L) comparten un elemento común (I), en este caso, la flexibilidad.¹⁸⁵ De acuerdo con la propuesta de la *Retórica general*, el término *flexible* es una sinécdoque generalizante de *abedul*, y *muchacha* es una sinécdoque particularizante de *flexible*.

El segundo tipo de metáfora exhibida por dos sinécdoques es la *referencial*. Esta se basa en la identificación de las partes que tienen en común diferentes entidades físicas. Piénsese en una metáfora en la que el término *ángel* (L) sustituye a *mosca* (P) gracias a un rasgo en común, las alas (I). En este ejemplo, proporcionado por el Grupo μ (1987: 180), una sinécdoque particularizante facilita el paso entre *mosca* y *alas*, y una sinécdoque generalizante permite hacer el traslado de *alas* a *ángel*. Los investigadores agregan que este tipo de metáfora está basada en imágenes (representaciones mentales imaginadas). Incluso llegan a afirmar que podría ser una transposición lingüística de la metáfora pictórica o plástica.

La metáfora puede presentar otras variantes en función de la presencia de los dos términos implicados o la ausencia de uno de ellos en el discurso. La metáfora “en ausencia” (*in absentia*) es aquella en la cual solamente se manifiesta discursivamente uno de los dos términos que comparten una intersección sémica. La interpretación de este tipo de metáforas suele requerir que el contexto del discurso permita su correcta interpretación o que haya una amplia intersección sémica entre el término ausente y el término figurado o que el contexto de la

¹⁸⁵ El ejemplo pertenece al texto de la *Retórica general*. Beristáin (2006: 314) hace una explicación de la misma metáfora a partir de las dos sinécdoques.

enunciación conduzca a la comprensión adecuada de la figura. El Grupo μ (1987: 183) ofrece el ejemplo de un discurso con cuatro metáforas que aluden a un mismo objeto (un conmutador eléctrico). Sin mayor conocimiento del contexto discursivo o extralingüístico, estas metáforas resultan, por sí mismas, de difícil comprensión:

Ruseñor de muralla, destello emparedado,
ese pico, ese suave disparador prisionero de la cal. (R. Brock)

A diferencia de lo anterior, la metáfora “en presencia” (*in praesentia*) coloca en el discurso los dos términos que comparten una intersección sémica. Esto aproxima la metáfora a la comparación: “Un «como» añadido, y estamos en presencia de comparaciones” (Grupo μ , 1987: 184).¹⁸⁶ Los autores del Grupo de Lieja agregan que la metáfora *in praesentia* facilita acercamientos insólitos entre los términos asociados. Para Beristáin (2006: 315), estas aproximaciones son el resultado de la genialidad que logra hallar lo semejante en lo diferente. La autora ofrece como ilustración algunos versos de Pablo Neruda:

El cubo de la sal, los triangulares
dedos del cuarzo: el agua lineal
de los diamantes: el laberinto
del azufre y su gótico esplendor:
adentro de la nuez de la amatista
la multiplicación de los rectángulos:
todo esto hallé debajo de la tierra;
geometría enterrada:
escuela de la sal: orden del fuego.

En este poema, explica Beristáin, se presenta una alegoría, o metáfora continuada, de los elementos constitutivos de la tierra. Las metáforas muestran esos componentes geométricos que habitan en las entrañas del planeta: “varios términos metafóricos corresponden a uno solo literal o recto: componente terráqueo” (2006: 315).

Para el Grupo de Lieja, la comparación es una figura que pertenece al campo de los metalogismos cuando no implica una transformación del contenido

¹⁸⁶ Aristóteles (*Retórica*, III, 4, 1406b) brinda un famoso ejemplo que ilustra el parentesco entre la metáfora y el símil: “se lanzó como un león” (símil) y “se lanzó el león” (metáfora). En ambos enunciados se hace referencia al héroe mitológico Aquiles.

semántico de las palabras; sin embargo, en algunas comparaciones prevalece la transformación o desvío, por lo cual pertenece también a los metasemas. Los autores exponen los siguientes ejemplos (Grupo μ , 1987: 186):

- 1) Sus mejillas son frescas como las rosas.
- 2) Sus mejillas son como rosas.
- 3) Las rosas de sus mejillas.
- 4) En su cara, dos rosas.

Para el Grupo μ , la primera comparación pertenece a los metalogismos porque no introduce una transformación semántica de los términos. En el segundo enunciado desaparece la palabra “frescas”; se percibe una anomalía que llevará al lector a inferir la intersección sémica. El tercer ejemplo es una metáfora *in praesentia* y el cuarto una metáfora *in absentia*.

La comparación suele realizarse gracias a la presencia de un «como» que indica el carácter parcial de la semejanza. En ocasiones, ese término puede sustituirse por una palabra más o menos equivalente, entre ellas, *parece*, *así*, *semejante*. Asimismo, algunos términos de parentesco (hermana, madre, primo, abuelo) cumplen una función similar.

El surgimiento de una comparación también es posible gracias a ciertos usos del verbo *ser*. Los autores lo designan como “«es» de equivalencia”. Otras variantes pueden surgir con un demostrativo, un sustantivo más un verbo, un genitivo (palabra que hace pasar de la especie al género) o una atribución.

Véanse los ejemplos de todas estas variantes en la siguiente tabla, elaborada con información proporcionada por el Grupo μ :

Como	Sus mejillas son <i>como</i> rosas.
Equivalente de «como»	El reloj <i>parece</i> el ojo del tiempo (José Zorrilla)
Términos de parentesco	O cuervo tan apuesto, del cisne eres <i>pariente</i> (Juan Ruiz de Alarcón)
«es» de equivalencia	Nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar, que es el morir (J. Manrique)

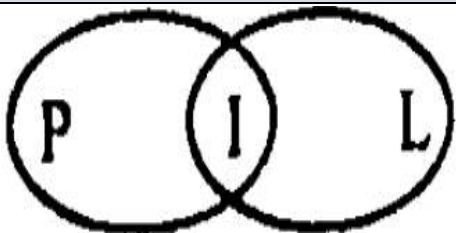
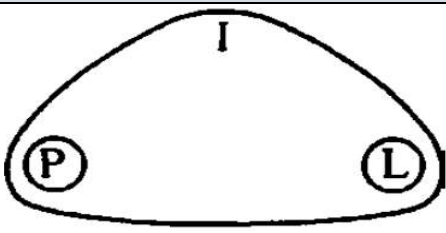
Demostrativo	Su recuerdo, ese puñal fino y seguro (Luis Cernuda)
Sustantivo y verbo	La <i>ciudad</i> <i>está</i> doblando tristemente (Juan Ramón Jiménez)
Genitivo	Hay vapores y un frío <i>de</i> mar muerto (Pablo Neruda)
Atribución	De soldados enfermos, que de súbito crecen hacia la muerte <i>en</i> ríos (Pablo Neruda)

Tabla 4.3. Variantes de la comparación (Grupo μ , 1987: 187-190)

La metonimia es otro metasemema expuesto en la *Retórica general*; los autores se fundamentan en sus postulados previos acerca de la sinécdoque y la metáfora para explicar su mecanismo. Ellos señalan (Grupo μ , 1987: 191) que la definición tradicional de esta figura consiste en la transformación de los significados de las palabras a partir de una relación de contigüidad que puede ser espacial, temporal o causal.

Para el Grupo μ , el mecanismo de la metonimia consiste en el traslado desde un término de partida (P) hacia uno de llegada (L) mediante un término intermedio (I) que engloba a los otros dos, tanto en el modo conceptual (plano semántico) como en el modo material (plano referencial). Esto permite la comparación con la metáfora en la cual el término intermedio (I) es producto de una intersección sémica.

La siguiente tabla ilustra la comparación de los procedimientos en la metáfora y la metonimia; se elaboró a partir de un cuadro del Grupo μ (1987: 192) al cual se le hicieron algunas modificaciones en su presentación y se agregaron ejemplos proporcionados por los mismos autores:

Modo	Metáfora	Metonimia
		

Conceptual (plano semántico)	<p>Coposición de semas:</p> <p>Ej. El abedul es la muchacha de los bosques.</p> <p>P = abedul L = muchacha I = flexibilidad</p>	<p>Conclusión en un conjunto de semas:</p> <p>Ej. Y tú darás a mi tumba lo que yo he hecho para tu cuna. [Víctor Hugo]</p> <p>P1 = cadáver P2 = infante L1 = tumba L2 = cuna I 1= muerte I = vida</p>
Material (plano referencial)	<p>Coposición de partes:</p> <p>Ej. La mosca es el ángel de la suciedad.</p> <p>P = mosca L = ángel I = alas</p>	<p>Copertenencia a una totalidad material:</p> <p>Ej. Tomen su César.</p> <p>P = Libro <i>El bello Gálico</i> L = César (el autor) I = “la totalidad espacio-temporal que comprende la vida del célebre cónsul, sus amores, sus obras literarias, sus guerras, su época, su ciudad”</p>

Tabla 4.4. Comparación entre metáfora y metonimia (Grupo μ , 1987: 192)

Por otro lado, las especies en las que se manifiesta la metonimia (como las de continente/contenido, productor/producido, materia/producto acabado y causa/efecto) son vistas por los autores como categorías de connotación entre los términos vinculados (Grupo μ , 1987: 193). Esto quiere decir que la metonimia hace intervenir sentidos más vastos que el de la definición de un término de partida; se extrapola el sentido de una palabra (L) para asignarlo al término con el cual mantiene la relación de contigüidad (P).

También existe la posibilidad de la unión de una metáfora con una metonimia en una misma construcción discursiva. Los autores encuentran en un eslogan publicitario un ejemplo de este fenómeno: “SPRINT, el cigarrillo de los hombres de acción” (Grupo μ , 1987: 194). SPRINT es un tipo de automóvil (deportivo) que tiene una relación de contigüidad con un tipo de hombre (de acción). Por su parte, la relación entre SPRINT y el cigarrillo es arbitraria, pero se establece una intersección sémica (producto adictivo) que desemboca en una metáfora.¹⁸⁷

¹⁸⁷ El Grupo μ (1987: 192) encuentra una complementariedad entre la metáfora y la metonimia. Esta apreciación se ilumina aún más con los postulados ya referidos de Jakobson quien encuentra que dicha

El oxímoron es una más de las metáboles analizadas por el Grupo μ . Se trata de una figura que proviene de la contradicción entre dos palabras adyacentes, “generalmente un sustantivo y un adjetivo: «oscura claridad», «nieve ardiente»” (Grupo μ , 1987: 195). Para explicar por qué esta metábole se encuentra entre los metasememas, los autores indican que el grado cero de un oxímoron como «oscura claridad» sería «luminosa claridad». Entre el grado cero y el desvío hay un proceso de supresión-adjunción negativa. El resultado es un desvío en el código semántico («oscuro» por «luminoso») y la plena incorporación del oxímoron en la familia de los metasememas.

Por su parte, las figuras que componen el universo de los metalogismos alteran el valor lógico de las frases. Estas metáboles exigen el conocimiento del referente (la cosa de la que se habla); es decir, hay una alusión a un dato extralingüístico que puede ser indicado mediante un demostrativo (este, ese, aquel, etc.). Se trata de figuras que se refieren a cuestiones, objetos o sujetos concretos: “solo hay metalogismo de lo particular” (Grupo μ , 1987: 204).

Los metalogismos modifican nuestra mirada hacia el referente; en otras palabras, pueden alterar y contradecir la percepción o la información “objetiva” que se tiene de este. A diferencia de los metasememas, que modifican el sentido de las palabras, los metalogismos son enunciados que contradicen los datos referenciales, sin perturbar el código de la lengua. Los autores ejemplifican lo anterior con tres enunciados (Grupo μ , 1987: 202-203):

- a) El gato es un Dios.
- b) Este gato es un tigre.
- c) Esto no es un gato.

Mientras que el primer ejemplo es metafórico, el segundo tiene un carácter mixto (metasemema y metalogismo) porque incluye una metáfora (tigre por gato) y una hipérbole (aumento exagerado de las cualidades del gato) que, mediante un

complementariedad es fundamental en la constitución del lenguaje y el pensamiento. Al respecto, el investigador brasileño Luiz Fiorin retoma la propuesta del lingüista ruso y resalta la importancia de ambas figuras como fundamentos de nuestra construcción simbólica: “Como mostra Jakobson, todos os processos simbólicos humanos, sejam eles sociais ou individuais, organizam-se metafóricamente e metonimicamente (Fiorin, 2014: 15).

demostrativo, se refiere a un gato en particular. El tercer ejemplo sería un metalogismo si al consultar el referente se comprueba que, en realidad, se trata de un gato. Se trataría, entonces, de una paradoja. El procedimiento que lleva a identificar los metalogismos se puede resumir así: “para descubrir el metalogismo eventual, hay que convocar a la realidad, confrontar los signos y su referente. Para constatar el metalogismo, hay que asegurarse además de que los signos no dan una descripción fiel del referente” (Grupo μ , 1987: 213).

La lítote es un metalogismo que se constituye gracias a una supresión parcial de semas: “Se dice menos para decir más, es decir, se toma el dato extralingüístico como una cantidad de la que se pueden eliminar a voluntad ciertas partes” (Grupo μ , 1987: 215). La lítote disminuye el valor o la intensidad de un enunciado, sin perturbar el código o sentido convencional de las palabras empleadas. Los autores del Grupo μ (1987: 216) ejemplifican con el enunciado “Tengo afecto por ti”, que podría ser la atenuación de un “Te quiero”.

En el universo de los metalogismos, la supresión completa de una lítote puede desembocar en silencio, “pues a veces la mejor manera de decir menos es no decir nada” (Grupo μ , 1987: 216). De ahí que, para los autores, el silencio de la prensa o el gobierno puede tener un valor de lítote. Aunque también un silencio puede ser visto como reticencia; esta figura emerge cuando la supresión total de los signos coincide con una ruptura del discurso.

Entre los metalogismos, los mecanismos de adjunción pueden llevar a la construcción de una figura opuesta a la lítote: la hipérbole. Se trata de un aumento de los semas intensivos que lleva a decir más con menos. Ya se ha mencionado, como ejemplo, la hipérbole del gato con cualidades de tigre. Adicionalmente, la lítote y el silencio pueden tener un carácter hiperbólico.

El Grupo μ (1987: 217) ilustra el tratamiento hiperbólico de la lítote con la imagen de un fariseo rico y apóstata que todo el tiempo repite en el templo: “No soy más que un pobre pecador”. Por su parte, el silencio hiperbólico se ejemplifica cuando este dice más que la expresión verbal: “Ante ciertos

espectáculos, o influido por una gran emoción, un locutor que de repente guarda silencio, un autor cuyo discurso se acaba en puntos suspensivos, son más elocuentes que el mismo espectáculo o la emoción” (Grupo μ , 1987: 217).

Los procedimientos de adjunción pueden edificar metalogismos como la repetición, que surge de una adjunción repetitiva¹⁸⁸, y el pleonasma, que aparece cuando hay una adición de palabras innecesarias o inútiles. Estas figuras pueden aumentar o ensanchar la situación o cosa referida. Los autores brindan el ejemplo de alguien que exclama “¡Mi gato, mi gato!”, cuando este se encuentra extraviado: “nos está haciendo comprender que no sólo ha perdido un gato, sino *su* gato, y ¡qué gato!, ¡su gato *querido!*” (Grupo μ , 1987: 218).

La antítesis también es un metalogismo. Se produce por la oposición de cualidades generalmente abstractas y articuladas en pares: amor/odio, bello/feo, etc. En la cita de Víctor Hugo “y tú darás a mi tumba lo que yo hice por tu cuna”, además de las metonimias, hay cinco antítesis: tú/yo, futuro/pasado, dar/hacer por, mi tumba/ tu cuna (Grupo μ , 1987: 219).

Los mecanismos de supresión-adjunción llevan a la construcción de figuras como el eufemismo. El mecanismo de esta metábole consiste en eliminar de un enunciado las formulaciones que pueden apreciarse como molestas o agresivas y, además, añadir otras menos ofensivas, más tolerables o benevolentes. Las valoraciones a la salida de un espectáculo, por parte de quienes acaban de presenciarlo, pueden ser “no estaba mal” o “tenía algunas cualidades”; cuando en realidad estos enunciados son eufemismos de una evaluación negativa: “era lamentable” (Grupo μ , 1987: 220).

Según los autores, la alegoría, la parábola y la fábula¹⁸⁹ tienen un estatuto singular porque en un nivel inferior están compuestas de metáforas (león por rey)

¹⁸⁸ Algunos párrafos más adelante se observa que la repetición puede identificarse como una figura del relato o del discurso, de acuerdo con el análisis de las figuras de la narración elaborado por el Grupo μ (1987: 286).

¹⁸⁹ La alegoría o metáfora continuada es “un conjunto de elementos figurativos usados con valor translaticio y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos y realidades, lo que permite que haya un sentido aparente o literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo” (Beristáin, 2006: 25). La fábula es definida como “apólogo, breve narración en prosa o en verso, de un suceso de cuya ocurrencia se desprende

y sinécdoques particularizantes (zorro por astuto), pero en un nivel superior son metalogismos porque estas figuras “tomadas literalmente, proporcionan un sentido insuficiente” (Grupo μ , 1987: 221). En consecuencia, es necesario establecer su vínculo o similitud con una determinada realidad: “el metalogismo aparece como figura de conjunto y solamente se la puede comprender por el conocimiento del referente particular” (Grupo μ , 1987: 222).

Por otro lado, el mecanismo de supresión-adjunción negativa es fundamental en la constitución de la ironía y de algunas lítotes. De la ironía, la *Retórica general* destaca su similitud con el eufemismo, pero la ironía suele negar los hechos y mostrar una mayor distancia o menor involucramiento del locutor. Se puede decir que “un autor mediocre es muy estimable” (Grupo μ , 1987: 223), pero el enunciado se definirá como una figura u otra a partir de un contexto dado, ya sea como una atenuación de una valoración negativa o como un juicio crítico que tiene un sentido contrario al proporcionado literalmente.

Las lítotes también surgen de una supresión-adjunción negativa. Estas provienen de dos negaciones simultáneas. La primera es de tipo léxico, “parte de un término preciso para llegar a otro término preciso, según una oposición sémica codificada (odio/amor) perfectamente simétrica” (Grupo μ , 1987: 225). La segunda negación es gramatical y se aplica al término que ha sido sustituido. “¡Vete, no te odio!” y “No está ronco el canario” son los ejemplos expuestos en la *Retórica General* (Grupo μ , 1987: 224). En suma, la lítote permite realizar aseveraciones mediante la negación de lo contrario a lo que se quiere afirmar.

El poeta Julio Trujillo (2012) explica el empleo de la lítote en su artículo “Puntos y figuras: La lítote”. El autor muestra la recurrencia de esta figura en la obra de Borges y cita, como ejemplo, un párrafo de la introducción de *Ficciones*:

Las ocho piezas de este libro **no requieren mayor** elucidación. La octava (*El jardín de senderos que se bifurcan*) es policial; sus lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito **no ignoran** pero que no

una enseñanza para el lector, llamada moraleja. Se trata pues de un género didáctico mediante el cual suele hacerse crítica de las costumbres y de los vicios locales o nacionales, pero también de las características universales de la naturaleza humana en general (*parábola*)” (Beristáin, 2006: 207).

comprenderán, me parece, hasta el último párrafo. Las otras son fantásticas; una –*La lotería en Babilonia*– **no es del todo inocente** de simbolismo. **No soy el primer autor** de la narración *La biblioteca de Babel*; los curiosos de su historia y de su prehistoria pueden interrogar cierta página del número 59 de *Sur*, que registra los nombres heterogéneos de Leucipo y de Lasswitz, de Lewis Carroll y de Aristóteles. En *Las ruinas circulares* todo es irreal: en *Pierre Menard, autor del “Quijote”* lo es el destino que su protagonista se impone. La nómina de escritos que le atribuyo **no es demasiado divertida** pero **no es arbitraria**; es un diagrama de su historia mental... (citado en Trujillo, 2012).

Julio Trujillo localiza en este fragmento media docena de lítotes y comenta lo siguiente sobre el eminente escritor argentino: “Borges usaba lítotes constantemente, su prosa es adicta a esta figura retórica por una especie de falsa humildad que buscaba decir más con menos” (Trujillo, 2012).

Por último, los mecanismos de permutación en la metataxis son poco frecuentes. Los autores encuentran en el cine una muestra de cómo se pueden permutar elementos de la realidad, ya sea que el efecto venga después de la causa o que se cuente la historia de una vida comenzando con el final, hasta llegar a su conclusión con el nacimiento. Asimismo, señalan que el surrealismo constantemente brindaba ejemplos de esta permutación metalógica y los autores se imaginan ejemplos como una hija pariendo a su madre o una imagen del mar contenido en una gota (Grupo μ , 1987: 229).

La definición de los cuatro dominios de las metáboles, revisados en los párrafos precedentes, constituyen una aportación fundamental a la retórica del siglo XX. El trabajo del Grupo μ no tiene un espíritu clasificador como, señalan, lo tuvieron los grandes Linneos de la retórica.¹⁹⁰ Su preocupación principal está en la delimitación de las operaciones o mecanismos que permiten la estructuración de las metáboles en cada uno de sus cuatro dominios. Al respecto, Helena Beristáin ha resaltado las cualidades de esta propuesta: “Nos hallamos ante un cuadro preciso, sencillo y claro, capaz de abarcar todos los mecanismos, los niveles y las figuras retóricas dentro de un sistema” (Beristáin, 2002: 157).

¹⁹⁰ “los Lamy, los Fontanier, los Du Marsais, haciendo de Linneos, han consagrado lo mejor de sus esfuerzos a hacer un recuento indefinido de las «especies» retóricas” (Grupo μ , 1987: 207).

La *Retórica general* ofrece, en su segunda parte, dos ejercicios de análisis a partir del sistema de metáboles previamente desarrollado. El primero delimita las figuras de los interlocutores; el segundo estudia la retórica del discurso narrativo. Ambos trabajos son, para sus autores, “una primera incursión en las regiones casi vírgenes de una retórica aplicable a todos los modos de expresión” (Grupo μ , 1987: 249). En particular, el segundo trabajo lleva el análisis retórico hacia el terreno de la semiótica, pues los autores buscan delimitar los mecanismos y figuras de la narración no solamente en el plano verbal y literario, sino también en el arte pictórico, dramático y cinematográfico.

De este trabajo dedicado a la retórica del discurso narrativo se presentan, a continuación, algunas de sus características relacionadas, principalmente, con el discurso cinematográfico. Esto anticipa, además, el tema que se desarrolla en el apartado siguiente, dedicado a la retórica de la imagen y el cine.

Para el análisis de las figuras de la narración, los autores recurren a Louis Hjelmslev quien postula una distinción entre forma y sustancia de la expresión y forma y sustancia del contenido. De acuerdo con la lectura que el Grupo μ hace de la propuesta de Hjelmslev, el signo lingüístico es una articulación, entre la forma de la expresión y la forma del contenido, que establece una relación de solidaridad denominada *función semiótica*; a su vez, el signo lingüístico se expresa como “una magnitud de dos caras, abierta en dos direcciones: al exterior, hacia la sustancia de la expresión; al interior, hacia la sustancia del contenido” (Grupo μ , 1987: 270). Los autores representan lo anterior con el siguiente cuadro:

	Sustancia	Forma	
Expresión	Campo fónico	Señales sonoras	Signo
Contenido	Campo semántico	Conceptos	

Tabla 4.5. Estructura del signo lingüístico (Grupo μ , 1987: 270)

La propuesta teórica sobre el signo lingüístico, elaborada por Hjelmslev, es adaptada para estudiar la narración y sus mecanismos retóricos. Al respecto, el Grupo μ propone el cuadro que se muestra a continuación:

	Sustancia	Forma	
Expresión	Novela, película, tebeo, etc.	Discurso narrativo	Signo narrativo
Contenido	Universo real o imaginado, historias reales o ficticias	Relato, propiamente dicho	

Tabla 4.6. Estructura semiótica del relato Grupo μ (1987: 270)

El Grupo μ explora las casillas de este cuadrante para delimitar sus procedimientos retóricos característicos. Sin embargo, los autores no indagan las eventuales figuras de la sustancia del contenido porque se encuentran en espera de una teoría semántica universal, a saber, “la ciencia de los conceptos susceptibles de figurar en las lenguas humanas” (Hjelmslev, citado en Grupo μ , 1987: 270).

Para delimitar las figuras de la sustancia de la expresión, el Grupo μ (1987: 271) advierte que una sustancia 1) requiere de un soporte y 2) puede manifestarse con diversas modalidades. Por ejemplo, en un texto escrito, la sustancia es gráfica y el soporte puede estar hecho a mano o impreso en un libro. Adicionalmente, un mismo texto impreso puede tener caracteres diferentes; es decir, una misma sustancia gráfica puede manifestar diversas modalidades (tipografía, tamaño, en negritas o cursivas). Por su parte, el cine tiene diferentes modalidades en su soporte: la imagen digital, el tipo de película (8, 16, 35, 70 mm) y el formato de exhibición (*scoope*, *imax*, etc.). La sustancia de la expresión suele combinar elementos icónicos, gráficos y sonoros.

Los autores (Grupo μ , 1987: 273) sostienen que, en el cine silente de los años veinte, característico por el uso de intertítulos entre las escenas, hay un desvío de supresión cuando una película no los incluye. Como ejemplo mencionan *Le dernier des hommes* (*Der letzte Mann*, 1924) de F. W. Murnau.

Sucede lo contrario con las películas que agregan los intertítulos cuando la generalidad de las cintas ha desistido en su inclusión; en este caso, el desvío es sentido como una adjunción. Un ejemplo de lo anterior se encuentra en el cine de Jean Luc Godard quien incluye intertítulos en películas como *Una mujer es una mujer* (*Une femme est une femme*, 1961) y *Los carabineros* (*Les carabiniers*, 1963).

Los investigadores del Grupo de Lieja agregan que, en el nivel icónico, pueden surgir figuras a partir de la combinación de diversas modalidades de la sustancia. Genne Kelly bailando con un dibujo animado en la película *Levando anclas* (*Anchors Aweigh*, 1945) es un ejemplo de esta mezcla. Otras combinaciones están basadas en la velocidad de grabación y proyección: el ralentizado o cámara lenta y el acelerado o cámara rápida. Asimismo, son modalidades de la sustancia visual la modificación, amplificación o reducción del espacio visual a partir del uso de diversos tipos de lente, la imagen borrosa, la sobreimpresión del negativo y el color (Grupo μ , 1987: 273).

Los autores encuentran que el uso de diversas modalidades de la sustancia pueden incidir en la forma del discurso y adquirir un valor semántico. Así sucede en películas como *Bonjour Tristesse* (1958) de Otto Preminger, en la cual se “utiliza el color y el blanco y negro, pero el color interviene solamente para los acontecimientos del pasado” (Grupo μ , 1987: 273).

Para delimitar las figuras de la forma de la expresión y del contenido, el Grupo de Lieja hace válida la distinción entre discurso y relato; es decir, el signo narrativo se divide, por un lado, en el discurso que narra y, por el otro, en el relato contado. Los autores estudian las figuras de la forma de la expresión y su relación con el contenido del relato.

Asimismo, el Grupo μ señala que los desvíos fundamentales de la forma de la expresión se pueden identificar a partir de una norma teórica que busca la transparencia o invisibilidad del discurso. Esto quiere decir que un discurso puede alejarse de ese ideal de transparencia y hacer visibles sus mecanismos de

enunciación: “Se puede reconocer en esto la función retórica en su efecto fundamental: atraer la atención sobre el mismo mensaje” (Grupo μ , 1987: 276).¹⁹¹

Los desvíos del discurso narrativo, exponen los autores, intervienen en las siguientes instancias: 1) las relaciones de duración, 2) la cronología, 3) el determinismo causal y 4) el punto de vista (Grupo μ , 1987: 278). En cuanto a las relaciones de duración, los autores establecen, como principio general, que la instancia “narrante” tiene una duración menor al relato narrado. Por lo tanto, el discurso suele reducir la duración del relato. En el cine esto se ejemplifica cuando el montaje comprime los sucesos: “En tres tomas de vista, puedo pasar de un personaje A que está empezando a comer a un personaje B que los está mirando y hablando, para volver inmediatamente al personaje A, que ha terminado su comida” (Grupo μ , 1987: 279).

Los autores (Grupo μ , 1987: 282) señalan que el ralentizado y el acelerado, efectos previamente definidos como modalidades de la sustancia, también funcionan como modalidades del discurso. El ralentizado sería un procedimiento de adjunción temporal y el acelerado, de supresión. Asimismo, la imagen congelada aparece como un desvío por adjunción temporal.

Respecto a la cronología del discurso narrativo exponen que, por lo general, coincide con la cronología del relato. Sin embargo, en ocasiones se omiten o disimulan algunos acontecimientos mediante una elipsis. Esta figura puede tener dos modalidades: en la primera, los hechos omitidos se definen anticipadamente, ya se sabe lo que va a pasar y no es necesario mostrarlo; en la segunda, los hechos se deducen de forma retrospectiva, el lector o espectador puede inferir los sucesos previos del relato que fueron omitidos en el discurso.

Para los autores, la repetición es un procedimiento de adjunción simple. Esta surge como un hecho del relato cuando el discurso reproduce los

¹⁹¹ Según los autores del Grupo μ (Grupo μ , 1987: 276), el proceso de enunciación se fundamenta en: 1) el montaje, 2) el movimiento de la cámara, 3) el intertítulo (de uso frecuente en la época silente), 4) la banda sonora y 5) otros efectos “más raros” como la interpelación directa de los personajes al espectador, lo cual hace evidente la presencia de la cámara.

acontecimientos. Por otro lado, la repetición aparece como figura del discurso cuando no remite más que a un acontecimiento del relato. Se trata de un solo hecho, pero se muestra de forma iterativa en la narración (Grupo μ , 1987: 286).

De acuerdo con los investigadores del Grupo μ , hay ruptura de la cronología cuando se insertan elementos ajenos al desarrollo de las acciones; en ocasiones son anotaciones o comentarios del autor, también pueden ser pensamientos y recuerdos de un personaje. Algunas metáforas cinematográficas ejemplifican esta ruptura cronológica. La figura surge gracias a un procedimiento de supresión-adjunción:

“...las celebres metáforas de Eisenstein (planos de mataderos insertos durante la carga de la policía en *La Huelga*; arpistas simbolizando el discurso lenitivo de los mencheviques en *Octubre*) aparecen como intrusiones del autor en el desarrollo del relato y como relevos internos al discurso” (Grupo μ , 1987: 286).

En cuanto a las figuras del discurso relacionadas con una alteración del determinismo causal, explican que estas pueden surgir de la relación entre causas internas (relacionadas con el mundo psicológico de los personajes) y externas (relacionadas con el mundo exterior a los personajes). Hay una supresión cuando el discurso omite el espacio interior de los personajes y únicamente muestra sus acciones. En cambio, se erige una figura por adjunción cuando el autor de un relato penetra en la intimidad de un personaje para explorar las causas de su comportamiento.

En el cine, el montaje puede provocar una falsa relación entre causa y efecto. La película *Octubre* (1928), de Sergei M. Eisenstein, brinda un ejemplo de lo anterior: “un ministro se sobresalta en Petrogrado como si reaccionase al lejano bombardeo de una trinchera” (Grupo μ , 1987: 290).

La representación del espacio en el discurso cinematográfico, y en otras artes visuales, es un dato inmediato. Para el Grupo μ (1987: 291), el primer plano del cine¹⁹² es un mecanismo de supresión porque reduce la amplitud del espacio

¹⁹² “El primer plano corta por los hombros y nos sitúa a una distancia de intimidad con el personaje, le vemos solamente el rostro. Es el plano expresivo por excelencia y nos permite acceder con gran eficacia al estado emotivo del personaje” (Fernández y Martínez, 1999: 34).

visual. En contraparte, los autores ven los planos generales como mecanismos de adjunción: “Las películas de Buster Keaton utilizarán frecuentemente los planos generales para permitir leer en el espacio la coordinación de los elementos puestos en juego” (Grupo μ , 1987: 292). Adicionalmente, dicen que pueden identificarse algunos mecanismos de adjunción-supresión en películas que, a nivel discursivo, niegan entrar en contacto con los lugares de la acción. Lo anterior se observa en películas que ocultan o sustituyen la representación de una escena violenta o íntima.

El Grupo μ aborda, finalmente, el punto de vista como uno de los lugares en los que son posibles los desvíos. Los autores recurren a una definición de Tzvetan Todorov: “el punto de vista designa «la manera en que los acontecimientos relatados son percibidos por el narrador y, consecuentemente, por el virtual lector»” (Grupo μ , 1987: 293). Añaden también que el lingüista búlgaro distingue dos rasgos distintivos en su concepto de punto de vista: primero, la representación del narrador en su discurso y, segundo, su relación más o menos cercana con sus personajes y sus conciencias (Grupo μ , 1987: 293).

Los autores delimitan el grado cero del punto de vista en un punto intermedio entre la objetividad del cronista objetivo y la imaginación del autor que, regidor de su propia creación, comparte los secretos y el mundo interior de sus personajes. Esta apreciación la realizan cuando hablan sobre la novela moderna: “omnipresencia y omnisciencia del narrador así como visión objetiva y externa serán consideradas en adelante como desvíos para la sensibilidad del lector actual” (Grupo μ , 1987: 293).

A partir de los anteriores elementos, los autores encuentran que, en función de la representación del narrador en el discurso, la narración objetiva es sentida como un mecanismo de supresión cuando se omite la interioridad de los personajes. En función de la relación entre el narrador y sus personajes, se ve como un mecanismo de supresión que el autor solamente se enfoque en sus

gestos, actitudes y actos, sin mencionar la consciencia y el mundo psicológico de los personajes.

Un procedimiento de adjunción permite ciertas intervenciones del autor en la narración. Los autores citan un ejemplo de Multatuli, un escritor holandés del siglo XIX, pero en el mundo cinematográfico se puede encontrar el ejemplo de Woody Allen quien frecuentemente funde el punto de vista de sus personajes (interpretados por él mismo) con el del autor de las películas y así ofrece comentarios sobre lo que sucede en la trama. Aunque posiblemente, la estrategia de Woody Allen no sea únicamente una adjunción que permite la entrada del punto de vista del autor, sino una supresión-adjunción porque el autor que habla se oculta en el personaje que, paradójicamente, es interpretado por el mismo autor de la película.

De acuerdo con los investigadores del Grupo de Lieja, la permutación es un mecanismo que puede llevar a la aparición de varios puntos de vista. Esto sucede cuando se ponen en escena varias versiones de un mismo hecho, como en las novelas criminales. El relato *En el bosque* (Ryunosuke Akutagawa, 1917) y su adaptación cinematográfica, *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950), según el Grupo μ , muestran las posibilidades de la permutación narrativa a la hora de reconstruir un hecho criminal con múltiples puntos de vista. Adicionalmente, estas obras le permiten a los investigadores vislumbrar un rasgo adicional relacionado con el punto de vista, a saber, “el carácter más o menos acabado de la información: ¿nos dice todo a tiempo el autor?” (Grupo μ , 1987: 296).

En cuanto a las figuras de la forma del contenido, el Grupo de Lieja recurre, en esta ocasión, a las aportaciones de Roland Barthes para establecer las siguientes clases de unidad en el relato: 1) los núcleos, 2) los personajes e indicios, 3) los informantes y 4) los actantes (Grupo μ , 1987: 297).

1) Los núcleos se refieren a las acciones dentro del relato. Tienen tres fases: apertura (surge la posibilidad de un acontecimiento o acción), realización (se lleva a cabo esa posibilidad) y final (se obtiene un resultado). Los núcleos

pueden sucederse, insertarse uno en otro, o alternarse. La adjunción o supresión de núcleos depende de las normas o convenciones (históricas, genéricas, de verosimilitud) que tienen los relatos. Por lo tanto, se consideran desvíos los mecanismos retóricos de adjunción o supresión que intervengan en el número de núcleos generalmente adoptado, aceptado o considerado como verosímil en una narración.

Como ya se ha mencionado, los mecanismos retóricos de adjunción también permiten mostrar la repetición de hechos en una historia, “una misma situación, un mismo núcleo puede ser repetido a lo largo del relato” (Grupo μ , 1987: 299). Asimismo, la supresión-adjunción permite el surgimiento de un fenómeno del relato, conocido como *mise en abyme* o “puesta en abismo”. Este mecanismo sucede cuando algunos elementos se reflejan entre sí “hasta el infinito y en perspectiva” (Grupo μ , 1987: 299). Los investigadores lo identifican cuando la acción del narrador o autor se convierte en la acción del personaje (*Las meninas*, de Velázquez, es un extraordinario ejemplo pictórico) o cuando el personaje refleja la actividad del lector o espectador (los autores refieren la película *Vivir su vida*, de Jean-Luc Godard, en la cual el personaje principal contempla *La pasión de Juana de Arco*, de Carl Dreyer).

La *mise en abyme* también puede ser vista como “un microcosmos del relato”, es decir, “cuando los elementos que expone son un reflejo de los propios elementos de la acción” (Grupo μ , 1987: 299). Al inicio de los relatos se observa cuando hay un signo de fatalidad (las predicciones de las brujas de *Macbeth*) que resume los núcleos narrativos de la historia. Al final de un relato, un regreso al pasado o una rememoración puede darle una significación nueva a la historia que concluye. Adicionalmente, la *mise en abyme* puede ser prevista por un personaje de tal forma que se anticipa a ella: “En la residencia de Roderick Usher, el narrador, puesto en guardia por las extrañas coincidencias entre los acontecimientos a los que asiste y los acontecimientos del libro que está leyendo, huye a tiempo de la casa, pues «ya conoce el final de la historia»” (Grupo μ , 1987:

299). Este fenómeno de anticipación es elaborado, según los autores, gracias a un mecanismo de supresión-adjunción negativa.

2) Los personajes pueden ser vistos como indicios o portadores de indicios que contribuyen a la significación del relato: “van desde la apariencia física hasta el carácter, desde el vestido hasta el lenguaje” (Grupo μ , 1987: 301). Así, la limitación y la multiplicación de indicios, señalan los autores, son sentidos, respectivamente, como mecanismos de supresión y adjunción retórica. A su vez, algunos indicios disimulan la verdadera personalidad de los personajes; este contraste entre apariencia y realidad, entre indicios contradictorios, desemboca en un oxímoron del relato y es el resultado de una operación de supresión-adjunción negativa. La misma figura puede manifestarse cuando se unen dos indicios contradictorios: “Rabelais nos ha mostrado al pobre Gargantúa perplejo, no sabiendo si llorar por la muerte de su mujer Badebec, o alegrarse por el nacimiento de su hijo” (Grupo μ , 1987: 302).

3) Los informantes permiten situar la acción en el espacio y el tiempo. Hay diversos tipos, entre ellos, los lugares, los objetos y los gestos. Los lugares, frecuentemente, no son neutros. En algunos casos, los lugares y sus ambientes pueden tener una carga cultural preestablecida (como una iglesia). Un lugar puede reflejar el sentimiento de los personajes o también puede haber una correspondencia entre un espacio y la personalidad de los individuos que lo habitan o frecuentan. Asimismo puede presentarse una oposición entre las características de los lugares (un ambiente bello) y la situación que muestra el relato (una situación angustiosa o una derrota): “En el cine no faltan los ejemplos. Reflejo: la neblina del valle del Po por donde va errante el protagonista de Antonioni (*El grito*). Oposición: el bombardeo bajo un sol de junio de 1940 en *Juegos Prohibidos*” (Grupo μ , 1987: 303).

Los objetos de los relatos, además de su uso preestablecido, tienen funciones decorativas y dramáticas. Estos pueden tener una relación de *reflejo* cuando la ausencia o presencia de un objeto remite a un personaje, a un suceso o

a una emoción. Los objetos también tienen una función de *pantalla* si se les niega su función principal: “Es la puerta definitivamente cerrada y golpeada con violencia por el novio rechazado de *Washington Square* (Henry James)” (Grupo μ , 1987: 304).

Los gestos, por su parte, pueden multiplicarse o reducirse, así como tener funciones de reflejo o de pantalla. Estas dos oposiciones actúan de forma conjunta:

La emoción de Mateo Falcone al matar a su hijo no se refleja en nada: hay supresión de toda manifestación y, simultáneamente, la apariencia hace pantalla a la profundidad. Por el contrario, las manifestaciones de la madre de Alexis ante el cadáver de su hijo (*La Vie de Saint Alexis*) se multiplican reflejando cada una su dolor (Grupo μ , 1987: 305).

4) La definición de los actantes y sus funciones es producto de la teoría narrativa elaborada por especialistas como Propp, Souriau y Greimas. Los investigadores (Grupo μ , 1987: 306) citan las funciones de los actantes definidas por Souriau: 1) Fuerza temática orientada (por ejemplo, una pasión), 2) el representante del bien deseado, de un valor orientador, 3) el poseedor virtual de ese valor, 4) el oponente, 5) un árbitro capaz de atribuir el bien y 6) el auxilio, que consiste en un reforzamiento de una de las fuerzas anteriores.

La norma de los actantes, su *grado cero*, es que a cada actante corresponde un personaje. Por esto, se considera que hay supresión de personajes cuando varias funciones se ejercen por un mismo sujeto, incluso si las funciones son discordantes: “los personajes pluriactantes son contradictorios y paradójicos” (Grupo μ , 1987: 307). Por otro lado, hay un adjunción cuando dos acciones semejantes se desarrollan de forma paralela:

En *Histoire de rire* de Salacrou, las dos constelaciones paralelas invierten sus datos. Un marido acoge, en su casa, el mismo día en que su mujer le abandona para irse con su amante, a su mejor amigo y a su amante, la cual ha abandonado también el domicilio conyugal, viéndose así cada uno confrontado al simulacro de su oponente en un juego paralelo (Grupo μ , 1987: 308).

Los autores encuentran que el desvío por supresión-adjunción permite la inversión de funciones y ofrecen, como ejemplo, las películas de Fritz Lang:

La obra entera de Fritz Lang (...) está marcada por este trastorno de las cosas en que el inocente se encuentra culpable y el culpable inocente. El bien que ha de obtener el maldito es la víctima a la que acosa. El bien a obtener por la sociedad es el maldito al que acosa. Lo importante es que el propio maldito denuncia la semejanza del mecanismo (Grupo μ , 1987: 308-309).

La retórica del discurso narrativo expuesta en los párrafos precedentes es una de las posibles aplicaciones del sistema de metáboles organizado por el Grupo de Lieja. En el análisis de estos autores se observa una mayor preocupación por delimitar los mecanismos de los desvíos (adjunción, supresión, supresión-adjunción y permutación) más que figuras precisas. Su aproximación analítica ofrece, además, una importante aproximación de la retórica de las figuras al campo de la semiótica; esto es, el estudio de la significación de los discursos más allá del ámbito exclusivamente lingüístico.

Ahora bien, el interés del capítulo que aquí se desarrolla es la construcción discursiva del sentido gracias a la edificación de figuras retóricas en el discurso cinematográfico. En general, la teoría de las figuras de la segunda mitad del siglo XX tiene una de sus principales preocupaciones en este fenómeno. Así lo expresa, por ejemplo, el lingüista brasileño Luiz Fiorin: “Los tropos y las figuras (...) son operaciones enunciativas para intensificar y consecuentemente también para atenuar el sentido”¹⁹³ (Fiorin, 2014: 31).

Es importante señalar que los investigadores del Grupo μ no son ajenos a la importancia de los sentidos que edifica el discurso en su función retórica. Ellos encuentran que la retórica moderna no tiene el mismo objetivo que tuvo en la antigüedad (prescribir las normas del arte del bien hablar) sino el de revelar los sentidos latentes de los discursos: “sólo es posible una retórica que no dé al locutor ni al escritor ningún consejo, siendo su objetivo el de descubrir en un discurso, que los psicoanalistas dirían «manifiesto», sentidos «latentes» que la metábole sugiere al repudiarlos” (Grupo μ , 1987: 206).

¹⁹³ “Os tropos e as figuras (...) são operações enunciativas para intensificar e consequentemente também para atenuar o sentido”.

El siguiente apartado contiene una indagación más profunda en ese espacio entre la semiótica y la retórica; particularmente, se ofrece un estudio de la retórica de las imágenes, a saber, de las figuras retóricas como constructos al interior de los mensajes visuales y cinematográficos. Como se puede observar en los párrafos subsiguientes, las investigaciones sobre estos temas se han desarrollado, principalmente, en décadas más recientes.

4.3. Retórica de la imagen y el cine

Los estudios de retórica sobre la imagen encontraron en la publicidad su primer objeto de análisis. Roland Barthes (2009) fue el primero en realizar un acercamiento a la imagen publicitaria a partir de una perspectiva retórica.¹⁹⁴ Su artículo de 1964, “La retórica de la imagen”, hizo célebre, en el campo de la semiología, un cartel publicitario de la marca Panzani.



Figura 4.1. Imagen publicitaria de la marca Panzani

¹⁹⁴ “[...] será Barthes (1964) el que aplique, por primera vez, la noción de retórica al mundo de la imagen tomando como base la práctica publicitaria” (Zunzunegui, 2007:93-94).

En su análisis, el autor encuentra que esta imagen publicitaria se estructura a partir de tres mensajes: el primero es de tipo lingüístico, el segundo concierne a la imagen denotada y, el tercero, al ámbito simbólico o connotativo de la imagen. Sobre el primer mensaje, Roland Barthes (2009: 37-42) sostiene que la palabra escrita, cuando se encuentra junto a un mensaje iconográfico, desempeña funciones de *anclaje* o *relevo*.

El anclaje se cumple cuando el texto escrito permite seleccionar un sentido preciso para una imagen polisémica. La función de relevo se manifiesta cuando la palabra y la imagen se alternan para construir el sentido global de un mensaje; tal como sucede comúnmente en las historietas.

En cuanto al segundo mensaje, la imagen en su nivel denotativo corresponde a la mera identificación de los objetos o figuras representadas, sin añadir ninguna interpretación o saber de tipo cultural. Solamente se puede pensar en el mensaje denotativo como una virtualidad de carácter utópico porque toda imagen está impregnada por un tercer mensaje, el connotativo o simbólico. Este tercer mensaje es visto por el autor como un marcador de la ideología.

Sobre la publicidad de Panzani, Barthes (2009: 33-35) advierte que la imagen tiene signos asociados a ciertos saberes culturales. Estos pueden evocar en el intérprete una serie de ideas como la frescura de los productos recién llegados del mercado, una cierta representación de la "italianidad" asociada a los colores, el nombre de la marca y los vegetales del cuadro, así como un significado estético a partir de una asociación con obras pictóricas de naturaleza muerta. La interpretación simbólica, dice Barthes (2009: 50), es paradigmática, se organiza en campos asociativos que son propios de una ideología, o sea, son productos de una sociedad en un determinado tiempo histórico.

El autor examina la posibilidad de que las figuras retóricas tengan una validez semiótica más allá de la comunicación verbal: "es probable que sólo exista una forma retórica y que ésta sea común, por ejemplo, al sueño, a la literatura y a la imagen" (Barthes, 2009: 50-51). De esta manera, la imagen visual

puede construirse e interpretarse a partir de dichas figuras. En relación a esta publicidad de Panzani, el autor señala lo siguiente: “el tomate significa la italianidad gracias a una metonimia” (Barthes, 2009: 51). Además, especula sobre la posibilidad de otras figuras en mensajes publicitarios: “en otro anuncio, la secuencia de tres escenas (los granos de café, el café molido, un sorbo de café), en su simple yuxtaposición, expresa una determinada idea lógica, igual que lo hace el asíndeton”¹⁹⁵ (Barthes, 2009: 51).

Algunos años después, en 1970, Jacques Durand (1972) publica el artículo “Retórica e imagen publicitaria”, el cual asume como proyecto localizar en los mensajes visuales de la publicidad un catálogo de figuras retóricas: “este inventario permitió volver a encontrar en la imagen publicitaria, no algunas, sino todas las figuras clásicas de la retórica (Durand, 1972: 81). Para el autor, las nuevas investigaciones retóricas encontraron en la publicidad un objeto de estudio apreciable debido a sus cualidades de artificio y exageración voluntaria: “si la publicidad tiene un interés cultural, se lo debe a la pureza y riqueza de su estructura retórica: no a lo que puede aportar como información verdadera, sino a su parte de ficción” (1972: 81).

En “Retórica e imagen publicitaria” se desglosa un conjunto de figuras a partir de las operaciones retóricas de adjunción, supresión, sustitución e intercambio. Estos procedimientos ponen en juego diversas relaciones que van desde la identidad de los elementos hasta su oposición o estructuración en forma de falsas homologías¹⁹⁶. El autor resume su propuesta en el siguiente cuadro:

Relación entre elementos variantes	Operación retórica			
	Adjunción	Supresión	Sustitución	Intercambio
1. Identidad	Repetición	Elipsis	Hipérbole	Inversión

¹⁹⁵ En el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin, el asíndeton se define como una figura de construcción que “Afecta a la forma de las frases al yuxtaponer en series enumerativas ya sea palabras o grupos de palabras omitiendo entre ellas los nexos que las coordinan” (2006: 67).

¹⁹⁶ Beristáin define la homología como “una relación de analogía o semejanza del significado entre dos términos” (2006: 259).

2. Similitud a) de forma b) de contenido	Rima Comparación	Circunloquio	Alusión Metáfora	Endiadis Homología
3. Diferencia	Acumulación	Suspensión	Metonimia	Asíndeton
4. Oposición a) de forma b) de contenido	Enganche Antítesis	Dubitación Reticencia	Perífrasis Eufemismo	Anacoluto Quiasmo
5. Falsas homologías a) doble sentido b) paradoja	Anataclase Paradoja	Tautología Preterición	Retruécano Antífrasis	Antimetábola Antilogía

Tabla 4.7. Clasificación de las figuras retóricas (Durand, 1972: 88)

Según el autor, la adjunción produce figuras de repetición gracias a la reproducción de una misma imagen dentro de un cartel publicitario. La repetición puede funcionar como una expresión de énfasis y multiplicidad: “la yuxtaposición de fotos idénticas de un mismo individuo puede ilustrar el empleo cotidiano de un mismo producto” (Durand, 1972: 89).

La misma operación de adjunción genera figuras mediante la acumulación de elementos en una imagen. Durand (1972: 94) encuentra ejemplos de imágenes publicitarias con acumulaciones verbales (“Mi papá, mi caballo, mi mujer”), otros con la acumulación de las variantes de un producto o con diversas imágenes de un personaje que presenta las variedades de la mercancía promocionada.

En las imágenes publicitarias, la adjunción también puede poner en juego una oposición y desembocar en figuras como la antítesis: “Lo que justifica la antítesis es la presencia concurrente de varias marcas en el mercado” (Durand, 1972: 95). Algunas campañas publicitarias deciden incorporar a sus competidores dentro de los mensajes (aunque usualmente lo hacen de forma simulada, mediante el uso de una marca anónima), pero colocan su propia marca en una situación de superioridad. Se trata de una estrategia que se basa en la comparación.

La adjunción puede articularse de tal forma que surgen figuras de doble sentido. De acuerdo con el autor, la retórica clásica definió la anataclase¹⁹⁷ como una de estas figuras: “los mismos sonidos repetidos dos veces con un sentido diferente (ejemplo: el título de un filme reciente: Cinq gars pour Singapour)” (Durand, 1972: 97).

En la imagen publicitaria, sostiene el autor, la anataclase suele presentarse mediante objetos y personajes idénticos, pero el texto señala su diferencia o hace evidente la presencia de un falso enigma. Esto se ejemplifica con un anuncio de una marca de productos de higiene y belleza en donde aparece el siguiente mensaje: “¿Quién es la madre, quién es la hija?... por su tez no puede reconocérselas” (Durand, 1972: 97). Asimismo, la anataclase puede presentarse en formas puramente visuales. El autor encuentra esto cuando las imágenes muestran dos formas idénticas que pertenecen a realidades o dimensiones diferentes. El ejemplo es un anuncio de una empresa de telecomunicaciones en el cual un sujeto mira su propia imagen en la pantalla de una televisión.

Por otra parte, para este autor, la elipsis resulta de la operación de supresión de uno o varios elementos de una imagen. Debido a lo anterior, una representación visual puede sentirse como algo incompleto o interpretarse como si fuera una escena fantástica. Durand (1972: 101) encuentra ejemplos de marcas que eliminan los elementos accesorios de un producto, o mercancías que se desplazan solas en el aire como si fueran transportadas por un personaje invisible o, incluso, algunos casos en los que el producto es invisible porque se enfatiza la eficacia de su servicio (personajes sentados en el aire en un anuncio de sillones).

Durand sostiene que las figuras de supresión que funcionan a partir de una falsa homología tienen dos variantes. La primera es una tautología, “el mismo significante se presenta en dos ocasiones con sentidos diferentes, pero esta diferencia se elude” (Durand, 1972: 102). La segunda es una preterición, “se finge

¹⁹⁷ Beristáin cataloga esta figura como dilogía, anataclasis o anataclasia y ofrece la siguiente definición: “Tropo de dicción que consiste en repetir una palabra disémica -que posee dos significados- dándole en cada una de dos posiciones, o en una misma, un significado distinto” (2006: 153).

no decir lo que en realidad se dice muy bien” (Durand, 1972: 102). La tautología verbal en la publicidad es frecuente, según el autor. Un ejemplo que ofrece es el lema “Un Volkswagen es un Volkswagen”. La tautología visual, añade, se puede encontrar en anuncios donde solamente se hace la presentación del producto, así suele ocurrir en la publicidad del perfume *Chanel*.

Por su parte, el autor identifica la preterición¹⁹⁸ en anuncios que disimulan guardar un secreto: “Silencio, díganse únicamente a sus amigas” (Durand, 1972: 102). El investigador agrega que la misma figura se expresa visualmente por medio de imágenes que ilustran un falso pudor: “los brazos cruzados ante senos desnudos que son muy visibles (*Lady*, 1967) o la modelo desnuda que se tapa los ojos” (Durand, 1972: 102).

Durand (1972: 103) plantea que las figuras de sustitución se producen cuando se reemplaza un elemento de la imagen por otro. En algunos casos, añade, el elemento que sustituye es idéntico al sustituido, pero hay diferencias de grado. El autor encuentra que la acentuación es una figura de este tipo; esta consiste en un procedimiento enunciativo que hace resaltar un fragmento de la imagen: un cartel publicitario en blanco y negro en el que sobresale un objeto a color.

Una variante de sustitución idéntica, pero con diferencias de grado, se produce con la hipérbole, expone el autor. La exageración propia de esta figura se manifiesta, en términos visuales, en imágenes publicitarias con alguno de sus elementos aumentados. Sucede lo opuesto con la lítote, figura de atenuación, que se expresa visualmente, según el investigador, por medio de elementos minúsculos en las imágenes o mediante páginas vacías: “la página negra ilustra por ejemplo una publicidad para un instituto de óptica” (Durand, 1972: 103).

Cuando el mecanismo de sustitución se da por un elemento similar puede surgir una alusión (fundada en alguna semejanza de la forma). Durand la

¹⁹⁸ Beristáin define la preterición del siguiente modo: “Figura de pensamiento que consiste en subrayar una idea omitiéndola provisionalmente para manifestarla inmediatamente después; es decir, fingiendo que se calla” (2006: 406).

ejemplifica con un anuncio que alude a una copa de champaña mediante una flor. La sustitución de un elemento similar desemboca también en la metáfora. En este caso, la figura se elabora a partir de una comparación del contenido: “así los anuncios de *Soupline*¹⁹⁹, que comparan un cuello de camisa con una sierra, una toalla esponja con un raspador” (Durand, 1972: 104). El autor agrega que cuando una sustitución se vuelve convencional debido a su continua repetición, puede hablarse ya de un símbolo: “la pluma significa la liviandad, el huevo la simplicidad o la novedad, el diamante la pureza, etc.” (Durand, 1972: 104).

La sustitución de un elemento puede manifestarse con metonimias visuales. Un ejemplo se encuentra en imágenes publicitarias que muestran la causa por el efecto: el anuncio de un refrigerador que es reemplazado por un bloque de hielo; un anuncio de zapatos en donde una huella sustituye el calzado. Otros anuncios similares se fundamentan en sinécdoques, por ejemplo, un personaje representado por una parte de su cuerpo.

Finalmente, para Jacques Durand (1972: 104), entre las figuras de intercambio se encuentra la inversión. En el plano verbal esta mantiene idénticos los elementos de una proposición, pero cambia su orden. En el plano visual se manifiesta mediante la presentación de un personaje de espaldas o de cabeza. Adicionalmente, entre las figuras de intercambio, puede identificarse la antilogía u oxímoron.²⁰⁰ Se trata de “una figura de paradoja que consiste en unir en una misma proposición elementos aparentemente contradictorios («oscura claridad»)” (Durand, 1972: 107). Esta figura, según el autor, es fácil de llevar a las imágenes. Los ejemplos proporcionados son anuncios en donde aparece una canasta de frutas sobre la nieve y una mujer con atuendo de playa en un paisaje invernal.

Por otro lado, en el contexto del resurgimiento de la retórica, los investigadores cinematográficos también comenzaron a preguntarse sobre la relevancia de esta antigua disciplina para indagar sobre la construcción del

¹⁹⁹ Marca francesa de suavizantes perfumados para textiles.

²⁰⁰ El autor no hace diferencia entre antilogía y oxímoron, las trata como sinónimos. Por otro lado, Beristáin dice que el oxímoron es una especie de paradoja y, a la vez, una especie de antítesis abreviada (2006: 374).

sentido en el cine. Uno de estos investigadores ya ha sido mencionado en el capítulo previo, se trata de Christian Metz (2001). En el artículo “Metáfora/Metonimia, o el referente imaginario (1975-1976)”,²⁰¹ este autor recupera las aportaciones de Román Jakobson, en particular las de su texto “Dos aspectos de lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos”, publicado en 1956.

Jakobson postula que la comunicación humana se fundamenta en la articulación de un eje paradigmático de tipo metafórico y un eje sintagmático de carácter metonímico. Por su parte, Metz (2001: 159) separa los conceptos; es decir, el eje paradigmático no se puede “aplantar” (o igualar) con las operaciones metafóricas y el eje sintagmático no puede hacerlo con las metonímicas.²⁰² Según el autor, el sintagma y el paradigma son categorías del discurso y la metáfora y la metonimia son conceptos referenciales. Estos últimos hacen alusión a una realidad imaginaria que se construye por medio de un discurso. En una ficción cinematográfica, el referente es el universo del relato o la diégesis.²⁰³

A partir de estas diferenciaciones, Metz propone un cuadro (tabla 4.8.) en el que agrupa los cuatro conceptos (sintagma/paradigma y metáfora/metonimia) a partir de su carácter discursivo o referencial y de su fundamento en la *similaridad* (Metz también la llama *comparabilidad*) o la contigüidad:

	Similaridad	Contigüidad
En el discurso	Paradigma	Sintagma
En el referente	Metáfora	Metonimia

Tabla 4.8. Similaridad y contigüidad en el discurso y el referente (Metz, 2001: 171)

Las combinaciones de cada uno de estos elementos le permite delimitar cuatro tipos de encadenamientos textuales en el cine. La siguiente tabla resume su propuesta:

²⁰¹ El artículo forma parte del libro *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine* que fue publicado en 1977.

²⁰² Recuérdese que Ferdinand de Saussure identifica las diferencias entre las relaciones sintagmáticas (alineación de los elementos uno tras otro en la cadena de un enunciado) y las asociativas o paradigmáticas (selección de palabras entre las opciones disponibles en el acervo lingüístico del hablante).

²⁰³ Diégesis: “Sucesión de las acciones que constituyen los hechos relatados en una narración o en una representación (drama). Es lo que Todorov llama *relato*, Barthes llama *historia*, Rimmon llama *significado* o *contenido narrativo*” (Beristáin, 2006:149).

Tipo	Elementos	Descripción
Metáfora puesta en sintagma	Comparabilidad referencial + contigüidad discursiva	Dos elementos presentes en la cadena del discurso se asocian por semejanza o contraste
Metáfora puesta en paradigma	Comparabilidad referencial + comparabilidad discursiva	Dos elementos se asocian por semejanza o contraste y uno sustituye al otro en la cadena discursiva al mismo tiempo que lo evoca
Metonimia puesta en paradigma	Contigüidad referencial + comparabilidad discursiva	Dos elementos se asocian por su contigüidad diegética pero uno sustituye al otro en la cadena discursiva
Metonimia puesta en sintagma	Contigüidad referencial + contigüidad discursiva	Dos elementos se asocian por su contigüidad diegética y ambos figuran en la cadena del discurso y se combinan

Tabla 4.9. Tipos de encadenamientos textuales (Metz, 2001: 172-175)

El ejemplo que Metz proporciona para ilustrar la metáfora puesta en sintagma proviene de la película *Tiempos modernos* (Charles Chaplin, 1936); es la escena que yuxtapone la imagen de un ganado de borregos y la de una aglomeración de personas a la entrada del metro. El ejemplo de la metáfora puesta en paradigma es el de la imagen de una llama para sustituir una escena de sexo. La metonimia puesta en paradigma es ejemplificada con escenas de la película *M, el vampiro de Düsseldorf* (Fritz Lang, 1931) en las que un plano muestra los globos de una niña atrapados entre cables eléctricos. En este plano, el objeto reemplaza a la niña que ha sido asesinada y violada. Por último, la metonimia puesta en sintagma se ejemplifica con escenas de la misma película en donde ambos elementos (los globos y la niña) aparecen juntos.

Otras aproximaciones al estudio de las figuras retóricas en el cine fueron realizadas por autores anglosajones como John Harrington (1973), N. Roy Clifton (1983) y Trevor Whittock (1990). Adicionalmente, en este siglo se continúa investigando sobre la retórica de las imágenes y el cine. Algunas obras colectivas dan cuenta de las preocupaciones actuales sobre estos temas, tal como lo demuestran las publicaciones editadas por Blakesley (2003), Hill y Helmers (2004)

y Forceville y Urios-Aparisi (2009). Por su parte, Ruth Mayer (2007) estudia las metáforas de los virus en un subgénero de películas al que denomina *biothriller*.²⁰⁴

En los siguientes párrafos se ofrece una aproximación a los postulados teóricos, los análisis y los principales resultados de los trabajos previamente citados. A pesar de que, por motivos de espacio, se ha dejado fuera más de una veintena de artículos académicos y libros relacionados con la retórica de las imágenes,²⁰⁵ la exposición permite vislumbrar cómo se han desarrollado, en las últimas décadas, las investigaciones que reflexionan y analizan diversos textos cinematográficos con una perspectiva retórica y figurativa.

En el libro *The Rhetoric of Film*, John Harrington (1973) sostiene que la retórica es un área de estudio sobre “cómo se hace” un discurso, por lo cual, esta disciplina se concentra en la forma en la que se unen los componentes de un determinado mensaje con el propósito de lograr determinados efectos: “la retórica se refiere principalmente a la forma en la que el mensaje de un remitente influirá en el receptor”²⁰⁶ (Harrington, 1973: 2).

Según el autor, el cine es una forma de comunicación compleja; su efectividad depende de la articulación simultánea y secuencial de sus elementos: “El impacto del cine depende de una mezcla de sonidos (ruidos de fondo, música, diálogos) e imágenes (muchos pequeños segmentos de película unidos) combinados para que cada uno tenga significado en términos de y a causa de

²⁰⁴ Mayer y Weingart (2012) continúan esta investigación en un artículo sobre los usos metafóricos de los virus en discursos contemporáneos.

²⁰⁵ Entre las investigaciones y análisis que han abordado algún aspecto de la retórica de las imágenes o del cine se encuentra la obra de Sonja K. Foss (1982, 1984, 1994, 2005), Dudley Andrew (1984), Noël Carroll (1996), Alejandro Tapia (1990), Charles Forceville (1996), Carrere y Saborit (2000), Silvestra Mariniello (2001), Marisa Pérez Juliá (2003), Mario Rajas (2005), Jefferson Luis Ribas de Oliveira (2009), Carlo Comanducci (2010), Silvia Nuere Menéndez-Pidal (2010), Marcio Pizarro Noronha (2011), Kimmo E. Lehtonen (2011), Mabel Tassara (2011, 2015, 216), Carolina Assunção e Alves (2013), Eduardo Urios-Aparisi (2014), Kathrin Fahlenbrach (2014), María J. Ortiz (2014) Maarten Coëgnarts y Peter Kravanja (2015). En este compendio bibliográfico sobre retórica e imagen cabe destacar el *Tratado del signo visual* del Grupo μ (2015), publicado en 1992, el cual constituye una aportación hacia la constitución de una teoría general de la retórica de las imágenes.

²⁰⁶ “rhetoric deals mainly with the way a sender’s message will influence a receiver”.

otros sonidos e imágenes”²⁰⁷ (Harrington, 1973: 6). En consecuencia, Harrington revisa los diferentes aspectos que conforman un texto cinematográfico. Su trabajo no es sobre figuras retóricas (aunque les dedica un capítulo, al final del texto), sino sobre cómo los cineastas articulan el lenguaje del cine para construir sus mensajes.

Harrington estudia los elementos que el espectador debe tomar en consideración si se dispone a identificar las estrategias retóricas de un filme, a su juicio, implementadas por el director, para provocar un impacto emocional en el espectador, convencerlo o manipularlo: “El director ejercita conscientemente su control para seleccionar la perspectiva dominante desde la cual será vista la acción; él decide qué elementos de la historia serán incluidos y cuáles serán excluidos para crear una comunicación retóricamente efectiva”²⁰⁸ (1973: 93).

A partir de una serie de definiciones que Harrington (1973) ofrece en su libro, en los siguientes párrafos se exponen algunas de las unidades visuales y sonoras que conforman los textos fílmicos. La mayor parte de estos conceptos se puede encontrar en manuales de producción audiovisual o en libros sobre lenguaje cinematográfico con algunas pequeñas diferencias entre sí;²⁰⁹ por lo tanto, en la mayoría de los casos, no se trata de una aportación exclusiva del autor sino de definiciones compartidas de forma más o menos generalizada.

Harrington sostiene que el cine es un medio primordialmente visual. La unidad mínima discernible en esta dimensión del texto cinematográfico es el *fotograma* (*frame* en inglés): “Un fotograma es una sola imagen fotográfica impresa a lo largo de una película”²¹⁰ (Harrington, 1973: 8). De acuerdo con el autor, la única forma observar un solo fotograma es mediante condiciones

²⁰⁷ “The impact of film depends on a medley of sounds (background noises, music, dialogue) and visual (many small segments of film spliced together) combined so that each will have meaning in terms of and because of other sounds and visual”.

²⁰⁸ “The filmmaker exercises his controlling consciousness to select the dominant perspective from which action will be viewed; he decides which elements of a story will be included and which excluded to create a rhetorically effective communication”.

²⁰⁹ Uno de esos manuales es el de Fernández Díez y Martínez Abadía (1999).

²¹⁰ “A frame is a single photographic image printed on a length of film”.

“artificiales” como la imagen congelada provocada por la detención del proyector, o cuando el fotograma se extrae de la película para proyectarlo de forma individual o imprimirlo. También es posible apreciarlo cuando se repite varias veces el mismo fotograma en una película, como si la sucesión de imágenes se hubiera detenido.

El autor (1973: 9) agrega que la palabra *frame*, en inglés, tiene un significado adicional en la jerga cinematográfica. Se refiere también al límite rectangular que enmarca una imagen y que sirve como punto de partida para que el cineasta elabore una composición al interior de los márgenes. En español sí existe una palabra para distinguir la segunda acepción del término *frame*, se trata del término *encuadre*²¹¹.

El siguiente nivel de la dimensión visual del cine lo constituye el *plano* (*shot*); este consiste en la secuencia de un conjunto de fotogramas que son el resultado de una acción ininterrumpida de la cámara (Harrington, 1973: 9). Un concepto asociado al del plano es el de la *toma* (*take*). Una toma es una captura de imágenes que también resulta de una acción interrumpida de la cámara, pero la toma es el material sin editar. Una misma toma puede usarse para elaborar diferentes planos en una misma película: “Por ejemplo, durante una entrevista dos cámaras se podrían dirigir a las dos personas hablantes. Después, un editor cortará y unirá para alternar a los oradores, creando muchos planos separados únicamente de dos tomas”²¹² (Harrington, 1973: 9).

Los tipos de planos se clasifican de acuerdo a la aparente cercanía de la cámara con el objeto fotografiado; la medida estandarizada para nombrar los diferentes tipos de planos tiene como referencia el tamaño de la figura humana:

²¹¹ Zunzunegui recurre al concepto de *campo* para brindar una definición del *encuadre*: “Todo *plano* define un *campo*, entendido éste como la porción de espacio imaginario contenida en el interior del *encuadre*. Y el *encuadre* se presenta como los límites del campo, como la determinación de un sistema cerrado, relativamente cerrado, que comprende todo lo que se encuentra presente en la imagen” (2007: 159).

²¹² “For instance, during an interview two cameras might be trained on the two persons talking. Later, an editor will cut and splice to alternate between the two speakers, creating many separate shots from only two takes”.

Si un objeto o persona parece estar muy lejos, el resultado es usualmente denominado **extreme long-shot** (ELS), también llamado **plano de establecimiento** porque ubica los objetos en su contexto y prepara al espectador para una posterior mirada más cercana. Si una persona u objeto aparece extremadamente cerca, el plano es nombrado **extreme close-up** (ECU). Entre ambos planos se encuentra el **long-shot** (LS), **medium long-shot** (MLS), **medium shot** (MS), **médium close-up** (MCU), y el **close-up** (CU)²¹³ (Harrington, 1973: 11).

Aunque la línea divisoria entre cada plano no es precisa, se suele denominar *extreme long-shot* al tipo de plano en cuyo interior apenas sería visible una persona, mientras que el ambiente, el escenario o el paisaje dominan la imagen. En relación con el plano anterior, el *long-shot* muestra una reducción del campo capturado por la cámara; en este plano la figura de una persona llena la mayor parte de la línea vertical del encuadre, pero sigue siendo predominante el escenario. El siguiente plano, el *medium long-shot*, muestra tres cuartas partes de la figura de una persona. El *medium shot* abarca la mitad superior de la figura humana. En este último plano predomina la imagen del sujeto, sin embargo, todavía tiene relevancia el entorno (Harrington, 1973: 11). En el *medium close-up*, el espectador puede observar desde los hombros hasta la cabeza del sujeto en el encuadre. El *close-up* únicamente muestra la cabeza y el *extreme close-up* enfoca solo una parte del rostro, como los ojos, los labios o la nariz.²¹⁴

La siguiente unidad en la dimensión visual del lenguaje cinematográfico es la escena: “es una serie de planos que el espectador percibe como si se hubieran tomado en el mismo lugar durante un periodo breve”²¹⁵ (Harrington, 1973: 19). De acuerdo con el autor, la mayoría de las escenas en el cine solamente dura algunos minutos, pero su extensión también puede variar. En ocasiones una

²¹³ “If an object or person seems very far away, the result is normally called an **extreme long-shot** (ELS), also called an **establishing shot** because it places objects in context and prepares a viewer for a closer look later. If a person or object appears extremely close, the shot is called an **extreme close-up** (ECU). In between lie the **long-shot** (LS), **medium long-shot** (MLS), **medium shot** (MS), **medium close-up** (MCU), and **close-up** (CU)”.

²¹⁴ Los planos más cerrados del espectro audiovisual, en especial el *medium close-up* y el *close up*, muestran con eficacia el estado emocional de los individuos o personajes. A su vez, las tomas abiertas, como el *long shot*, exhiben de mejor manera los hechos y las relaciones entre las personas (Harrington, 1973: 82).

²¹⁵ “A scene is a series of shots that the viewer perceives as taken at the same location during a rather brief period of time”.

escena consiste en un solo plano y, en el otro extremo, una película completa puede elaborarse con una sola escena.

La unidad mayor de la “gramática” cinematográfica es la secuencia. Esta se compone de varias escenas relacionadas por el espacio, el tiempo, la continuidad en la acción, el punto de vista y los personajes (Harrington, 1973: 19). El autor compara esta unidad del mensaje cinematográfico con el *capítulo* de una novela o el *acto* de una representación dramática.²¹⁶

Para Harrington, el fotograma, el plano, la escena y la secuencia son los términos más básicos del “léxico” de una película. Gracias a ellos, una obra cinematográfica configura su estructura a partir de cortes y uniones de diferentes fragmentos de metraje: “La retórica de cualquier película crece a partir de la forma en la que un cineasta manipula estas unidades estructurales básicas”²¹⁷ (Harrington, 1973: 20).

El mismo autor enumera y explica las características de otros elementos del lenguaje cinematográfico, entre ellos, los movimientos y emplazamientos de la cámara, los tipos de sonidos que intervienen en el cine, algunas estrategias narrativas elaboradas por medio del montaje y el punto de vista creado por la cámara, así como una serie de estrategias para producir sentidos por medio de figuras retóricas.

Los movimientos de cámara pueden hacer que el tamaño del plano y la composición de la imagen cambien durante una misma toma. Harrington los ve principalmente como herramientas para dirigir la mirada del espectador: “cada movimiento de la cámara provee un énfasis retórico”²¹⁸ (1973: 28). Algunos de los movimientos referidos por este autor son:

²¹⁶ Fernández Díez y Martínez Abadía ofrecen una definición más detallada: “La secuencia es una unidad de división del relato audiovisual en la que se plantea, desarrolla y concluye una situación dramática. No es preciso que esta estructura sea explícita, pero debe existir de forma implícita para el espectador” (1999: 29).

²¹⁷ “The rhetoric of any film grows from the way a filmmaker manipulates these basic structural units”.

²¹⁸ “Each movement of the camera provides a rhetorical emphasis as well as statement of content”.

- *Paneo*: consiste en el giro horizontal de la cámara para seguir una acción o para mostrar un lugar: “Un paneo ocurre cuando una cámara fija voltea de forma horizontal y el espectador observa nuevos espacios revelados por el movimiento de derecha a izquierda o de izquierda a derecha” ²¹⁹ (Harrington, 1973: 27).
- *Tilt shot*: se trata de un movimiento de inclinación (de arriba hacia abajo o viceversa) de la cámara.
- *Tracking shot*: “involucra una cámara móvil que, montada sobre rieles o en un vehículo, sigue a un sujeto”²²⁰ (1973: 27). También es conocido como *travelling*. Generalmente, se usa para seguir la trayectoria de un sujeto que se desplaza hacia uno de los puntos laterales del encuadre.
- *Dolly*: es una plataforma con ruedas en la que se puede montar una cámara para permitir su desplazamiento mientras se filma. Hay dos tipos de movimientos *dolly in*, que consiste en el desplazamiento hacia el sujeto que se encuentra frente a la cámara, y *dolly out*, que aleja la cámara del sujeto con un movimiento hacia atrás.

En relación con los emplazamientos de la cámara, Harrington (1973: 77) señala que cuando se filman personas, la altura de la cámara se ubica, normalmente, un poco por debajo de los ojos del personaje en cuestión. La alteración de esta norma suele repercutir en la forma en la que se interpretan estos los planos; en particular, hay dos tipos de tomas que ilustran lo anterior: las tomas *picadas* y las *contrapicadas*.

Las tomas *picadas* son aquellas en las que la cámara se coloca con la lente hacia abajo y en un punto de mayor altura al del sujeto u objeto filmado. Este tipo de toma crea un efecto en el cual los elementos de la imagen tienden a verse de forma reducida. Comúnmente, se interpreta que muestra a los sujetos en situaciones de inferioridad, debilidad o vulnerabilidad. Por el contrario, las tomas

²¹⁹ “A pan occurs when a stationary camera turns horizontally and the viewer sees new areas revealed in movement from right to left or left to right”.

²²⁰ “A tracking shot involves a mobile camera that follows the subject by moving on tracks or by being mounted by a vehicle”

son *contrapicadas* cuando la cámara es emplazada en un punto inferior al objeto o sujeto filmado. Estas tomas dan la impresión de que el sujeto captado tiene mayor tamaño, fuerza o autoridad: “Una toma *contrapicada* coloca al sujeto contra el cielo o el techo y le confiere una suerte de superioridad”²²¹ (Harrington, 1973: 1977).

Para Harrington, ambos tipos de tomas alteran la perspectiva “normal” que ofrece la cámara. Los planos resultantes tienen connotaciones que el director de una película usa para lograr un efecto en el público: “un director le indica al espectador, parcialmente, cómo sentirse acerca de un personaje o una acción por medio del ángulo de su toma”²²² (Harrington, 1973: 77). El fundamento de lo anterior es que las tomas realizadas con ángulos inclinados no crean contenido, pero lo modifican, cambian la composición, se salen de una norma de filmación para crear un énfasis retórico con efectos psicológicos (Harrington, 1973: 82).

También en *The Rhetoric of Film* se estudian los elementos sonoros que incluyen las películas. El autor los divide en tres: lengua hablada, música y sonidos ambientales. La comunicación verbal puede manifestarse en forma de diálogo o narración. De acuerdo con Harrington (1973: 37), en el diálogo, un personaje habla con alguien más o expresa sus palabras o pensamientos en un soliloquio. El espectador presencia el diálogo como si fuera un *voyeur* que se inmiscuye en las vidas y conversaciones privadas. Por su parte, la narración interpela a la audiencia y le provee información para entender el mensaje del film.²²³

El autor considera que se le debe llamar *narrador* al personaje que cuenta, explica y aporta su punto de vista sobre la historia en la que, frecuentemente, él mismo participa. Adicionalmente, el autor reserva el término *comentador* para la voz omnisciente que provee información aparentemente imparcial. El *narrador* es

²²¹ “A low angle-shot sets the subject against the sky or a ceiling providing the subject with an air of dominance”.

²²² “a filmmaker in part tells the viewer how to feel about a character or an action by shot angle”.

²²³ Aunque también podría ser para confundir o engañar a los espectadores.

frecuente en las películas de ficción y el *comentador* es una voz común en los documentales (Harrington, 1973: 37).

La música también se divide en dos tipos. Primero, la *música ambiental*²²⁴ que proviene de la escena y los personajes pueden oírla. Segundo, la *música de fondo* (*background music*) que, de acuerdo con el autor, funciona de manera similar a una narración:

La música de fondo funciona como una narración. Nos ‘dice’ cómo responder a las imágenes de una película, pero no tiene una fuente identificable en su interior. La música de fondo eleva el impacto dramático de una película de varias maneras. En muchos filmes, un tema musical resurge a lo largo de la obra para crear diversas actitudes en el espectador y para señalar estados de ánimo particulares²²⁵ (Harrington, 1973: 38).

Por su parte, los sonidos ambientales incluyen los ruidos que “naturalmente” acompañan una escena. El origen de estos sonidos no necesariamente tiene que ser mostrado y, de acuerdo con el autor, también pueden actuar de una forma similar a la *música de fondo* en el sentido de que ayudan a intensificar un estado de ánimo asociado a un ambiente.

El silencio en los filmes también favorece la producción de sentidos. Harrington define el silencio como un hiato en la presencia del sonido. El silencio crea estados anímicos intensos si se presenta en el contexto adecuado: “Cualquiera que haya visto un *thriller* de Hitchcock sabe cómo el silencio puede despertar emociones intensas”²²⁶ (Harrington, 1973: 39).

En *Rhetoric of Film* también se revisan diversas técnicas o recursos narrativos propios del cine, algunos de ellos son el *montaje paralelo* y los diferentes usos de la cámara como una voz narrativa que conlleva diferentes puntos de vista.

²²⁴ Se le puede llamar también *música diegética* porque pertenece al universo de la historia contada.

²²⁵ “Background music functions much like a narration. It ‘tells’ us how to respond to a film’s visuals but has no source identifiable within the film. Background music heightens the dramatic impact of a film in several ways. In many films a musical theme resurges throughout in order to create various attitudes in the viewer and to signal particular moods”.

²²⁶ “Anyone who has seen one of Hitchcock’s thrillers knows how silence can arouse intense emotions”.

El *montaje paralelo* (*cross-cutting* o *parallel editing*, en inglés) es definido como una técnica que muestra en la pantalla eventos de diferentes tiempos o lugares en forma alternativa. Harrington explica que de un acontecimiento A se puede pasar a uno B y construir un patrón de intercambio A-B-A-B-A-B. Esta composición puede usarse para realizar comparaciones o contrastes: “el montaje paralelo en las películas de ficción crea una sensación de interacción entre fuerzas opuestas”²²⁷ (Harrington, 1973: 118).

Por otro lado, para Harrington (1973: 89), la cámara cinematográfica es la entidad narradora de todas las películas. El espectador solamente puede ver el filme desde el punto de vista que le impone la cámara. Los puntos de vista que construye la cámara son cuatro; el autor los denomina de la siguiente manera: 1) *cámara como narrador*, 2) *testigo como narrador*, 3) *protagonista como narrador* y 4) *cámara subjetiva*.

La *cámara como narrador* (*camera-as-narrator*), también llamada *cámara ojo*, constituye el punto de vista más común en el cine. Gracias a ella, la historia narrada aparece de una manera aparentemente objetiva, como si la imagen fuera un reflejo de la realidad. La cámara registra los acontecimientos como si se tratara de un testigo confiable, neutral, objetivo. Sin embargo, el autor sostiene que esta aparente objetividad es una ilusión, un dispositivo retórico creado por el director:

El punto de vista aparentemente objetivo es tan subjetivo como todos los dispositivos usados por el cineasta. En lugar de ser un narrador objetivo, desinteresado o confiable, la cámara es la herramienta del punto de vista operativo del cineasta²²⁸ (Harrington, 1973: 89).

El segundo punto de vista que ofrece la cámara es la del *testigo como narrador* (*witness-as-narrator*). En este caso, hay un personaje que cuenta los sucesos, participa en ellos y también aparece en la pantalla. El autor de *The Rhetoric of*

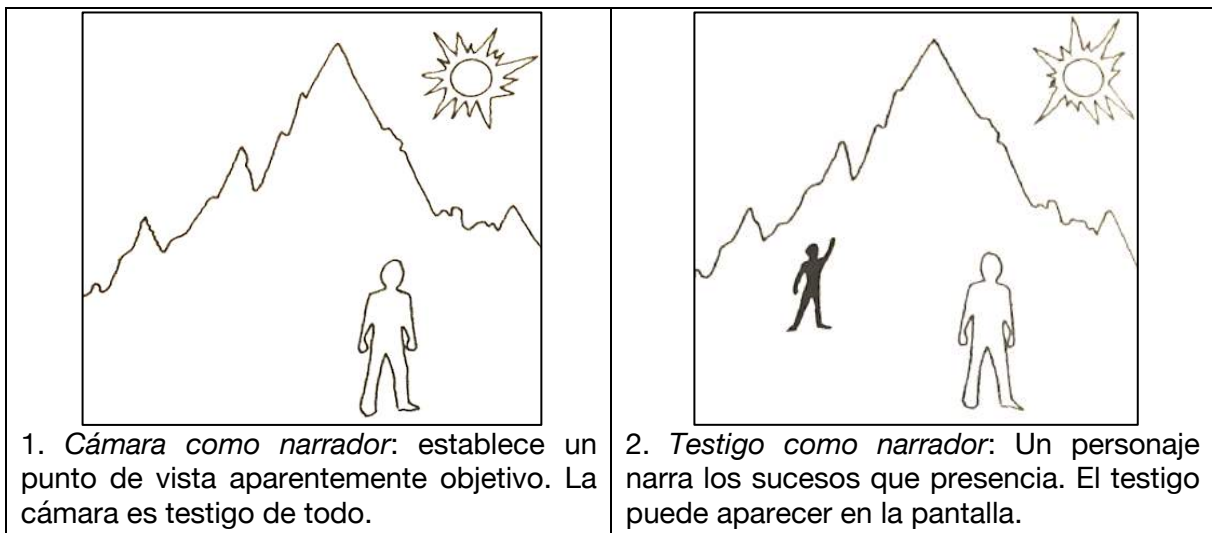
²²⁷ “Cross-cutting in fictional films creates a sense of the interplay between opposing forces”.

²²⁸ “The apparently objective point of view is as subjective as all of the devices used by the filmmaker. Rather than being an objective, disinterested, or reliable narrator, the camera is the tool of the operative point of view of the filmmaker”

Film añade que, en algunas películas, la figura del *testigo como narrador* puede recaer en varios personajes, como sucede en *El ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941), película en la cual un grupo de personajes cuenta la vida del protagonista y cada uno de ellos brinda sus opiniones al respecto.

El *protagonista como narrador* (*protagonist-as-narrator*) también cuenta una historia, pero en este caso se trata de su propia historia: “El protagonista como narrador puede ser visto por el espectador a pesar de que a veces le habla a una audiencia, como lo haría un narrador fuera de la pantalla, y es parte de toda la acción que narra”²²⁹ (Harrington, 1973: 91). En este caso, cuando la cámara sigue al protagonista, la historia se construye desde su punto de vista.

El cuarto punto de vista se denomina *cámara subjetiva*. Este crea la ilusión de que el espectador entra a la mente de un personaje y puede ver lo mismo que él: “Cuando la cámara entra directamente a la mente del narrador, en lugar de seguirlo, el realizador le dice claramente al espectador que debe responder a un estado subjetivo”²³⁰ (Harrington, 1973: 91). El autor representa los cuatro puntos de vista que se establecen con la cámara mediante el siguiente cuadro:



²²⁹ “The protagonist-as-narrator can be seen by the viewer even though he sometimes speaks to an audience, as would an off-screen narrator, and is a part of all the action he narrates”

²³⁰ “When the camera directly enters the narrator’s mind, rather than following him, the filmmaker clearly tells the viewer that he must respond to a subjective state”


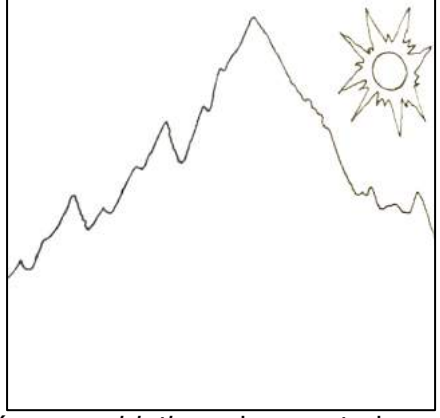
	
<p>3. <i>Protagonista como narrador</i>: el protagonista cuenta su historia. Los espectadores pueden verlo.</p>	<p>4. <i>Cámara subjetiva</i>: el espectador ve lo mismo que un personaje, como si entrara en su mente.</p>

Tabla 4.10. Puntos de vista narrativos construidos con la cámara (Harrington, 1973: 90)

Finalmente, John Harrington dedica una parte de su obra al estudio de distintas figuras retóricas; entre ellas, la ironía, la paradoja, la metáfora, la alusión, la hipérbole y la atenuación. Cada figura recibe un comentario de pocos párrafos de extensión y las definiciones no siempre son muy precisas; sin embargo, la exposición brinda algunos ejemplos extraídos de películas.

Para el autor, la *ironía* surge, comúnmente, mediante la contraposición de los significados elaborados por las imágenes y sonidos: “Imaginen, por ejemplo, la canción *We Shall Overcome*²³¹ (*Venceremos*) en yuxtaposición con imágenes de policías golpeando a gente negra”²³² (1973: 146). Harrington logra diferenciar dos tipos de ironía en el cine: la ironía retórica y la dramática.

La primera, la más común, produce significados opuestos a los que son literalmente expresados. El ejemplo del autor es una película que ensalza las guerras como una forma de reducción de la población, cuando su verdadero mensaje es que las guerras afectan a gente inocente (Harrington, 1973: 146).²³³ Por su parte, la ironía dramática ocurre cuando las palabras o acciones de un

²³¹ *We Shall Overcome* se popularizó en los años sesenta como un himno del movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos. Véase: <https://bit.ly/2hoLFMT> (consulta del 20 de julio de 2018).

²³² “Imagine, for example, ‘We Shall Overcome’ sung in juxtaposition to images of policeman beating black people”.

²³³ El autor no explica los mecanismos semióticos que pueden llevar a dicha interpretación (las guerras afectan a gente inocente) opuesta al mensaje literal (las guerras reducen la población).

personaje sugieren sentidos que el espectador comprende, pero el personaje no. El autor menciona, como ejemplo, una escena en la que dos mujeres murmuran acerca de su vecino sin saber que este las observa. Otro ejemplo es un filme que muestra a Hitler prometiéndole a Alemania la “gran victoria”, pero el espectador que conoce los hechos históricos sabe que su promesa fue fallida.

El autor encuentra *paradojas* en declaraciones o situaciones que parecen contradictorias pero, en realidad, no lo son. Los ejemplos que ofrece son el de un personaje que aparece en dos lugares al mismo tiempo y el de un noticiero en el que el conductor y el reportero aparecen en la misma pantalla, a pesar de encontrarse físicamente en sitios alejados.

La *metáfora* es reconocida por el autor como el más importante de los tropos fílmicos. La metáfora cinematográfica, dice el autor, “[...] es una analogía implícita que conecta una imagen con otra y asocia cualidades de una con la otra”²³⁴ (Harrington, 1973: 148). Las dos mitades de la metáfora son denominadas *tenor* y *vehículo*. El *tenor* es el primer significado o idea literal; el *vehículo* es la imagen que se usa para comentar el tema o la idea. Como se observó arriba, el ejemplo paradigmático de *Tiempos modernos* (Charles Chaplin, 1936), aludido por el autor, ilustra lo anterior:

...un plano de una multitud de personas saliendo del metro se convierte en el tenor, mientras que el plano siguiente de un rebaño de ovejas en movimiento es el vehículo. La metáfora transmite la idea de que la gente de la ciudad es como las ovejas²³⁵ (Harrington, 1973: 148).²³⁶

Harrington añade que casi todas las comparaciones realizadas con planos yuxtapuestos pueden ser consideradas metáforas.²³⁷ Sin embargo, este

²³⁴ “[...] is an implied analogy linking one image to another and associating qualities of one with the other”.

²³⁵ “a shot of a crowd of people emerging from a subway becomes the tenor while the following shot of a herd of moving sheep is the vehicle. The metaphor conveys the idea that people in the city are like sheep”.

²³⁶ Como se ha visto en páginas previas, Metz también hace una referencia a la metáfora de las ovejas en *Tiempos modernos*, pero en la obra del semiólogo francés hay un análisis más detallado. Metz entiende esta secuencia como una *metáfora puesta en sintagma*, pues los dos elementos que participan en el tropo (las ovejas y las personas) se presentan en la secuencia de imágenes de la cinta. Adicionalmente, si se utiliza la terminología del Grupo μ , se trataría de una metáfora *in praesentia*.

²³⁷ El autor no hace una distinción entre metáfora y comparación. Su exposición tiende a mezclar ambas figuras.

procedimiento puede resultar demasiado obvio, perder fuerza o volverse cómico. A su juicio, en el cine contemporáneo (recuérdese que Harrington publica su obra en los años setenta), una metáfora similar a la de *Tiempos modernos* ya podía ser considerada demasiado evidente y trillada. En cambio, Harrington sostiene que las metáforas cinematográficas más efectivas tienden a ser más sutiles: “[...] el punto en el cual una imagen se convierte en metáfora es tenue”²³⁸ (1973: 148).

Aunque el texto de Harrington no proporciona el dispositivo semiótico que convierte una imagen en metáfora, sí ofrece algunos indicios para identificar algunas de ellas. Muchas metáforas fílmicas, dice, evocan sentimientos en el espectador quien relaciona experiencias de su propia vida con los sucesos relatados en una película:

[...] las metáforas del amor, el miedo, la bondad, y otras más, deben eludir la consciencia del espectador de “esto es una metáfora”, mientras que esta toca lo profundo de su espíritu. El espectador se vuelve emocionalmente (y a veces intelectualmente) consciente de que una cosa es como la otra²³⁹ (Harrington, 1973: 148).

Según el autor, la comparación implícita efectuada en toda metáfora es “inherentemente ilógica”, pero fuerza al espectador a considerar las similitudes entre dos cosas y, al mismo tiempo, invita a verlas de una nueva manera. La diferencia que aporta el lenguaje cinematográfico es que las metáforas se pueden construir articulando los diferentes elementos que lo integran; por medio del montaje de sonidos más sonidos, de imágenes más sonidos, de imágenes más imágenes (Harrington, 1972: 149).

Otra de las figuras comentadas en *The Rhetoric of Film* es la *alusión*²⁴⁰, que consiste en una referencia indirecta a personajes, obras o hechos exteriores a la película. Las alusiones pueden ser tanto verbales como visuales y ambas le dan

²³⁸ “[...] the point at which an image becomes a metaphor is tenuous”.

²³⁹ “[...] metaphor for love, fear, kindness, and so on must evade the viewer’s conscious note that ‘this is a metaphor’ while touching the quick of his spirit. The viewer then becomes emotionally (and sometimes intellectually) aware that one thing is like another”.

²⁴⁰ Beristáin define la *alusión* de la siguiente manera: “Figura de pensamiento que consiste en expresar una idea con la finalidad de que el receptor entienda otra, es decir, sugiriendo la relación existente entre algo que se dice y algo que no se dice pero que es evocado” (2006: 28).

profundidad a un film, según la opinión de Harrington (1973: 150). Un plano en el que aparezca un disco de Elvis Presley puede funcionar como una alusión que, por ejemplo, proporciona información sobre la personalidad o los gustos de un personaje. La aparición del Guernica de Picasso es una alusión que, en un determinado film, puede usarse para hacer referencia a la destrucción y el dolor que producen las guerras. Harrington agrega que las alusiones funcionan cuando el espectador puede detectarlas; en ocasiones estas son evidentes para casi todas las audiencias, pero también se pueden elaborar alusiones demasiado sofisticadas, exclusivas para una público minoritario o experto.

Harrington describe la *hipérbole* y la *atenuación* como figuras contrapuestas. La hipérbole es un procedimiento retórico que se fundamenta en la exageración para hacer énfasis o para crear un efecto cómico (Harrington, 1973: 151). De acuerdo con este autor, algunas acciones pueden convertirse en hipérbolas con ayuda de diferentes efectos técnicos: la *cámara rápida*, el aumento en la intensidad de la música o de un sonido, el uso de planos congelados o algunos efectos ópticos como el *zoom in* y el desplazamiento de la cámara en un *dolly in*. Adicionalmente, la hipérbole cinematográfica también puede obtenerse como un efecto de la *puesta en escena*; es decir, mediante el trabajo de actuación o por el decorado del un set.

El autor considera que la *atenuación* tiene los mismos efectos cómicos o de énfasis que caracterizan a la hipérbole. Esta figura también se construye mediante efectos técnicos, por las actuaciones o las características del escenario. A su juicio, el recorte o la supresión de alguna escena significativa puede funcionar como una atenuación que despierta la curiosidad del espectador: “[...] la atenuación contribuye en gran medida al suspenso (y el miedo) de las películas de misterio y horror. Al no ver lo suficiente y al ser tentado, el espectador encuentra que sus aprensiones crecen”²⁴¹ (Harrington, 1973: 151-152).

²⁴¹ “[...] understatement contributes a great deal to the suspense (and fear) of mystery or horror movies. By not seeing quite enough and by being tantalized, a viewer finds his apprehensions growing”.

El trabajo que John Harrington elabora en *The Rhetoric of Film* aporta una visión global del discurso cinematográfico como un conjunto de mecanismos visuales y sonoros articulados para crear efectos en el espectador. Este autor considera que el director de las películas es el principal responsable de manipular los elementos que conforman el mensaje cinematográfico: “La mayoría de nuestras discusiones sobre asuntos como la iluminación y el ángulo de la cámara han revelado cómo un cineasta usa técnicas para imbuir sus imágenes de un impacto emocional”²⁴² (Harrington, 1973: 145).

La relación entre cine y retórica se establece en estos términos: el cine captura los sentidos de la vista y el oído para comunicar sus mensajes; por su parte, la retórica antigua intentaba atraer la atención de estos mismos sentidos para lograr sus propósitos persuasivos. De ahí, el autor concluye que el cine puede vincularse aún más que la escritura con la retórica primigenia, aquella que practicaron los antiguos pueblos de la costa del Mediterráneo:

El término ‘retórica’ tal vez se aplica mejor al cine que a la escritura ya que la retórica, como estudio, se formuló antes de que se extendiera el uso de papel impreso y se enfocaba especialmente en la comunicación sonora y visual. El aparato técnico del cine, por supuesto, amplió enormemente los métodos retóricos establecidos por los griegos hace más de dos mil años²⁴³ (Harrington, 1973: 155).

Obras posteriores como las de N. Roy Clifton (1983) y Trevor Whittock (1990) profundizan la reflexión sobre los vínculos entre la retórica y el cine, pero estos autores privilegian el lugar de las figuras retóricas en esta relación. Roy Clifton ofrece un amplio catálogo de ejemplos extraídos de cientos de películas. Su libro *The Figure in Film* aporta una clasificación de las figuras retóricas en el cine. En esta categorización destacan cinco áreas: 1) figuras de asociación (símbolos u objetos significantes); 2) figuras de semejanza (repetición, símil, metáfora,

²⁴² “Most of our discussions dealing with such matters as lighting and camera angle have revealed how a filmmaker uses techniques to imbue his images with emotional impact”.

²⁴³ “The term ‘rhetoric’ perhaps applies better to film than to writing since rhetoric as a study was formulated before the widespread use of print and specifically focuses on audial and visual communication. The technical apparatus of cinema has, of course, vastly extended the rhetorical methods set down by the Greeks over two thousand years ago”.

anadiplosis), 3) figuras de contraste (antítesis, hipérbole); 4) figuras de omisión (elipsis, metonimia, sinécdoque) y 5) figuras de secuencia (movimiento, montaje).

En el libro *The Figure in Film* sobresale la multiplicidad de figuras que el autor encuentra en un sinfín de películas. Sin embargo, la clasificación de los tipos de figuras y los ejemplos citados aparecen más como una valoración empírica del autor (sustentada en una muy amplia experiencia cinéfila) que como el resultado de una rigurosa reflexión teórica. Aún así, este trabajo tiene la voluntad de demostrar que las figuras retóricas no son creaciones discursivas exclusivas de la palabra hablada o escrita, sino también del cine con sus imágenes y sonidos puestos al servicio de una narración: “Las figuras del cine deben liberarse de la palabra”²⁴⁴ (Clifton, 1983: 25).

Otro de los autores que realizan una aportación relevante al estudio del cine y la retórica es Trevor Whittock (1990). Este investigador elabora una propuesta de análisis cinematográfico a partir de una clasificación de diferentes tipos de metáforas.

A diferencia de Harrington (1973), quien ve la retórica del cine como la suma de estrategias elaboradas por el director para seducir, impactar e involucrar emocionalmente al espectador, y de Clifton (1983), quien hace interpretaciones sobre las películas a partir de una clasificación general de figuras retóricas, Trevor Whittock (1990) elige estudiar la metáfora como una figura fundamental del relato cinematográfico.

Para este autor, la metáfora se encuentra vinculada a diversas figuras como la metonimia, la sinécdoque y la hipérbole: “Hay varios tropos tan cercanos a la metáfora que a menudo se clasifican como tales”²⁴⁵ (1990: 9). Por eso, Whittock considera que su libro *Metaphor and film* no solo trata sobre metáforas cinematográficas, sino sobre las posibilidades figurativas del cine.

²⁴⁴ “Film figures must free themselves from the word”.

²⁴⁵ “There are several tropes that are so allied to metaphor that they are often classified as such”.

El trabajo de Harrington (1973) parece inspirarse en una noción de la retórica como técnica y arte de la persuasión. Por eso, revisa cada uno de los elementos que constituyen la materialidad fílmica y cómo su premeditada articulación tiene el propósito de provocar determinados efectos en el espectador. Es una propuesta que intenta vincularse con la antigua retórica de los griegos. Al respecto, ya se han citado las siguientes palabras: “El aparato técnico del cine, por supuesto, amplió enormemente los métodos retóricos establecidos por los griegos hace más de dos mil años” (Harrington, 1973: 155).

Por su parte, Roy Clifton (1983) establece una clasificación de figuras que, posteriormente, localiza en ejemplos extraídos de centenares de películas. Su visión de la retórica parece más vinculada a la tradición de los tratadistas franceses, como Pierre Fontanier (1765-1864) quien hizo, por medio de sus obras, “un notable alarde de poder clasificador” (Beristáin, 2006: 435). Esta forma de concebir la retórica, sin embargo, también tiene una faceta menos lograda. Ducrot y Todorov señalan que, a diferencia de Fontanier, muchos estudiosos de la retórica, en los siglos XVIII y XIX, “presentan con frecuencia (aunque no siempre) sólo una simple enumeración de las figuras” (1974: 93).

A su vez, Trevor Whittock (1990) se encuentra entre los investigadores del siglo XX que le atribuyen un papel fundamental a la metáfora.²⁴⁶ El autor no la considera solo una más de las figuras de un amplio catálogo de recursos estilístico, sino un fenómeno discursivo de vital importancia en los procesos de pensamiento, es decir, la metáfora involucra una actividad cognitiva que permite

²⁴⁶ Gérard Genette plantea una postura crítica hacia el largo proceso histórico que ha llevado a restringir el campo de acción de la retórica. Inicialmente, este proceso de reducción la confinó a una sola de sus partes, la *elocutio*; posteriormente, la convirtió en una tropología o un catálogo de figuras estilísticas y, finalmente, le otorgó completa primacía a la metáfora: “El movimiento secular de reducción de la retórica parece, pues desembocar en una valorización absoluta de la metáfora, ligada a la idea de una metaforicidad esencial del lenguaje poético y del lenguaje en general” (Genette, 1974: 218). Cabe señalar que Genette no busca abolir ni desprestigiar las teorías sobre la metáfora; simplemente, el autor sostiene que estas teorías no equivalen a una retórica general, tal como fue propuesta en la Antigüedad. Por eso, el artículo en el que expone estas ideas culmina con una cita que sugiere, desde su perspectiva, el camino a seguir en los estudios retóricos: “*Torniamo all’antico, sarà un progresso*”.

definir y comprender las experiencias de la vida.²⁴⁷ Adicionalmente, Whittock encuentra en la metáfora un elemento central de la creación artística. Por eso, el autor señala que, en su concepción de las metáforas cinematográficas, tomó en cuenta ambos aspectos: “La metáfora tenía que entenderse como una operación del pensamiento y como un hecho artístico”²⁴⁸ (Whittock, 1990: 129).

Trevor Whittock establece la siguiente definición como referencia inicial de su investigación: “La metáfora usualmente se define como la presentación de una idea en términos de otra que pertenece a una categoría diferente, de este modo, o bien nuestra comprensión de la primera se transforma o se crea una nueva idea a partir la fusión de las dos anteriores”²⁴⁹ (Whittock, 1990:5).

El autor enfatiza el carácter creativo implicado en la metáfora pues esta puede traer a la luz nuevas formas de entender la realidad. Asimismo, la metáfora permite comprender o darle sentido a los fenómenos y experiencias que aún no poseen una definición precisa: “Para delinear áreas de experiencia indeterminadas –esto es, aquellas áreas para las cuales no existen categorías– tenemos que recurrir a la metáfora”²⁵⁰ (Whittock, 1990: 7).

Uno de los puntos centrales en *Metaphor and Film* es la defensa de una concepción de la metáfora no restringida al ámbito verbal. Al respecto, el investigador sostiene que este concepto, aplicado al cine, puede servir para iluminar diversas facetas de su funcionamiento. Y, en contraparte, el arte cinematográfico puede modificar y extender nuestra comprensión de la metáfora (Whittock, 1990:20).

²⁴⁷ Whittock (1990: 113-118) reconoce la influencia del libro *Metáforas de la vida cotidiana*, de Lakoff y Johnson (2012), en su trabajo sobre las metáforas cinematográficas.

²⁴⁸ “Metaphor had to be understood both as an operation of thought and as an artistic occurrence”.

²⁴⁹ “Metaphor is usually defined as the presentation of one idea in terms of another, belonging to a different category, so that either our understanding of the first idea is transformed, or so that from the fusion of the two ideas a new one is created”.

²⁵⁰ “To delineate undetermined areas of experience – that is, those areas for which no set categories exist – we have to resort to metaphor”.

Con estas premisas, Trevor Whittock expone diez variantes o fórmulas de lo que él denomina la metáfora cinematográfica (*cinematic metaphor*). La tabla 4.11. presenta la lista elaborada por el investigador:

1) A es como B	Comparación explícita
2) A es B	Identidad afirmada (<i>identity asserted</i>)
3) A reemplazada por B	Identidad implícita por sustitución
4) A/B	Yuxtaposición
5) Ab, entonces b	Metonimia (idea asociada sustituida)
6) A representa (ABC)	Sinécdoque (la parte reemplaza al todo)
7) O representa (ABC)	Correlato objetivo (<i>objective correlative</i>)
8) A se convierte en A o A	Distorsión (hipérbole o caricatura)
9) ABCD se convierte en AbCD	Interrupción de la regla
10 (A/pqr) ——— (B/pqr)	Paralelismo (<i>chiming</i>)

Tabla 4.11. Fórmulas metafóricas (Whittock, 1990: 50)

Antes de explicar los diferentes tipos de metáforas cinematográficas, Trevor Whittock advierte que esta clasificación no puede considerarse una taxonomía definitiva, sino una forma de organizar algunas de las estrategias para elaborar sentidos figurados en el cine. El autor agrega que estas metáforas delimitadas mediante fórmulas pueden clasificarse como “marcadas” al interior del texto cinematográfico; es decir, las fórmulas no abarcan las metáforas menos evidentes, ambiguas o que pueden ser objeto de disputa: “Cuando se estudian los dispositivos retóricos, es mejor concentrarse en aquellos que se proclaman como tales o en los que el director parece declarar que son tales”²⁵¹ (Whittock, 1990:50).

²⁵¹ “It is best when studying rhetorical devices to concentrate on those that proclaim themselves to be such or those that the filmmaker seems to be declaring are such”.

La primera fórmula **A es como B** se refiere a la comparación explícita. El símil, cuando no se establece por medio de los diálogos, puede elaborarse mediante un equivalente a al adverbio “como” en términos visuales. Trevor Whittock (1990: 51) identifica tres mecanismos principales:

1) Dos objetos con fuertes afinidades o aspectos similares se colocan, de forma enfática, uno junto al otro. Este tipo de comparaciones se fundamenta en una similitud preexistente a la película y puede ser, incluso, un cliché o estereotipo. El autor ofrece, como ejemplo, la escena de *Tiempos modernos* (1936), de Charles Chaplin, en donde se yuxtaponen las imágenes de un rebaño de ovejas y una multitud entrando al metro. Para Whittock, este tipo de comparaciones explícitas es la menos interesante porque, generalmente, no aporta nuevas perspectivas sobre los elementos involucrados.

2) Dos entidades con algunos aspectos comunes que se enfatizan por la forma en la que se presentan en la pantalla. A diferencia del ejemplo anterior, el segundo tipo de comparaciones explícitas es más sutil, novedoso y depende más de la elaboración cinematográfica. El autor refiere una escena de la película *8½* para ilustrar lo anterior:

El siguiente ejemplo se creó con el movimiento de la cámara y el punto de vista, así como por la puesta en escena. En *8½* de Fellini, Guido (Marcello Mastroianni) se encuentra en una estación en espera de la llegada de su amante. El tren llega a la estación, avanza poderosamente hacia la cámara, su masa se incrementa hasta que se detiene. Carla (Sandra Milo) no sale del vagón del lado que podemos ver del tren, entonces Guido pasa enfrente de la locomotora para llegar a la plataforma opuesta, la cámara lo sigue. Cuando Carla finalmente desciende, se dirige hacia Guido (con quien compartimos el punto de vista) de una manera muy semejante a la que el tren lo hizo. La actitud de la actriz proyecta, de forma similar, una irresistible fuerza que nos arrolla²⁵² (Whittock, 1990: 51).

²⁵² “The next example, for instance, is created by camera movement and of vision as well as by mise-en-scène. In Fellini’s *8 1/2*, Guido (Marcello Mastroianni) is in the station awaiting the arrival of his mistress. The train enters the station, steaming powerfully toward the camera, its mass increasing until it stops. Carla (Sandra Milo) does not emerge from a coach on the side of the train we can see, so Guido crosses in front of the engine to the platform on the other side, the camera trucking with him. When Carla finally comes she steams toward Guido (whose viewpoint is ours) in much the same way as the train had, the actress’s mien exhibiting something of the same sense of an irresistible force bearing down upon us”.



Figura 4.2. 8½ (Federico Fellini, 1963)²⁵³

3) Dos objetos sin aparente afinidad se presentan de tal forma que se construye una comparación explícita, creada por medios filmicos. Un ejemplo, expuesto por el autor, proviene de la película *2001: Odisea del espacio* (1968). Se trata de la famosa secuencia inicial intitulada *The Down of Man* en la que un simio (ancestro de la especie humana) usa un hueso como arma para matar a otro simio. En la parte final de la secuencia, el primate arroja el hueso al cielo y, después de un corte, aparece otra imagen de una nave espacial. Trevor Whittock elabora la siguiente interpretación de las imágenes que componen esta comparación:

Nos percatamos de que tanto el hueso como la nave espacial son productos de nuestra evolución como criatura que usa herramientas. El símil cinematográfico encapsula un sentido sobre nuestra cada vez mayor sofisticación tecnológica, pero también su anverso: a pesar de todo el progreso tecnológico, tal vez no

²⁵³ Salvo en una ocasión, Trevor Whittock no incluyó fotogramas ilustrativos en su libro *Metaphor and Film*. Sin embargo, en un esfuerzo por hacer más clara la exposición sobre este autor, en este capítulo se colocaron imágenes de las escenas analizadas por el investigador.

hemos evolucionado espiritualmente, y los mismos motivos e instintos primitivos que llevaron al hombre-mono a hacer un arma de un hueso, ahora nos conducen a manufacturar el *hardware* de la era espacial²⁵⁴ (Whittock, 1990: 52).

Según el autor, la diferencia entre las tres formas de elaborar una comparación explícita se encuentra en el grado de afinidad o similitud entre los elementos equiparados (previo a su presentación en la película) y la dependencia de los medios cinematográficos empleados para elaborar el símil. Sin embargo, es posible que la diferencia entre uno y otro mecanismo de comparación sea difusa; en todo caso, lo que se puede resaltar de esta fórmula (**A es como B**) es que, para Trevor Whittock, el símil no depende exclusivamente de la enunciación verbal, sino que existen mecanismos equivalentes de enunciación visual y cinematográfica.

La segunda fórmula en la clasificación de Whittock (**A es B**) se refiere a lo que el autor denomina identidad afirmada (*identity asserted*).²⁵⁵ Este tropo cinematográfico modifica la esencia de algo gracias a su identificación con un elemento ajeno o diferente en sus características; como resultado, cambia la forma en la que es visto. A diferencia de la comparación explícita, la identidad afirmada tiene mayor carga emocional:

La figura que discutimos antes, la comparación explícita, es un tropo relativamente restringido, que invita a la contemplación y ponderación de dos cosas relacionadas entre sí. La identidad afirmada es una figura más contundente, a menudo acompañada por una fuerte carga emocional; gracias a ella, algo que creíamos conocer se cubre repentinamente con una categoría o concepto ajeno²⁵⁶ (Whittock, 1990: 52).

El autor encuentra tres mecanismos que desembocan en variantes de este tipo de metáfora: 1) Una película puede identificar una cosa (en el ejemplo siguiente se

²⁵⁴ “Both bone and spacecraft, we realize, are products of our evolution as a tool-using creature. The cinematic simile encapsulates a sense of our ever-increasing technological sophistication but also its obverse: Perhaps for all our technological progress we have not evolved spiritually at all, and the same primitive motives and instincts that enabled the ape-man once to make a weapon of a bone now drive us to manufacture space-age hardware”.

²⁵⁵ Otra traducción de *identity asserted* puede ser *identidad reafirmada*.

²⁵⁶ “The previous figure we discussed, explicit comparison, is a relatively restrained trope, as it invites the contemplation and weighing up of two things in relation to one another. Asserted identity is a more forceful figure, often accompanied by a strong emotional charge; by means of it something we thought we knew is suddenly overcast by an alien category or concept”.

trata de una acción) con otra por medio del contexto, el cual, a menudo, se encuentra “emocionalmente cargado”. El ejemplo expuesto en *Metaphor and Film* proviene de la película *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock:

Marion Crane se fugó después de haber robado 40 mil dólares de su jefe. Cuando se refugia en el Hotel de Norman Bates, ella decide devolver el dinero. Inmediatamente después de haber tomado esta determinación entra a la ducha: “Debido a que hemos sido parte de la tentación, culpa, lucha, resolución y arrepentimiento de Marion, es imposible no sentir que bañarse es más que un hecho físico, se trata, en efecto, de un acto de limpieza espiritual”²⁵⁷ (Whittock, 1990: 53).

2) El segundo mecanismo de esta figura se logra mediante la distorsión de un objeto (A) de tal forma que parezca ser otro (B).²⁵⁸ Una escena de *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (Stanley Kubrick, 1964) ilustra lo anterior. En este caso, un efecto cinematográfico, logrado gracias al tipo de lente empleado durante la filmación, permite la construcción de la figura:

En varias ocasiones, el empleo de una lente tipo ojo de pez para enfocar a los miembros de la tripulación del B-52, en particular al bombardero afroamericano (James Earl Jones), curva los instrumentos de la nave sobre las formas distorsionadas de sus cabezas con casco; esto hace que los hombres aparezcan como meros componentes de la tecnología de guerra nuclear²⁵⁹ (Whittock, 1990: 53).

²⁵⁷ “Because we have been party to Marion’s temptation, guilt, struggle, resolve, and repentance, it is impossible not to feel that her washing herself is more than a physical deed, that it is indeed an act of spiritual cleansing”.

²⁵⁸ Whittock hace una distinción entre la distorsión que se produce en la metáfora de identidad afirmada y la que genera otro tipo de metáfora a la que denomina *de distorsión*. En la primera, la distorsión se usa para hacer que A parezca otra cosa. En la segunda, se usa para caricaturizar o formar versiones grotescas de A.

²⁵⁹ “On several occasions the employment of a fish-eye lens to depict members of the B-52 crew, particularly the black bombardier (James Earl Jones), curves the instruments of the aircraft about the distorted shapes of their helmeted heads, making the men themselves appear to be merely components of nuclear-warfare technology”.



Figura 4.3. *Dr. Strangelove* (Stanley Kubrick, 1964)

3) La identidad afirmada se obtiene también, según el autor, cuando se presentan en la pantalla ciertas características de una entidad (A) que comparte con otra entidad (B) y la forma en la que se exhiben estas cualidades comunes puede hacer dudar al espectador sobre cuál de las dos entidades está viendo.

Un ejemplo, un poco trillado, a juicio de Whittock (1990: 54), lo ofrecen las películas que incluyen coreografías filmadas desde un plano cenital (la cámara colocada en un punto elevado y en posición perpendicular al suelo). Las películas del director Busby Berkeley utilizaban este tipo de planos para hacer que las coreografías formaran figuras que se podían confundir con flores o anémonas.

Un ejemplo más complejo, desde el punto de vista del autor, lo ofrece la película *Blow Up* (1966) de Michelangelo Antonioni. Una escena de la película muestra al fotógrafo Thomas (interpretado por David Hemmings) en una sesión con la modelo Verushka (Veruschka von Lehndorff). Para obtener las imágenes, el fotógrafo intenta excitar a la modelo usando su propio cuerpo y su cámara.



Figura 4.4. *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1966)

Trevor Whittock refiere que la sesión fotográfica progresivamente se confunde con un acto sexual:

A medida que la intensidad de la sesión aumenta con los gemidos, las posiciones en la que él se monta a ella y las convulsiones de sus movimientos, el comportamiento de ambos toma cada vez más la apariencia de un acto de fornicación. La metáfora es significativa en la película porque, además de lo que revela acerca del carácter de Thomas, plantea la cuestión sobre el grado en el que el fotógrafo fabrica él mismo las imágenes que toma y se fascina por lo que obtiene²⁶⁰ (Whittock, 1990: 54).

El siguiente tipo de metáfora en la tabla de Whittock es la de sustitución (**A reemplazada por B**). Antes de abordar este tropo a nivel cinematográfico, Whittock explica el funcionamiento de las metáforas verbales basadas en la

²⁶⁰ “As the session mounts in intensity with his cries, his straddling her, and the convulsions of their movements, the behavior of the two takes on increasingly the look of an act of fornication. The metaphor is significant in the film because, apart from what it reveals about the character of Thomas, it raises the issue of the degree to which the photographer himself manufactures what he snaps and is himself ravished by what he takes”.

sustitución: se presentan en enunciados donde un término habitual es reemplazado por otro nuevo, proveniente de un dominio ajeno. El proceso es posible gracias a la sintaxis de los enunciados: “La constancia del orden sintáctico proporciona un marco para la sustitución semántica”²⁶¹ (Whittock, 1990: 54).

En el plano cinematográfico, que no está gobernado por las reglas de la sintaxis lingüística, Whittock se pregunta cómo un director puede indicar que ha realizado una sustitución metafórica. La respuesta se encuentra, a su juicio, en el establecimiento de patrones al interior de la película para que el espectador pueda percibir que algo fue excluido y reemplazado: “Debido a que la imagen omitida comúnmente es el tenor de la metáfora (...), resulta de suma importancia que el objeto faltante sea recordado”²⁶² (Whittock, 1990:54).

Los patrones que permiten identificar la sustitución no deben ser demasiado formales o se convertirían en metáforas de interrupción de la regla (véase tabla 4.11). Las metáforas de sustitución, comúnmente, se presentan mediante “[...] cambios en el modo del discurso o giros sorprendentes en la línea narrativa”²⁶³ (Whittock, 1990: 54). El autor brinda diversos ejemplos que ilustran estas sustituciones en el plano visual y sonoro de diferentes películas:

En *The Best Years of Our Lives* (1946), de William Wyler, un aviador veterano visita un cementerio de aviones de guerra y entra a un viejo bombardero.²⁶⁴ En la cabina, el veterano recuerda su experiencia en batalla. Whittock dice que, normalmente, las memorias del veterano serían presentadas mediante un *flash back* con la secuencia de eventos recordados por el piloto; sin embargo, el director continua la escena con movimientos de cámara, cambios en los ángulos del plano y una partitura que parece enfatizar la crudeza de los

²⁶¹ “The constancy of the syntactic order provides a framework for semantic substitution”.

²⁶² “Because the image that has been omitted is normally the tenor of the metaphor (...), it is of paramount importance that the missing object be called to mind”.

²⁶³ “[...] shifts in the mode of discourse, or else surprising turns in the narrative line”.

²⁶⁴ La empresa de cine Warner Bros. muestra la escena en su página de YouTube: <https://bit.ly/2OVYKPR> (consulta del 12 de octubre de 2018).

recuerdos: “El efecto es sugerir, de forma más poderosa de lo que podría haber hecho el modo de narración habitual, la irrupción abrumadora del pasado en el presente”²⁶⁵ (Whittock, 1990: 55).



Figuras 4.5. a 4.10. *The Best Years of Our Lives* (William Wyler, 1946)

Un ejemplo más simple, pero muy efectivo, según el autor, proviene de la cinta *Pather Panchali* (1955) del director indio Satyajit Ray. Un hombre que regresa a su

²⁶⁵ “The effect is to suggest, more powerfully than the customary mode of narration could have done, the overmastering irruption of the past onto the present”.

casa, después de haberla dejado por mucho tiempo, se entera de que su hija murió. La imagen de la escena muestra al hombre llorando, pero no se escucha su llanto sino el “gemido” de una flauta.

El autor de *Metaphor and Film* también expone como ejemplo una escena de la película *Point Blank* (1967) del director John Boorman.²⁶⁶ Walker, el personaje principal de la historia, busca vengarse de su esposa y del amante de ella quienes intentaron asesinarlo:

Walker llega a la casa de su esposa, irrumpe en el dormitorio y dispara una bala tras otra en la cama vacía. La sustitución de la cama por el objetivo humano evidencia el origen sexual de su obsesión vengativa. También hace que la violencia sea más real e intensa para los espectadores²⁶⁷ (Whittock, 1990: 56).



Figura 4.11. *Point Blank* (John Boorman, 1967)

La cuarta fórmula de la tabla de Whittock es **A/B** que representa la metáfora por yuxtaposición. En el cine, este tropo se construye mediante la contigüidad de los objetos al interior de los planos o entre los planos. La yuxtaposición implica contigüidad, pero no toda contigüidad es yuxtaposición. Por eso, el autor señala que las metáforas de yuxtaposición surgen solo cuando hay una contigüidad

²⁶⁶ Warner Archive Instant aloja en YouTube la secuencia descrita: <https://bit.ly/2CeiUhk> (consulta del 12 de octubre de 2018).

²⁶⁷ “On arrival at the wife’s house Walker bursts into the bedroom, and fires bullet after bullet into the empty bed. The substitution of a bed for the human target Walker sought delineates his vengeful obsession and its sexual origins. It also makes the violence more real and intense for the audience”.

significativa, es decir, “[...] que establece una relación especial entre *A* y *B*”²⁶⁸ (Whittock, 1990: 57). Incluso no toda contigüidad significativa implica metáfora, porque muchas veces el vínculo puede explicarse de forma literal y no hay que recurrir a interpretaciones figurativas. Whittock ofrece un ejemplo del montaje en una película de Eisenstein:

El primer plano de una tumba más el primer plano de una mujer vestida de luto nos permite suponer que ella es la viuda, pero la deducción no implica la mezcla de categorías, y consecuentemente la yuxtaposición no resulta en una metáfora. Las películas frecuentemente se basan en ese tipo de uniones y el público se ha vuelto experto para ver las implicaciones y hacer las conexiones. Estas relaciones son más a menudo literales que figurativas²⁶⁹ (Whittock, 1990: 57-58).

El autor delimita cuatro estrategias que los directores usan para elaborar metáforas a partir de una yuxtaposición:

1) En la primera de ellas, los cineastas se valen de una predisposición o un condicionamiento previo de los espectadores para la realización de lecturas metafóricas. Esto sucede cuando una obra se adscribe a un género o estilo que puede calificarse como “poético”. Así sucede con películas surrealistas y experimentales, por ejemplo. Whittock agrega que, con frecuencia, los directores introducen en las partes iniciales de estas películas algunas señales que anticipan el carácter figurativo del resto de la cinta. Un ejemplo es la escena de la navaja que rasga un ojo en *Un perro andaluz* (1929), de Luis Buñuel.

2) Algo en la manera en la que se presenta una yuxtaposición puede llevar a su interpretación metafórica. Whittock ofrece como ejemplo una escena de la película *Point Blank* (1967) de John Boorman. La secuencia que yuxtapone los planos de Walker, caminando en un pasillo, con los planos de su esposa (que lo traicionó e intentó asesinarlo) en sus actividades cotidianas, puede ser interpretada en términos metafóricos:

²⁶⁸ “[...] one that establishes a special relationship between *A* and *B*”.

²⁶⁹ “To take an example from Eisenstein on montage: A close-up of a grave plus a close-up of a woman in mourning may lead us to assume she is a widow, but the deduction involves no intermingling of categories, and consequently the juxtaposition does not result in a metaphor. Films often rely on such collocations, and audiences have become adept at seeing implications and making connections. These are more often literal than figurative”.

Aunque una interpretación literal es posible – Walker está a punto de encontrarla –, la manera en la que se presentan los planos sugiere mucho más que eso. La repetición alternada de los planos, el ritmo estridente del sonido sobre los cortes, el tiempo prolongado que Walker permanece en el espacio del corredor – todos estos marcadores indican que la secuencia también debe leerse como una representación metafórica del sentimiento de culpa de la esposa de Walker, de la sensación de una inexorable venganza que la persigue²⁷⁰ (Whittock, 1990: 59).



Figuras 4.12. y 4.13. Point Blank (John Boorman, 1967)

3) El tercer tipo de metáfora elaborada a partir de una yuxtaposición ocurre cuando un fragmento del texto fílmico no tiene una explicación literal satisfactoria. Por eso, los espectadores son “forzados” a buscar una explicación figurativa. De acuerdo con el autor (Whittock, 1990: 58), esto sucede, comúnmente, en momentos en que la continuidad narrativa se interrumpe de forma evidente.

La secuencia inicial de la película *Walkabout* (1971), del director británico Nicolas Roeg, ilustra lo anterior.²⁷¹ La obra comienza con el plano de una pared de ladrillos. Un desplazamiento de la cámara hacia la derecha, mediante un pequeño *travelling*, hace visible la imagen de una ciudad australiana. La película continúa con una secuencia de planos de la ciudad y sus habitantes. Poco después se repite el plano de la pared de ladrillos y el *travelling*, pero el desplazamiento de la cámara ahora termina en la imagen de un desierto y un

²⁷⁰ “Although a literal interpretation is plausible – Walker is on his way to find her – the manner of presentation suggests much more than this. The repetition of the intercutting, the strident rhythm of the music over the cuts, the extended time Walker remains in the location of the corridor – all these act as markers indicating that the sequence is also to be read as a metaphorical depiction of the guilt haunting Walker’s wife, her sense of an inexorable vengeance pursuing her”.

²⁷¹ La película completa se encuentra disponible en YouTube: <https://bit.ly/2NEsBHZ> (consulta del 13 de octubre de 2018).

automóvil estacionado. En el carro se encuentra un padre de familia con sus dos hijos:

Cuando el plano se repite para mostrar el carro del papá estacionado en el paraje, el público es empujado a reconocer la desesperación que provoca en el hombre la existencia urbana y a apreciar la melancolía que lo lleva a un rechazo final y absoluto²⁷² (Whittock, 1990: 59).²⁷³

4) La yuxtaposición metafórica se logra también cuando la contraposición de elementos tiene una explicación literal aceptable, pero hay algo suficientemente “resonante” o llamativo para que el espectador haga una búsqueda de sentidos figurados. El ejemplo expuesto por el autor proviene de la película *Deserto rossa* (1964) de Michelangelo Antonioni.



Figura 4.14. *Deserto rossa* (Michelangelo Antonioni, 1964)

Trevor Whittock sostiene que la escena en donde la protagonista, Giuliana, se coloca junto a un muro con manchas de pintura de diferentes colores representa las alteraciones psicológicas de la mujer:

²⁷² “When the shot is repeated yet again, to reveal now the father’s car parked in the outback, the audience is being pushed to recognize the man’s despair at his urban existence and to appreciate the melancholia that leads him to a final and total rejection”.

²⁷³ La interpretación que ofrece Whittock, al parecer, no solo depende de la yuxtaposición de elementos en las dos escenas que comienzan con el plano del muro. La lectura del autor adquiere validez únicamente si se toman en cuenta los sucesos que siguen en la película: el hombre se suicida, incendia su auto y deja abandonados, en medio del desierto, a sus dos hijos.

Debido a su posición, ella está tanto vinculada, como yuxtapuesta, a esas manchas. Aunque su presencia tiene una explicación literal (se están probando los colores antes de volver a pintar la habitación), el carácter llamativo de las formas irracionales, en contraste con la figura de la mujer, sugiere la presencia de una perturbación emocional que se oculta con su calma exterior²⁷⁴ (Whittock, 1990:59).

La quinta formulación expuesta en la tabla 4.11 es **Ab, entonces b** que representa el mecanismo de construcción de metonimias. Trevor Whittock (1990: 60) dice que el cine se encuentra ligado a la metonimia porque su producción implica la selección o el rechazo de diferentes opciones como los ángulos de cámara, el foco y los tipos de planos. Sin embargo, a su parecer, lo que hace de la metonimia un tropo “completo” a nivel cinematográfico es el carácter ilógico de la selección; es decir, el *vehículo* evidencia la omisión del *tenor* y, en consecuencia, se puede reconocer que este último no es el más prescindible, pues su ausencia se hace manifiesta.

Para Whittock, la metonimia y la sinécdoque son tropos que derivan de la metáfora de sustitución. Su principal diferencia radica en las características del elemento elegido para realizar la figura:

...la metonimia y la sinécdoque son subespecies de la metáfora de sustitución. Pero en la metáfora de sustitución pura, el elemento importado proviene de un dominio totalmente ajeno al del tenor, y en estos tropos [la metonimia y la sinécdoque] el elemento seleccionado no solamente pertenece al dominio del tenor sino que también se encuentra asociado a él²⁷⁵ (Whittock, 1990: 60).

La construcción de metonimias, según el autor, depende de dos tipos de asociaciones; la primera se crea a partir de un cierto estado de cosas en la realidad o el entorno social; es decir, estas metonimias se elaboran a partir de las conexiones, que los sujetos reconocen, entre las entidades o los fenómenos. A este tipo de figuras, Whittock (1990: 60) las denomina *metonimias recibidas*. El

²⁷⁴ “Because of her position she is both linked and juxtaposed to these blotches. Although their presence has a literal explanation –colors are being tried out before the room is repainted– the striking nature of their irrational shapes, set against the trim figure of the woman, suggests the presence of an emotional disturbance in Giuliana that belies her outer calmness”.

²⁷⁵ “...as tropes both metonymy and synecdoche are subspecies of substitution metaphor. But where in pure substitution metaphor the imported item comes from a domain utterly alien to that of the tenor, in these tropes the item selected not only belongs to the domain of the tenor but also possesses an association with the tenor.”

segundo tipo de asociaciones se crea solamente dentro del texto fílmico; el investigador las llama *metonimias contextuales*.

La película *Vivir su vida* (Jean Luc Godard, 1962) proporciona un ejemplo de *metonimia recibida*. Nana, la protagonista, ejerce la prostitución y en algunas escenas ella utiliza un gancho de metal y un perchero para colgar su ropa. Trevor Whittock dice que esta acción representa metonímicamente las transacciones sexuales con sus clientes. La relación entre el uso de los percheros y el acto de prostitución se comenta en los siguientes términos:

Aunque su relación con los actos de prostitución es clara – una prostituta tiene que desvestirse por lo menos en algún grado y bien podría colgar su ropa – este elemento es seleccionado con un énfasis repetido, y no es una de las acciones más obvias que uno asociaría con la práctica de la prostitución²⁷⁶ (Whittock, 1990: 60).

El carácter poco convencional de la asociación, añade el autor, la hace impactante. Es una construcción figurativa que ofrece la imagen del sexo deshumanizado y sin erotismo que Nana practica con sus clientes (Whittock, 1990: 60).

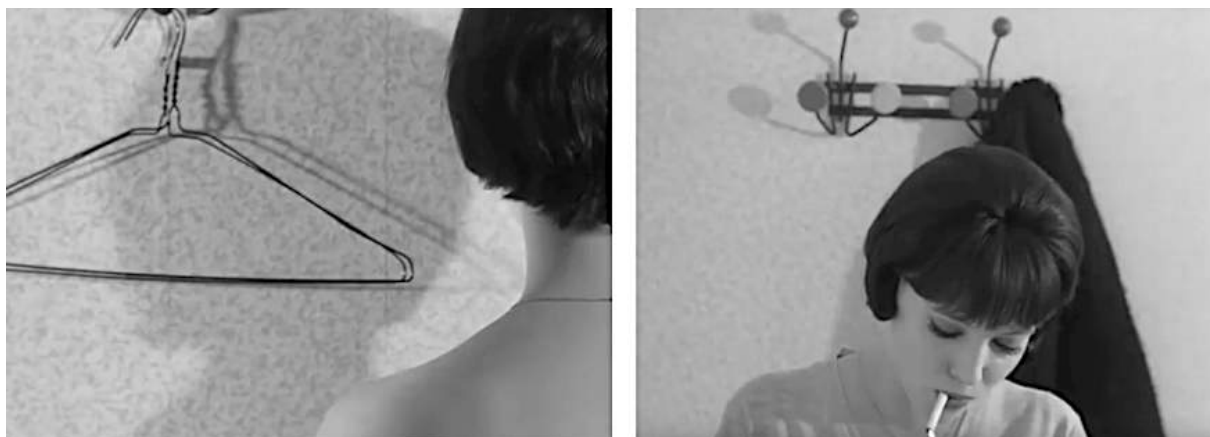


Figura 4.15. y 4.16. *Vivir su vida* (Jean Luc Godard, 1962)

El segundo tipo de metonimia se localiza en una de las escenas finales de *La Strada* (Federico Fellini, 1954). La película establece un vínculo importante entre

²⁷⁶ “Although its link with the acts of prostitution is clear – a prostitute has to undress to some degree, and might well hang up her clothes – this item is selected for repeated emphasis, and it is not one of the more obvious actions one would associate with the practice of prostitution”.

uno de los personajes principales, la joven Gelsomina, y una melodía que ella canta a lo largo de la historia. El personaje coestelar del filme es Zampano, un hombre insensible y rudo que se dedica a hacer espectáculos de circo callejero. Después de abandonar a la inocente y torpe Gelsomina, quien fue su acompañante, sirviente y colaboradora en el circo callejero, Zampano escucha el canto mientras camina por la calle.

Cuando Zampano escucha por primera vez la canción, hay un cierto misterio en cuanto a su origen. La banda sonora de la película presenta el canto sin el acompañamiento de sonidos ambientales – como si la fuente pudiera ser interna, dentro del propio Zampano. Incluso cuando se da cuenta de que una mujer que está colgando la ropa es quien canta, esta sensación persiste. La noticia de la muerte de Gelsomina solamente sirve para reforzar la impresión de que, milagrosamente, una parte de ella perdura en el duro y frío Zampano²⁷⁷ (Whittock, 1990: 60-61).



Figura 4.17. *La Strada* (Federico Fellini, 1954)

²⁷⁷ “When Zampano first hears the song, there is some mystery as to where it originates. The sound track provides the song with no atmospheric locale – as though the source could be interior, inside Zampano himself. Even when he finds that the woman hanging out washing has been singing it, this feeling persists. The news of Gelsomina’s death only serves to reinforce the sense that miraculously a part of her lives on in the callous and unloving Zampano”.

El autor dice que las sábanas blancas colgadas pueden asociarse metafóricamente con Gelsomina. La inocencia y pureza de la chica está representada mediante la tela blanca, recién lavada y ondulante. La escena también nos recuerda, añade Whittock (1990: 61), el anhelo de Gelsomina de hacer una vida marital junto a Zampano, quien destruyó cruelmente esa fantasía.

La sexta formulación metafórica, **A representa (ABC)**, se refiere a la sinécdoque. En el cine, esta figura se construye cuando una parte de algo reemplaza al todo; su mecanismo es la compresión por medio de la eliminación. El autor sostiene que el cine abunda en sinécdoques; pero solamente algunas de ellas están marcadas; es decir, son perceptibles como tropos por el carácter poco común o enfático de la selección: “Para obtener una sinécdoque marcada, la incongruencia de la parte seleccionada debe ser grande; de manera alternativa, se le debe otorgar un énfasis especial mediante la forma en la que se presenta”²⁷⁸ (Whittock, 1990: 61).

La película *Vivir su vida* (Jean Luc Godard, 1962) sirve, una vez más, como ejemplo para el autor. En una de sus escenas, Trevor Whittock encuentra una sinécdoque marcada (o enfatizada) por la inusual selección de imágenes que hace el director mediante el manejo de la cámara. Esto le brinda un carácter figurativo a la acción representada. Nana se encuentra con un cliente en una cafetería, casi a la media noche. Comienzan a negociar los términos para tener un encuentro sexual; ella pide dinero, él ofrece tomarle fotos publicitarias para promoverlas con directores de cine.

Durante el diálogo, la cámara hace constantes paneos que, alternativamente, encuadran a uno de los dos personajes y cortan la mayor parte de la figura del otro. Para Whittock (1990: 61), la constante fragmentación de la figura de los personajes sugiere que ninguno de ellos existe plenamente como persona para el otro. Ambos utilizan a su interlocutor como un medio para obtener una ganancia o satisfacción personal.

²⁷⁸ “To obtain a marked synecdoche the incongruity of the part selected must be great; alternatively, special emphasis has to be provided through the means of presentation”.

La séptima variante de la metáfora cinematográfica es el correlato objetivo (*objective correlative*); su representación es la fórmula **O representa (ABC)** y se trata, en realidad, de un tipo de metonimia contextual. La característica principal de esta figura se cumple cuando: “En una película, un objeto específico está relacionado con un personaje en particular, o con algún evento o situación vinculado a ese personaje”²⁷⁹ (Whittock, 1990: 62).

El autor sostiene que las figuras fundadas en un correlato objetivo funcionan como un dispositivo de condensación. Los elementos que sirven para este propósito son, generalmente, los de utilería (*props*); estos objetos o instrumentos identifican a un personaje por el vínculo que establece con ellos. Sin embargo, para Whittock, la utilería no necesariamente se reduce a objetos pequeños.

En la película clásica de Buster Keaton, *The General* (1926), el protagonista hace de una locomotora un elemento de utilería muy importante por el manejo y la relación que establece con la máquina: “El tren adquiere, además, un sentido metafórico directo en varios puntos de la película, como cuando materializa la obsesiva actitud de Johnny Gray al transportarlo, sin que sea visto, entre dos ejércitos”²⁸⁰ (Whittock, 1990: 62).

El autor evoca una escena de *Los pájaros* (Alfred Hitchcock, 1963) para exponer un ejemplo adicional. Cuando Lydia Brenner descubre al granjero muerto, atacado por los pájaros en su propia casa, se encuentra también cinco tazas rotas. En esta imagen puede identificarse, según el autor, la superposición de dos figuras; primero, una metonimia contextual y, segundo, un correlato objetivo (que actúa como una variante de la metonimia contextual):

[Las tazas rotas] Funcionan como una metonimia porque implican el daño ocasionado por los pájaros que atacaron la casa, y son el indicio de una destrucción mucho mayor. Pero como se asocian con la tensa fragilidad de la

²⁷⁹ “In a film a specific object becomes associated with a particular character, or with some event or situation pertaining to that character”.

²⁸⁰ “The train also acquires direct metaphorical significance at various points in the film, as when it objectifies Johnny Gray’s obsessive one-track-mindedness by transporting him unseeing through two armies”.

señora Brenner, a quien se le observa en la desesperación de sus esfuerzos por preservar una monótona vida doméstica, las tazas de té rotas también actúan como un correlato objetivo de las ansiedades profundamente arraigadas que ahora afloran en la señora Brenner²⁸¹ (Whittock, 1990: 63).



Figura 4.18. Los pájaros (Alfred Hitchcock, 1963)

La octava variante de la metáfora cinematográfica es la distorsión. Whittock (1990: 63) la representa con la siguiente fórmula: **A se convierte en A o A**. La distorsión es definida como una desviación de lo normal que, en el plano cinematográfico, desemboca en dos figuras: la hipérbole y la caricatura.

El autor (1990: 63) se pregunta cómo se puede producir una distorsión en el cine y cuál sería la medida de lo que se considera “normal” en este ámbito. Desde su perspectiva, ese parámetro no es la forma en la que percibimos las imágenes y sonidos del mundo cotidiano porque, en ese caso, todo el cine se desvía de nuestra percepción “natural” del entorno. Simplemente, las imágenes y

²⁸¹ “They function as a metonymy because they imply the damage done by the birds that have attacked the house, and they hint at some further unspeakable destruction. But because they correlate with Mrs. Brenner’s tense fragility, glimpsed in the desperation of her endeavors to preserve a domestic and unchanging home life, the broken teacups also act as an objective correlative for the deep-seated anxieties now surfacing in Mrs. Brenner”.

sonidos de una película no se ofrecen al espectador de la misma manera en la que un sujeto ve y escucha, de manera directa, los sucesos que lo rodean.

La propuesta de Whittock (1990: 63) es que la distorsión debe entenderse como una desviación deliberada de lo que se espera en un determinado contexto. Las convenciones del discurso cinematográfico (el tamaño de los planos, el uso de cortes, disolvencias y transiciones, por ejemplo) y algunas de sus características técnicas (como el formato de la pantalla, el color, tipo de sonido, etc.) se pueden volver *transparentes* para alguien acostumbrado a verlas o percibir las. Por lo tanto, las convenciones que caracterizan al cine son un parámetro para determinar una distorsión.

Por otro lado, el autor añade que no toda distorsión cinematográfica tiene un sentido figurado. Una toma en cámara lenta de un ave en pleno vuelo, por ejemplo, puede exponerse como un artilugio cinematográfico que hace énfasis en un determinado hecho literal. En cambio, una metáfora de distorsión ofrece una perspectiva diferente que lo que se muestra: “Para una verdadera metáfora de distorsión, la imagen mutada debe crear una perspectiva de un objeto en la que se vea afectado el sentido de la categoría a la que pertenece” (Whittock, 1990: 63).

En el cine hay dos formas de elaborar una distorsión con un sentido figurado. La primera se produce gracias al trabajo de puesta en escena (*mise-en-scène*). Esto puede relacionarse con el uso de diversos elementos preparados antes del rodaje, como la iluminación, el vestuario, el decorado y la utilería. La segunda se obtiene por medio de la manipulación de la cámara o del trabajo postproducción. Esto último implica, por ejemplo, el uso de diferentes tipos de lentes, de efectos visuales, o de movimientos y desplazamientos de la cámara.

Whittock (1990: 64) menciona algunos ejemplos de distorsiones elaboradas a partir de la puesta en escena. Una de ellas se elaboró mediante el uso de los escenarios expresionistas en la película *El gabinete del Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920). El cine negro americano conseguía lo propio con los efectos de

iluminación. Y, como tercer ejemplo, la película *El gran dictador*, de Chaplin (1940), elabora una distorsión metafórica de carácter cómico “cuando incluso el micrófono retrocede ante la malévola denuncia de Adenoid Hynkel a los judíos”²⁸² (Whittock, 1990: 64).



Figura 4.19. *El gran dictador* (Charles Chaplin, 1940)

Un ejemplo de metáfora de distorsión creada con un efecto de cámara se encuentra en *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) en donde el protagonista, John ‘Scottie’ Ferguson, padece acrofobia. El director utiliza un plano cenital al que le añade el movimiento simultáneo de *zoom* y *dolly* en direcciones opuestas para representar el vértigo de Scottie cuando intenta subir por las escaleras del campanario.

²⁸² “A comic distortion metaphor, with a sting to it, occurs in Chaplin’s *The Great Dictator* when even the microphone recoils before Adenoid Hynkel’s malevolent denunciation of the Jews”.



Figura 4.20. *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958)

Otro ejemplo, ofrecido por Whittock (1990: 64), se localiza en *Seconds* (John Frankenheimer, 1966). El director usa una lente tipo *ojo de pez* (o gran angular) para expresar el pánico y la vulnerabilidad de su protagonista, en una de las escenas finales de la película, cuando es llevado a una sala de operaciones.



Figura 4.21. *Seconds* (John Frankenheimer, 1966)

Whittock (1990: 64) señala la existencia de un tipo de metáfora de distorsión diferente a las anteriores. Esta se construye mediante el establecimiento de un punto de vista radical o una selección obsesiva de imágenes que excluyen una presentación “balanceada” del objeto en cuestión. En algunas películas, por ejemplo, el entorno en donde se desarrollan las historias es presentado de tal forma que adquiere un carácter figurativo:

En *Metropolis* el diseño del escenario presenta una imagen de la ciudad como un campamento de esclavos para los trabajadores; en *Taxi Driver*, principalmente por medio de la selección y la iluminación, la película retrata la ciudad, en algunas secuencias clave, como una libidinosa versión del infierno²⁸³ (Whittock, 1990: 64).

La penúltima y novena variante de la metáfora se produce mediante la alteración o interrupción de una regla. Su representación mediante una fórmula es **ABCD se convierte en AbCD**. Este tipo de figura se puede localizar cuando un espectador, aunque sea de forma inconsciente o momentánea, se pregunta lo siguiente: “¿Por qué se me presenta esto en lugar de lo que establece el código?”²⁸⁴ (Whittock, 1990: 64) El autor de *Metaphor and Film* dice que si la respuesta implica un sentido figurado es porque se trata de una metáfora de interrupción de la regla.

Para Whittock, aunque el cine no tiene reglas sintácticas tan definidas como el lenguaje verbal, sí cuenta con patrones que producen convenciones de lectura tácitas. Estos parámetros surgen de cuatro formas: 1) por las convenciones pre cinematográficas que provienen de otras artes o de las costumbres sociales; 2) por las convenciones adquiridas en el desarrollo de la práctica fílmica; 3) mediante la organización específica de una película y 4) de manera inconsciente; aunque el cineasta no haya elaborado de forma deliberada un determinado patrón, este puede influir en la organización de una película (Whittock, 1990: 65).

²⁸³ “In *Metropolis* scenic design presents a picture of the city as a slave camp for workers; in *Taxi Driver*, through selection and lighting particularly, the film in key sequences portrays the city as a libidinous version of hell”.

²⁸⁴ “Why was a given that instead of what the established code requires?”

A Trevor Whittock le interesan solamente las metáforas marcadas; es decir, aquellas que se elaboraron premeditadamente y no las que parecen ser el producto de una construcción fortuita o inconsciente. *Metaphor and Film* contiene tres ejemplos; uno de ellos es la famosa escena de la ducha, en *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960). El asesinato de la protagonista, Marion Crane, casi a la mitad de la película rompe una convención cinematográfica en la que confía el público:

Se ha argumentado que, debido a que los espectadores están acostumbrados a identificarse con la estrella de un *thriller* y se sienten confiados de que, pase lo que pase, la estrella no será asesinada, ellos experimentan una desorientación extrema cuando observan relativamente temprano, en *Psycho*, el asesinato de Marion Crane, quien es interpretada por una actriz estelar (Janet Leigh)²⁸⁵ (Whittock, 1990: 65-66).

Esta metáfora, basada en la interrupción de una regla, se suma a la otra metáfora (*supra*) en la que el acto de bañarse no solamente concierne a la higiene física, sino que también representa un acto de renovación y limpieza moral o espiritual. Por eso, para Whittock, esta escena de crimen crea un perturbador sentido de inseguridad en torno a la existencia misma de los espectadores.

Otros dos ejemplos, también expuestos en *Metaphor and Film*, provienen de las películas *Para atrapar al ladrón* (*To Catch a Thief*, 1955) y *Pacto siniestro* (*Strangers on a Train*, 1951), dirigidas por Alfred Hitchcock. En la primera, la señora Stevens apaga un cigarro en la yema de un huevo frito: “La acción asombra por su gran desprecio hacia las sutilezas de los modales de la mesa y representa la vulgaridad de las personas ricas, mimadas y autoindulgentes”²⁸⁶ (Whittock, 1990: 65).

El ejemplo de *Pacto siniestro* es una escena en la que el asesino se distingue del resto del público durante una partida de tenis. Mientras todos siguen

²⁸⁵ “It has been argued that, because audiences are accustomed to identify with the star of a thriller and feel confident that whatever happens the star will not be killed off, when relatively early in *Psycho* they witness the murder of Marion Crane who is played by a star actress (Janet Leigh), they experience extreme disorientation”.

²⁸⁶ “The action astonishes with its grand disregard for the niceties of table manners and epitomizes the vulgarity of pampered and self-indulgently wealthy people”.

con sus cabezas la trayectoria de la pelota, el personaje siniestro, obsesionado con sus planes, mantiene la cabeza firme.



Figura 4.22. Pacto siniestro (Alfred Hitchcock, 1951)

La décima variante de la metáfora cinematográfica es el paralelismo o *chiming*.²⁸⁷ Esta figura es una mezcla de una yuxtaposición y una comparación explícita. Whittock (1990: 66) evoca un juego de palabras para ilustrar cómo funciona. En el contexto anglosajón al que pertenece el autor, a la temporada de navidad se le suele decir “alcoholidays”. La unión de dos palabras (*alcohol* y *holidays*), que tienen una similitud en su forma, permite también la asociación de dos ideas.²⁸⁸

En el plano cinematográfico, el autor localiza dos ejemplos. El primero de ellos proviene, una vez más, de *Psicosis* (Alfred Hitchcock, 1960). Después del

²⁸⁷ Además de nombrar esta figura como paralelismo (*parallelism*), el autor usa el término *chiming* que, en inglés, significa repique o campanada. La palabra ofrece una imagen metafórica de las cualidades de esta figura.

²⁸⁸ En la clasificación de figuras del Grupo μ , “alcoholidays” pertenecería a los metaplasmos; se trata de una *palabra cofre* o *palabra sándwich* que, como ya se ha señalado, consiste en “la interpretación y la fusión de dos palabras que poseen cierto número de características formales comunes” (Grupo μ , 1987: 105).

asesinato de Marion Crane, un plano muestra el desagüe de la bañera por donde circula el agua mezclada con sangre. Esta imagen se enlaza, mediante una disolvencia, a un plano detalle del ojo abierto de Marión y la toma se abre poco a poco con un movimiento en espiral. Whittock cita a Robin Wood (1965) quien ofrece su interpretación de estas imágenes:

Es como si hubiéramos emergido de las profundidades del ojo, el orificio redondo del drenaje que conduce a una oscuridad aparentemente sin fondo, las potencialidades del horror que se encuentran en las profundidades de todos nosotros²⁸⁹ (citado en Whittock, 1990: 66).

La segunda película en la que se localiza una metáfora a partir de paralelismos es *El tesoro de la Sierra Madre* (John Huston, 1948). El autor, en esta ocasión, utiliza un fotograma o plano congelado (véase figura 4.23.) para realizar su análisis. La composición de los elementos de ese plano forma, a juicio de Whittock (1990: 66-67), una serie de estructuras análogas que representan el conflicto en el cual se encuentran los personajes:

Tres obreros americanos, Dobbs, Curtin y Howard, han descubierto una mina de oro en medio de la Sierra Madre, en México. Ellos intentan extraer las riquezas en secreto, pero un extraño los descubre y pide unirse al equipo para disfrutar los beneficios. Los tres personajes asociados deben tomar una decisión, matarlo o dejar que el extraño se una, a pesar de que desconfían de él.

La tensión dramática de la escena tiene su correlato en el plano visual donde se forma un conjunto de estructuras triangulares que reflejan las posibles connivencias y dilemas que enfrenta cada personaje:

En esencia, los cuatro hombres están conectados por una serie de triángulos (la tienda en la esquina superior repite y enfatiza el motivo triangular): un triángulo está en primer plano y se forma por las figuras en cuclillas, la mirada de los personajes lo refuerza al hacer que nuestra mirada se dirija a Dobbs [en el centro] y siga hacia Howard [a la derecha del plano] y luego al desconocido en la esquina inferior izquierda. Un segundo triángulo rodea a Dobbs, las vértices se localizan en

²⁸⁹ “It is as if we have emerged from the depths behind the eye, the round hole of the drain leading down into an apparently bottomless darkness, the potentialities for horror that lie in the depths of us all”.

Curtin, Howard y el extraño. Un tercer triangulo es más vertical y excluye a Howard²⁹⁰ (Whittock, 1990: 67).



Figura 4.23. *El tesoro de la Sierra Madre* (John Huston, 1948)

Esta décima variante de la metáfora cinematográfica, a pesar de los valiosos ejemplos aportados por el autor, manifiesta uno de los riesgos de hacer un estudio de figuras retóricas concediéndole un papel tan predominante a la metáfora. El peligro es difuminar la existencia o la importancia de otras figuras o hacerlas ver como si todas (o la mayoría) estuvieran al servicio de la maquinaria metafórica (presentar una idea en términos de otra). Tan solo para explicar esta décima categoría o variante de la metáfora cinematográfica, el autor habla de paralelismos, yuxtaposiciones, comparaciones, repeticiones y analogías.

²⁹⁰ “Essentially the four men are linked by a series of triangles (the tent in the upper right corner repeating and emphasizing the triangle motif): One triangle is in the foreground and is based upon the squatting figures, the eye focus of the characters reinforcing this by making our gaze follow Dobbs’s in the center to Howard and then to the stranger in the lower left corner. A second triangle surrounds Dobbs, its points located by Curtin, Howard, and the stranger. A third triangle is more vertical, and puts Howard outside it”.

La propuesta de Whittock, por otro lado, permite establecer una mirada analítica que, por medio de la delimitación de figuras retóricas, devela algunos mecanismos de construcción de los sentidos en los textos cinematográficos. Parafraseando al semiólogo italiano Paolo Fabbri (2000), quien sostiene que el propósito de semiótica es decir algo sensato sobre el sentido, Trevor Whittock, con su clasificación de las variantes cinematográficas de la metáfora, establece un precedente teórico y metodológico para analizar el cine y decir algo sensato sobre los sentidos que edifica la maquinaria fílmica. Al respecto, el autor tenía claro su propósito: “No discernimos metáforas para categorizarlas, sino para beneficiarnos de lo que tienen para ofrecernos: densidad de sentido intensamente experimentado”²⁹¹ (Whittock, 1990: 68).

La investigación sobre retórica cinematográfica ha continuado de forma consistente en el siglo XXI. A modo de cierre para este capítulo, en los siguientes párrafos se presentan algunos trabajos realizados en este campo. En particular, destacan los artículos publicados en las compilaciones de Blakesley (2003), Hill y Helmers (2004) y Forceville y Urios-Aparisi (2009).

The Terministic Screen. Rhetorical Perspectives on Film, texto editado por Blakesley (2003), contiene quince artículos en los que se establece una perspectiva retórica del cine y la teoría cinematográfica. En la introducción, David Blakesley hace un recuento de las diversas formas en las que se ha estudiado la cinematografía a partir de criterios retóricos y vincula cada una de estas vertientes con los artículos de los investigadores que participan en su publicación.

El primer grupo de investigaciones sobre cine y retórica comparte una perspectiva del cine como lenguaje. El autor más representativo de esta corriente es Christian Metz. Para Blakesley, “esta aproximación trata el cine de forma

²⁹¹ “We do not discern metaphors in order to categorize them but in order to profit from what they have to offer us: density of meaning intensely experienced”.

semiótica y fenomenológica como un sistema gramatical de signos, con atención al espectador y a los procesos de percepción”²⁹² (2003: 4).²⁹³

La segunda vertiente de investigaciones ve en el cine, tanto en sus contenidos como en su aparato técnico, un medio con funciones ideológicas. Esta es la forma más común de aproximarse a la investigación cinematográfica cuando se establece una perspectiva retórica. Algunos de los autores representativos de este tipo de estudios son Barry Brummett (1991), Bill Nichols (1981) y Robert Stam (1985) quienes coinciden en algunos principios sobre el papel del cine en el plano ideológico y cultural.²⁹⁴

Como expresión cultural, el cine no solo revela las predisposiciones de los cineastas, también cumple funciones ideológicas a nivel cultural (como crítica, como fuerza hegemónica y sintomática) y puede analizarse su función retórica, especialmente en la medida en que la retórica sirve como medio para iniciar la crítica cultural²⁹⁵ (Blakesley, 2003: 5).

La tercera vertiente de estudios se enfoca en la interpretación de los productos cinematográficos. Uno de sus representantes es David Bordwell (1995) quien, en su libro *El significado del filme*, parte de la idea de que la crítica cinematográfica es un arte retórico y, en seguida, analiza cómo los críticos interpretan las películas.²⁹⁶

²⁹² “this approach treats film both semiotically and phenomenologically as a grammatical system of signs, with attention to spectatorship and perceptual processes”.

²⁹³ Los investigadores que escriben en *The Terministic Screen* vinculados a esta perspectiva de investigación y análisis cinematográfico son: Ann Chisholm con el artículo “Rhetoric and the Early Work of Christian Metz: Augmenting Ideological Inquiry in Rhetorical Film Theory and Criticism”, Byron Hawks con “Hyper rhetoric and the Inventive Spectator: Remotivating *The Fifth Element*” y Davis W. Houck y Caroline J. S. Picart con “Opening the Text: Reading Gender, Christianity, and American Intervention in *Deliverance*”.

²⁹⁴ De acuerdo con Blakesley (2003: 5-6), todos los artículos de *The Terministic Screen* traen a colación el tema de la ideología del cine por medio de la retórica. Sin embargo, algunos trabajos están más enlazados a esta corriente de estudios. Tal es el caso, por ejemplo, de los artículos “Time, Space, and Political Identity: Envisioning Community in *Triumph of the Will*” de Ekaterina V. Haskins, “Looking for the Public in the Popular: The Hollywood Blacklist and the rhetoric of Collective Memory” de Thomas Benson, y “*Copycat*, Serial Murder, and the (De)Terministic Screen Narrative” de Philip L. Simpson.

²⁹⁵ “As cultural expression, film reveal not only the predispositions of filmmakers but they also serve ideological functions in the broader culture (as critique, as hegemonic force, as symptomatic) that can be analyzed as having a rhetorical function, especially to the extent that rhetoric serves as the means of initiating cultural critique”.

²⁹⁶ En *The Terministic Screen*, se integran al grupo de investigaciones sobre interpretación filmica los artículos “Rhetorical Conditioning: The Manchurian Candidate” de Bruce Krajewski y “Mapping the Other: *The English Patient*, Colonial Rhetoric, and Cinematic Representation”, de Alan Nadel.

El cuarto y último conjunto de investigaciones aborda los procesos de identificación por medio del cine. El editor de *The Terministic Screen* se adhiere a esta corriente de estudios. Él explica que para autores como Kenneth Burke, el objetivo y la condición de la retórica es la identificación: “El deseo de identificación, al que Burke llama consubstancialidad, se fundamenta en su ausencia, en la condición de nuestra separación del otro”²⁹⁷ (Blakesley, 2003: 7). El cine aprovecha esta circunstancia y le ofrece a los espectadores, mediante diversos mecanismos, la posibilidad de satisfacer su anhelo de identificación con el otro que se encuentra presente en la pantalla.²⁹⁸

El texto editado por Hill y Helmers (2004), *Defining Visual Rhetorics*, contiene textos que analizan la relación entre retórica e imagen (y no solo entre retórica y cine, como sucede en *The Terministic Screen*). Uno de los artículos expone un análisis cinematográfico; se trata de “Defining Film Rhetoric: The Case of Hitchcock’s *Vertigo*”, escrito por David Blakesley. Como se ha mencionado, el autor postula que uno de los propósitos de la retórica cinematográfica es estimular el anhelo de identificación: “El cine es un medio especialmente poderoso para cultivar este deseo de identificación y, por supuesto, no solo entre la película y el espectador, sino entre los personajes en la pantalla”²⁹⁹ (Blakesley, 2004: 117).

En el análisis de *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958), David Blakesley (2004: 123-124) encuentra que la película promueve múltiples relaciones de identificación entre personajes y espectadores. En algunas partes, los mecanismos de identificación se articulan mediante un juego de observadores y observados. Por ejemplo, la escena de la florería incluye un plano (ver figura 4.24.) en el cual los espectadores ven a Scottie espiando a Madeleine, pero al mismo

²⁹⁷ “The desire of identification, which Burke calls consubstantiality, is premised on its absence, on the condition of our division from the another”.

²⁹⁸ Los artículos de *The Terministic Screen* que se adhieren a la cuarta vertiente de estudios cinematográficos con carácter retórico son: “Hyper rhetoric and the Inventive Spectator: Remotivating *The Fifth Element*” de Byron Hawks, “On Rhetorical Bodies: Hoop Dreams and Constitutional Discourse” de James Roberts, y “Sophistry, Magic, and the Vilifying Rhetoric of *The Usual Suspects*” de David Blakesley.

²⁹⁹ “Film is an especially powerful medium for cultivating this desire for identification, and, of course, not just between film and spectator, but among characters on screen”.

tiempo, gracias a un espejo que ocupa la mitad del plano, también ven lo mismo que Scottie (Madeleine caminando en la florería). Además, el artilugio hace que el espectador sea descubierto como *voyeur*, pues la mirada hacia la cámara de Scottie resulta en una interpelación.



Figura 4.24. *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958)

En el libro *Multimodal Metaphor*, editado por Forceville y Urios-Aparisi (2009), se presenta una serie de artículos que usan el concepto de *metáfora multimodal* para realizar análisis que contribuyen a lo que, en el texto, se denomina teoría conceptual de la metáfora (*conceptual metaphor theory*), iniciada por Lakoff y Johnson en su libro *Metáforas de la vida Cotidiana*.³⁰⁰

Los autores de este volumen parten de la propuesta de Charles Forceville según la cual existen diferentes modos en los que se puede presentar una metáfora. Un modo es “un sistema de signos interpretable gracias a un proceso de percepción específico” (Forceville, 2009: 22). Para este autor, algunos de los principales modos se perciben como 1) signos pictóricos, 2) signos escritos, 3) signos hablados, 4) gestos, 5) sonidos, 6) música, 7) olores, 8) sabores y 9) por

³⁰⁰ El trabajo de Lakoff y Johnson (2012) ha sido revisado en páginas previas de este mismo capítulo.

medio del tacto. Por lo tanto, una metáfora es *monomodal* cuando se elabora exclusivamente en uno de los anteriores sistemas de signos. La metáfora es *multimodal* cuando se construye con dos o más modalidades simultáneas (Forceville, 2009: 24).

Uno de los artículos de *Multimodal Metaphor* que aborda la cuestión cinematográfica se titula “Multimodal metaphor in classical film theory from 1920 to the 1950”. El autor es Mats Rohdin quien afirma que, en el cine de ficción, se pueden distinguir cinco modos diferentes que pueden participar en la formulación de una metáfora: 1) signos pictóricos, 2) signos escritos, 3) signos hablados, 4) sonidos no verbales y 5) música (Rohdin, 2009: 404).

Rohdin propone que las películas silentes eran ricas en metáforas multimodales pues las imágenes y el texto de los intertítulos usualmente se articulaban para construir los tropos: “muchas de las metáforas de la era silente (...) son altamente dependientes de los intertítulos cuando los espectadores identifican y/o interpretan estas metáforas”³⁰¹ (Rohdin, 2009:).

El segundo artículo dedicado al cine en la colección de *Multimodal Metaphor* se llama “Multimodal expressions of the HUMAN VICTIM IS ANIMAL metaphor in horror films”. Los autores, Eggertsson y Forceville (2009), realizan un análisis de tres películas de asesinos seriales en los que las víctimas son tratadas como animales no humanos (cazados, enjaulados, destazados, usados como alimento, despellejados, etc.). Las películas estudiadas en este capítulo son: *El cazador* (Greg McLean, 2005), *Calvario* (Fabrice du Welz, 2004) y *La matanza de Texas* (Tobe Hooper, 1974).

De acuerdo con los autores, las tres películas construyen la metáfora “LA VÍCTIMA HUMANA ES UN ANIMAL” por medio de diferentes modalidades; entre ellas, expresiones verbales, referencias iconográficas (la yuxtaposición de los animales no humanos con las víctimas humanas), los sonidos en momentos clave

³⁰¹ “many of the metaphors taken from the silent era (...) are to high degree dependant on intertitles when spectators identify and/or interpret these metaphors”.

de las películas (inclusión de sonidos de animales como el chillido de cerdos), las acciones presentadas en los filmes (en una de las películas analizadas, un personaje cae en una trampa para animales en medio de un bosque) y otros elementos que le dan contexto a la trama, como la presentación del perfil de los personajes victimarios (ex cazadores, ex carniceros o matarifes y granjeros dementes).

Eggertsson y Forceville (2009) proponen que el estudio de las metáforas multimodales puede ayudar a caracterizar los géneros cinematográficos. Por ejemplo, la metáfora que ellos han encontrado en las películas analizadas es parte constitutiva de un género fílmico:

La recurrencia de la metáfora LA VICTIMA HUMANA ES UN ANIMAL puede considerarse un importante indicador para caracterizar una película como cine de horror. Por lo tanto, las películas discutidas muestran que las metáforas estructurales pueden contribuir a la teoría de los géneros³⁰² (Eggertsson y Forceville, 2009: 446).

A los análisis que se presentan en los tres últimos libros referidos, se puede agregar un trabajo que tiene cercanía con la investigación que se presenta en esta tesis: “Virus Discourse: The Rhetoric of Threat and Terrorism in the Biothriller”, de la investigadora Ruth Mayer (2007). La autora ofrece un análisis de películas y libros de ficción que tratan sobre amenazas biológicas y epidémicas. El trabajo explora las apropiaciones del discurso médico sobre los virus y otros agentes infecciosos en las narraciones populares contemporáneas. También analiza las expresiones literarias y cinematográficas de un género al que denomina *biothriller*:

Estoy interesada en el género *biothriller*, que de manera reiterada cierra la brecha entre fantasía y realidad, entre especulación y conocimiento científico. A veces, estos textos narrativos logran borrar la frontera entre realidad y ficción, como

³⁰² “The recurrence of the metaphor HUMAN VICTIM IS ANIMAL can be considered an important indication to characterize a film as a horror film. Hence the films discussed illuminate that structural metaphors can contribute to genre theory”.

cuando sus representaciones ficticias tienen efectos marcadamente políticos en el mundo real³⁰³ (Mayer, 2007: 2).

Ruth Mayer pone como ejemplo de estas repercusiones políticas al presidente norteamericano Bill Clinton quien después de leer la novela *The cobra event*, de Richard Preston, le recomendó la lectura a sus asesores y a los altos funcionarios del Pentágono, y la tomó como un incentivo para perfeccionar las medidas de seguridad ante cualquier amenaza bioterrorista.

Para la autora, los *biothrillers* contemporáneos registran un cambio significativo en la conceptualización de la amenaza en los tiempos de la globalización. En estos productos, el virus aparece no solo como un agente infeccioso con gran poder destructor, sino también como un tropo, una metáfora de la amenaza y el peligro en la era posterior a la Guerra Fría:

El particular carácter proteico del virus, su capacidad para invadir de forma sigilosa un “cuerpo” externo y usar el metabolismo de su huésped para autorreplicarse, permite su propagación en muchos campos de expresión cultural e intercambio que no tienen nada que ver, propiamente, con la inmunología o la virología³⁰⁴ (Mayer, 2007: 1).

El análisis de películas como *Outbreak* (Wolfgang Petersen, 1995), *The Contaminated Man* (Anthony Hickox, 2000) y de novelas con alto volumen de venta, o *bestsellers*, como *The Cobra Event* (Richard Preston, 1998) y *Vector* (Robin Cook, 1999) llevan a la autora a proponer que, en la época posterior a la Guerra Fría, hay un cambio en la conceptualización de la amenaza y el peligro. Si durante la Guerra Fría, principalmente en Estados Unidos, predominó la idea de una amenaza exterior a la que había que mantener fuera de las fronteras nacionales; en la era de la globalización, posterior a la caída del Bloque Soviético, estas fronteras se vuelven borrosas, el enemigo es invisible y puede surgir de cualquier lugar.

³⁰³ “I am interested in the biothriller genre, which time and again professes to bridge the gap between fantasy and reality, fictional speculation and scientific insight. At times, such narrative texts do indeed manage to blur the boundary between fact and fiction, as when their fictional enactments show markedly political effects in the real world”.

³⁰⁴ “The particular protean character of the virus, its capacity to invade a foreign “body” on the sly and use the host’s metabolism to self-replicate, allows for its spread into many fields of cultural expression and exchange that have nothing to do with immunology or virology proper”.

La nueva amenaza, según la conceptualización construida en los *biothrillers*, pero también en los medios informativos y el discurso político, vive en el interior de las fronteras y es imposible extirparla de forma permanente del cuerpo social. En este sentido, los virus no solo se convierten en una metáfora de los peligros epidemiológicos, sino también de cualquier amenaza a la seguridad y, especialmente, del terrorismo a partir de los atentados en Estados Unidos, en septiembre de 2001.

Los discursos del presidente George Bush y de los altos funcionarios de su gobierno incluyeron una metáfora de los virus para explicar la amenaza terrorista. Una declaración del diplomático norteamericano Richard N. Hass brinda un ejemplo paradigmático: “Otra manera de comprender el desafío es ver el terrorismo internacional como el análogo de un virus terrible y letal. El terrorismo vive como parte del medio ambiente. A veces latente, a veces virulento, siempre está presente de alguna forma”³⁰⁵ (citado en Mayer, 2007: 5).

Una de las principales aportaciones de la investigación de Ruth Mayer es su acercamiento a los discursos de ficción como espacios en los que se reflejan los miedos contemporáneos en torno a las amenazas epidemiológicas y de los virus. Estas especulaciones elaboradas en textos de ficción literaria y cinematográfica no son vistas como elaboraciones ingenuas o simples artificios de la imaginación, sino que la autora identifica su influencia en la construcción de una imaginaria que justifica decisiones políticas, establece formas de comprender el mundo e, incluso, brinda modelos de acción.

Esto último sucede, por ejemplo, en la película *Outbreak* en donde el personaje principal, el militar y virólogo Sam Daniels, realiza una serie de hazañas para luchar contra el virus que provoca una epidemia: desde su intervención sin autorización en la zona donde surgió el brote, hasta el secuestro de un helicóptero militar y el asalto a un set de televisión para romper el bloqueo

³⁰⁵ Another way of looking at the challenge is to view international terrorism as analogous to a terrible, lethal virus. Terrorism lives as part of the environment. Sometimes dormant, sometimes virulent, it is always present in some form.

informativo que han establecido los altos mandos militares. Según la autora, el modo de proceder del Dr. Daniels se equipara al del virus que enfrenta; el dinamismo y el paralelismo de ambos se demuestra cuando el virus se convierte en un agente de infección por vía aérea. Mientras tanto, el héroe de la película irrumpe en una televisora y manda un mensaje en vivo (Mayer, 2007: 10).

Los resultados que ofrece el artículo de Ruth Mayer, así como el conjunto de investigaciones que se han expuesto en este subcapítulo, permiten vislumbrar la importancia de las figuras retóricas (y en especial de las metáforas) en los textos visuales y en el cine. Los autores referidos en estas páginas consideran, de manera implícita o explícita, que las figuras retóricas no son fenómenos exclusivos de la comunicación verbal. Roland Barthes, por ejemplo, enfatiza su carácter general:

Las retóricas presentan, fatalmente, variantes a causa de sus sustancia (sonido articulado, imagen, gesto, etcétera, en estos casos), pero no las presentan de modo forzoso en cuanto a su forma; incluso es probable que sólo exista una *forma* retórica y que ésta sea común, por ejemplo, al sueño, a la literatura y a la imagen. (Barthes, 2009: 50)

Para el análisis de esta tesis se tomó como referencia este postulado sobre las figuras retóricas. Particularmente, se consideró que su delimitación en el discurso cinematográfico, en particular en su dimensión visual y en la comunicación verbal al interior de los filmes, permite develar algunos de sus principales mecanismos de construcción de sentido.

La tercera parte de esta investigación se exponen los resultados del análisis de un texto fílmico. Estos resultados fueron elaborados, interpretados y discutidos con el apoyo de las teorías de los imaginarios sociales y de las propuestas de análisis retórico que se han expuesto en las páginas previas.

TERCERA PARTE
ANÁLISIS

CAPÍTULO 5

ANÁLISIS DE LA PELÍCULA *EN EL FILO DE LA DUDA*

...el sida corresponde a un punto de inflexión en la manera de ver las enfermedades y la medicina, y también la sexualidad y la catástrofe.

Susan Sontag

La ficción cinematográfica sobre crisis epidemiológicas, tal como se ha visto en los capítulos precedentes, no ocupa un lugar periférico en la historia del cine. Las epidemias están presentes en películas de serie B, en las superproducciones de Hollywood, en la obra de directores de prestigio (Friedrich W. Murnau, Ingmar Bergman, David Cronenberg, Lars Von Trier o Steven Soderbergh) y en diversos géneros fílmicos: melodrama, terror, cine negro, péplum, comedia, *thriller* y, por supuesto, ciencia ficción.

En el filo de la duda (*And the band played on*, dir. Roger Spottiswoode, 1993)³⁰⁶ es una de las piezas de esta nutrida filmografía sobre infecciones y enfermedades epidémicas. La selección de esta película proviene de un *corpus* que incluyó seis filmes sobre epidemias.³⁰⁷ Sin embargo, el análisis de todo ese *corpus* quedó fuera del alcance de esta investigación, por lo cual se eligió la primera cinta de la serie.

A diferencia del resto de las películas del *corpus*, *En el filo de la duda* fue producida para exhibirse, principalmente, en sistemas de televisión restringida. Por lo tanto, la película no fue ni podía ser taquillera. Tampoco se trata de una obra de entretenimiento basado en la estridencia de su espectáculo, tal como

³⁰⁶ Otro título que recibió esta película en español es *Y la banda siguió tocando*, traducción literal del nombre original en inglés.

³⁰⁷ En los anexos se detalla el procedimiento que llevó a la constitución de este *corpus*. Las seis películas que lo integran son: *En el filo de la duda* (*And the Band Played On*, dir. Roger Spottiswoode, 1993), *Epidemia* (*Outbreak*, dir. Wolfgang Petersen, 1995), *Contagio* (*Contagion*, dir. Steven Soderbergh, 2011), *Resident Evil 3: La extinción* (*Resident Evil: Extinction*, dir. Russell Mulcahy, 2007), *Soy leyenda* (*I am Legend*, dir. Francis Lawrence, 2007), *Guerra Mundial Z* (*World War Z*, dir. Marc Forster, 2013).

sucede con otras películas del *corpus*: los tres filmes de zombis (*Resident Evil 3*, *Soy leyenda* y *Guerra Mundial Z*) o la cinta *Epidemia*, de Wolfgang Petersen.

Uno de los elementos que hacía pertinente y necesario el análisis de *En el filo de la duda* era su marcado esfuerzo por presentarse como un documento fiel a la historia del sida.³⁰⁸ Al respecto, pareciera que la cinta intenta exacerbar una cualidad de la prestidigitación cinematográfica que Edgar Morin identificó con las siguientes palabras: “el cine no es reflejo de la historia, todo lo más es historiador; cuenta historias que se toman por Historia” (2011: 180).

El análisis del filme muestra algunos de los posibles efectos de sentido asociados a la epidemia del virus de la inmunodeficiencia humana y el sida; por ejemplo, la idea de la intensa vinculación entre la infección del virus y la inminente llegada de la muerte. Este y otros posibles efectos de sentido se articulan por medio de figuras retóricas.

Asimismo, la presencia de las figuras otorga un carácter potencialmente emotivo a los fragmentos del texto fílmico. Recuérdense, al respecto, lo que plantea Fiorin: “Los tropos y las figuras (...) son operaciones enunciativas para intensificar y consecuentemente también para atenuar el sentido”³⁰⁹ (Fiorin, 2014: 31).

Las figuras halladas durante el análisis también tienen posibles efectos de sentido relacionados con el trabajo de investigación epidemiológica, la imagen de los científicos y los médicos, la lucha y el dolor de los enfermos, la comunidad gay en Estados Unidos, el papel de los líderes políticos en el manejo de la

³⁰⁸ Wikipedia, sitio cuya información es tan confiable como sus autores anónimos, proporciona un indicio del posible impacto de la película en la percepción de la historia del sida y de los científicos que protagonizaron la investigación de la enfermedad. En la página en español de Wikipedia dedicada al científico norteamericano Robert Gallo, se puede leer lo siguiente: “Según la película “Y la banda sigue [*sic*] tocando” de 1993, no fue el [*sic*] quien realmente descubre el virus. Según esta aclamada película el [*sic*] simplemente se lleva los créditos de los médicos.” Véase: https://es.wikipedia.org/wiki/Robert_Gallo (consulta del 12 de junio de 2022). Por su parte, el sitio IMDb le atribuye las siguientes etiquetas genéricas: “Drama” e “Historia”. Entre las reseñas destacadas hay referencias a esta película como un “docudrama”. Véase: <https://www.imdb.com/title/tt0106273/> (consulta del 12 de junio de 2022).

³⁰⁹ “Os tropos e as figuras (...) são operações enunciativas para intensificar e consecuentemente também para atenuar o sentido”.

epidemia y las decisiones de las empresas encargadas de comercializar suministros de sangre.

Las siguientes páginas muestran los resultados del análisis: las figuras retóricas que se delimitaron, los mecanismos audiovisuales que participan en su articulación, así como las estrategias retóricas del filme para construir su verosimilitud.

5.1. En el filo de la duda

En el filo de la duda es una producción de HBO para la televisión restringida en Estados Unidos; sin embargo, también se exhibió en salas de cine en países de Europa y Latinoamérica.³¹⁰ Esta cinta es una dramatización basada en hechos reales. El libro homónimo (*And the band played on*), publicado por el periodista Randy Shilts en 1987, sirvió como fuente de información para la adaptación del guion. La película, en su parte final, exhibe el siguiente mensaje: “Este film es una dramatización basada en hechos y elementos históricos. Algunos diálogos, eventos y personajes han sido creados o combinados con propósitos dramáticos”.³¹¹

El antecedente histórico y periodístico de la película le otorga a su puesta en escena la veracidad aparente y el carácter testimonial que tienen algunos géneros referenciales como el documental. Sin embargo, el espectador se encuentra ante un melodrama que resalta el sufrimiento humano, el miedo al contagio y a la muerte, así como el dolor de los amigos y familiares que acompañan a los enfermos:

³¹⁰ El portal Internet Movie Database ofrece información sobre el estreno de la película: mientras que en Estados Unidos fue lanzada en la televisión de paga, en otros países, como Japón y Grecia, se distribuyó directamente en video y, en algunos otros como España, Alemania, Argentina y el Reino Unido, su estreno fue en las salas de cine. Véase: https://www.imdb.com/title/tt0106273/releaseinfo?ref=tt_dt_dt (consulta del 24 de febrero de 2019).

³¹¹ “This film is a dramatization based on facts and elements from the historical records. Some dialogue, events and characters have been created or combined for dramatic purposes”.

El melodrama describe los avatares de sujetos deseantes inscritos en relatos caracterizados por el exceso y la desmesura, porque confieren toda su capacidad semántica a la conversión en texto narrativo (teatral, literario, cinematográfico, radiofónico, televisivo..., pero no poético) de esos sentimientos, y la hacen reposar en personajes dolientes, ensimismados, maltratados (Pérez, 2004: 19).

En el filo de la duda tiene como protagonista al Dr. Don Francis quien se integra a un equipo de investigadores de los Centros para el Control y la Prevención de las Enfermedades (CDC, por sus siglas en inglés), a principios de los años 80, para investigar los primeros casos de una enfermedad que a la postre se denominó *síndrome de inmunodeficiencia adquirida*.






El historiador y filósofo de la ciencia, Bernardo Jefferson de Oliveira sostiene que esta obra “ayudó a divulgar la historia de la investigación sobre el VIH y también contribuyó a la comprensión de aspectos políticos de la práctica científica”³¹² (2005: 69).³¹³






La mayor parte de los personajes de la cinta son figuras públicas o están basados en personas reales: científicos, activistas, políticos, médicos y pacientes. Entre los científicos se encuentra, además del grupo de investigadores de los CDC, el profesor Max Essex de la Universidad de Harvard, el científico estadounidense Robert Gallo y su equipo de colaboradores en el Instituto Nacional del Cáncer, y un equipo de investigadores del Instituto Pasteur, encabezado por Luc Montagnier.






La siguiente tabla ordena las escenas y secuencias como aparecen en la película. En ella se ofrece una descripción de los sucesos y las acciones de los personajes. También incluye la duración de cada fragmento y algunos fotogramas ilustrativos. La tabla permite identificar, en los párrafos posteriores, las porciones de la película en las que se localizaron las figuras retóricas.




³¹² “ajudou a divulgar a história da pesquisa sobre o HIV e também a compreensão de aspectos políticos da prática científica.”

³¹³ Una reseña crítica publicada en el diario *El país*, en 1994, resaltaba el propósito de divulgación de la película: “*En el filo de la duda* está planteada como una película de divulgación, en buena medida didáctica, que trata de exponer de la forma más directa posible lo que se ha ido sabiendo del sida desde que se detectaran los primeros casos de una extraña enfermedad mortal a comienzos de la década de los ochenta en África.” (Martínez, 1994).






Descripción de la escena o secuencia	Duración	Fotogramas ilustrativos
<p>1. Secuencia inicial. Dos médicos de la OMS llegan a un poblado, casi desolado, cerca del río Ébola, en África Central, en 1976. Uno de los personajes es el Dr. Don Francis, el protagonista de la película. Los médicos encuentran a un niño, a una mujer moribunda (ella lo toma de la muñeca y vomita sangre en su mano antes de morir) y un joven que, frente a una pila de cadáveres, le pregunta a Don Francis: “¿Por qué pasa esto? Usted es médico. ¿Cómo puede no saberlo?”. Al final, los médicos incineran los cadáveres y aparece un mensaje de texto que dice: “La fiebre del Ébola fue contenida antes de que se expandiera por el mundo. No se trataba del SIDA. Pero fue una advertencia sobre lo que vendría luego”.</p>	5 min 25 s	
<p>2. Hospital en Copenhague, 1977. Primer caso de sida.</p>	43 s	
<p>3. El Dr. Rozenbaum hace la descripción de un caso en el hospital Claude-Bernard de París, 1978.</p>	30 s	
<p>4. Bill Kraus, enlace entre el congresista Phillip Burton y la comunidad gay de San Francisco, ofrece un discurso en una reunión del Partido Demócrata, rumbo a la convención de nominación del candidato presidencial, en 1980. Kraus pide que el Partido reconozca que las personas homosexuales del país también son humanas.</p>	50 s	
<p>5. Centro Médico de la Universidad de California, Los Ángeles. El Dr. Gottlieb recibe el reporte médico de un paciente que no tiene glóbulos blancos. En los televisores del hospital se transmite la victoria de Ronald Reagan en las elecciones presidenciales.</p>	55 s	



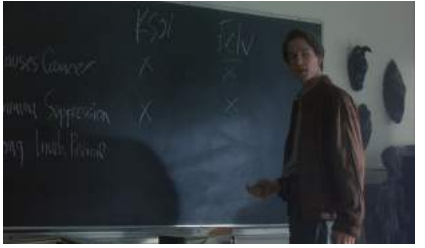
Descripción de la escena o secuencia	Duración	Fotogramas ilustrativos
<p>6. CDC, Atlanta, Mayo de 1981. La Dra. Mary Guinan le presenta un documento al Dr. Jim Carrant en donde el Dr. Gottlieb informa sobre una posible epidemia de neumonía infecciosa en gays de Los Ángeles. El Dr. Carrant aprueba su publicación en el periódico semanal del instituto, pero tacha la palabra <i>homosexual</i> del texto.</p>	1 min 12 s	
<p>7. Don Francis, especialista en el virus de la hepatitis B, se integra a un equipo de investigadores de los CDC entre los que se encuentra Harold Jaffe (Enfermedades de Transmisión Sexual), Bill Darrow (Sociología); Dale Lawrence (División de Agentes Causales); Mary Guinan y Jim Carrant, jefe del equipo. Tienen una junta y designan tareas de epidemiología para investigar los casos de homosexuales que, en Nueva York, Los Ángeles y San Francisco, han padecido una serie de infecciones oportunistas.</p>	2 min 30 s	
<p>8. Jim Carrant y Don Francis entrevistan a un paciente en el Centro Oncológico Sloan-Kettering, en Nueva York. El paciente padece Sarcoma de Kaposi, presenta manchas púrpuras en la piel y el rostro. El entrevistado, que tiene un cubo rubik en la mano, habla de su vida como artista travesti. Al final de la escena el paciente mira su cubo y dice: “¿Por qué hacen cosas como estas que uno nunca puede resolver?”</p>	1 min	 
<p>9. Centro Médico de la Universidad de Nueva York. La Dra. Mary Guinan entrevista al aeromozo gay Gaetan Dugas, paciente del Dr. Freedman-Kien. El paciente dice que está ahí porque tiene una mancha en el cuello. La entrevista trata sobre la vida sexual de Gaetan Dugas.</p>	1 min 50 s	







Descripción de la escena o secuencia	Duración	Fotogramas ilustrativos
		
<p>10. San Francisco, julio de 1981. Un letrero, a manera de subtítulo, informa que en los Estados Unidos se han registrado 80 casos y 26 muertes. En las calles de San Francisco, el Dr. Harold Jaffe, Bill Kraus y la Dra. Selma Dritz se dirigen a un sauna para inspeccionarlo. En el sauna, el Dr. Jaffe recoge una muestra de Isobutil, “un estimulante barato y potente”, según la designación de la Dra. Dritz.</p>	3 min 15 s	
<p>11. CDC. Jim Carrant y Don Francis continúan trabajando después de su jornada laboral. Don le informa a Jim que las pruebas con Isobutil demostraron que no es la causa de la enfermedad.</p>	30 s	
<p>12. San Francisco. Cena en la casa de Bill Kraus. Este se encuentra con su pareja, Kiko, y ambos tienen como invitado al médico Marcus Conant quien se queja de que los medios y el gobierno no han mencionado nada acerca de la epidemia.</p>	1 min 30 s	
<p>13. Atlanta, 1981. Reunión del equipo de investigadores del CDC. Jim Carrant, jefe del equipo, solicita información con la siguiente frase: “¿Qué pensamos, qué sabemos, qué podemos probar?”. El equipo expone sus ideas. Don Francis considera que es un agente infeccioso, posiblemente un virus. También lee algunas estadísticas y añade: “la mortalidad podría llegar a ser del 100 por ciento”. Jim le pide que trabaje en el laboratorio para hallar la causa de la enfermedad, aunque no hay</p>	3 min	

Descripción de la escena o secuencia	Duración	Fotogramas ilustrativos
presupuesto. Don es llevado a conocer su laboratorio el cual se encuentra en malas condiciones.		
<p>14. Desfile gay en Halloween, San Francisco, 1981. La secuencia comienza con imágenes de video documental que muestran el desfile. Un texto, a manera de subtítulo, dice: 160 casos en los EE.UU. 88 muertes. Un prestigioso coreógrafo llega a un hotel para entrevistarse con la Dra. Mary Guinan. En el lobby se encuentra con el activista gay, Bobbi Campbell, quien padece la enfermedad. Bobbi aparece en un cartel publicitario pegado en la entrada del hotel. El cartel reza lo siguiente: “No hay nada gay en el cáncer gay”³¹⁴. En su entrevista con la Dra. Guinan, en un cuarto del hotel, el coreógrafo le pregunta si ya hay un nombre para la enfermedad. Al final de la secuencia, desde la ventana, el coreógrafo ve el desfile. Desde la calle, un personaje disfrazado de la muerte (máscara de calavera, túnica negra y guadaña en mano) voltea a ver al coreógrafo.</p>	4 min 45 s	
<p>15. Don Francis, en su laboratorio de los CDC, recuerda su experiencia en África con el ébola (aparecen imágenes de la incineración de cuerpos en la aldea que visitó). En el pizarrón está escrito <i>Butcher's bill</i> (La cuenta del carnicero) y los siguientes datos: 285 casos, 119 muertes, 17 estados. Jim Carrant lo visita y le pregunta el significado de la palabra “carnicero” en el pizarrón. Don habla de una</p>	1 min 37 s	







³¹⁴ Los subtítulos de la película en su versión DVD dicen: “El cáncer gay es asunto serio”, pero no es una traducción precisa para el texto original en inglés: “There’s nothing gay about gay cancer”.






Descripción de la escena o secuencia	Duración	Fotogramas ilustrativos
<p>frase que usaba el almirante Nelson, de Inglaterra, para informarse sobre las bajas durante la guerra contra Napoleón. Mientras tanto, una persona que entra al laboratorio tira accidentalmente un tubo con una muestra de sangre. Don lo regaña por querer levantar los tubos sin guantes.</p>		
<p>16. Hospital Claude Bernard, París. El Dr. Rozenbaum renuncia a su puesto en el hospital luego de que una autoridad de la institución (no se explicita su nombre y cargo) le habla de la mala fama que ha ganado el hospital por atender casos de la nueva enfermedad y por sugerirle al Dr. Rozenbaum que deje de recibir ese tipo de pacientes.</p>	1 min 43 s	
<p>17. Washington D.C. Oficina del congresista Phillip Burton. Bill Kraus pide, a cambio del apoyo de la comunidad gay de San Francisco, un seguro de enfermedad para quienes contraigan el mal y recursos para investigar la causa de la enfermedad, a la que llama "inmunodeficiencia gay". El congresista promete que presentará un proyecto de ley al respecto.</p>	1 min	
<p>18. Noticias sobre las acciones de gobierno de Ronald Reagan (material de archivo). Una noticia habla sobre un acto para promover su "plan de recuperación económica"; en otro fragmento la conductora de un noticiario anuncia la reducción en el presupuesto de salud; finalmente, el presidente aparece en el Congreso y anuncia que el Departamento de Defensa es el único que recibirá un aumento en el presupuesto anual.</p>	43 s	
<p>19. Jim Curran platica con Don Francis en el laboratorio de este último. Le anuncia que no aprobaron la adquisición de un microscopio electrónico. Don Francis dice que no tiene lo básico para dirigir el laboratorio y no le han dado el presupuesto que necesita para trabajar. Una mujer los interrumpe; le avisa a Jim que se han detectado brotes en la comunidad de inmigrantes haitianos. Jim Currant menciona que un médico del Bronx informó de once bebés que nacieron infectados. Se dan cuenta de que no es una enfermedad solo de gays.</p>	1 min 22 s	







Descripción de la escena o secuencia	Duración	Fotogramas ilustrativos
<p>20. Don Francis ve la televisión. Un conductor de noticias anuncia la aparición de dos “extrañas y mortales enfermedades encontradas entre los homosexuales” y entre haitianos refugiados. El activista Bobbi Campbell es entrevistado. El conductor anuncia que Campbell tiene Sarcoma de Kaposi. Antes de apagar el televisor, Don Francis cambia de canal y ve por algunos segundos el sermón de un pastor que habla de la “plaga gay” como un castigo de Dios.</p>	<p>1 min 5 s</p>	
<p>21. Harold Jaffe y Don Francis se encuentran, por casualidad, en una cafetería. Don se muestra frustrado porque no han descubierto de qué se trata la enfermedad: “No sé que demonios es”. Harold le pide dinero a Don y lo usa para jugar una partida de Pac-Man en una máquina de videojuegos. Al ver el juego, deduce que algo está devorando las células T de los enfermos.</p>	<p>1 min 40 s</p>	
<p>22. Escuela de Salud Pública de Harvard. Don Francis visita a su ex profesor Max Essex para exponerle su hipótesis, según la cual la enfermedad podría deberse a un retrovirus. Essex dice que, si se trata de un retrovirus, necesitarán el apoyo de Bob Gallo, quien alcanzó fama mundial por haber descubierto el primer retrovirus humano, el HTLV.</p>	<p>1 min 53 s</p>	





Descripción de la escena o secuencia	Duración	Fotogramas ilustrativos
		
<p>23. Instituto Nacional de Salud, Bethesda, Maryland, marzo de 1982. 286 casos en los EE. UU. 119 muertes. El Dr. Bob Gallo recibe una llamada de Max Essex quien le informa que la “enfermedad gay” podría estar relacionada con un retrovirus, posiblemente el que Bob descubrió. El Dr. Gallo pide que le manden la información para poner a trabajar en eso a una persona.</p>	1 min 18 s	
<p>24. El investigador Bill Darrow, de los CDC, le dice a su jefe, Jim Carrant, que viajará a Los Ángeles: “Esta podría ser la primera prueba seria de que es de transmisión sexual”.</p>	26 s	
<p>25. Hospital de Veteranos, Los Ángeles, Marzo de 1982. Bill Darrow entrevista a un paciente que se queja de estar en la habitación 666 y dice que sus amigos, quienes también estuvieron enfermos, murieron en una fecha que incluía el número seis.</p>	3 min 28 s	
<p>26. Bill Darrow, mediante entrevistas a enfermos y sus amigos, descubre que los pacientes contrajeron la enfermedad en los saunas, con un hombre de origen francés-canadiense que vive en Nueva York. Gracias a Mary Guinan, quien ya ha entrevistado al sujeto, Bill Darrow lo localiza.</p>	2 min 22 s	
<p>27. Entrevista de Bill Darrow con Gaetan Douglas. Bill le solicita a Gaetan Douglas que le proporcione los nombres y teléfonos de las personas que han sido sus amantes. Este se resiste a proporcionar la información, pero finalmente accede. Gaetan se refiere a la enfermedad como “plaga gay”.</p>	2 min 23 s	






Descripción de la escena o secuencia	Duración	Fotogramas ilustrativos
<p>28. Después de recibir los nombres de 73 amantes de Gaetan Dougas, el investigador Bill Darrow presenta los resultados de su pesquisa (en la que muestra el vínculo sexual entre los enfermos) ante sus compañeros de los CDC. En el informe, Gaetan Dougas aparece como el paciente cero. En palabras de Darrow, los resultados sugieren que se trata de una enfermedad de transmisión sexual. Don Francis dice que deberían cerrar los saunas porque la mayor parte de los pacientes contrajeron la enfermedad en esos sitios. Jim Carrant se opone.</p>	1 min 30 s	
<p>29. CDC, Atlanta, 1982. Conferencia de prensa de los CDC sobre los hallazgos del instituto. Ante la pregunta de un reportero, Jim Carrant dice que hay evidencia que respalda la hipótesis de que los enfermos están sexualmente vinculados, pero aún no hay suficientes pruebas. Después de la conferencia, Don Francis discute con Jim Carrant. Don le reclama a Jim su actitud en la conferencia: “En cuanto ves que la Casa Blanca puede sentirse molesta, te cruzas de brazos”.</p>	1 min 37 s	 
<p>30. San Francisco, junio de 1982. 405 casos, 272 muertes. Reunión en la casa de Bill Kraus. Está presente el doctor Mervyn Silverman –director de Salud Pública de la ciudad–, la Dra. Selma Dritz, el médico Marcus Conant y varios miembros de la comunidad gay. Discuten sobre la posibilidad de cerrar los saunas de la ciudad. El director de Salud Pública se opone a cerrarlos si no está de acuerdo la comunidad gay de San Francisco. Kiko, la pareja sentimental de Bill, llega a la casa y recoge sus pertenencias; termina su relación con Bill.</p>	2 min 50 s	
<p>31. La Dra. Mary Guinan visita al coreógrafo durante un ensayo en Nueva York. Este le informa que cree que ha contraído la enfermedad: “Estoy muy asustado. ¿Por qué tengo tanto miedo de contar esto a los demás?”. Finalmente, le entrega un cheque con una donación para la investigación.</p>	3 min 20 s	







Descripción de la escena o secuencia	Duración	Fotogramas ilustrativos
		
<p>32. Reunión de miembros de la comunidad gay con el director de Salud Pública de San Francisco. Presiden la reunión Bill Kraus, Selma Dritz, Marcus Conant y Don Francis, quien asiste en calidad personal, no como representante de los CDC. Los asistentes se encuentran molestos porque los han hecho esperar una hora y el director de Salud Pública no llega. Don Francis brinda un discurso en el que informa, primero, que las personas que contraen la enfermedad morirán por esta causa; segundo, que una de las vías de contagio es por medio de relaciones sexuales; y tercero, que la mayor parte de los enfermos contrajo la enfermedad en los saunas. La audiencia reacciona furiosa ante esta última noticia. Varios asistentes toman la palabra y lo cuestionan porque el CDC no dijo eso en su conferencia de prensa. Finalmente, cuando llega el director de Salud Pública, este somete a votación la decisión de cerrar los saunas. La mayoría de los asistentes vota para que se mantengan abiertos.</p>	<p>6 min 30 s</p>	  
<p>33. En su laboratorio, Don Francis recuerda su experiencia con los enfermos de ébola en África. Aparecen imágenes del joven que lo increpó y de una hilera de muertos en el suelo bajo la lluvia. Se escucha el balbuceo de la mujer agonizante que vomitó sangre sobre su mano.</p>	<p>37 s</p>	
<p>34. París. El Dr. Rozenbaum le lleva una muestra de tejido linfático de un paciente al equipo del Dr. Luc Montagnier. Los investigadores comienzan a trabajar. Uno de ellos dice que espera que esa muestra “contenga la clave de la enfermedad”.</p>	<p>2 min 16 s</p>	







Descripción de la escena o secuencia	Duración	Fotogramas ilustrativos
<p>35. El Dr. Robert Gallo le dice a su asistente, el Dr. Mika Popovic, que mande un artículo a la revista <i>Science</i> en el que diga que Gallo detectó el virus HTLV. Gallo dice que ganó una batalla contra la enfermedad “como sea que se llame ahora”.</p>	1 min	
<p>36. El equipo del Dr. Luc Montagnier trabaja en el laboratorio. No encuentra resultados satisfactorios. Luc Montagnier ordena empezar todo de nuevo, modificar el cultivo y comprobar los errores de procedimiento.</p>	44 s	
<p>37. Escena en la calle. Investigadores del CDC leen el periódico. Mary Guinan lee una nota que informa la muerte del coreógrafo al que le hizo pruebas médicas en un hotel de San Francisco. Ella comenta con Don Francis la forma en la que el diario presenta la información: “murió luego de una prolongada enfermedad”. Harold Jaffe encuentra una nota sobre Robert Gallo: “En miras de avanzar rápido y tomar la cabecera en lo que puede ser una batalla científica contra el GRID [<i>gay-related immuno deficiency</i>], el Dr. Gallo formó una unidad del Instituto Nacional del Cáncer que ganará la batalla contra esta enfermedad antes de fin de año”. Finalmente, Dale Lawrence llega para informarle a Don Francis que una mujer adicta que se inyectaba acaba de morir por la enfermedad. Don Francis reacciona con la siguiente expresión: “Está en la sangre”.</p>	54 s	 
<p>38. Universidad de Colorado. Centro Médico, Denver. Dale Lawrence, quien forma parte del equipo de investigadores del CDC, entrevista a la esposa de un hemofílico quien contrajo la nueva enfermedad (a estas alturas de la película todavía no recibe su nombre oficial) por medio de transfusiones de sangre.</p>	1 min 38 s	





Descripción de la escena o secuencia	Duración	Fotogramas ilustrativos
<p>39. Discusión de investigadores del CDC sobre cómo demostrar que la sangre está contaminada. Jim Carrant sostiene que, antes de pedirle cualquier cosa a los bancos de sangre, se debe probar que la sangre está contaminada. Harold Jaffe propone encontrar un paciente que haya enfermado después de recibir una transfusión, verificar quiénes fueron sus donantes y demostrar que el paciente no pudo contagiarse por otra vía.</p>	1 min 6 s	
<p>40. Hospital Bellevue, Nueva York. Dale Lawrence se encuentra con el médico de un paciente que adquirió la enfermedad después de recibir transfusiones de doce donantes, todos del banco de sangre de Nueva York.</p>	20 s	
<p>41. Dale Lawrence se entrevista con un representante del banco de sangre de Nueva York; este se niega a entregarle al CDC la lista de donantes del paciente que se infectó después de recibir transfusiones de sangre.</p>	46 s	
<p>42. Universidad de California. Centro Médico de San Francisco. Harold Jaffe visita a la Dra. Betsy Reisz de la Unidad de Terapia Intensiva Pediátrica. Hablan sobre un bebé de 20 meses que recibió donaciones de sangre del Irwin Memorial. La Dra. Reisz hace una descripción de la situación clínica del menor: “ahora tiene herpes, prácticamente ningún glóbulo blanco y más enfermedades oportunistas que las que podemos tratar”. Jaffe dice que se trata del “primer caso irrefutable causado por transfusión y esta gente [la del Irwin Memorial] se niega a cooperar”.</p>	1 min 20 s	 
<p>43. Harold Jaffe solicita la ayuda de la Dra. Selma Dritz para encontrar un caso que demuestre la transmisión de la enfermedad por medio de transfusiones de sangre. Ella le habla sobre un donador de sangre que murió de la enfermedad dos meses atrás. El hombre era miembro de una de las familias más ricas de San Francisco.</p>	44 s	






Descripción de la escena o secuencia	Duración	Fotogramas ilustrativos
<p>44. Selma Dritz y Harold Jaffe hablan con el hermano del donador de sangre que murió por la enfermedad (a la cual todavía no denominan sida). El hermano del fallecido cuenta cómo este último vivió ocultando “su otra vida”. El hermano les proporciona una agenda en la que encuentran el teléfono del doctor que lo trató durante sus últimos meses de vida sin que la familia del enfermo lo supiera.</p>	2 min	
<p>45. Selma Dritz y Harold Jaffe entrevistan al Dr. Marcus Conant quien fue, en palabras del propio Conant, “el médico secreto a quien acudía por esos pequeños problemas que no podía contar al médico de su familia”. El doctor menciona los problemas de salud que enfrentó su paciente: “En 1980 desarrolló sarcoma de Kaposi, neumonía y un puñado de otros males”.</p>	30 s	
<p>46. Centros para el Control y la Prevención de las Enfermedades, Atlanta, 4 de enero de 1983. 951 casos y 640 muertes en Estados Unidos. Reunión de trabajo entre los CDC con diferentes organizaciones relacionadas con la “industria de la sangre”. Debate para establecer protocolos de prevención en las transfusiones. El Dr. Jim Carrant propone que se impida donar sangre a la gente en alto riesgo. Los representantes de organizaciones de derechos civiles se oponen a la medida porque estigmatiza a la comunidad gay. Por otro lado, el Dr. Bruce Voeller propone que se le otorgue un nombre a la enfermedad y sugiere que se le denomine síndrome de inmunodeficiencia adquirida o sida. Los asistentes votan a favor de la moción. Finalmente, los representantes de los bancos de sangre dicen que no se ha demostrado la transmisión de la enfermedad mediante las transfusiones de sangre y rechazan establecer protocolos de seguridad. Según ellos, “las evidencias encontradas son mayormente deducciones”. Asimismo, rechazan realizar un test de sangre que, según el CDC, tiene 88% de efectividad. Don Francis reacciona ante esta postura: ¿Cuántos deben morir para que les sea rentable hacer algo al respecto?</p>	4 min 5 s	 <p>951 U.S. CASES 640 DEATHS</p>  




Descripción de la escena o secuencia	Duración	Fotogramas ilustrativos
<p>47. Collage de noticias. Por primera vez en la película, los conductores le llaman <i>sida</i> a la enfermedad. Entre las noticias se encuentra la de un paciente que tuvo un accidente de tránsito y la policía llamó al equipo de derrames tóxicos. También se presentan noticias relacionadas con el sida y la transfusión de sangre; en un fragmento hablan de un paciente hemofílico que recibió una donación de una persona con sida.</p>	33 s	
<p>48. Jim Carrant le dice a Don Francis que su exabrupto en la reunión con los bancos de sangre dañó la credibilidad de los CDC.</p>	1 min 17 s	
<p>49. Selma Dritz le entrega a Harold Jaffe un documento que prueba que una mujer de una familia rica y poderosa se infectó debido a una transfusión de sangre. Dritz dice que Jaffe los podría convencer de hacer público su caso con el objetivo de salvar otras vidas.</p>	40 s	
<p>50. Harold Jaffe se entrevista con la mujer enferma y su esposo. La pareja cree que la condición convaleciente de la mujer se debe a complicaciones de una cirugía. Jaffe les informa que, en realidad, ella recibió una transfusión de sangre de una persona con sida y que los bancos de sangre del país saben que una porción de la sangre que usan está contaminada y no han hecho nada al respecto.</p>	3 min 28 s	
<p>51. Reunión de representantes de las empresas de bancos de sangre. Por votación mayoritaria rechazan implementar pruebas de sangre antes de trasfudir a los pacientes.</p>	1 min 45 s	

Descripción de la escena o secuencia	Duración	Fotogramas ilustrativos
<p>52. Bill Kraus recibe en su casa a su amigo, el Dr. Marcus Conant. Este último afirma que Reagan aún no ha dicho la palabra <i>sida</i>. Kraus menciona que un amigo suyo robó un memorándum de la Casa Blanca en el que dice que ya se han gastado 26 millones de dólares en investigaciones relacionadas con el sida; sin embargo, solo 750 mil fueron destinados realmente a esta enfermedad y no tiene idea de qué pasó con el resto.</p>	1 min 32 s	
<p>53. Investigadores del Instituto Pasteur, dirigidos por Luc Montagnier, trabajan en el laboratorio y encuentran que el agente infeccioso del sida es un retrovirus. Montagnier se pregunta si el retrovirus es el HTLV que descubrió Robert Gallo o es uno nuevo.</p>	1 min 14 s	 
<p>54. Un laboratorista le muestra a Luc Montagnier las imágenes del retrovirus hallado en su laboratorio. Le dice que es diferente al retrovirus de Bob Gallo y lo felicita por el descubrimiento de un nuevo retrovirus humano.</p>	36 s	 
<p>55. Luc Montagnier habla por teléfono con Bob Gallo, le informa que su equipo halló un nuevo retrovirus y creen que es el virus del sida. Bob Gallo le responde que acaba de escribir un artículo para la revista <i>Science</i> en el cual sostiene que el virus HTLV es el candidato más probable para el sida. Gallo le solicita a Montagnier que le envíe su informe (<i>paper</i>) para asegurarse que se publique junto</p>	1 min 38 s	

Descripción de la escena o secuencia	Duración	Fotogramas ilustrativos
<p>al suyo y también le pide sus muestras del virus para corroborar sus resultados. Después de la llamada, el equipo decide mandarle a Gallo lo que solicita, pero también se lo envían a una “institución independiente” para que verifique los resultados. La Dra. Françoise Barré-Sinoussi, una de las integrantes del equipo del Instituto Pasteur, menciona que le pedirá a Don Francis que les envíe “muestras ciegas para probar que es el virus del sida”.</p>		
<p>56. Octubre de 1983. Don Francis anuncia ante sus colegas del CDC que recibió una llamada de París: “Creo que han hallado el virus del sida”, dice. El personal del CDC reacciona con expresiones de júbilo: gritan, sonríen, se abrazan y aplauden.</p>	28 s	
<p>57. Bill Kraus, mientras se ejercita en un gimnasio, descubre que tiene una mancha oscura arriba del tobillo derecho. Se la tapa con las manos y mira a su alrededor.</p>	35 s	
<p>58. El médico Marcus Conant confirma que Bill Kraus tiene sida. Bill Kraus recibe la noticia junto a su novio. Bill le dice a este último que le dejará su casa a él y a Kiko.</p>	1 min 34 s	
<p>59. 2640 casos en los EE. UU. 1092 muertes. Laboratorio de Robert Gallo. El Dr. Gallo habla con el Dr. Popovic a quien cuestiona sobre los resultados de la investigación que realizaron: “Estadísticamente, ¿qué probabilidades hay de encontrar dos hombres con sida, ambos también enfermos del mismo tipo de leucemia que es tan inusual que apenas se encuentran casos? Es ridículo, ¿de acuerdo?”</p> <p>Robert Gallo recibe una llamada de Max Essex quien le pregunta cuándo va a publicar sus resultados; Gallo responde que él halló la causa del sida. Essex también le informa a Gallo que Don Francis “envió muestras ciegas” para verificar que los investigadores franceses hallaron el virus del sida y que el resultado es</p>	2 min 36 s	 



Descripción de la escena o secuencia	Duración	Fotogramas ilustrativos
100% positivo. Robert Gallo se muestra enfadado y utiliza una excusa para cortar la conversación.		
60. Los investigadores del CDC hablan sobre las personas que no saben que tienen sida y contagian a otras personas antes de saberlo. Don Francis dice: “Es como si todas las plagas de la historia humana se juntaran en una sola.” Jim Currant interrumpe el diálogo para avisarle a Don Francis que Robert Gallo llamó y que, a partir de ese momento, ya no podía esperar ninguna colaboración de este último con Don Francis: “Suspendió tu suministro de reactivos, anticuerpos para el virus HTLV, casi todo lo que necesitas para trabajar.”	1 min 12 s	
61. Robert Gallo habla por teléfono a la casa de Don Francis, en la noche. Lo felicita por haberle ayudado a los franceses “con su virus”. Don dice no entender el propósito de la llamada.	1 min 13 s	
62. Fiesta en casa de Bill Kraus. Kiko y Bill se reencuentran.	1 min 3 s	
63. Fragmentos de noticias: un presentador dice que el sida es la mayor prioridad en salud del país; policías y bomberos de San Francisco usarán máscaras en caso de tener que resucitar a enfermos de sida; en Coronado, California, se suspendieron los cursos de primeros auxilios porque los empleados temían contagiarse de sida de los maniqués; en las cárceles de Nueva York han aparecido casos de sida y los guardias reclaman trajes protectores; los directivos de funerarias rechazan preparar los cuerpos de las víctimas; una persona infectada declara que perdió empleo, casa y amigos; el alcalde de Nueva York dice que no se transmite por el	51 s	

Descripción de la escena o secuencia	Duración	Fotogramas ilustrativos
aire porque no es como la neumonía.		
64. Atlanta, marzo de 1984. Don Francis platica desde su coche con Jim Carrant quien se encuentra haciendo atletismo. Este último le dice que el Dr. Gallo afirma haber encontrado el virus y un análisis de sangre para detectarlo: “Gallo quiere quedarse con todo el mérito”. Eso implica que los franceses lo demandarán y, en palabras de Jim Carrant, “probablemente tome años antes de que se haga algo”.	36 s	
65. Don Francis se acerca al Dr. Gallo después de una ceremonia en la que este último recibe un premio. Don le pide que llegue a un acuerdo privado con los franceses; dice que ellos están dispuestos a hacer el trato: “Si va a la corte ahora, todos perderán”. Bob Gallo dice que irá a Suiza para dar una conferencia y que tal vez pase a París de regreso. Le advierte que si lo hace, solo se reunirá con sus pares.	2 min 20 s	
66. París, 4 de abril de 1984. 4123 casos en los EE. UU. 2937 muertes. Reunión de Bob Gallo con investigadores del Instituto Pasteur. El Dr. Gallo llega 25 minutos tarde a la reunión. Le pide a Don Francis que se salga de la sala mientras dura la discusión. Los investigadores franceses y Robert Gallo llegan al acuerdo de compartir el mérito y publicar tres artículos en la misma sección de la revista <i>Science</i> : los CDC redactarían el informe de serología, el Dr. Gallo el de ácidos nucleicos y el Instituto Pasteur el de proteínas.	2 min 38 s	
67. Abril 23 de 1984. Investigadores de los CDC ven en televisión una conferencia de la Secretaria de Salud de Estados Unidos, Margaret Heckler, quien presenta al Dr. Robert Gallo como el hombre que descubrió el virus que causa el sida. Don Francis entra a la oficina de Jim Carrant quien también está viendo la televisión. Carrant le pide a Don que apague la televisión. Don Francis dice que la primera fase de investigación ha terminado y presenta una propuesta para la segunda fase: “prevención, educación y cura”. Don también pide ser trasladado a San Francisco para trabajar	2 min 36 s	 

Descripción de la escena o secuencia	Duración	Fotogramas ilustrativos
<p>desde allí. Jim Carrant lee que la propuesta tiene un valor de 37 millones de dólares y considera que la cifra es desproporcionada. Don dice que es barata: “Espera unos pocos años y se gastarán billones³¹⁵ en tratamientos médicos”.</p>		
<p>68. Material de archivo. Escenas de un mitin político de Ronald Reagan. El público corea “Cuatro años más”. En otro video una persona declara ante un micrófono que no se trata de una cuestión de gays, sino de una cuestión humana. Un tercer video muestra un fragmento de una entrevista al congresista demócrata de California, Henry Waxman: “Si este mal hubiera afectado a niños o a miembros de la Cámara de comercio, la administración de Reagan hubiera hecho lo imposible para que el gobierno lo combatiera en todos los frentes”.</p>	57 s	
<p>69. Don Francis, acostado en su cama, recuerda su experiencia con el ébola en África. Aparecen imágenes de cuando incineraba los cuerpos de las víctimas en una aldea.</p>	46 s	
<p>70. Don Francis sale de su casa y va a una cafetería abierta de noche. Ahí se encuentra con Jim Carrant quien le avisa que la propuesta de fase 2 fue rechazada. También le avisa que su solicitud de traslado a San Francisco fue aprobada.</p>	2 min 38 s	

³¹⁵ Los subtítulos en español tendrían que decir “miles de millones”, pues el personaje dice *billions*, en inglés.

Descripción de la escena o secuencia	Duración	Fotogramas ilustrativos
71. Investigadores de los CDC hacen una reunión en su oficina para despedirse de Don Francis con pastel y brindis.	1 min 11 s	
72. París. Los investigadores del Instituto Pasteur le informan a Luc Montagnier que Gallo recibió una patente por el análisis de sangre a pesar de que ellos la solicitaron cinco meses antes. Además, le muestran una publicación científica en la que Gallo se atribuye el descubrimiento de un virus al que denomina HTL VIII, a pesar de que la imagen es igual a la del virus LAV que descubrieron los franceses. Luc Montagnier ordena que se reúna un equipo para que analice el código genético de ambos virus. “Esta vez fue demasiado lejos”, sostiene Montagnier.	49 s	
73. Nueva York, febrero de 1985. 8408 casos en EE. UU. 6305 muertes. Conferencia de prensa. Montagnier anuncia que las secuencias genética del virus HTL VIII del Dr. Gallo y el virus LAV son idénticas.	1 min 8 s	
74. Desfile de velas, San Francisco. Noviembre de 1985. La escena inicia con imágenes de archivo documental. Bill Kraus se desvanece mientras participa en la marcha. Kiko llama a una ambulancia.	1 min 3 s	

Descripción de la escena o secuencia	Duración	Fotogramas ilustrativos
<p>75. Don Francis visita a Bill Kraus en el hospital. Cuando llega al cuarto, Bill dice que lo ve doble, después comienza a decir cosas incomprensibles. Kiko le explica a Don que Bill delira por momentos. Don Francis se queda en la habitación con Bill Kraus quien, durante el delirio, se aferra a la muñeca de Don. Aparecen entonces imágenes de la mujer que murió de ébola en África y que tomó de forma parecida a Don Francis. Don sujeta la mano de Bill Kraus hasta que este se reestablece y pueden entablar una conversación. Bill Kraus dice que solía temerle a la muerte, pero ya no es así, ahora le asusta más lo que le sucede a los vivos.</p>	<p>4 min 31 s</p>	
<p>76. Después de haber visitado el hospital, Don Francis camina en la noche por una calle de San Francisco. Aparece un mensaje escrito que continúa después de que la imagen de fondo se va a negros: “El Dr. Don Francis dejó el Centro de control de enfermedades en 1992. Ahora vive en la bahía de San Francisco donde trabaja en el desarrollo de una vacuna contra el SIDA [sic]. La controversia sobre el mérito científico por el hallazgo del retrovirus del SIDA y el desarrollo del análisis sanguíneo aún continúa. El litigio de patentes entre los Estados Unidos y Francia concluyó en 1987</p>	<p>2 min 27 s</p>	 <p>Dr. Don Francis retired from the Centers for Disease Control in 1992. He now lives in the San Francisco Bay Area where he is working to develop an AIDS vaccine.</p>

Descripción de la escena o secuencia	Duración	Fotogramas ilustrativos
<p>con un arreglo en el que el Instituto Pasteur y el laboratorio del Dr. Gallo acordaron proclamarse co-descubridores del virus del SIDA. En diciembre de 1992, una investigación de la Oficina de ética científica del Ministerio de Sanidad estableció que el laboratorio del Dr. Gallo se condujo deshonestamente. En noviembre de 1993, con una apelación aún pendiente, la Oficina de ética retiró los cargos y el caso fue cerrado. El rol del Dr. Gallo en la lucha contra el SIDA sigue siendo discutido. Sus partidarios continuaron liderando la investigación sobre el SIDA y lo aclamaron por proseguir su búsqueda de una cura para el mal, mientras enfrentaba polémicas y corrosivas pesquisas. Sus detractores, algunas de cuyas opiniones fueron oídas en este film, reconocen sus contribuciones, pero creen que parte de su proceder no estuvo a la altura moral de una buena investigación científica. El Dr. Gallo continúa investigando el SIDA como director del laboratorio de oncología celular del Centro Nacional del Cáncer. Los bancos de sangre comenzaron a realizar exámenes de SIDA en 1985. Para entonces ya 28.000 pacientes habían recibido sangre infectada. Hasta julio de 1993, 5.879 contagios por transfusión fueron confirmados. Los saunas de San Francisco fueron clausurados en 1985. Desde entonces, con presiones políticas, la comunidad gay ha conseguido cambiar varias regulaciones oficiales sobre el SIDA y ha promovido la creación de una vasta red de organizaciones para ayudar a las víctimas del SIDA. Bill Kraus murió el 25 de enero de 1986.”</p>		 <p>The controversy over scientific credit for the discovery of the AIDS retrovirus and development of a blood test continues today. The patent litigation between the United States and France eventually led to a 1987 settlement in which the Pasteur Institute and Dr. Gallo's laboratory agreed to call themselves the co-discoverers of the AIDS virus. In December 1992 an investigation by the National Institutes of Health's Office of Research Integrity found Dr. Gallo's laboratory committed scientific misconduct. In November 1993, while an appeal was pending, the Office withdrew the finding and concluded the proceedings.</p> <p>Dr. Gallo's role in the AIDS struggle remains controversial. His supporters point out that he has remained in the forefront of AIDS research and applauded him for continuing the search for a cure to AIDS throughout these highly public and divisive investigations. Dr. Gallo's critics, including some whose views were heard in the film, acknowledge his contributions, but believe that some of his conduct was not in the spirit of the scientific process at its best. Dr. Gallo continues his research on AIDS as Director of the Laboratory of Tumor Cell Biology at the National Cancer Institute.</p>
<p>77. Secuencia de video documental. Aparecen imágenes del desfile de las velas (<i>candelight parade</i>). Se muestran personajes públicos (deportistas, cantantes, políticos, actores) que han sido víctimas del sida o que se han unido a la lucha contra la enfermedad. Entre los personajes se encuentran Freddie Mercury, Earvin “Magic” Johnson, Diana de Gales y Michael Jackson. Aparecen también bebés en cuartos de hospital, fragmentos de marchas, pancartas con nombres de activistas que fueron víctimas de la enfermedad, entre ellos, se muestran los nombres de Bobbi Campbell y</p>	4 min 27 s	

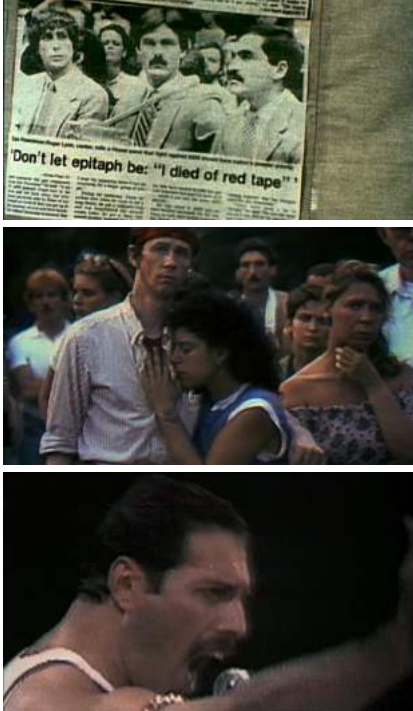
Descripción de la escena o secuencia	Duración	Fotogramas ilustrativos
<p>Roger Gail Lyon, autor de la frase “No dejen que mi epitafio diga: murió a causa de la burocracia.”</p> <p>La secuencia está musicalizada con <i>The last song</i>, de Elton John.</p>		
<p>78. Texto en pantalla: “Cuando el presidente Reagan pronunció su primer discurso sobre el SIDA, más de 25.000 americanos habían muerto por la enfermedad. Mujeres, niños y adolescentes son los sectores de más propagación del HIV [sic] en la sociedad. Hasta julio de 1993, se reportaron 315.390 casos de SIDA en América. De estos, 194.344 pacientes han fallecido. La Organización mundial de la salud [sic] estima que hacia el fin de la década 40 millones de personas en el mundo habrán contraído el virus del SIDA.”</p>	41 s	
<p>79. Créditos finales. La secuencia de créditos incluye el siguiente mensaje: “Este film es una dramatización basada en hechos y elementos históricos. Algunos diálogos, eventos y personajes han sido creados o combinados con propósitos dramáticos.”</p>	4 min 31 s	

Tabla 5.1. Escenas y secuencias de *En el filo de la duda*

En esta película es posible encontrar una serie de caracterizaciones del sida que se construyen por medio de figuras retóricas tanto en el plano verbal como en la dimensión visual del texto fílmico. De manera reiterada, dichas construcciones

discursivas le otorgan a la enfermedad una imagen asociada a la muerte y el misterio, aunque este último poco a poco se va desvelando gracias al trabajo de investigación científica.

El siguiente apartado presenta los resultados de la delimitación de figuras retóricas cuyos posibles efectos de sentido están relacionados con la muerte de los infectados de VIH y los enfermos de sida.

5.2. Figuras de la muerte

En el filo de la duda comienza con una secuencia en la cual un par de investigadores de la Organización Mundial de la Salud visitan una comunidad de África Central que padece una epidemia de ébola. Uno de estos científicos, Don Francis, es el protagonista. Durante su visita, se enfrenta a diversas situaciones que definen algunos rasgos de su personalidad durante el resto de la historia.

En primer lugar está el encuentro con los cuerpos de las víctimas mortales del ébola. Mientras exploran el poblado, que al principio parece deshabitado, los visitantes se encuentran con un niño a quien le piden que los lleve con el médico del pueblo. El niño los dirige a una pila de muertos y señala el cuerpo inerte del doctor. Más adelante, en otra escena, Don Francis observa, con el rostro consternado, los cuerpos apilados; mientras tanto, un joven lo interpela: “¿Por qué pasa esto? ¡Usted es médico! ¿Cómo puede no saberlo?”

Otro acontecimiento es el hallazgo de una mujer moribunda. Ella está en el piso de una choza y habla de manera delirante en una lengua autóctona. Don Francis se inclina hacia la mujer y ella, justo antes de morir, toma la muñeca del protagonista y vomita sangre sobre su mano.

En otro momento, la película muestra a los dos médicos calcinando los cuerpos de los fallecidos. Esta escena culmina con un plano detalle de la hoguera mientras aparece en la pantalla un mensaje escrito: “La fiebre del Ébola fue contenida antes de que se expandiera por el mundo. No se trataba del SIDA. Pero fue una advertencia sobre lo que vendría luego”.

El texto cumple una función de anclaje ya que permite edificar con mayor precisión el sentido de la secuencia inicial. Roland Barthes sostiene que la función de anclaje “conduce al lector a través de los distintos significados de la imagen, le obliga a evitar unos y a recibir otros” (Barthes, 2009: 40).

El primer enunciado identifica cuál es la enfermedad que padece la comunidad rural: la fiebre del Ébola. Además, informa el desenlace de la epidemia: “fue contenida...”. Los siguientes enunciados establecen un vínculo entre el ébola y el sida por medio de una analogía y una metáfora.

La analogía insta una relación entre dos elementos sin alterar el sentido de cada una de las partes implicadas. De acuerdo con Whittock, con esta figura se usa el razonamiento para destacar la semejanza:

La analogía es un proceso de razonamiento a partir de casos paralelos, pero los dos casos permanecen separados y sin cambios. Un urbanista podría describir el sistema de transporte en términos de la red arterial del cuerpo; la analogía solo será válida cuando haya paralelismos genuinos, y ciertamente se volvería engañosa si el urbanista confunde los factores de una categoría con los factores de la otra.³¹⁶ (Whittock, 1990: 6).

Beristáin define la analogía como un procedimiento de carácter lógico: “En la comparación de términos denotativos no hay cambio de sentido; expresa una analogía, es decir una relación lógica, no hay tropo, se trata de un metalogismo, de una figura de pensamiento”³¹⁷ (Beristáin, 2006: 96).

El segundo enunciado explica que la epidemia no era el sida. Esta negación tiene un carácter polifónico³¹⁸ que introduce la posibilidad de una afirmación contraria derivada de la observación de la epidemia en el poblado. La

³¹⁶ “Analogy is a process of reasoning from parallel cases, but with the two cases remaining separate and unchanged. A city planner might describe the traffic system in terms of the arterial network of the body; the analogy would only hold true where there are genuine parallels, and would become positively misleading should the planner confuse factors in the one category with factors in the other.”

³¹⁷ La autora brinda el siguiente ejemplo de analogía en una estrofa de la compositora Violeta Parra:

a dónde se fue su gracia,
a dónde fue su dulzura,
porque *se cae su cuerpo*
como la fruta madura

³¹⁸ Oswald Ducrot sostiene que las negaciones son discursos polifónicos porque en su interior se pueden distinguir dos puntos de vista opuestos sobre un mismo tema: “Un enunciado negativo es pues una especie de diálogo entre dos enunciadores que se oponen el uno al otro” (1988: 23).

analogía se establece a partir de la similitud entre los efectos mortales del ébola y el sida, pero también por sus diferencias pues, como señala el texto, el ébola no logró expandirse por todo el mundo.

No se observa aquí una transformación semántica entre los términos puestos en relación; las dos enfermedades son independientes y se exponen como fenómenos separados; sin embargo, la primera permite ilustrar el carácter mortal y destructivo de la segunda. Todo esto, a partir de una negación que sugiere la similitud en los efectos catastróficos de ambas enfermedades.

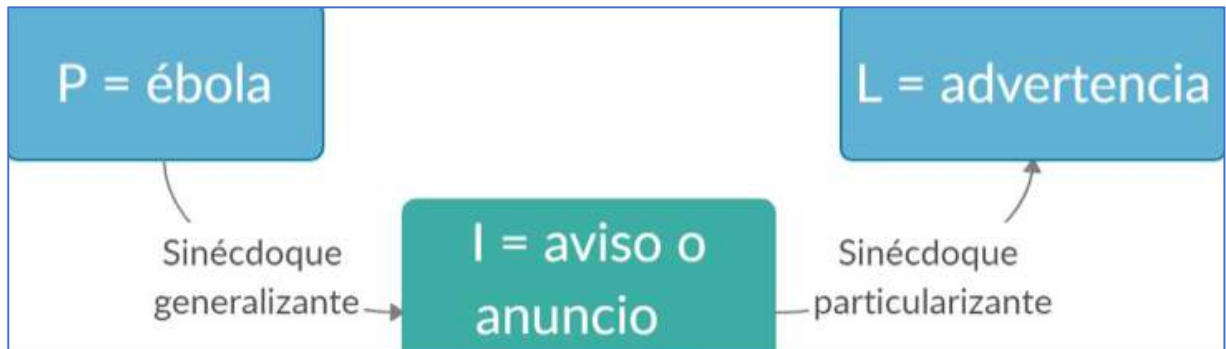
Adicionalmente, el tercer enunciado recurre a una metáfora: el ébola “fue una advertencia sobre lo que vendría luego”. Estamos ante lo que el Grupo μ (1987: 176-180) denomina *metáfora conceptual*. Este tipo de metasemema se fundamenta en la intersección del contenido semántico de dos términos puestos en relación. El primer término es el de partida (P) y el segundo es el de llegada (L). Entre ambos hay una intersección sémica (I); es decir, una identidad o un fragmento de sentido que comparten ambos términos y que se mantiene implícito; es decir, no se encuentra en el discurso.

La metáfora del ébola expuesta en el texto de la película puede representarse de la siguiente manera: el término de partida es el de *ébola* (P = ébola), el término de llegada es el de *advertencia* (L = advertencia) y la intersección sémica puede identificarse con la palabra *aviso* (I = aviso), aunque también podría ocuparse algún sinónimo u otro término de la misma familia asociativa,³¹⁹ por ejemplo, *anuncio*.

En las metáforas conceptuales, el paso de P a L se produce mediante una doble sinécdoque (Grupo μ , 1987: 178), la primera de ellas es de tipo generalizante y la segunda es particularizante. Por lo tanto, el término *aviso* (I) aparece como una sinécdoque generalizante del *ébola* (P) y el término *advertencia*

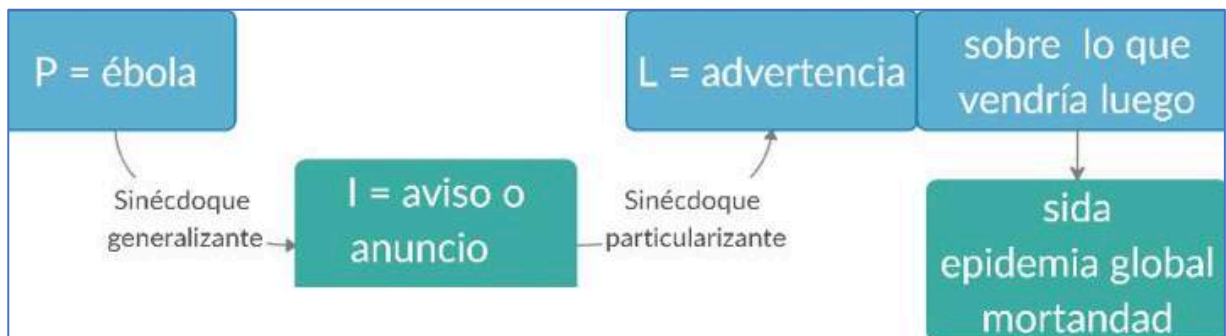
³¹⁹ De acuerdo con Ferdinand de Saussure, las palabras pertenecen a una familia asociativa en la cual no hay un orden ni un número definido porque se trata de una serie mnémónica virtual: “Las palabras que ofrecen algo de común se asocian en la memoria” (2012: 231-232).

(L) es una sinécdoque particularizante de la palabra *aviso* (I). El procedimiento se ilustra a continuación:



Esquema 5.1. Metáfora conceptual del ébola como advertencia

La metáfora extiende la identidad común que produce la intersección sémica y se la asigna a los términos implicados en su formulación. De este modo, en el ejemplo analizado, las palabras *ébola* y *advertencia* se reconocen como tipos particulares de avisos o anuncios “sobre lo que vendría luego”, es decir, el sida y sus efectos en la humanidad:



Esquema 5.2. Metáfora del ébola como advertencia del sida

El espectador se encuentra ante un escenario de catástrofe, provocado por el ébola, que prefigura lo que sucedió después, a una escala mayor, con el virus de inmunodeficiencia humana. También se trata de una anticipación de lo que el espectador encontrará en el resto de la película: una epidemia letal de carácter global ante la cual los científicos y los médicos, en un principio, no tienen explicaciones ni una manera eficiente de proceder para detenerla. Recuérdese el reclamo que un joven del poblado afectado por el ébola le hace a Don Francis: “¿Por qué pasa esto? ¡Usted es médico! ¿Cómo puede no saberlo?”.

La secuencia inicial de la película, por lo tanto, se presenta como una estructura que tiene un paralelismo con la historia de la epidemia que se relata a partir de la siguiente escena y hasta el final de la cinta. Esta figura retórica, el paralelismo, establece una similitud a nivel semántico al exhibir dos estructuras discursivas cuyos elementos se corresponden. José Luiz Fiorin define el paralelismo como una figura de repetición estructural: “La función del paralelismo es mostrar que los significados transmitidos por las construcciones paralelas son simétricos. De esta forma, se intensifica el sentido vehiculado por ellas”³²⁰ (Fiorin, 2014: 139).

La repetición de las escenas de la secuencia inicial, que aparecen en el resto de la película en forma de recuerdos del protagonista, indican el paralelismo entre las epidemias. Las memorias de la visita a la población afectada por el ébola aparecen en cuatro ocasiones.³²¹

En la primera, la escena 15, Don Francis se encuentra en su laboratorio mientras recuerda la incineración de las víctimas del ébola que él llevó a cabo. El encuadre lo muestra sentado, de perfil, inicialmente en un plano medio. La cámara se acerca lentamente hasta enmarcar su rostro en un *close up*. Sus ojos se notan llorosos. El espectador no solo percibe el estado emocional del personaje, también está a punto de adentrarse en sus pensamientos. En la pantalla aparecen las escenas del poblado africano; Don Francis carga un cuerpo envuelto en una tela y lo arroja al fuego (ver figuras 5.1. a la 5.4.).

Esta escena permite ver que Don Francis tiene un pizarrón en donde lleva un conteo de los casos, las muertes y los estados de su país en los que se ha identificado la nueva enfermedad (que todavía no tiene el nombre de sida). Al conteo le ha dado el título de *Butcher's bill* el cual se puede traducir como la *cuenta del carnicero*.

³²⁰ “A função do paralelismo é mostrar que os significados transmitidos pelas construções paralelas são simétricos. Dessa forma, intensifica-se o sentido vehiculado por elas.”

³²¹ Se trata de las escenas 15, 33, 69 y 75 de la tabla 5.1.



Figuras 5.1. a la 5.4. *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993)

La *cuenta del carnicero* es una expresión que contiene dos metáforas. La primera de ellas es *in praesentia* pues los dos elementos puestos en relación aparecen de manera contigua en el pizarrón (ver figura 5.1.). Los autores del Grupo μ afirman que, en comparación con la metáfora *in absentia*, la metáfora *in praesentia* “hace posibles acercamientos mucho más insólitos” (1987: 184). En el ejemplo analizado se observa que el conteo numérico de una epidemia (casos, muertes y estados) es puesto en una relación de semejanza con una factura.

Esta metáfora es de tipo ontológica, según la definición de Lakoff y Johnson (2012), porque permite otorgarle a un conjunto de acontecimientos o fenómenos las cualidades de un objeto concreto. Las metáforas ontológicas, dicen los autores, “son necesarias incluso para tratar de enfrentarnos de manera racional con nuestras experiencias” (Lakoff y Johnson, 2012: 64). En el ejemplo analizado, el conteo de casos, muertes y estados en los que se ha propagado el sida adquiere un carácter mercantil al identificar que esos números corresponden a una factura, al saldo de una epidemia.

La concepción comercial de la crisis sanitaria se expresa en diferentes momentos de la cinta. Uno de los conflictos principales que enfrentan los científicos, los médicos y las víctimas de la enfermedad es el poco presupuesto que el gobierno de Ronald Reagan dispone para la investigación sobre el sida en los primeros años de la epidemia. No en pocas ocasiones las discusiones tratan sobre esta carencia de presupuesto y voluntad política.³²² En contraparte, la película también muestra que algunos recursos económicos provienen de las organizaciones de defensa de los derechos de la comunidad gay o de las donaciones de los enfermos.³²³

El conflicto económico también atañe a las empresas privadas relacionadas con el sector salud. En la segunda mitad de *En el filo de la duda* se escenifica la disputa entre los bancos de sangre privados y algunos científicos del CDC quienes buscan que los primeros establezcan protocolos para evitar las transfusiones de sangre infectada.

En una reunión de los investigadores de los CDC con representantes de los bancos de sangre y de la sociedad civil (la escena 46 de la tabla 5.1.), un miembro de los bancos, mediante una pregunta retórica, rechaza la idea de invertir dinero para analizar los suministros de sangre: “¿El CCE³²⁴ sugiere que la industria de la sangre gaste \$100 millones al año para examinar otra enfermedad por un puñado de transfusiones y ocho hemofílicos muertos?”

La lógica mercantilista hace poco rentable la inversión en pruebas preventivas, según lo expuesto por el representante de los bancos de sangre. La respuesta de Don Francis también recurre a las preguntas retóricas para ridiculizar el argumento de los bancos de sangre y para hacer evidente su perfil moral: “¿Cuántos hemofílicos muertos necesitan? ¿Cuántos deben morir para que

³²² En las escenas 12, 13, 17, 18, 19, 24 y 29, expuestas en la tabla 5.1, se menciona la carencia de recursos económicos estatales, así como las trabas burocráticas y políticas para adquirirlos.

³²³ En la escena 31 de la tabla 5.1, el coreógrafo le entrega un donativo a la Dra. Mary Guinan. En la escena 32, Bill Kraus anuncia que las organizaciones gay a lo largo de Estados Unidos están reuniendo fondos para luchar contra la epidemia.

³²⁴ Centro de Control de Enfermedades.

les sea rentable hacer algo al respecto? ¿Unos cien? ¿Unos mil? ¡Denos un número, así no los molestaremos otra vez hasta que el dinero que gasten en indemnizaciones les torne más rentable salvar personas que matarlas!”

En diversos fragmentos de la película se hacen evidentes los conflictos económicos provocados por la epidemia. Ni el gobierno ni las empresas privadas están dispuestos a pagar lo que les corresponde: prevención, investigación, tratamiento, educación. No les resulta rentable en términos económicos ni políticos hacer esa inversión.³²⁵ Incluso en la parte final de la película, después de que los investigadores del Instituto Pasteur descubren el virus de inmunodeficiencia humana, el Dr. Jim Carrant considera excesiva la solicitud de los 37 millones de dólares anuales que Don Francis requiere para implementar la segunda fase en el tratamiento de la enfermedad.

El conjunto de estas escenas muestra que la crisis sanitaria es también un conflicto de carácter financiero. Siguiendo la metáfora ontológica expuesta en el filme, en una epidemia surgen cuentas o facturas que deben ser pagadas con altas inversiones económicas so pena de tener un mayor sacrificio de vidas humanas. La locución *Butcher's bill* no solo ilustra esta dimensión mercantil de la enfermedad, también erige, con otra metáfora ontológica, una imagen sanguinaria del acreedor: un carnicero, un matarife,³²⁶ un virus.

En términos exclusivamente verbales, la anterior es una metáfora *in absentia* porque el término *carnicero* sustituye a la enfermedad o al agente infeccioso que la provoca. Sin embargo, es posible interpretar que, en la escena

³²⁵ Esta falta de rentabilidad política para el gobierno de Reagan se explica en uno de los videos de archivo documental que se presenta en la película (escena 68 de la tabla 5.1). En este fragmento, el congresista demócrata Henry Waxman expone lo siguiente: “Si este mal hubiera afectado a niños o a miembros de la Cámara de Comercio, la administración de Reagan hubiera hecho lo imposible para que el gobierno lo combatiera en todos los frentes”. Nótese, además, el uso del término “frente” que es propio del discurso bélico. Por otro lado, en la escena 51 de la tabla 5.1., se escenifica una reunión de trabajo de los representantes de los bancos de sangre quienes rechazan, por medio de una votación, hacer pruebas de sangre para prevenir la propagación del sida. Después de la votación, el único representante de los CDC en la reunion les hace la siguiente pregunta: “¿Cuándo los médicos empiezan a actuar como empresarios a quién puede acudir la gente en busca de un médico?”

³²⁶ Para ilustrar el carácter sanguinario de la metáfora véase la definición que hace la Real Academia Española del término matarife: “Oficial que mata reses u otras especies y las descuartiza”. Véase: <https://dle.rae.es/matarife> (consulta del 30 de marzo de 2021).

15, las palabras de Don Francis y las imágenes de sus recuerdos cumplen una función de relevo. Según Barthes, esta función tiene una elevada importancia en el cine y se lleva a cabo cuando “la palabra (...) y la imagen están en relación complementaria; de manera que las palabras son fragmentos de un sintagma más general, con la misma categoría que las imágenes” (Barthes, 2009: 41).

El relevo de las palabras (la locución *Butcher's bill*) y las imágenes (Don Francis arroja un muerto a una hoguera) le brinda una mayor fuerza a la metáfora mercantil del carnicero, pues el espectador es testigo de cómo el virus cobra su factura con vidas humanas. Sin embargo, las imágenes de los recuerdos del ébola adquieren una nueva dimensión de sentido a partir del diálogo que se entabla en los minutos siguientes de esta misma escena.³²⁷

Mientras Don Francis se encuentra absorto en sus recuerdos, su jefe, Jim Carrant, llega al laboratorio y le pregunta sobre el significado de la expresión *Butcher's bill*: “Cuando el almirante Nelson luchaba contra Napoleón y quería saber el número de bajas, gritaba: ¿Cuál es la cuenta del matarife hoy?”, responde el protagonista de la cinta. Estas palabras revelan que Don Francis concibe a las víctimas de la epidemia como las bajas de una conflagración militar. La metáfora mercantil se asocia con una metáfora bélica que se puede enunciar en los siguientes términos: **una epidemia es una guerra**. Este tropo tiene una dimensión estructural (Lakoff y Johnson, 2012: 41). Como se expone en el primer capítulo de esta tesis, desde el siglo XIX, “los médicos y biólogos concibieron las enfermedades producidas por agentes biológicos como verdaderas guerras. Esta visión (...) todavía se conserva” (Pérez, 2000: 23).

La escena de la hoguera se asemeja a un campo de batalla en donde las víctimas de la guerra son recogidas e incineradas en una ceremonia fúnebre. Diversos elementos indican, además, el tono emotivo de esta escena y el duelo del personaje principal: el encuadre de Don Francis en el que se observa su

³²⁷ Roland Barthes enfatiza la importancia de la función de relevo en los diálogos del cine: “...el diálogo no tiene una función simplemente elucidatoria, sino que contribuye realmente a hacer avanzar la acción, disponiendo a lo largo de los mensajes sentidos que no se encuentran en la imagen” (Barthes, 2009: 41).

semblante decaído y sus ojos llorosos (ver figuras 5.1. y 5.2.), la música que remarca el estado anímico del protagonista y la lluvia que acompaña a los médicos durante la incineración de los muertos en el poblado africano.

La lluvia, en algunas ocasiones, puede ser interpretada como una expresión de la naturaleza que representa el llanto, la tristeza, el duelo y la condición emocional de los personajes en una escena.³²⁸ La secuencia inicial de *En el filo de la duda* se desarrolla en un entorno lluvioso al que, incluso, se le añade el sonido de relámpagos en la escena de la mujer moribunda a la que Don Francis y su acompañante ven morir.

Este mecanismo puede expresarse como una metáfora y una metonimia. Whittock (1990: 60) sostiene que la metonimia es una subespecie de la metáfora de sustitución;³²⁹ la única diferencia es que, en la metáfora, el elemento que sustituye proviene de un dominio completamente diferente a la entidad sustituida y, en la metonimia, ambos términos sí se encuentran asociados.

En la secuencia inicial de *En el filo de la duda*, los investigadores se encuentran ante una situación terrible que los deja visiblemente perturbados. Por su parte, con la lluvia, pareciera que el cielo llorara por las víctimas del ébola. El efecto de esta metáfora de la lluvia por el llanto es potencialmente más impactante que ver a los visitantes derramando sus lágrimas. Se produce la sensación de que la situación en el poblado es tan angustiante que ha suscitado una respuesta de la naturaleza en sintonía con las emociones de los personajes.

La lluvia en la secuencia inicial de la película también expresa una metonimia. En la categorización del Grupo μ (1987: 190-192), la metonimia se diferencia de la metáfora por el papel que desempeña el término intermediario. En la metáfora, la intersección sémica (I) se fundamenta en un rasgo común entre dos términos (P y L) para extrapolar esa identidad. En la metonimia, el término intermediario (I) agrupa en su interior los dos términos en relación (P y L).

³²⁸ Este es un recurso usual en el cine, especialmente, en los melodramas.

³²⁹ Una metáfora de sustitución es, en la terminología del Grupo μ (1987), una *metáfora in absentia*.

El Grupo μ (1987:192) representa lo anterior con el siguiente cuadro:

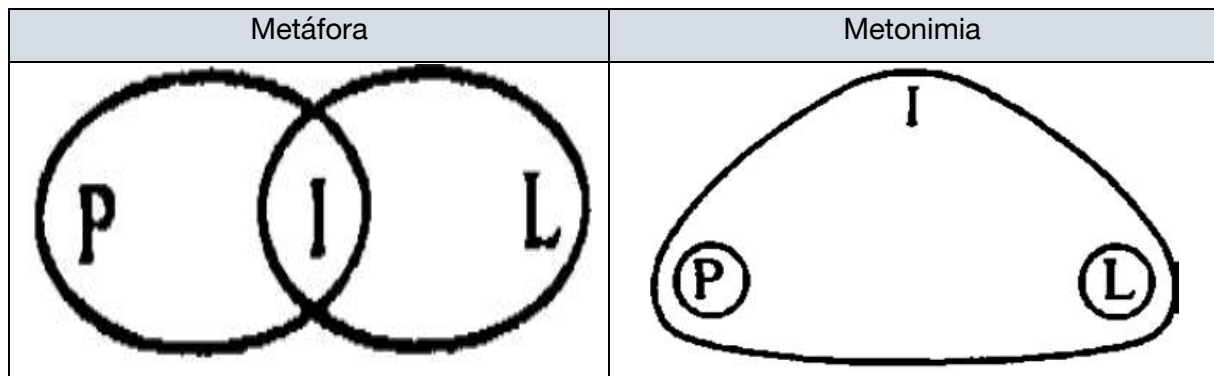
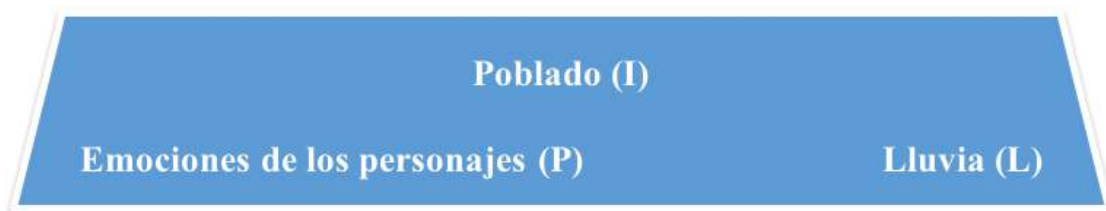


Tabla 5.2. Procesos metafórico y metonímico (Grupo μ , 1987:192)

La metonimia es de tipo *conceptual* cuando el término intermediario (I) engloba en el plano semántico tanto el término de partida (P) como el de llegada (L).³³⁰ En cambio, se trata de una metonimia *material* cuando el término intermediario (I) agrupa en el plano referencial a los otros dos términos (P y L) que pertenecen a una misma realidad.³³¹

En el filo de la duda construye con la lluvia una metonimia material. El elemento³³² de partida (P) es la condición emocional de los personajes al interior del poblado. La lluvia aparece como el elemento de llegada (L). Finalmente, el elemento intermediario (I) es el poblado afectado por la epidemia. El esquema 5.3. ilustra lo anterior.



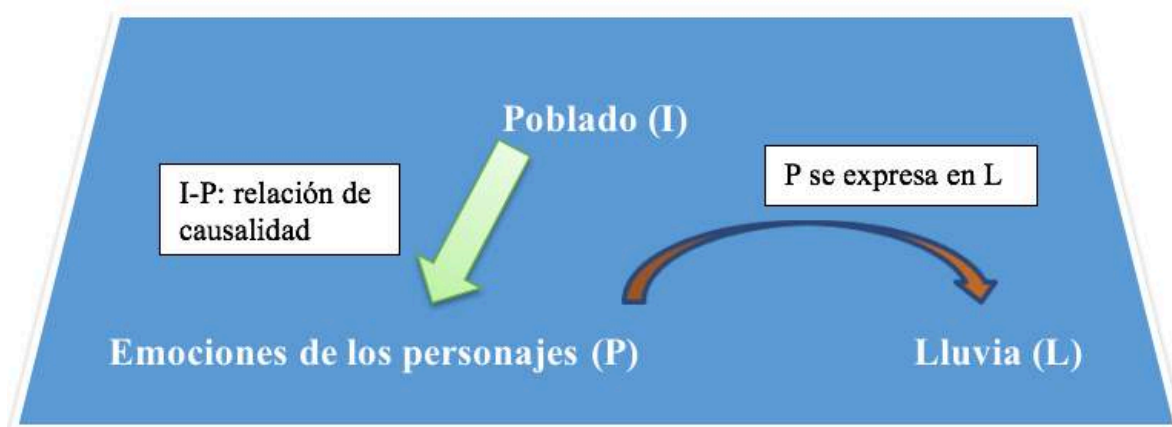
Esquema 5.3. Elementos de la metonimia material de la lluvia en *En el filo de la duda*

³³⁰ El ejemplo que brindan los autores del Grupo μ (1987:) es el siguiente: “Y tú darás a mi tumba lo que yo he hecho para tu cuna”. Aquí aparecen dos metonimias. En la primera, P es el término cadáver, L es tumba y el término que engloba conceptualmente a los dos anteriores es el de muerte. En la segunda metonimia, P es bebé o infante, L es cuna y el término intermediario es vida.

³³¹ El ejemplo que proporciona el Grupo μ es el de un profesor que les dice a sus alumnos “Toman vuestro César” para indicarles que continúen con el estudio del libro *De bello gálico*. “El término intermediario será la totalidad espacio-temporal que comprende la vida del célebre cónsul, sus amores, sus obras literarias, sus guerras, su época, su ciudad” (Grupo μ , 1987:192).

³³² No se utilizó en este fragmento la palabra *término* porque no se trata de una metonimia verbal; la lluvia es parte del universo diegético de la película, es un elemento visible para el espectador.

En la relación de causalidad entre las condiciones del poblado y las emociones de los personajes, la lluvia ofrece una imagen figurativa de estas últimas. El mecanismo metonímico hace visible lo que sucede al interior de los personajes por medio de algo externo y contiguo a ellos.³³³ El esquema se presenta a continuación:



Esquema 5.4. Proceso de la metonimia material de la lluvia en *En el filo de la duda*

Uno de los fragmentos finales de la película también utiliza la lluvia como un elemento que hace visible la condición emocional de Don Francis. En la escena 69 de la tabla 5.1. el protagonista nuevamente recuerda su experiencia en la epidemia de ébola.

El dispositivo enunciativo, a nivel visual, es similar al de la escena en la que se explica el significado de la locución *Butcher's bill*. La imagen presenta a Don Francis acostado en su cama, el plano inicialmente muestra casi todo su cuerpo, pero el encuadre se cierra lentamente hasta mostrar únicamente la mitad superior. Su rostro luce serio. Una vez más, aparecen las imágenes de la incineración de los muertos en el poblado africano. Finalmente, se vuelve a mostrar el rostro de Don Francis en un *medium close up*. (ver figuras 5.5. a la 5.8.).

³³³ La metonimia convive con la metáfora en esta lectura figurativa de la secuencia inicial de la película. Esto se debe a que la lluvia no deja de estar asociada con el llanto de los personajes. A su vez, el llanto sería una consecuencia natural de las emociones (tristeza, miedo, pena, duelo, etc.) que podrían experimentar ante los hechos trágicos del poblado.



Figuras 5.5 a la 5.8. *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993)

Inmediatamente después, Don Francis sale de su habitación y llega a un espacio al aire libre. Es de noche y está lloviendo. Las imágenes se mezclan con las memorias de la incineración. La lluvia cae sobre el protagonista tanto en las imágenes del poblado africano afectado por el ébola (figuras 5.10. y 5.11.) como en esta escena que se desarrolla en Atlanta, Estados Unidos, durante la epidemia de sida (figuras 5.9. y 5.12.).

La repetición de las imágenes del poblado africano revela el paralelismo entre dos escenas que se corresponden en el plano semántico, a pesar de que muestran dos epidemias, en tiempos, espacios y contextos diferentes.





Figuras 5.9. a 5.12. *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993)

En la escena 75 de la tabla 5.1. se establece, por última vez, una correspondencia entre los sucesos durante las epidemias de ébola y sida. Don asiste al hospital para visitar a su amigo Bill Kraus, quien padece sida y se encuentra grave. Al llegar a la habitación, Selma Dritz, amiga íntima de Bill, le avisa a este que Don Francis vino a visitarlo. Bill y Don se saludan con el siguiente diálogo:

Bill Kraus: Te veo doble.

Don Francis: (titubea un segundo y luego responde) Ambos somos Don, no me preguntes cuál es cuál.

Las palabras de Bill Kraus sugieren un problema de visión, pero también hacen recordar que Don Francis, durante su visita a la población afectada por el ébola, estaba acompañado por otro investigador con el que tenía un gran parecido (véase la figura 5.13.).³³⁴ Por tanto, Bill Kraus tiene una imagen de Don Francis similar a la que tuvo la mujer en el poblado de África Central.

El encuentro de Bill Kraus y Don Francis se presenta como una evocación de la experiencia que este último tuvo con la mujer moribunda durante la epidemia de ébola. La iteración de los sucesos en estas dos escenas paralelas tiene como posible efecto la construcción de un sentido dramático más intenso. El espectador vuelve a ser testigo de los minutos finales de un moribundo, pero también observa un cambio en la forma de reaccionar del protagonista.

³³⁴ El acompañante, que incluso parece un gemelo de Don Francis, no vuelve a salir en ninguna escena después de la secuencia inicial. Y en la película tampoco se ofrece ninguna explicación adicional sobre este personaje.



Figura 5.13. *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993)

Cuando Don Francis y Bill Kraus se quedan solos en la habitación, Bill habla de manera delirante en una lengua diferente al inglés, posiblemente su lengua materna ya que el personaje es de origen polaco. Repentinamente, toma con fuerza la muñeca de Don Francis. Este último luce desconcertado. Aparecen las imágenes de la escena en donde la mujer moribunda habla en una lengua desconocida y toma a Don Francis de la muñeca.

Después de un breve forcejeo entre Don Francis y Bill Kraus, el primero cambia su semblante, deja de resistir el contacto con el enfermo y coloca su mano libre sobre la parte dorsal de la mano de Bill Kraus. Poco después, el enfermo vuelve en sí y mantiene un diálogo con su visitante. Esto contrasta con el final que tuvo la escena en el poblado africano. En un escenario, la mujer vomita sangre sobre la mano y la muñeca del científico antes de morir (ver figura 5.14.). En el otro, Don Francis mantiene el contacto con el enfermo y lo acompaña mientras recobra la consciencia (ver figura 5.15.).



Figuras 5.14. y 5.15. *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993)

Bill Kraus recobra el sentido después del contacto con Don Francis. Inmediatamente después, entablan una breve conversación que culmina con una frase en la cual el paciente brinda una resignificación de la muerte: “Solía temerle a la muerte. Ya no. Me asusta más lo que sucede con los que están vivos.”

Esas son las últimas palabras que se pronuncian en la película; contrastan con las expresiones de otros personajes infectados, atemorizados o claramente aterrorizados por una enfermedad que los hace ver cerca su muerte. Uno de ellos es un paciente internado en el Hospital de Veteranos de Los Ángeles. El Dr. Bill Darrow, durante su investigación de campo con los primeros infectados, visita a dicho enfermo quien se muestra irritado por haber sido asignado a la habitación número seiscientos sesenta y seis del hospital.³³⁵

Durante su entrevista con el Dr. Darrow, el paciente refiere que se infectó en una reunión con su amante y una pareja de amigos homosexuales. Los tres ya murieron al momento de la entrevista y todos fallecieron un día seis de diferentes meses. El paciente, quien se encuentra cubierto de manchas moradas en el cuello y el rostro, se muestra alterado por esta situación en donde aparece el número seis en las tres fechas de las defunciones.

La asociación de las muertes con el número 666 de su habitación sugiere que el paciente interpreta la enfermedad como una marca mortal. Ese número indicaría, según su perspectiva, que él también está condenado.³³⁶ Esta lectura resulta incomprensible para el investigador, quien intenta rastrear al paciente cero de la epidemia. La escena, por lo tanto, yuxtapone a dos personajes que buscan mantener un diálogo, pero tienen una mirada radicalmente diferente sobre la misma situación. Uno de ellos, el paciente, se muestra delirante y angustiado. Por su parte, el investigador es empático, pero expresa que no logra entender a su interlocutor.

Paciente: ¿Me dirías la verdad absoluta? ¿Lo harías? No importa cuan aterradora pueda ser.

Dr. Bill Darrow: Lo intentaré.

Paciente: ¿Cambia algo el hecho de que yo sea cremado?

Dr. Bill Darrow: No comprendo.

Esta porción de la película contribuye a erigir la imagen del sida como una condena de muerte. La asociación resulta reforzada con el plano final de la

³³⁵ Es la escena 25 de la tabla 5.1.

³³⁶ En el capítulo 13 del Apocalipsis bíblico se menciona que una bestia, el anticristo, marca a las personas con su número, el seiscientos sesenta y seis.

escena en la que el paciente observa, por la ventana de su cuarto, el cementerio militar que se encuentra a un costado del hospital (ver figura 5.16.). Dicho plano articula una metáfora mediante una yuxtaposición.

Whittock (1990: 57) sostiene que la yuxtaposición es una “contigüidad significativa” porque establece una relación especial entre dos elementos. En el cine, la yuxtaposición adquiere una dimensión metafórica cuando es aceptable la explicación literal de la imagen, pero hay algo “resonante” que invita a realizar una búsqueda de sentidos figurados (Whittock, 1990: 58).³³⁷



Figura 5.16. *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993)

La explicación literal de la figura 5.16. es admisible, el paciente observa a través de la ventana de su cuarto el cementerio militar que se encuentra junto al hospital. Sin embargo, el contexto de la escena permite la asociación entre el trance emocional que experimenta el paciente, la amenaza interna de la enfermedad que imputa a un signo, el número seis y su iteración, así como la inminente amenaza externa: el espacio que observa y lo que representan las lápidas blancas. Se trata de una metáfora orientacional (Lakoff y Johnson, 2012: 50) porque organiza

³³⁷ La cita textual es la siguiente: “A literal explanation is acceptable, but there is something sufficiently resonant about the yuxtaposition to invite further search for figurative implications.”

espacial y temporalmente una situación: la muerte se localiza delante del paciente, en su futuro inmediato.

El impacto que la imagen analizada puede provocar en el espectador se refuerza porque la escena no muestra el cementerio sino hasta el último momento. La primera toma de la escena es un paneo hacia la izquierda que inicia con una imagen borrosa del exterior de la habitación y culmina con un *close up* del paciente mirando por la ventana del cuarto (figuras 5.17. a 5.19.). Su rostro se refleja en el vidrio que tiene al frente. Las primeras palabras que pronuncia son “seis, seis, seis”. El espectador puede observar al paciente, pero no sabe lo que él está viendo.



Figuras 5.17. a 5.19. En el filo de la duda (Roger Spottiswoode, 1993)

La última toma de la escena también es un paneo. El encuadre muestra, inicialmente, al paciente en un *medium close up*. Posteriormente, la cámara y el personaje giran hacia la ventana. De este modo, el cementerio aparece a cuadro. A diferencia del *close up* con el que comienza la escena, el espectador comparte un punto de vista similar al del personaje enfermo gracias al plano de escorzo del sujeto. Este “descubrimiento” del cementerio por el paneo genera un efecto posible de identificación debido a que el espectador observa simultáneamente el mismo horizonte que el paciente.



Figuras 5.20. a 5.22. En el filo de la duda (Roger Spottiswoode, 1993)

Otro ejemplo similar, en donde la cámara muestra el punto de vista de un personaje infectado, se observa en escenas en las que aparece el personaje del coreógrafo. En una de estas escenas, la Dra. Mary Guinan se encuentra en el cuarto de un hotel de San Francisco. Ahí recibe a posibles portadores de la nueva enfermedad para entrevistarlos y tomarles muestras clínicas. Uno de los entrevistados es un famoso coreógrafo del cual no se dice su nombre en toda la película. Durante el encuentro, el coreógrafo explica que tuvo una demora en el trayecto al hotel debido al desfile gay de Halloween. El personaje se coloca junto a la ventana de la habitación y mira hacia el desfile que transcurre en la calle.



Figura 5.23. *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993)

Inmediatamente después, la película muestra un plano general con la perspectiva del coreógrafo.³³⁸ En la imagen se observa a un conjunto de personas marchando con disfraces de Halloween (figura 5.24.). Posteriormente, con un efecto de fundido encadenado, se pasa a otra imagen del mismo desfile. Las personas que aparecen después del fundido caminan más lento y tienen, en su mayoría, máscaras de calavera (figura 5.25.).

³³⁸ Se trata de un plano subjetivo: “Un plano es subjetivo cuando la cámara sustituye la mirada de un ser humano, de un animal o de un ser dotado de vida” (Briselance y Morin, 2011: 352).



Figuras 5.24. y 5.25. *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993)

Después, un corte directo lleva a una nueva imagen del desfile. El plano muestra a una persona disfrazada de la Muerte: un sujeto que porta túnica negra, máscara de calavera y una guadaña en la mano. Este personaje, repentinamente, voltea el rostro hacia el lugar en donde se encuentra el coreógrafo (figura 5.26.).



Figura 5.26. *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993)

Finalmente, la escena muestra al coreógrafo en un *medium close up* (figura 5.27.) y la cámara avanza hacia el personaje hasta llegar a un *close up* (figura 5.28.). El encuadre se mantiene fijo con el primer plano durante quince segundos, aproximadamente. Durante este tiempo, el espectador puede observar

detalladamente el rostro del coreógrafo mientras este dirige su mirada hacia el desfile y pronuncia las siguientes palabras: “Se terminó la fiesta”³³⁹.



Figuras 5.27. y 5.28. En el filo de la duda (Roger Spottiswoode, 1993)

En esta parte de la película, el espectador observa el desfile gay de Halloween con la misma perspectiva que tiene el coreógrafo. Sin embargo, el fundido encadenado sirve para remarcar un cambio a nivel semántico.³⁴⁰ Los individuos que marchan en la calle, una sinécdoque de la comunidad gay, se transforman en sujetos disfrazados de calavera, una representación simbólica de los muertos. En la toma siguiente se observa a un personaje que simboliza a la Muerte.³⁴¹ Por lo tanto, en estos tres planos de la marcha se erige una alegoría o *metáfora continuada* (Beristáin, 2006: 25). Las imágenes disponen de un conjunto de elementos con valor figurativo que tienen correspondencia con otros conceptos o realidades.

La tabla 5.3. presenta estos elementos en sus dimensiones denotativas y connotativas.³⁴²

³³⁹ “The party is over”.

³⁴⁰ El fundido encadenado se usa para remarcar una metáfora en la secuencia inicial de la película *Tiempos modernos* (Charles Chaplin, 1936) en donde el plano de un rebaño de ovejas se encuentra unido, mediante el fundido, al de un grupo de personas saliendo de una estación del metro. Como se observó en el marco teórico y metodológico, esta metáfora en la película de Chaplin ha sido comentada y analizada por diversos autores: Jakobson (1973:137), Metz (2001: 173), Harrington (1973:148) y Whittock (1990: 51).

³⁴¹ Saussure diferencia los símbolos del resto de los signos porque, en los primeros, el lazo de unión entre el significante y el significado no es completamente inmotivado: “hay un rudimento de vínculo natural (...) El símbolo de la justicia, la balanza, no podría reemplazarse por otro objeto cualquiera, un carro, por ejemplo” (Saussure, 2012: 145). El sujeto que aparece en la figura 5.26., por ejemplo, es el único que porta una guadaña, instrumento agrícola que se utiliza para segar las cosechas. Sin embargo, cuando la guadaña se encuentra en las manos de una parca connota su capacidad de segar la vida.

³⁴² Roland Barthes (2009a: 213) define la retórica como el plano de connotación de la lengua.

Imagen	Nivel denotativo	Nivel connotativo
Figura 5.24.	Personas en el desfile gay de Halloween	La comunidad gay
Figura 5.25.	Personas disfrazadas de calavera	Personas muertas
Figura 5.26.	Persona disfrazada de túnica negra, máscara de calavera y guadaña	La Muerte

Tabla 5.3. Elementos de la alegoría de la marcha gay de Halloween

En la escena intervienen otros factores adicionales que potencian su posible impacto: el uso del plano subjetivo, el montaje y el vínculo de las imágenes con otros productos iconográficos. El plano subjetivo muestra el desfile desde la perspectiva del coreógrafo; sin embargo, como se observó en las líneas previas, las imágenes no aceptan una lectura exclusivamente denotativa. De esta manera, es posible interpretar que el coreógrafo observa a los participantes del desfile gay de Halloween como sujetos que caminan junto a la Muerte porque la nueva enfermedad está entre ellos.

El posible impacto de la figura 5.26. también reside en el uso del plano subjetivo. En esta toma, el personaje de túnica negra y guadaña mira hacia la cámara. Por un lado, es una interpelación de la Muerte al coreógrafo; un indicio de que tiene sida. Por el otro, también es una interpelación al espectador y puede producir el sentimiento de vulnerabilidad por un eventual contagio.

El último plano de la escena muestra la reacción del coreógrafo. El personaje guarda silencio mientras observa el desfile (figuras 5.27. y 5.28.). Sus palabras finales, “se acabó la fiesta”, precisan una lectura metafórica: su vida y la de otras personas de la comunidad gay corren peligro de muerte.

Adicionalmente, el montaje utilizado en este fragmento de la escena ilustra el efecto Kulechov:

Se conoce como tal a la asociación de ideas que se produce con la yuxtaposición de planos. De forma que la suma de dos planos sea superior y distinta a sus partes, porque se pasa de lo concreto a lo abstracto, de la imagen a la idea. Así «rostro neutro + comida = hambre» o «rostro neutro + bebé = ternura» (Sánchez, 2006: 42).

De acuerdo con lo anterior, la imagen del rostro del coreógrafo no puede interpretarse de manera aislada; el montaje le brinda un sentido al colocarla inmediatamente después del plano del sujeto disfrazado de la muerte. La unión de imágenes sugiere que, como respuesta a la mirada de la Muerte, el coreógrafo siente miedo.



Esquema 5.5. Yuxtaposición de planos que muestra el miedo del coreógrafo

El impacto potencial de la escena también proviene de las referencias iconográficas que la nutren. Una de ellas es el conjunto de representaciones conocidas como *danzas de la muerte*. Las imágenes del desfile gay de Halloween incorporan una actitud festiva y fúnebre similar a la de obras gráficas y alegóricas de autores como Guyot Marchant y Michael Wolgemut, en el siglo XV.³⁴³

Las *danzas macabras* también forman parte de la cultura cinematográfica. Tal como se mencionó en el segundo capítulo de esta investigación, en *Nosferatu, vampiro de la noche* (Werner Herzog, 1979) y *El séptimo sello* (Ingmar Bergman, 1957), las *danzas de la muerte* están asociadas a la presencia de una epidemia de peste. La película *En el filo de la duda* se incorporó a esta tradición iconográfica y narrativa, pero la motivación fue el surgimiento de una nueva epidemia, la del VIH y el sida.

Por otro lado, la escena que transcurre durante uno de los ensayos del coreógrafo también incluye imágenes que aluden a una marcha o cortejo fúnebre.³⁴⁴ En esta parte de la película, la Dra. Mary Guinan visita al coreógrafo quien la llamó para entregarle un donativo. En el diálogo entre ambos personajes,

³⁴³ Véanse las figuras 2.1. y 2.2.

³⁴⁴ Es la escena 31 de la tabla 5.1.

el coreógrafo expresa que se siente muy asustado porque cree que contrajo la enfermedad y, además, tiene miedo de contárselo a otras personas. Cuando la doctora Guinan se retira del teatro, el coreógrafo observa el ensayo. Las imágenes intercalan un *close up* de este personaje con varios planos de los bailarines en escena.³⁴⁵

Una vez más, es posible ver con detalle el rostro del coreógrafo mientras mira fijamente a los bailarines. En el escenario se encuentra un grupo de personas vestidas de blanco con medias que cubren sus cabezas de tal modo que sus caras no se pueden distinguir claramente. En medio de ellos, un bailarín viste de negro y también lleva una media que impide ver los rasgos de su rostro.

En la coreografía, este último personaje cae de espaldas al suelo, auxiliado por otro bailarín. Después de un corte en el que se muestra el primer plano del coreógrafo, el bailarín de negro aparece de nuevo a cuadro. Sigue en el piso, le han colocado flores en el pecho. Un grupo de bailarines vestidos de blanco lo levanta y caminan mientras lo mantienen en posición horizontal: una evocación de un cortejo fúnebre. Las luces cenitales iluminan de manera privilegiada el cuerpo del personaje de negro. El cortejo avanza y las luces claras se intercambian por luces de tono rojizo hasta que un fundido a negros indica el final de la escena.



Figuras 5.29. y 5.30. *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993)

Según lo que se muestra en la película, la mente de una persona que sospecha tener sida se acompaña de imágenes fatídicas. En la escena del hotel, el

³⁴⁵ El montaje de este fragmento de la película, gracias al *efecto Kulechov*, permite interpretar que el rostro del coreógrafo expresa miedo. El discurso visual reafirma lo que el personaje enunció previamente.

coreógrafo mira a la Muerte mientras esta lo interpela. En la escena del ensayo, este mismo personaje se encuentra montando una obra con clara alusión a un ritual fúnebre. El sujeto de negro podría representar al mismo coreógrafo o a cualquier otra víctima de la, entonces, nueva enfermedad.³⁴⁶

La asociación entre el sida y una muerte inminente no solo la realizan los enfermos o portadores, sino que también se encuentra, como relación causal, en el discurso de los personajes científicos. La secuencia 10, de la tabla 5.1., inicia con una escena en la que el Dr. Harold Jaffe, la Dra. Selma Dritz y Bill Kraus caminan por las calles de San Francisco en dirección a un sauna para realizar una inspección sanitaria. La Dra. Dritz, quien trabaja en el Departamento de Salud Pública, pronuncia las siguientes palabras durante una charla que trata sobre la comunidad gay de San Francisco, los saunas y los efectos de la enfermedad que se acaba de descubrir:

Dra. Selma Dritz: Anoche falleció otro más. En sólo tres semanas, un joven apuesto se transforma en el hombre elefante. La causa fue un extraño parásito que únicamente afecta a las ovejas. Así que llamé a un veterinario para saber qué hacían cuando una oveja se contagiaba. Le pegan un tiro.

La escena se desarrolla mientras los científicos de los CDC se encuentran realizando las primeras investigaciones epidemiológicas, cuando el origen del sida todavía era desconocido. La Dra. Dritz utiliza la metáfora del “hombre elefante”³⁴⁷ para enfatizar el carácter monstruoso de la transformación que sufrió el otrora joven apuesto. A continuación, explica la causa de muerte: “fue un extraño parásito”. En esta expresión se antepone el adjetivo al sustantivo y, en

³⁴⁶ El color negro está connotativamente asociado al luto y la muerte. Este color en la ropa del bailarín representa, posiblemente, su muerte a causa del sida. Por su parte, la vestimenta blanca en el resto de los bailarines representa lo opuesto. La semántica de los colores, en este caso, refuerza la asociación entre el sida y la muerte.

³⁴⁷ La Dra. Lourdes Berruecos escribió el siguiente comentario sobre el uso de la metáfora “hombre elefante” en la película *En el filo de la duda*: “La yuxtaposición de estos dos sustantivos produce una metáfora exactamente al revés de la denominada *prosopopeya* o *personificación* dado que ofrece al ser humano las características de un animal, tal como sucede con “hombre lobo” (presente en la mitología, en la literatura). Para cierto público podría reactivarse la *memoria discursiva*, si “hombre elefante” evocara “hombre lobo”, cuestión que dudo bastante por parte del público meta de esta película. Sin embargo, sí me parece que puede reactivarse la *memoria discursiva* respecto a la película *The Elephant Man*, de 1980, basada en la historia de un hombre terriblemente deformado que vivió en el S. XIX.

consecuencia, se subraya el carácter anómalo del padecimiento.³⁴⁸ Por último, la cita indirecta del veterinario, “Le pegan un tiro.”, remarca la condición insalvable de las ovejas enfermas. Por analogía, se puede inferir que las personas afectadas por la nueva enfermedad también se encuentran en una situación mortal.

En una escena posterior,³⁴⁹ el equipo de investigadores de los CDC tiene una reunión de trabajo en la que, a falta de evidencias científicas que se traduzcan en un conocimiento comprobado, elaboran inferencias e hipótesis sobre la nueva enfermedad. Don Francis lee algunas estadísticas y cita a los médicos tratantes quienes calculan que la tasa de mortalidad podría llegar al cien por ciento.

Dr. Don Francis: Aquí tengo algunas estadísticas. En siete meses el número de casos pasó de 5 a 152 en 15 estados.

Dr. Jim Carrant: ¿Siete meses?

Dr. Bill Darrow: Sí, pero lo más terrible es que hasta ahora la mortalidad ha sido del 40 por ciento.

Dra. Mary Guinan: ¿40 por ciento?

Dr. Don Francis: Y los doctores que cuidan de estos pacientes dicen que la mortalidad podría llegar a ser del 100 por ciento.

Dr. Bill Darrow: 100 por ciento.

Dr. Harold Jaffe: ¡Dios mío!

Después de la interjección del Dr. Jaffe, los investigadores se mantienen en silencio. Durante los siguientes diez segundos, un conjunto de planos muestran sus expresiones (figuras 5.31. a 5.34.) hasta que el Dr. Jim Carrant, el jefe del equipo, toma la palabra y reanuda el diálogo.

El *Grupo μ* (1987: 216) plantea que el silencio es un metalogismo en el que se efectúa una supresión total de los signos verbales. Por su parte, el público del acto comunicativo puede realizar conjeturas sobre el silencio en una situación determinada: “el silencio (...) permite tal vez, por parte del decodificador, una adjunción, si no de signos, al menos de semas” (*Grupo μ* , 1987: 216).

³⁴⁸ El personaje pronuncia en inglés las palabras *rare parasite* y enfatiza la enunciación del adjetivo *rare* mediante el tono.

³⁴⁹ Escena 13 de la tabla 5.1.



Figuras 5.31. a 5.34. *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993)

El espectador de *En el filo de la duda* puede inferir, a partir del silencio de los personajes en la escena, que el porcentaje de mortalidad calculado por los médicos es tan impactante que, para la mayoría de ellos, no hay palabras que traduzcan su sorpresa o su estado emocional. Al respecto, tómesese en cuenta que, previamente, el Dr. Darrow consideró que “lo más terrible” era que la tasa de mortalidad se encontraba en cuarenta por ciento.

En suma, si se toman en consideración todas las escenas que se han analizado, la infección del VIH y el desarrollo del síndrome de inmunodeficiencia adquirida se encuentran asociadas a imágenes de mortandad, sufrimiento y desesperación. El vínculo de causalidad entre el sida y la muerte llena las mentes de los personajes de imágenes funestas y sangrientas, como si la epidemia se tratase de una contienda militar y como si la enfermedad fuera el producto de una marca diabólica, una sentencia de muerte o una deuda que cobra vidas humanas.

El coreógrafo, Bill Kraus y el paciente de la habitación 666, personajes infectados por el virus, aparecen como sujetos condenados a muerte. Por medio

de figuras retóricas construidas en la cinta, el espectador puede conocer que estos personajes vislumbran su fallecimiento como algo inminente.

Por su parte, los científicos son, en su mayoría, sujetos objetivos, sensibles y preocupados ante el efecto mortal de la enfermedad. La película los muestra cabizbajos, temerosos, preocupados o anonadados ante el colapso que provoca la infección. El grupo de trabajo de los CDC enmudece al saber que la enfermedad puede alcanzar el cien por ciento de mortalidad; Don Francis se concibe en una batalla bélica contra la epidemia, mientras que las fuerzas de la naturaleza hacen visible su duelo por medio de la lluvia; Selma Dritz relata la muerte inevitable de las ovejas afectadas por un “extraño parásito” que también provocó la transformación física y la muerte de un joven que padecía sida.

La asociación entre el sida y la muerte inminente parece ser la idea más recurrente que la película expone sobre el sida. Las figuras retóricas que han sido halladas enfatizan ese vínculo y le otorgan, en diversas ocasiones, una impronta audiovisual.

En el filo de la duda también erige la imagen de una enfermedad misteriosa. En el siguiente apartado, se observan algunas analogías y tropos que le dan ese carácter enigmático a la enfermedad, pero también permiten develar el proceso de la investigación científica

5.3. Figuras del misterio y el descubrimiento


La epidemia provocada por el virus de inmunodeficiencia humana se muestra como un absoluto misterio en las primeras escenas de *En el filo de la duda*. Progresivamente, el trabajo clínico y de investigación científica permite el conocimiento de la enfermedad desde la descripción de las patologías oportunistas en los pacientes afectados, hasta la identificación de los mecanismos de transmisión y el descubrimiento del virus que ocasiona el síndrome de inmunodeficiencia adquirida.

Como se observó anteriormente, la primera secuencia de la cinta muestra un escenario de catástrofe en un poblado africano. Esta parte de la cinta identifica el ébola como una advertencia de las calamidades que iban a llegar con el sida. Una de las escenas de esta secuencia muestra que la enfermedad es una incógnita. Don Francis se encuentra frente a los muertos apilados y guarda silencio, con el rostro consternado, mientras un joven le reclama: “¿Por qué pasa esto? ¡Usted es médico! ¿Cómo puede no saberlo?” (ver figuras 5.35. y 5.36.).



Figuras 5.35. y 5.36. En el filo de la duda (Roger Spottiswoode, 1993)

De manera similar a lo que le sucede a Don Francis en la secuencia inicial, en los siguientes minutos, la película exhibe a un conjunto de médicos que no sabe lo que sucede con las primeras víctimas de sida en hospitales de Copenhague, París y Los Ángeles. En estas escenas (ver tabla 5.4.), los médicos hacen descripciones clínicas y las acompañan de expresiones de incredulidad. La tabla 5.4. incluye fotogramas ilustrativos y los parlamentos de las escenas 2, 3 y 5, según la numeración que se estableció en la tabla 5.1.:

Escena	Imagen	Parlamentos
2		<p>Médico 1: ¿De qué murió? Médico 2: Neumonía infecciosa. Médico 1: Eso solo sucede cuando el sistema inmunológico falla. ¿Cuál era la enfermedad principal? Médico 2: Eso es todo lo que padecía. Médico 1: Es imposible.</p>



3		<p>Dr. Rozenbaum: Cuando llegó aquí sólo tenía neumonía, pero ninguna enfermedad grave. Ahora ha desarrollado micosis en la boca, verrugas en los brazos y en las piernas. Su cerebro está pudriéndose por la toxoplasmosis, un mal de los gatos.</p>
5		<p>Dr. Gottlieb: ¿Cuál es su nivel de leucocitos? Doctor joven: Debo decirle, Dr. Gottlieb, esto es muy extraño. Dr. Gottlieb: ¿Qué? Doctor joven: No tiene ningún glóbulo blanco. Dr. Gottlieb: ¿Cómo puede no tener glóbulos blancos? Doctor joven: Su sistema inmunológico desapareció.</p>

Tabla 5.4. Parlamentos de médicos que tratan a los primeros pacientes de sida

En estas escenas, los médicos se enfrentan a situaciones que son incapaces de resolver. La condición de sus pacientes los lleva a establecer que se encuentran ante situaciones anómalas en las que no se explican las razones del colapso del sistema inmunológico de los enfermos. Esto plantea una incógnita que los investigadores científicos se encargarán de resolver.

En la escena 7 de la tabla 5.1., un equipo de investigadores de los Centros para el Control y Prevención de Enfermedades realiza su primera reunión de trabajo para comenzar a investigar el mal que afecta a un conjunto de hombres homosexuales en algunas ciudades de Estados Unidos.

El Dr. Jim Carrant, jefe del equipo, resume la situación de la siguiente manera: “Lo que hay en Los Ángeles, San Francisco y Nueva York son algunos gays que han sido atacados por una serie de infecciones oportunistas³⁵⁰ y eso es

³⁵⁰ Los Centros para el Control y la Prevención de Enfermedades informan en su sitio en línea, en español, que las infecciones oportunistas “son enfermedades que ocurren con mayor frecuencia y son más graves en personas con el VIH. Esto se debe a que tienen el sistema inmunitario dañado.” Véase: <https://bit.ly/3uQImFR> (consulta del 17 de abril de 2022).

todo lo que sabemos.” Posteriormente, el Dr. Carrant asigna tareas de investigación epidemiológica a su equipo y le pide al Dr. Don Francis, quien se acaba de integrar a su grupo de trabajo, que lo acompañe a Nueva York para entrevistar a un paciente.

En el Centro Oncológico Sloan-Kettering de Nueva York, los doctores Carrant y Francis se encuentran con un hombre que padece sarcoma de Kaposi.³⁵¹ El paciente tiene manchas moradas en el rostro, el cuello, las manos y los antebrazos. La escena comienza con un plano detalle de las manos del paciente quien intenta armar un cubo de Rubik. Durante la entrevista, este personaje bromea sobre su apariencia y muestra un álbum fotográfico en donde aparece posando. También cuenta su experiencia con el médico que lo diagnosticó y, finalmente, voltea hacia el cubo que tiene en las manos (ver figuras 5.37. y 5.38.):

Paciente: De haber sabido que las manchas serían violetas hubiera comprado algunas carteras al tono. Mira mi álbum, cuando aún era un ser humano. Era el mejor en el oficio. Pregúntale a cualquiera. Y terminé cogiendo una enfermedad que nadie conoce. Sarcoma de Kaposi. Hasta mi doctor tuvo que averiguar qué era. “Nada de qué preocuparse”, me dijo. “Suele pasarle a los italianos sexagenarios que continúan llevando una vida normal hasta que mueren de otra cosa.” ¿Me veo como un italiano de 60 años? Ahora sí... como uno de 160 años. [El paciente guarda silencio y baja la mirada hacia el cubo de Rubik que sostiene en las manos] ¿Por qué hacen cosas como éstas que uno nunca puede resolver?

Esta misma escena ilustra, mediante una analogía, la situación en la que se encuentran los investigadores. La analogía, según Beristáin, “expresa la semejanza o correspondencia dada entre cosas diversas” (2006: 260). Se trata de una figura que tiene un componente didáctico pues le permite al espectador establecer la relación entre dos procesos que, en primera instancia, parecen no tener relación: hacer una investigación epidemiológica y resolver un cubo de

³⁵¹ De acuerdo con la información que proporcionan los CDC en su sitio de Internet, el sarcoma de Kaposi es una de las infecciones oportunistas que pueden presentar los enfermos de sida. Una de sus características es la presencia de puntos rosados o púrpuras en la piel a consecuencia de una infección viral: “Los sarcomas de Kaposi (KS, por sus siglas en inglés) son causados por un tipo de virus llamado virus del herpes del sarcoma de Kaposi (KSHV) o virus del herpes humano de tipo 8 (HHV-8).” Véase: <https://bit.ly/3uQlmFR> (consulta del 17 de abril de 2022).

Rubik. El reto que implica para los científicos el surgimiento de esta nueva epidemia se asemeja al desafío que implica para el paciente la correcta resolución del cubo. Durante la entrevista, tanto los investigadores como el paciente se encuentran ante un reto en el que no vislumbran la resolución.



Figuras 5.37. y 5.38. *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993)

El desarrollo de la investigación para descubrir la etiología de las enfermedades oportunistas se expone por medio del trabajo de campo (como la visita al paciente en el hospital de Nueva York), de laboratorio y de las reuniones de trabajo del equipo de investigadores de los CDC.

Tal como se observa en los siguientes párrafos, estas reuniones incluyen diálogos en los que los personajes científicos realizan inferencias, establecen hipótesis, discuten los pasos a seguir en la investigación y, frecuentemente, muestran su frustración ante la incapacidad de resolver el misterio de la enfermedad a la que posteriormente se bautizará con el nombre de sida.

La escena 13 de la tabla 5.1. expone una de las sesiones de trabajo del equipo de investigadores de los CDC. La junta está presidida por Jim Currant quien comienza la sesión con la siguiente pregunta: “¿Qué pensamos, qué sabemos, qué podemos probar?”. Con este cuestionamiento invita a que los científicos expongan sus ideas, pero también establece un lindero entre las inferencias, los datos y los pruebas científicas que tienen de la enfermedad. La tabla 5.5. incluye algunas respuestas, citadas textualmente, en alguno de esos tres rubros:

Tipo de información	Respuestas
Pruebas científicas	Harlod Jaffe: Nada.
Inferencias	Mary Guinan: Los depositantes de semen. Si está en el semen, a menos que haya algo inusual en esta enfermedad, no debería haber diferencia entre ser depositado en el ano o en la vagina, es decir que las mujeres también podrían contagiarse.
Datos	Don Francis: Aquí tengo algunas estadísticas. En siete meses el número de casos pasó de 5 a 152 en 15 estados.

Tabla 5.5. Pruebas, inferencias y datos de los investigadores sobre la enfermedad

La falta de conocimiento comprobable lleva al personaje principal, Don Francis, a manifestar su irritación e impotencia en diferentes momentos de la historia. Sin embargo, tal como se muestra en la película, esa frustración forma parte del proceso intelectual que lleva al planteamiento de hipótesis y a la producción de conocimiento.

La escena 21 de la tabla 5.1. presenta el momento en el que Don Francis descubre una posible respuesta al observar a uno de sus compañeros de trabajo, mientras utiliza una máquina de videojuegos. En esta escena, Don Francis se encuentra en una cafetería a la que también llega Harold Jaffe, uno de los integrantes del grupo de investigadores de los CDC. El primero tiene el rostro serio y la mirada fija hacia adelante. El segundo hace un pedido de comida y se acerca a platicar con Don Francis quien se muestra irritado (ver figura 5.39.):

Harold Jaffe: Hola. ¿Qué sucede?

Don Francis: ¿Qué sabemos, qué pensamos, qué podemos probar? Estoy cansado de eso. Lo único que sabemos con seguridad es que no sabemos nada. Que es además lo único que podemos probar.



Figura 5.39. *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993)

Al final del diálogo, Harold Jaffe toma prestadas algunas monedas de Don Francis y se acerca a una máquina de videojuegos en donde inicia una partida de Pac-Man. Posteriormente, Don deja su lugar en la barra y se acerca a la máquina para observar el juego (ver figuras 5.40. a 5.43.). Algunos segundos después, Don Francis sentencia: “Algo se está devorando a los glóbulos blancos.” Con este enunciado termina la escena.





Figuras 5.40. a 5.43. En el filo de la duda (Roger Spottiswoode, 1993)

Nuevamente, la película incorpora una actividad lúdica relativamente simple para ilustrar otro fenómeno más complejo. En esta ocasión, se erige una analogía³⁵² entre lo que sucede en el videojuego de Pac-Man y en las personas que han contraído la nueva enfermedad. Ese “algo”³⁵³ que devora los glóbulos blancos del cuerpo humano tiene una función similar a la de Pac-Man quien come aros al interior de un laberinto rectangular. Los elementos puestos en relación guardan una correspondencia en sus acciones (devorar o ser devorado) lo que permite establecer el paralelismo entre dos fenómenos. La siguiente tabla muestra los elementos puestos en relación, sus acciones y el espacio en donde las llevan a cabo:

Elementos	Acciones	Espacio
Pac-man	Devora aros	Laberinto rectangular
Agente causal del sida	Devora glóbulos blancos	Cuerpo humano

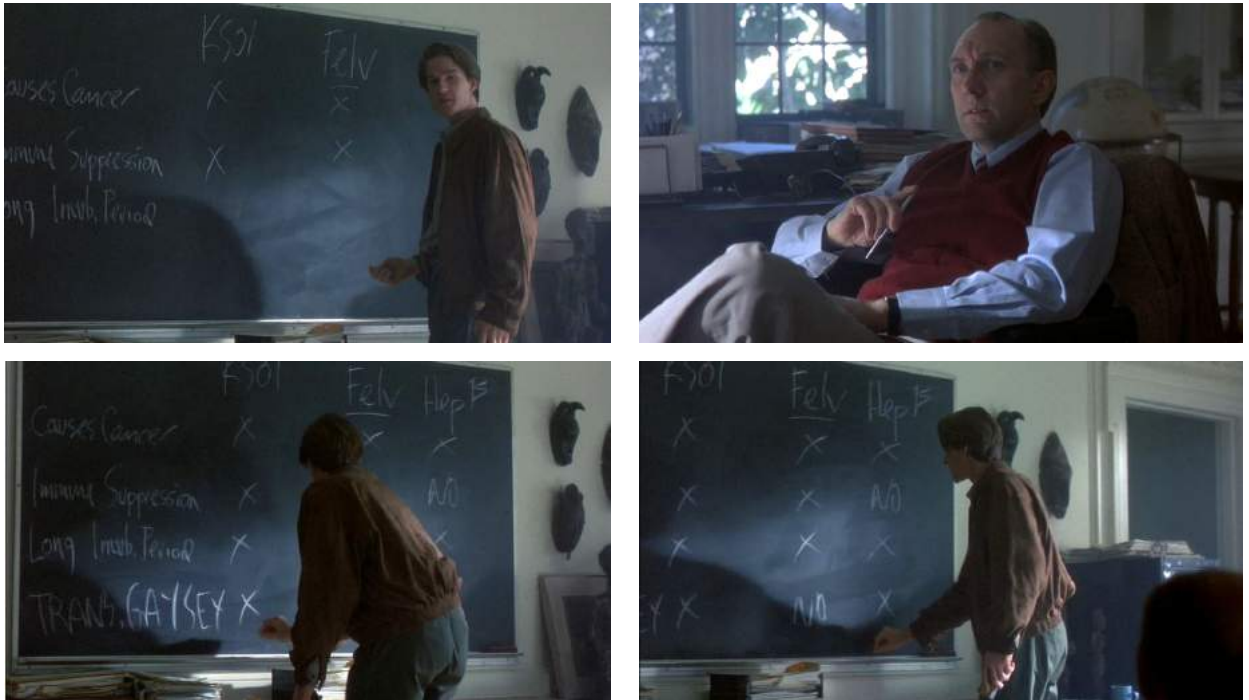
Tabla 5.6. Analogía entre Pac-man y el agente causal del sida

La escena inmediatamente posterior se desarrolla en la Escuela de Salud Pública de la Universidad de Harvard. Don Francis se entrevista con el Dr. Max Essex, su

³⁵² “La analogía es un proceso de razonamiento a partir de casos paralelos, pero los dos casos permanecen separados y sin cambios. Un urbanista podría describir el sistema de transporte en términos de la red arterial del cuerpo; la analogía solo será válida cuando haya paralelismos genuinos, y ciertamente se volvería engañosa si el urbanista confunde los factores de una categoría con los factores de la otra.” (Whittock, 1990: 6)

³⁵³ El uso de la palabra “algo” (*something*) como sustantivo implica que el agente causal de la enfermedad todavía no se ha determinado, pero en la escena siguiente Don Francis plantea que se podría tratar de un retrovirus.

ex profesor, a quien hace partícipe de sus nuevos planteamientos sobre la enfermedad. En esta ocasión, las inferencias de Don Francis se exponen de manera esquemática mediante un cuadro comparativo dibujado en un pizarrón (ver figura 5.44. a 5.47.).



Figuras 5.44. a 5.47. En el filo de la duda (Roger Spottiswoode, 1993)

En esta escena, Don Francis expone sus ideas sobre la enfermedad. El científico parte de algunos supuestos: “Te digo, Max, la leucemia felina podría ser una clave” y “A mi entender esto es infeccioso...”. Posteriormente, Don elabora un cuadro en el que compara las características de tres enfermedades asociadas a infecciones virales: el sarcoma de Kaposi, la leucemia felina y la hepatitis B (véase el cuadro traducido en la tabla 5.7.).

	Sarcoma de Kaposi	Leucemia felina	Hepatitis B
Causa cáncer	Sí	Sí	Sí
Inmunosupresión	Sí	Sí	No
Largos periodos de incubación	Sí	Sí	Sí
Transmisión por “sexo gay”	Sí	No	Sí

Tabla 5.7. Cuadro comparativo de Don Francis

Con este cuadro se presentan las semejanzas entre varias enfermedades. Este procedimiento le permite al protagonista realizar algunas proposiciones:

Don Francis: La enfermedad que buscamos parece una combinación de leucemia felina y hepatitis B. Entonces, ¿no es probable que lo que buscamos sea un nuevo virus? Como el retrovirus que causa la leucemia felina.

El origen viral de la leucemia felina y la hepatitis B, lleva a Don Francis a sugerir que el Sarcoma de Kaposi que afecta a los pacientes de sida también podría tener un origen viral. Más allá de la validez de las ideas a las que llega el personaje, para esta investigación resulta relevante destacar que el procedimiento empleado se fundamenta en relaciones de analogía; es decir, comparaciones sin tropos que llevan a conclusiones aparentemente lógicas.

La enfermedad misteriosa que se presenta al inicio del filme es cada vez más comprensible gracias a los avances científicos puestos en escena. La escena de Don Francis con su profesor en la Universidad de Harvard muestra que este trabajo de descubrimiento, además de la investigación de laboratorio, la labor clínica y el trabajo epidemiológico de campo, también es resultado de un continuo esfuerzo intelectual que lleva al planteamiento de hipótesis.

No obstante, la película deja ver que mientras la comunidad científica avanza en sus descubrimientos, la sociedad se mantiene con un alto grado de ignorancia y desinformación acerca de la enfermedad. La comunicación de la información científica se ve obstaculizada, al inicio de la epidemia, por la falta de cobertura mediática y el desinterés de los líderes políticos. Posteriormente, la situación se dificulta por los prejuicios sociales hacia los primeros infectados, el creciente miedo en la sociedad y la subordinación política de algunos científicos dentro de la administración pública.

En la escena 29 de la tabla 5.1. se lleva a cabo una conferencia de prensa de los CDC en la que un reportero pregunta si la enfermedad es de transmisión sexual. Jim Curren brinda la siguiente respuesta:

Jim Curren: La existencia de un grupo de estudio aporta evidencia a la hipótesis de que la gente del grupo observado no está asociada azarosamente entre sí.

Están sexualmente vinculados, pero aún no hay suficientes pruebas científicas para afirmar que una persona transmite el mal a otra. Debemos investigar más a fondo el tema para no revelar prematuramente información que pueda no ser exacta. Pero no estamos reteniendo información que pueda ser de importancia médica. Gracias.

Después de esta declaración, al finalizar la conferencia de prensa, Don Francis discute con su jefe, el Dr. Jim Carrant, debido a que previamente el Dr. Bill Darrow había presentado a sus compañeros del CDC los resultados de su investigación de campo en la que establecía que entre los primeros enfermos en varias ciudades de Estados Unidos hubo contacto sexual. En la discusión se enfrentan dos posturas sobre las acciones a realizar con la información científica que se tiene, a pesar de la falta de pruebas concluyentes.

Don Francis: En cuanto ves que la Casa Blanca puede sentirse molesta, te cruzas de brazos.

Jim Carrant: ¿Yo soy una prostituta y tú eres Lawrence de Arabia? ¿Crees que me agrada lo que hago?

Don Francis: ¿Te agrada?

Jim Carrant: Uno de mis trabajos es asegurarme de no causar una ola de pánico.

Don Francis: ¿Eso es peor que una epidemia?

Jim Carrant: No voy a enfrentarme a quienes podrían cortar el poco presupuesto que tenemos. Cuido el lado político, burocrático, social...

Don Francis: ¿Y la ciencia, y la medicina?

Jim Carrant: Lo que allí dije fue ciencia pura, tú lo sabes. Hay muchas evidencias pero nada demostrable científicamente.

Don Francis: Puede tomar hasta cinco años establecer pruebas científicas. ¿Cuánta gente se enfermará?

Jim Carrant: Si dejamos de lado la idea de las pruebas científicas, ¿con qué la reemplazarás? ¿Con astrología epidemiológica?

Don Francis: Si una casa se incendia, no esperas a tener pruebas científicas. Tomas la primera manguera y comienzas a apagar el fuego.

En esta discusión hay un enfrentamiento de carácter ético en el cual aparecen diversas figuras retóricas que se encuentran al servicio de la argumentación, ya sea para fundamentar la postura de su enunciador, ridiculizar la posición del interlocutor, defenderse de una acusación o rebatir un punto.

En el siguiente cuadro se presentan nuevamente algunas de estas intervenciones verbales con sus figuras retóricas subrayadas y, a un lado, una breve explicación del posible efecto de sentido que se edifica con ellas:

Figuras	Posibles efectos de sentido
<p>Don Francis: En cuanto ves que la <u>Casa Blanca</u> puede sentirse molesta, <u>te cruzas de brazos</u>.</p>	<p>Casa Blanca: es una metonimia que sustituye a Ronald Reagan, el presidente de Estados Unidos, habitante de dicha residencia oficial, conocido por su conservadurismo y, según se indica en la película, por ignorar la epidemia de sida en sus primeros años.</p> <p>Te cruzas de brazos: expresión metafórica y coloquial que se usa para indicar que alguien no hace nada. Debido a su uso generalizado, al menos en español, la locución puede considerarse un ejemplo de catacresis.³⁵⁴</p>
<p>Jim Carrant: ¿Yo soy una <u>prostituta</u> y tú eres <u>Lawrence de Arabia</u>?</p>	<p>La pregunta de Jim Carrant es sarcástica porque ridiculiza la postura de su interlocutor al mencionar dos personajes a quienes se les puede caracterizar con perfiles morales contrastantes. Esta pregunta retórica sugiere que la visión de Don Francis es simplificadora, maniquea, incluso caricaturesca pues hay una exageración implícita de los rasgos morales atribuidos a los interlocutores.³⁵⁵</p>
<p>Jim Carrant: Uno de mis trabajos es asegurarme de no causar una <u>ola de pánico</u>.</p>	<p>Ola de pánico: es la catacresis de una metáfora según la cual, un estado anímico puede extenderse en la población como si fuese una enorme onda acuática. Según la clasificación de las metáforas establecida por Lakoff y Johnson (2012: 64), se trata de una metáfora ontológica porque permite experimentar un fenómeno (el surgimiento de un estado de ánimo colectivo) como si fuese una entidad o una sustancia (el golpe de una ola).</p>
<p>Jim Carrant: Lo que allí dije fue <u>ciencia pura</u>, tú lo sabes.</p>	<p>Ciencia pura: se trata de una metonimia. El uso de esta figura sirve para remarcar el fundamento de la información (la ciencia) que sustituye su resultado (los datos proporcionados en la conferencia). El adjetivo “pura” parece enfatizar la ausencia de una intervención o manipulación externa a la ciencia.</p>

³⁵⁴ De acuerdo con Beristáin, la catacresis es una figura retórica que está “marchita por el uso” (2006: 86); es decir, ha perdido su originalidad, ya no produce el efecto de extrañamiento que tienen los tropos. En cambio, su expresión se ha convertido en un *cliché*.

³⁵⁵ Beristáin explica que “la exageración burlona de los rasgos de un personaje es la caricatura” (2006: 281).

<p>Jim Carrant: Si dejamos de lado la idea de las pruebas científicas, ¿con qué la remplazarás? ¿Con <u>astrología epidemiológica</u>?</p>	<p>El enunciador recurre al sarcasmo, nuevamente, para ridiculizar las opiniones de su interlocutor. Según lo expresado en este fragmento del diálogo, Jim Carrant considera que la postura de Don Francis supone apartarse de la idea de las pruebas científicas. Esta idea no podría sustituirse con nada, de ahí que la pregunta sobre su reemplazo con “astrología epidemiológica” resulte absurda e, implícitamente, le atribuye esa posición a Don Francis. Adicionalmente, la locución que mezcla el sustantivo “astrología” y el calificativo “epidemiológica” tiene la estructura de un oxímoron en el cual se hace resaltar lo chocante de la expresión al unir el nombre de una actividad sin validez científica, una pseudociencia, y un adjetivo que alude a un tipo de estudios, los epidemiológicos, que solamente pueden tener validez en el marco de la investigación científica.</p>
<p>Don Francis: Si una <u>casa se incendia</u>, no esperas a tener pruebas científicas. Tomas la primera <u>manguera</u> y comienzas a apagar el <u>fuego</u>.</p>	<p>En su última intervención, Don Francis recurre a la metáfora para defender su punto de vista. Debido a que esta figura se extiende hasta construir una escena con una situación (una casa se incendia) que debería provocar ciertas reacciones (no esperas, tomas la primera manguera, comienzas a apagar el fuego) se compone una alegoría. El enunciador usa metáforas <i>in absentia</i>, es decir, que los términos sustituidos por los metasemas no aparecen en la cadena discursiva. Por lo tanto, el interlocutor tendría que interpretar el sentido de cada término figurado. Por ejemplo, la casa que se incendia se refiere a un tipo de hogar (podría ser la nación o la sociedad) que se ve afectado por una situación crítica y apremiante como un incendio (una epidemia). La respuesta (no esperar pruebas científicas y tomar la primera manguera para apagar el fuego) se puede referir a las acciones específicas que el mismo enunciador ha propuesto para reducir las infecciones; en particular, clausurar los saunas en los que ha sucedido una parte considerable de las infecciones.³⁵⁶</p>

Tabla 5.8. Figuras retóricas en la discusión entre Don Francis y Jim Carrant³⁵⁷

El filósofo de la ciencia León Olivé señala que un dilema ético es “una situación en la cual una persona puede escoger entre por lo menos dos cursos de acción, cada uno de los cuales parece estar bien apoyado por algún estándar aceptable de comportamiento” (Olivé y Pérez, 2011: 55). La discusión entre Jim Carrant y Don Francis hace evidente un dilema ético que se produce al interior de la

³⁵⁶ Don Francis realiza esa propuesta ante sus compañeros de los CDC en la escena 28 de la tabla 5.1.

³⁵⁷ El análisis se realizó a partir de los subtítulos en español. Las expresiones originales en inglés pueden tener diferencias en cuanto al sentido que se edifica con ellas.

comunidad científica cuando las evidencias preliminares apuntan un problema o amenaza que requiere acciones urgentes, pero todavía no hay pruebas concluyentes y definitivas que, debido al rigor de la investigación científica, no se pueden obtener de manera inmediata. Sin embargo, en caso de que las evidencias fueran corroboradas, el daño producido durante el tiempo en el que se hubieran obtenido podría ser irreversible.

El dilema ético retratado por la película *En el filo de la duda* coloca al Dr. Jim Carrant como un sujeto que propone “investigar más a fondo” en busca de pruebas científicas, en lugar de promover cambios sociales que podrían mitigar el impacto de la epidemia, pero con un costo político que, presumiblemente, las autoridades gubernamentales no estaban dispuestas a respaldar. Por su parte, Don Francis intenta promover los cambios necesarios a partir de la información científica disponible con el objetivo de evitar el avance de la enfermedad. No niega la falta de evidencia irrefutable, pero asume una postura que intenta evitar lo que a su juicio es un mal mayor. Al respecto, tómesese en cuenta uno de sus argumentos: “Puede tomar hasta cinco años establecer pruebas científicas. ¿Cuánta gente se enfermará?”.³⁵⁸

Por otro lado, según se muestra en el filme, la información proporcionada en la conferencia de prensa de los Centros para el Control y la Prevención de Enfermedades produce confusión en el sector de la población más afectado por la nueva enfermedad. En la escena 32 de la tabla 5.1., a partir de una invitación de Bill Kraus, Don Francis participa en una asamblea con miembros de la comunidad gay de San Francisco. Antes de iniciar el evento, Kraus le explica a

³⁵⁸ El libro *Temas de ética y epistemología de la ciencia. Diálogos entre un filósofo y un científico* expone un debate en el que León Olivé y Ruy Pérez Tamayo hablan sobre la responsabilidad moral de los científicos cuando se encuentran en situaciones similares a las que expone el filme. El primero sostiene que los científicos tienen una responsabilidad profesional que los lleva a investigar hasta demostrar las relaciones causales del problema en cuestión. Sin embargo, también tienen una responsabilidad como ciudadanos cuando se percatan de la existencia de una amenaza sobre la cual es necesario actuar inmediatamente para impedir un daño mayor (Olivé y Pérez, 2011: 58). Por su parte, Pérez Tamayo considera que, ante un problema urgente, la decisión de actuar de manera prematura, guiado por información científica insuficiente, también puede ocasionar daños irreparables (Olivé y Pérez, 2011: 73).

Don Francis que la conferencia de prensa no brindó información clara sobre la transmisión sexual de la enfermedad:

Bill Kraus: Como lo mencioné por teléfono, el CCE³⁵⁹ causó un caos aquí. La conferencia de prensa fue tan ambigua sobre la transmisión sexual que la comunidad gay está en estado de total confusión.

El inicio de la escena muestra que los asistentes se encuentran enojados porque la sesión no ha iniciado, lleva una hora de retraso y el director de Salud Pública de San Francisco, quien debe presidir la reunión, no ha llegado al recinto. Bill Kraus inicia la asamblea sin el director. En primer lugar, informa que las organizaciones gay en todo el país han comenzado a reunir fondos para combatir la epidemia. Posteriormente, presenta al Dr. Don Francis quien le brinda el siguiente mensaje al auditorio (ver figuras 5.48. y 5.49.):

Don Francis: Para comenzar, no hablo hoy en representación del Centro. Estoy hablando por mí mismo. Puede que haya habido confusión por el modo en que la información fue dada sobre si esta enfermedad se transmite o no por vía sexual. Estoy aquí para decirles la verdad absoluta sobre lo que hemos hallado. Primeramente, si contraen el mal, la posibilidad de que mueran es del 100 por ciento. En segundo lugar, uno de los modos de contagio es teniendo sexo con alguien que ya está infectado. Hemos descubierto que la mayor parte de los enfermos se contagió en los saunas...



Figura 5.48. y 5.49. En el filo de la duda (Roger Spottiswoode, 1993)

El discurso de Don Francis se ve interrumpido por el auditorio que lo abuchea después de escuchar la información sobre el contagio en los saunas. Cuando la rechifla disminuye, uno de los asistentes cuestiona la validez de la información

³⁵⁹ Centro de Control de Enfermedades.

que han recibido: “¿Cómo es que habla de contagio sexual cuando el CCE afirmó lo contrario?”. Otro más considera que el mensaje de Don Francis es parte de un engaño orquestado por el presidente de Estados Unidos: “Es otra estrategia de Ronald Reagan para obligarnos a escondernos”.

Posteriormente, el director de Salud Pública llega a la sesión y organiza una votación a mano alzada para decidir si los saunas se deben cerrar en la ciudad. La mayoría vota por mantenerlos abiertos. Con esta decisión colectiva, Don Francis ve frustrada su intención de clausurar los baños públicos como una medida para contener la epidemia. A pesar de la contundencia de su mensaje, su discurso no resulta clarificador. La contradicción con el mensaje oficial de los CDC solamente alimenta la sospecha, afecta su credibilidad y no produce el efecto que el personaje buscaba. El plano final de la escena de la asamblea (ver figura 5.50.) muestra a Don Francis con la mirada baja, sentado en la mesa de los ponentes, mientras los asistentes comienzan a abandonar el recinto.

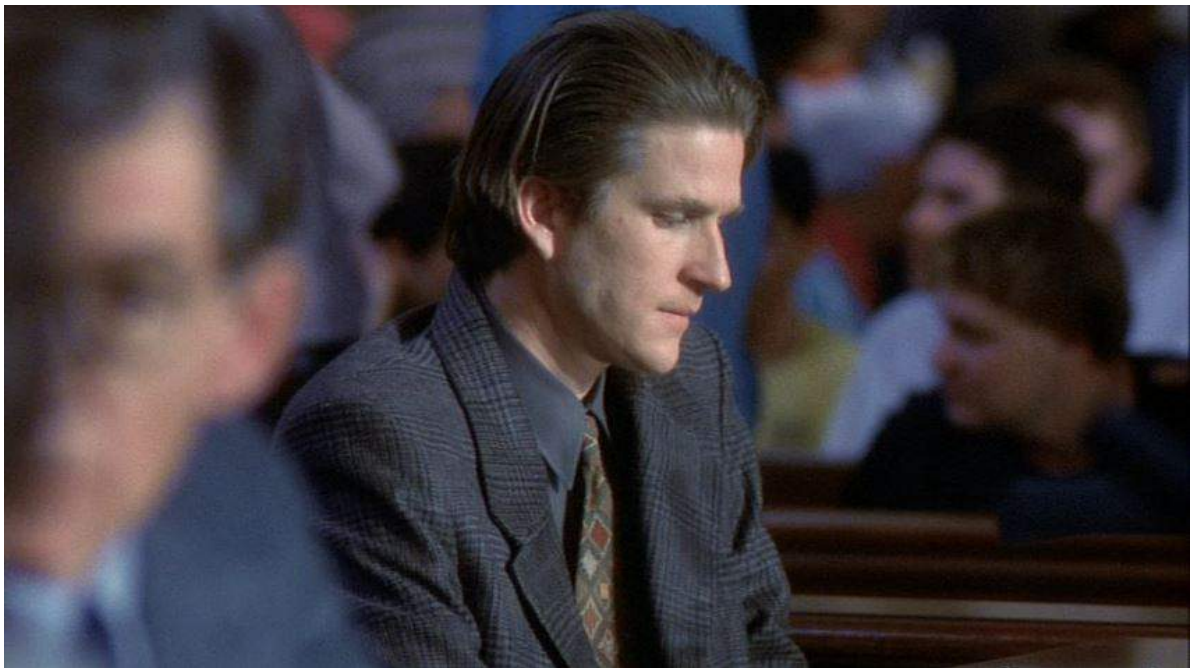


Figura 5.50. *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993)

La escena que sigue a la asamblea de San Francisco muestra a Don Francis solo en su laboratorio. El espacio está iluminado con la luz neón de la vitrina de trabajo

biológico que se encuentra a su espalda. Don Francis está sentado frente a su escritorio en el cual una lámpara ilumina tenuemente sus manos. La escena comienza con un plano general y la cámara se acerca al personaje hasta llegar a un plano medio cerrado. Mientras tanto, Don Francis se toma el antebrazo y observa una de sus manos (ver figuras 5.51. a 5.53.). Cuando la cámara está a punto de terminar su desplazamiento, se comienza a escuchar la voz del joven que lo interrogó en el poblado afectado por el ébola: “¿Por qué pasa esto?”



Figuras 5.51. a 5.53. *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993)

Tal como sucede en las otras escenas en donde Don Francis recuerda su experiencia en la epidemia de ébola, el acercamiento de la cámara indica que el espectador se adentrará en la memoria del científico. El plano que sigue muestra al joven africano que interpeló al protagonista. Posteriormente, Don Francis aparece de nuevo en su laboratorio, pero ahora en un primer plano o *close up*. La imagen de su rostro se intercala con un paneo de los muertos en el poblado africano mientras se escucha el murmullo de la mujer que murió tomando la muñeca de Don Francis. El último plano de la escena muestra de nuevo al científico en su laboratorio. Después de haber mantenido la mirada fija, parpadea y sacude ligeramente la cabeza (ver figuras 5.54. a 5.59.).





Figuras 5.54. a 5.59. *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993)

La repetición de las escenas de la comunidad rural afectada por el ébola han sido interpretadas, en el subcapítulo previo, como un indicador del paralelismo entre las epidemias de ébola y sida. Por medio de la iteración, el espectador puede inferir que Don Francis se encuentra en una situación equivalente a lo que vivió en la epidemia de ébola. Así como no tuvo palabras para responder al joven del poblado africano, tampoco pudo dar una respuesta a los cuestionamientos del auditorio en la asamblea de San Francisco.

A pesar de que, en este momento de la película, la comunidad científica comienza a clarificar algunas características de la nueva enfermedad, la información contradictoria de dos personajes implicados en la investigación produce confusión en la comunidad homosexual, representada por los asistentes a la asamblea de San Francisco. Para ellos, el misterio de la enfermedad se mantiene y se mezcla con interpretaciones como la del joven que ve en el asunto una estrategia del presidente para forzar a los gays a desaparecer del espacio público

En el filo de la duda muestra que el avance en el conocimiento de la enfermedad continúa. El trabajo de laboratorio lleva al descubrimiento del virus de la inmunodeficiencia humana por parte de un equipo de investigadores en el Instituto Pasteur, entre quienes se encuentran el Dr. Luc Montagnier, la Dra. Françoise Barré-Sinoussi y el Dr. Jean Claude Chermann (ver figuras 5.60. y 5.61.). Este hallazgo es el inicio de una controversia protagonizada por el Dr. Robert Gallo y los científicos del Instituto Pasteur para obtener el reconocimiento por la identificación del virus que ocasiona el sida.



Figuras 5.60. y 5.61. En el filo de la duda (Roger Spottiswoode, 1993)

De acuerdo con lo que se expone en la cinta, no hay duda sobre la paternidad del hallazgo a cargo del equipo dirigido por Luc Montagnier. La película proporciona una imagen contrastante de la forma en la que trabajaron los investigadores franceses para realizar el descubrimiento del virus y la manera en la que se llevó a cabo la investigación en el laboratorio dirigido por el Dr. Robert Gallo, en Estados Unidos.

La escena 34 de la tabla 5.1. muestra al equipo de investigadores franceses trabajando en su laboratorio antes de realizar el hallazgo del VIH. Los científicos reciben una muestra de tejido linfático obtenido de un paciente de sida. El Dr. Jean Claude Cherman expresa lo que buscan con la muestra clínica: “Esperemos que este tejido linfático contenga la clave de la enfermedad”. Inmediatamente después, el equipo realiza una serie de procedimientos de laboratorio para el análisis de la muestra.

La escena siguiente ubica sus acciones en la oficina del Dr. Robert Gallo, en Estados Unidos. El Dr. Gallo revisa lo que parece ser el borrador de un artículo científico o un reporte de investigación y le da instrucciones al Dr. Mika Popovic:

Dr. Gallo: Esto debe publicarse cuanto antes. Solo di que Gallo detectó el virus HTVL, ¿en dónde?

Dr. Mika Popovic: En dos homosexuales de la costa este.

Dr. Gallo: Dos homosexuales de la costa este. Ahora, ya mismo, en la revista *Science*. Esto es grande. Finalmente dimos con algo importante. Dile a nuestra mejor gente que abandone sus tareas y se poga a trabajar en esto. En este día, ¿marzo?

Dr. Mika Popovic: Tres de marzo.

Dr. Gallo: El Dr. Robert Gallo marca un gran avance para la ciencia al ganar... ¿Qué? ¿La guerra, la batalla?

Dr. Mika Popovic: La guerra.

Dr. Gallo: La batalla... contra... como sea que se llame ahora.

Después de esta escena, la película vuelve a mostrar el laboratorio francés en donde los científicos continúan trabajando, sin obtener los resultados que esperan.

Dra. Françoise Barré-Sinoussi: ¿En qué nos equivocamos?

Dr. Luc Montagnier: Empecemos todo de nuevo. Modifica el cultivo y comprueba los errores de procedimiento.

El montaje de la película coloca la escena de la oficina del Dr. Gallo entre dos fragmentos de la cinta que muestran el trabajo de investigación en el Instituto Pasteur. Este ejercicio de alternancia entre las escenas se conoce como *montaje paralelo*. Su función es mostrar acciones simultáneas en espacios diferentes (Sánchez, 2006: 731). Sin embargo, en los fragmentos estudiados, esta construcción del filme también produce una antítesis;³⁶⁰ es decir, la unión de las escenas pone de manifiesto el contraste de las formas de proceder en los laboratorios de Francia y Estados Unidos. La tabla 5.9. resume algunas de esas diferencias:

Investigación en el Instituto Pasteur	Investigación en el laboratorio del Dr. Gallo
Las escenas muestran el trabajo en un laboratorio.	La escena se lleva a cabo en una oficina.
Todo el equipo participa en la investigación, incluido Luc Montagnier, líder del laboratorio.	Robert Gallo no participa en la investigación, pero se atribuye los resultados.
El trabajo no logra los resultados esperados.	El trabajo parece haber tenido éxito. El Dr. Gallo exhibe una actitud triunfalista.
El Dr. Montagnier ordena reiniciar la investigación y verificar los errores.	El Dr. Gallo ordena que sus mejores científicos abandonen sus proyectos para trabajar en la investigación que a él le interesa.

Tabla 5.9. Diferencias en la investigación del sida según la película *En el filo de la duda*

³⁶⁰ De acuerdo con Beristáin (2006: 55), la antítesis es una figura de pensamiento que se produce cuando se contraponen ideas por medio de términos que tienen un elemento semántico en común.

La película vuelve a realizar una oposición similar al contrastar el trabajo de Don Francis con el que realizan los investigadores del Instituto Pasteur. En la escena 52 de la tabla 5.1., Bill Kraus recibe una llamada de Don Francis quien le solicita apoyo para conseguir un microscopio electrónico (ver figura 5.62.). Inmediatamente después, la escena 53 ubica sus acciones en el Instituto Pasteur. La Dra. Françoise Barré-Sinoussi se encuentra en su laboratorio trabajando con un microscopio (ver figura 5.63.) con el cual verifica que aún no han logrado uno de sus objetivos de investigación.



Figuras 5.62. y 5.63. *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993)

A pesar de los aparentes fracasos en la investigación desarrollada en el Instituto Pasteur, el equipo consigue identificar, finalmente, el virus que ocasiona el síndrome de inmunodeficiencia adquirida. Mientras tanto, Don Francis no cuenta con el microscopio electrónico que necesita y el Dr. Gallo se atribuye el “descubrimiento” a partir de una investigación realizada por sus subordinados. En consecuencia, la película tiene una función aleccionadora sobre el trabajo científico que produce los mejores resultados, en comparación con el que carece del equipo indispensable debido a los recortes presupuestarios o al desinterés gubernamental y el que no cumple con parámetros éticos por el afán de obtener reconocimientos inmerecidos.

Las escenas que se han analizado en este subcapítulo permiten observar que la película *En el filo de la duda* erige una imagen misteriosa del sida para después mostrar el arduo trabajo que la comunidad científica lleva a cabo para descubrir las “claves” que permiten descifrar las incógnitas asociadas con este

mal. Sin embargo, este proceso de descubrimiento no está libre de dilemas éticos, controversias científicas, disputas sociales, problemas económicos y, por supuesto, el peso de una epidemia que día con día “cobra” vidas humanas. Este conjunto de conflictos se resume en una sola palabra en el análisis que realiza el investigador Bernardo Jefferson de Oliveira sobre esta cinta:

En la película, vemos cómo la ciencia funciona en una interacción de presiones y resistencias, que implica alianzas, capitulaciones y negociaciones en todo momento. En una palabra: política. Esto no significaría ninguna sorpresa, si la actividad científica no hubiese sido descrita, durante tanto tiempo, como algo superior a otras prácticas sociales, como una actividad absolutamente extraordinaria que sería llevada a cabo por genios, benefactores de la humanidad, totalmente desprendidos de las preocupaciones mundanas (de Oliveira, 2005: 78).³⁶¹

En el siguiente apartado se profundiza el estudio de las estrategias del filme para construir su verosimilitud y presentarse como una dramatización fiel a los hechos reales. Dichas estrategias ayudan a edificar los sentidos que la película pone a circular en el imaginario social.

5.4. Construcción del realismo

En el filo de la duda termina con un mensaje escrito en el que se explica que la película es “una dramatización basada en hechos y elementos históricos”. El filme utiliza diversos recursos para construir una apariencia realista que, potencialmente, le hace creer al espectador que se encuentra ante un discurso fielmente apegado a los sucesos que conforman la historia del sida. Se trata de la manera en la que el filme construye su verosimilitud: “se hablará de verosimilitud de una obra en la medida en que ésta trate de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes” (Todorov, 1972: 13).

³⁶¹ No filme, vemos como a ciência funciona numa interação de pressões e resistências, que envolve alianças, capitulações e negociações a todo o momento. Numa palavra: política. Isso não significaria surpresa nenhuma, se a atividade científica não tivesse sido descrita, durante tanto tempo, como algo acima das outras práticas sociais como uma atividade absolutamente extraordinária que seria levada a cabo por gênios, benfeitores da humanidade, inteiramente desprendidos das preocupações mundanas.

Dos de estos recursos son: 1) el conteo de los casos y las muertes de la epidemia de sida y 2) el registro de los lugares y los años en donde se llevan a cabo las acciones de la película. Estos datos aparecen en la pantalla al inicio de diversas escenas. La tabla 5.10. agrupa este conjunto de mensajes junto a su número de escena, según el orden establecido en la tabla 5.1.:

Escena	Texto
1	RÍO ÉBOLA – ÁFRICA CENTRAL 1976
2	RIGSHOSPITALET – COPENHAGEN 1977 PRIMER CASO
3	HOSPITAL CLAUDE-BERNARD – PARÍS 1978
4	WASHINGTON D.C. 1980 DEMOCRATIC PLATFORM COMMITTEE MEETING
5	UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA LOS ÁNGELES – CENTRO MÉDICO
6	CENTRO DE CONTROL DE ENFERMEDADES ATLANTA, MAYO 1981
8	CENTRO ONCOLÓGICO SLOAN-KETTERING NUEVA YORK
9	CENTRO MÉDICO DE LA UNIVERSIDAD DE NUEVA YORK
10	SAN FRANCISCO – JULIO 1981 80 CASOS EN LOS EE. UU. 26 MUERTES
12	SAN FRANCISCO SEPTEMBER 1981
13	CENTRO CONTROL DE ENFERMEDADES ATLANTA, 1981
14	SAN FRANCISCO HALLOWEEN 1981 160 CASOS EN LOS EE. UU. – 88 MUERTES
17	WASHINGTON D.C. OFFICE OF CONGRESSMAN PHILLIP BURTON
22	ESCUELA DE SALUD PÚBLICA HARVARD
23	INSTITUTO NACIONAL DE SALUD BETHESDA, MARYLAND – MARZO 1982 285 CASOS EN LOS EE. UU. – 119 MUERTES
25	HOSPITAL DE VETERANOS LOS ÁNGELES, MARZO 1982
29	CENTRO DE CONTROL DE ENFERMEDADES ATLANTA, JUNIO 1982

Escena	Texto
30	SAN FRANCISCO – JUNIO 1982 405 CASOS EN LOS EE. UU. – 272 MUERTES
38	UNIVERSIDAD DE COLORADO CENTRO MÉDICO - DENVER
40	HOSPITAL BELLEVUE – NUEVA YORK
41	UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA SAN FRANCISCO – CENTRO MÉDICO
46	CENTRO DE CONTROL DE ENFERMEDADES ATLANTA, 4 DE ENERO DE 1983 EE. UU. 951 CASOS – 640 MUERTES
56	OCTUBRE DE 1983
59	2640 CASOS EN EE. UU. – 1092 MUERTES
64	ATLANTA – MARZO 1984
66	PARÍS – 4 DE ABRIL DE 1984 4123 CASOS EN LOS ESTADOS UNIDOS 2937 MUERTES
67	<i>Margaret Heckler</i> <i>Sec. of Health and Human Services</i> <i>APRIL 23, 1984</i>
73	NUEVA YORK – FEBRERO DE 1985 8408 CASOS EN ESTADOS UNIDOS 6305 MUERTES
74	DESFILE DE VELAS – SAN FRANCISCO NOVIEMBRE DE 1985

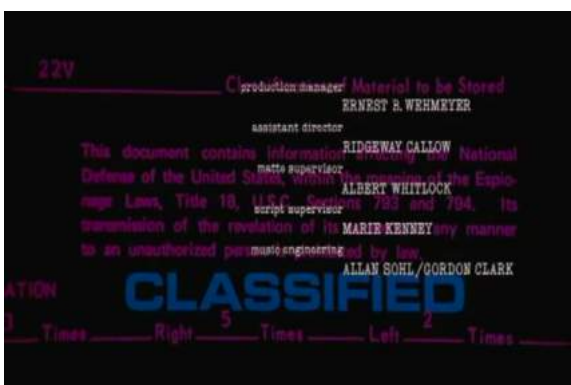
Tabla 5.10. Identificadores de lugares, personas, fechas y estadísticas³⁶²

Una función de los mensajes expuestos en la tabla 5.10. es brindarle claridad al relato. Los textos que identifican el lugar en el que se desarrolla una escena tienen una función similar a los planos panorámicos que ayudan a localizar el país o la ciudad en donde se lleva a cabo una acción. Por ejemplo, algunas escenas del laboratorio del Dr. Luc Montagnier, en el Instituto Pasteur, están precedidas por un plano panorámico en el que aparecen edificios emblemáticos de París: la torre Eiffel o la catedral de Notre Dame. De igual manera, una escena que se desarrolla en Nueva York comienza con un plano panorámico de la estatua de la Libertad.

³⁶² Los textos que se presentan en la tabla se han tomado de los subtítulos en español del DVD de la película. Algunos mensajes no están subtítulados por lo cual se colocó el texto original en cursivas.

A esta función de identificación del espacio se añade la continua ubicación temporal de los sucesos que, además de ayudarle al espectador a seguir el hilo de los acontecimientos, guarda semejanza con la narración de las crónicas periodísticas. Esta similitud en el registro temporal proviene, en primer lugar, de la investigación del periodista Randy Shilts en la que se basó el guion de la película. Adicionalmente, el filme incorpora el efecto sonoro de una máquina de escribir cada vez que aparece uno de los mensajes identificadores. Este efecto alude a una parte del ejercicio periodístico, la redacción. Se trata, por lo tanto, de una sinécdoque que refuerza uno de los posibles sentidos la obra; a saber, que los acontecimientos mostrados en la pantalla son equivalentes a la reconstrucción visual de una crónica periodística.

Otras películas de epidemias han utilizado un recurso retórico similar para construir su aparente fidelidad a los hechos de la realidad. *La amenaza de Andrómeda* (Robert Wise, 1971) comienza con un mensaje escrito en el que se explica que la cinta narra la historia de cuatro días en los que ocurrió la mayor crisis científica en Estados Unidos. Asimismo, el mensaje indica que los documentos que se presentan en la película serán dados a conocer al público y que no afectan la seguridad nacional. Inmediatamente después, durante los créditos iniciales, aparecen varias imágenes de textos clasificados de aparente origen militar (ver figura 5.64.). Posteriormente, la película ordena cronológicamente los sucesos y un mensaje escrito identifica el día que ocurrieron (figura 5.65.).



Figuras 5.64. y 5.65. *La amenaza de Andrómeda* (Robert Wise, 1971)

El año de la peste (Felipe Cazals, 1979) también realiza un registro similar al que presenta *En el filo de la duda*. En la película de Cazals aparece una serie de mensajes sobre la pantalla con el nombre de los personajes, sus cargos, oficios o profesiones y las fechas en las que suceden las acciones durante una epidemia de peste en la Ciudad de México. La tipografía de estos mensajes y el efecto de sonido que acompaña su aparición en la pantalla son los de una máquina de escribir. De esta manera, los acontecimientos narrados se presentan como si fuese una crónica periodística.³⁶³

De manera similar a lo que sucede en estas dos cintas de los años setenta, el registro del espacio, el tiempo, los casos y las muertes de la epidemia de sida sirve para enfatizar que la película *En el filo de la duda* se apega a datos cuya fuente es el ejercicio periodístico. Es una variante de lo que Roland Barthes denominó *ilusión referencial*.³⁶⁴ El continuo registro de estadísticas, fechas y lugares no solo ayudan al lector a seguir la historia, sino a creer en ella como un testimonio de lo que realmente sucedió, pues los datos están ahí para darle verosimilitud a los acontecimientos que se muestran en la pantalla.

Otro recurso que contribuye a darle una apariencia realista al filme es la incorporación de material documental. La película tiene diez escenas que incluyen algún tipo de grabación audiovisual aparentemente original de los años ochenta, época en la que se ubica la historia. Estos fragmentos de video se presentan de

³⁶³ La obra en la que se inspiró la película de Felipe Cazals es el *Diario del año de la peste* (1722) de Daniel Defoe. Este libro ofrece un relato pormenorizado de la epidemia de peste de 1665, en Londres. El personaje que funge como narrador cuenta su experiencia durante la epidemia, brinda sus opiniones, elabora un retrato de los lugares y las personas, ofrece datos precisos, el número de defunciones, estadísticas y fechas. El resultado es un documento parecido a una crónica periodística. Sin embargo, el autor construye su obra con información falsa acerca de un evento histórico que ocurrió cuando él era apenas un niño: “era bastante razonable que Daniel Defoe asegurara la verosimilitud de su narración utilizando la primera persona y abordando la historia mediante una ingenua fórmula que se aprende en los primeros cursos de retórica y que consiste en el uso de documentos falsos, traducciones inventadas, memorias fingidas, etcétera” (Vales, 2010: 11).

³⁶⁴ Roland Barthes denomina *ilusión referencial* al efecto que produce la abundancia de detalles aparentemente inútiles en obras del siglo XIX. El autor utiliza como ejemplos algunos fragmentos de las obras del escritor Gustave Flaubert y del historiador Jules Michelet: “en el momento mismo en que se considera que estos detalles denotan directamente lo real, no hacen otra cosa, sin decirlo, que significarlo: el barómetro de Flaubert, la pequeña puerta de Michelet no dicen finalmente sino esto: *nosotros somos lo real*; es la categoría de lo real (y no sus contenidos contingentes) la que es ahora significada” (Barthes, 1972: 100).

tres formas: 1) al inicio de una escena para contextualizar el lugar o evento en el que aparecerán los personajes de la película; 2) al interior de una escena en la que se encuentra encendida una televisión y 3) en forma de un *collage* de noticias televisivas que une dos escenas.

Las escenas 4, 14 y 74 de la tabla 5.1. comienzan con un fragmento de video documental que sirve para presentar el lugar en el que los personajes llevan a cabo las acciones. En la primera de ellas, la escena 4, una voz en *off* anuncia la siguiente noticia: “Dos meses antes de las internas presidenciales, el partido demócrata comenzó a discutir su plataforma para el año 1980.” Mientras tanto, en la pantalla se suceden tres planos que parecen de un noticiero televisivo en los que se observa una sesión del Comité Nacional del partido Demócrata (ver figuras 5.66. a 5.68.).



Figuras 5.66. a 5.68. En el filo de la duda (Roger Spottiswoode, 1993)

Inmediatamente después, Bill Krauss, uno de los personajes de la película, aparece en la pantalla brindando un discurso desde un podio en la sesión del Comité Nacional Demócrata. Mientras el personaje habla, se mezclan las imágenes que presumiblemente son del Comité Nacional de 1980 y las que forman parte de la puesta en escena de la película, en las cuales se observa a Bill Krauss (ver figuras 5.69. a 5.74.).





Figuras 5.69. a 5.74. *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993)

Las escenas 14 y 74 también inician con videos de eventos de los años ochenta. El primero es la marcha gay de Halloween de 1981, en San Francisco. El segundo es la marcha de las velas de 1985 en la misma ciudad. En ambos hay una secuencia de imágenes documentales. Posterior a ellas, se muestran en escena los personajes de la película que se encuentran cerca o que forman parte de la respectiva marcha.

En la escena 14, por ejemplo, una secuencia de planos del desfile gay de Halloween (ver figuras 5.75. y 5.76.) continúa con imágenes del coreógrafo cuando desciende de un auto para entrevistarse con la Dra. Mary Guinan en un hotel de San Francisco (ver figura 5.77.). En este último fragmento, mientras el coreógrafo se encuentra en la calle antes de entrar al hotel, se escucha el sonido de fondo de la multitud en la marcha.



Figuras 5.75. a 5.77. *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993)

Por su parte, la escena 74 comienza con una serie de imágenes de la marcha de las velas o *candlelight parade* (ver figuras 5.78. a 5.79.). Después de varios planos en los que se observan imágenes documentales, se muestra un plano en el que Bill Krauss y su amigo Kiko se encuentran entre un grupo de manifestantes. Repentinamente, Bill Krauss comienza a toser, se aparta a un costado de la marcha y le pide a Kiko que llame a una ambulancia (ver figura 5.80. y 5.81.).



Figuras 5.78. a 5.81. *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993)

Los fragmentos de video documental ayudan a presentar los acontecimientos de la puesta en escena como parte de la historia del sida. Su efecto potencial es el de enmascarar la ficción, darle una apariencia realista a una película que circunscribe el patetismo del melodrama cinematográfico. Se trata de un artilugio para construir la verosimilitud del filme: “La obra verosímil se pretende, y pretende que la crean, directamente traducible en términos de realidad (...) es, entonces, ese arsenal sospechoso de procedimientos y de trucos que querrían naturalizar al discurso” (Metz, 1972: 28).

La apariencia realista que producen los videos documentales se extiende, por su proximidad, a las partes en las que el coreógrafo y Bill Krauss aparecen en escena. Este mecanismo retórico se fundamenta, por un lado, en una contigüidad discursiva; es decir, los planos documentales y los de la puesta en escena se combinan a nivel sintáctico. Por otro lado, hay una contigüidad espacial y temporal en el universo diegético construido por el discurso fílmico. Los lugares mostrados en los videos documentales son los espacios en donde los personajes se enfrentan al estigma de la homosexualidad o al embate del sida.

En la escena 4, Bill Krauss pronuncia un discurso en el cual le solicita al partido demócrata que reconozca que los homosexuales también son humanos. Esto sucede justo antes de que comience la epidemia del sida en Estados Unidos. En la escena 14, el coreógrafo llega al hotel en donde le practicarán una serie de análisis clínicos. Durante su visita, el personaje mira por una ventana a un sujeto disfrazado de la muerte quien también se encuentra marchando en el festival gay de Halloween. Con ello se sugiere el próximo fallecimiento del coreógrafo a causa del sida. Finalmente, en la escena 74, Bill Krauss tiene un desvanecimiento durante su participación en la marcha de las velas. Posteriormente, el personaje aparece agonizante en un hospital y declara que ha perdido el temor a la muerte.

El tono emotivo del filme, el sufrimiento de los personajes y su enfrentamiento a la enfermedad se identifican con un género cinematográfico, el melodrama:

Este género de géneros es la representación del sufrimiento, aunque en él haya lugar también –siquiera con carácter efímero– para la plenitud, la felicidad y el goce. Por ello es, quizá, el que más esmero ha puesto en escrutar, con el peligro que comporta todo ejercicio de impudicia, el alma humana (Pérez, 2004: 19-20).

Los videos documentales y la aparición en la pantalla de datos referenciales (el lugar y los años de las escenas, las estadísticas de la epidemia) hacen potencialmente creíble la conexión fidedigna de la película con los hechos de la realidad. Esta maniobra retórica ayuda a construir la verosimilitud del texto, a darle una apariencia realista a la historia de una epidemia que se cuenta en forma de melodrama: “Lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad.” (Todorov, 1972: 13).

A este conjunto de recursos para la construcción de la verosimilitud del texto fílmico se añade la presencia de la televisión y de su género informativo por excelencia, el noticiario. Ya en el inicio de la escena 4 de la tabla 5.1. se puede observar que la película incorpora elementos característicos de un telenoticiario:

la voz del locutor, su discurso informativo, el video que parece haber sido recogido en el lugar de los hechos y la inserción de material gráfico con un texto que anuncia el asunto abordado: *The 80 vote* (ver figura 5.66.).

Adicionalmente, las escenas 5, 20 y 67 incluyen la presencia de un televisor encendido que forma parte de la utilería de la puesta en escena. Sin embargo, estos aparatos no cumplen solo una función ornamental. Las transmisiones televisivas que se muestran al interior de las escenas son potencialmente percibidas como un testimonio de la realidad o un referente histórico. Esto le da contexto a las acciones de los personajes; pero, por otro lado, las emisiones televisivas adquieren nuevos sentidos al contraponerlas con la trama que se desarrolla en la película.

La escena 5 comienza con una imagen de la cadena de noticias NBC, de Estados Unidos, en la que se informa el triunfo electoral de Ronald Reagan en las elecciones de 1980 (ver figura 5.82.). Los siguientes dos planos muestran un mitin de la celebración del candidato con sus seguidores (ver figuras 5.83. y 5.84.).



Figuras 5.82. a 5.84. *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993)

El siguiente plano muestra esta última imagen de Ronald Reagan, pero ahora en la pantalla de un televisor que se encuentra en una habitación del hospital de la Universidad de California. Ahí, el Dr. Gottlieb examina a un paciente, sale de la habitación y se reúne con otro médico a quien le pregunta cuál es el nivel de leucocitos del enfermo. El segundo médico, quien tiene en sus manos los informes clínicos, responde que ninguno, que su sistema inmunológico había desaparecido. Junto a ellos, hay un segundo televisor. Durante toda la escena se escucha de fondo la transmisión del triunfo de Ronald Reagan (ver figuras 5.85. a 5.90.).



Figuras 5.85. a 5.90. *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993)

La transmisión televisiva que aparece en esta escena sitúa el momento histórico en el que se desarrollan los acontecimientos dentro del hospital. Adicionalmente, entre la escena 4 y la 5 hay una elipsis porque la primera escena acontece durante la preparación de las elecciones en el partido Demócrata y, la segunda, acontece al final de la jornada electoral en la que resulta vencedor el candidato republicano. Las transmisiones televisivas al interior del discurso fílmico permiten identificar este salto cronológico.

A esta contextualización histórica que brinda la televisión se suman otros sentidos que resultan de la contigüidad entre la emisión televisiva y los acontecimientos de la puesta en escena. El descubrimiento simultáneo de un paciente sin leucocitos y las imágenes del triunfo electoral cumplen una función de *relevo* en la producción de sentidos. Recuérdese que, según Barthes, la función de *relevo* tiene un lugar preponderante en el discurso cinematográfico:

La palabra-relevo, de rara aparición en la imagen fija, alcanza una gran importancia en el cine, donde el diálogo no tiene una función simplemente elucidatoria, sino que contribuye realmente a hacer avanzar la acción, disponiendo a lo largo de los mensajes sentidos que no se encuentran en la imagen (Barthes, 2009: 41).

Las imágenes del mitin político y el diálogo entre los médicos tienen una función de relevo cuyos posibles efectos de sentido son totalmente distintos a los que tendrían por separado. En esta escena se plantea que el origen de la epidemia en

Estados Unidos es simultáneo al comienzo del régimen político de Ronald Reagan. En consecuencia, la imagen de su gobierno queda fuertemente asociada con la presencia del sida. De este modo, se presenta en pantalla a quien fue el máximo responsable del manejo de esa crisis sanitaria.³⁶⁵

Otra escena que incluye una televisión encendida es la número 20 de la tabla 5.1. Este fragmento de la película comienza con un presentador de noticias (ver figura 5.91.) que brinda la siguiente información:

Presentador: El Centro Nacional de Control de Enfermedades ha reportado más casos de dos extrañas y mortales enfermedades encontradas entre los homosexuales. No hay una explicación clara para esta epidemia. Los funcionarios de Salud buscan con afán una respuesta.



Figura 5.91. *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993)

Posteriormente, aparece un plano de Don Francis quien se encuentra viendo el noticiario en su casa. Después se muestra el televisor en la habitación mientras el programa continúa con un reportaje sobre el sida (ver figuras 5.92. y 5.93.):

Reportero: Irrumpió el año pasado en la comunidad gay de Nueva York. Luego en las comunidades gay de San Francisco y Los Ángeles. Y ahora entre los refugiados haitianos. Nadie conoce la causa. Los especialistas reclaman una inversión millonaria en investigación.

³⁶⁵ Según lo que se muestra en escenas posteriores de la película, la administración de Reagan ignoró y desatendió la crisis epidemiológica en sus primeros años porque, aparentemente, los únicos afectados eran homosexuales.



Figuras 5.92. y 5.93. *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993)

El reportaje televisivo presenta una entrevista a Bobbi Campbell, un activista gay que padece sarkoma de Kaposi, quien durante su entrevista muestra un broche con la leyenda “I will survive” (figuras 5.94. y 5.95.).

Reportero: Bobbi Campbell lucha por su vida. Representa a uno de los grupos surgentes cuya lucha ha fascinado y alarmado a la medicina moderna. Tiene Sarcoma de Kaposi: un cáncer de piel que apareció en la planta de su pie como una minúscula mancha.

Bobbi Campbell: Cuando recién me había enfermado, encontré este prendedor que reflejaba fielmente mi punto de vista entonces. Puedo estar mal, pero no estoy rendido.



Figuras 5.94. y 5.95. *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993)

Finalmente, Don Francis se levanta de su asiento y se pone una chamarra. Antes de salir de la habitación toma el control del televisor y cambia de canal. Durante algunos segundos, el aparato sintoniza a un telepredicador mientras enuncia un sermón (figura 5.96.). La escena termina después de que Don Francis apaga la televisión y arroja a un costado el control (figura 5.97.).

Telepredicador: ...la plaga gay que se extiende por el país. No se puede burlar a Dios. No se puede engañarlo. Si uno viola todas sus leyes, el Todopoderoso lo castigará.



Figuras 5.96. y 5.97. En el filo de la duda (Roger Spottiswoode, 1993)

Esta escena muestra, por primera vez, a un medio de comunicación masiva informando sobre la epidemia. El discurso del presentador de las noticias expone las dos cualidades con las que más se asocia la nueva enfermedad en diferentes momentos del filme: su carácter misterioso y su efecto mortal. Asimismo, el conductor explica el papel que desempeña el personal sanitario: “buscan con afán una respuesta”. Como ya se analizó en el subcapítulo previo, este es el principal rol que desempeñan los personajes científicos en la película.

En la escena 20, el espectador de la película se convierte en el observador de un noticiario junto al personaje principal. La cinta abre una ventana ilusoria hacia la realidad. El espectador puede ver y oír directamente el discurso informativo del noticiario cuyo efecto potencial es, una vez más, la creación de una conexión creíble entre el texto fílmico y la realidad. Al respecto, el lingüista francés Patrick Charaudeau (2003: 60) sostiene que el discurso informativo produce un *efecto de verdad*, esto es, aquello que puede llegar a considerarse como verdadero debido a que forma parte de las creencias compartidas. Este efecto potencial se mantiene, a pesar de que, en esta escena, lo que se muestra es la simulación de un noticiario.

La credibilidad que puede alcanzar la presencia del noticiario al interior de la escena se fundamenta en que todo el fragmento parece ser una emisión original de una cadena televisiva de los años ochenta. Sin embargo, tal como

sucede en la escena 4, hay una mezcla de video de archivo o documental con el material fílmico en el que aparece Bobbi Campbell. El resultado es que el fragmento en donde sale a cuadro este personaje puede producir el mismo efecto que el resto del noticiario.

Por otro lado, el mensaje del predicador que aparece después del cambio de canal no goza del mismo *efecto de verdad* que el discurso informativo del noticiario. Sin embargo, la emisión religiosa permite ver que la epidemia ya ocupa espacios mediáticos más allá de la información periodística. El discurso del predicador erige una imagen punitiva de la enfermedad.

La tercera escena con un televisor encendido es la número 67 de la tabla 5.1. El filme se encuentra en su último tercio. Previamente, en la escena 66, el Dr. Robert Gallo y los investigadores del Instituto Pasteur –que descubrieron el virus de inmunodeficiencia humana–llegaron a un acuerdo para compartir el mérito del hallazgo y publicar un informe conjunto. Sin embargo, en la escena 67, Margaret Heckler, secretaria de Salud y Servicios Humanos de Estados Unidos, brinda una conferencia de prensa en la cual declara que el Dr. Robert Gallo es el descubridor del virus que causa el sida (ver figura 5.98.).



Figura 5.98. En el filo de la duda (Roger Spottiswoode, 1993)

La conferencia es vista por los investigadores de los Centros para la Prevención y Control de Enfermedades en su lugar de trabajo (ver figura 5.99. y 5.100.). En esta ocasión, no hay video documental en la transmisión televisiva, se trata de la puesta en escena de un evento en el que también se encuentra el personaje del Dr. Gallo. Sin embargo, su potencial efecto es similar al de la escena 20.

Una vez más, el espectador de la película, gracias a la transmisión de la pantalla chica, puede sentirse testigo de los sucesos históricos. A su vez, la fidelidad de la película con los hechos de la realidad se hace más creíble por el texto que indica la fecha en la que se dictó la conferencia.



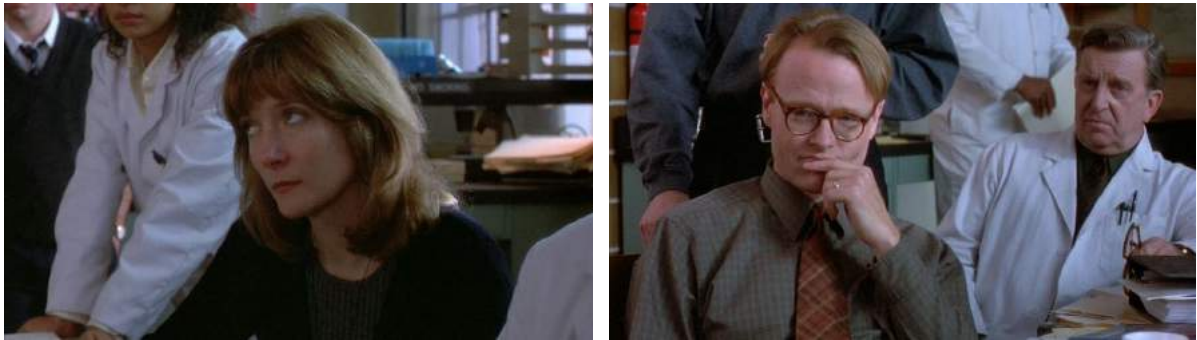
Figura 5.99. y 5.100. En el filo de la duda (Roger Spottiswoode, 1993)

El espectador del filme se encuentra, en esta escena, ante otra ventana que aparenta mostrar la realidad histórica, pero también es testigo de las reacciones de los personajes que se muestran incómodos e, incluso, enojados, ante lo que sucede en la conferencia de prensa. El Dr. Bill Darrow, con una actitud irónica, da lentamente algunos aplausos cuando la secretaria de Salud le da la palabra al que designa como “eminente Dr. Gallo” (figura 5.101. y 5.102.).



Figuras 5.101. y 5.102. En el filo de la duda (Roger Spottiswoode, 1993)

Además, las expresiones de los otros científicos indican su desaprobación del mensaje (ver figuras 5.103. y 5.104.).



Figuras 5.103. y 5.104. *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993)

Incluso antes de que se muestren las reacciones de los científicos, la secretaria Heckler carraspea y tose mientras dice que el Dr. Gallo es el hombre que descubrió el virus del sida. Este detalle también ayuda a construir el sentido de la escena, pues la interrupción en el discurso, aparentemente involuntaria, se convierte en otro indicio del montaje de esa mentira. Así, la conferencia de prensa se muestra como un acto moralmente reprobable en donde el Dr. Gallo se atribuye un descubrimiento indebido y lo hace con la complicidad de las autoridades sanitarias de su país.

La escena 68 es una de las cuatro que se componen exclusivamente de segmentos noticiosos y de material documental. Estos *collages* sirven como artilugio para hacer que la pantalla de la película se convierta en la de un televisor que brinda información noticiosa sobre la vida política y la situación epidemiológica relacionada con el sida. Una vez más, este recurso no solo tiene un carácter informativo. El material televisivo adquiere nuevos sentidos derivados de la trama de la película; es decir, de la situación dramática en el momento en que se insertan estos fragmentos de noticias.

Los videos de la escena 68 producen un conjunto de posibles efectos de sentido gracias a la situación que se expresa en la escena previa. De este modo, es aceptable la lectura de que el triunfo electoral de Ronald Reagan se debe a engaños como el de la presentación del Dr. Robert Gallo como descubridor del

virus del sida. El presidente reelecto y su gobierno adquieren, por lo tanto, una imagen moralmente reprobable.

Esta lectura se enfatiza con los segmentos de video que forman parte de la escena 68 y que se encuentran después de las imágenes del mitin político de Ronald Reagan. En uno de ellos, un hombre brinda el siguiente discurso: “Esto no es una cuestión política, es una cuestión de salud. Esto no es una cuestión de los gays, es una cuestión humana” (ver figura 5.105.). Inmediatamente después, aparece un fragmento de una entrevista a Henry Waxman, congresista demócrata por California: “Si este mal hubiera afectado a niños o a miembros de la Cámara de Comercio, la administración de Reagan hubiera hecho lo imposible para que el gobierno lo combatiera en todos los frentes” (ver figura 5.106.).

Posteriormente, vuelve a aparecer el primer hombre que continúa pronunciando su discurso: “Vine hoy aquí con la esperanza de que mi epitafio no diga: murió a causa de la burocracia” (ver figura 5.107.).³⁶⁶ Finalmente, vuelve a mostrarse en la pantalla el mitin del triunfo electoral de Ronald Reagan. La imagen muestra a los seguidores del presidente coreando en repetidas ocasiones “cuatro años más” (ver figura 5.108.).



³⁶⁶ De acuerdo con el portal IMDb, el hombre que pronuncia este discurso es Roger Gail Lyon, un enfermo de sida quien brindó un testimonio, el 1º de agosto de 1983, ante el Comité del Sida del Congreso de la Unión, en Estados Unidos. Sus palabras fueron citadas por el periodista Randy Shilts en su libro *And the Band Played On* (1987) y el video de su participación en el Congreso forma parte de la película *En el filo de la duda*. Véase: <https://imdb.to/3sBzH6g> (consulta del 23 de agosto de 2021). Por su parte, el Instituto de Smithsonian tiene en su sitio web una foto del memorial del sida de 1984 en el que se le rinde homenaje a Roger Gail Lyon. La fotografía pertenece al Museo Nacional de Historia Americana. En ella se muestra una tela con una parte de su discurso: “I came here today to ask that this nation with all its resources and compassion not let my epitaph read he died of red tape”. Véase: <https://s.si.edu/33JQOu9> (consulta del 23 de Agosto de 2021).



Figuras 5.105. a 5.108. *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993)

El uso de la negación polifónica en el discurso de Roger Gail Lyon, el hombre que aparece junto al micrófono en la figura 5.105., expresa la existencia de dos posturas contrapuestas en torno al sida: “Un enunciado negativo es una especie de diálogo entre dos enunciadores que se oponen el uno al otro” (Ducrot, 1988: 23). Uno de los puntos de vista expresados en el discurso es atribuible al gobierno de Reagan, aquel que plantea que el sida es una cuestión política y un asunto de los gays. El otro punto de vista es el que defiende el propio Roger Gail: el sida es una cuestión humana y de salud.

Estos fragmentos de video en los que se expresan posturas críticas al gobierno de Reagan tienen una fuerza argumentativa que se fundamenta en las emociones que potencialmente producen; esto es más evidente en el caso de Roger Gail Lyon quien denuncia que su muerte no estaría causada por el sida, sino por la burocracia.

Los testimonios críticos de la escena 68 aparecen entre las imágenes del triunfo electoral de Ronald Reagan, mientras sus seguidores corean “cuatro años más”. La contraposición produce una antítesis entre las voces críticas y el coro de los seguidores del presidente reelecto. Esto incrementa el potencial efecto emotivo y dramático del *collage* noticioso; es como si las voces críticas se ahogaran entre la entusiasta aserción colectiva que anuncia los cuatro años del segundo mandato de Reagan.

Por otro lado, los tres segmentos adicionales que solamente incluyen material noticioso se encuentran identificados en la tabla 5.1. con los números 18,

47 y 63. Como ya se ha mencionado, cada uno de estos *collages* brinda información sobre el contexto político y sanitario de los Estados Unidos. Pero en todos los casos, este material informativo refuerza los posibles efectos de sentido en las escenas previas o posteriores.

En la escena número 18, un reportero informa sobre las actividades del presidente Reagan para que los votantes apoyen su plan de recuperación económica. Posteriormente, una conductora de noticias dice que se espera una reducción en el presupuesto de salud. Finalmente, se muestra un video del Capitolio, en donde el presidente anuncia que el Departamento de Defensa será el único que recibirá un aumento en su presupuesto (ver figuras 5.109. a 5.111.).



Figuras 5.109. a 5.111. *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993)

Este conjunto de noticias se encuentra después de una escena en la que Bill Krauss le solicita al congresista Phillip Burton que introduzca una iniciativa legislativa para brindarle un seguro a quien contraiga el síndrome de “inmunodeficiencia gay” y también para que se destinen recursos económicos a la investigación de la enfermedad. El congresista acepta la petición con el objetivo de obtener el apoyo electoral de la comunidad gay en San Francisco. Sin embargo, al final de la escena, el congresista usa una hipérbole para dejar claro que su propuesta será rechazada:

Phillip Burton: Presentaré un proyecto de ley. Pero aunque los ángeles bajen del cielo bailando, no conseguirán ni un centavo de esta administración para causas gay.

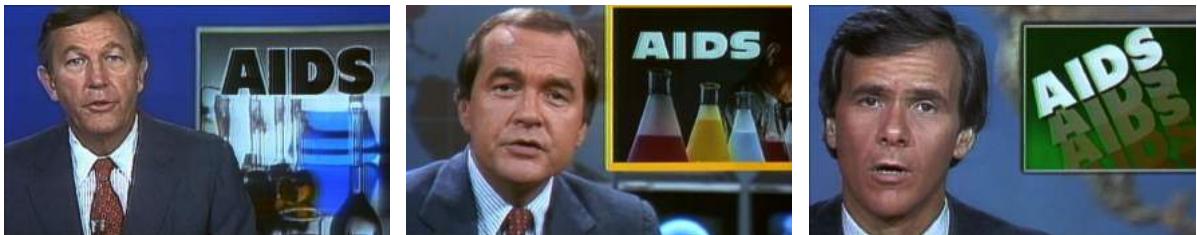
La escena que se encuentra después del *collage* noticioso presenta un diálogo entre el Dr. Don Francis y su jefe, el Dr. Jim Carrant. Este último le avisa a Don Francis que su pedido de un microscopio electrónico ha sido denegado. Por su

parte, Don Francis levanta la voz y expresa su inconformidad ante la falta de recursos con los que trabaja en el laboratorio:

Don Francis: ¿Cómo puedo dirigir este laboratorio sin lo básico, fundamental...? Cada mes presento un escrito preguntando dónde están los \$196 000 que necesito. Ni siquiera responden.

La secuencia de noticias de la escena 18 muestra las acciones del gobierno en torno a su programa económico, mientras que las escenas 17 y 19 ilustran, mediante la puesta en escena, las consecuencias de su implementación: la falta de recursos para atender a los primeros infectados y para realizar la investigación básica sobre la nueva enfermedad.

Por su parte, la escena 47 ofrece un *collage* de noticias televisivas que usan y muestran, por primera vez en la cinta, el término sida (ver figura 5.112. a 5.114.). Este conjunto de extractos noticiosos se presenta después de la escena en donde la enfermedad es denominada oficialmente como síndrome de inmunodeficiencia adquirida.



Figuras 5.112. a 5.114. En el filo de la duda (Roger Spottiswoode, 1993)

En la escena 47, uno de los conductores expresa una opinión que induce a la desinformación: “La enfermedad llamada SIDA [sic], síndrome de inmunodeficiencia adquirida, parece tener más efectos dietéticos que mortales”. Otro conductor brinda una noticia sobre un accidente de tránsito en el que se ve involucrado un paciente: “Henry Pinya, enfermo de sida, tuvo un pequeño accidente de tránsito. La policía llamó al equipo de derrames tóxicos”. Con lo anterior, este fragmento noticioso ilustra dos actitudes opuestas ante la enfermedad; por un lado, el conductor pone en duda los efectos mortales del sida; por el otro, los policías reaccionan de manera desproporcionada al intervenir

en un incidente de tránsito en el cual hubo, al parecer, un derramamiento de sangre (ver figuras 5.115. y 5.116.).



Figuras 5.115. y 5.116. *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993)

Posteriormente, en este mismo segmento de la película, se informa que al menos un paciente hemofílico recibió plasma de un hombre que murió de sida (ver figuras 5.117. y 5.118.).



Figuras 5.117. y 5.118. *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993)

Tal como sucede en las otras secuencias noticiosas, el discurso informativo adquiere posibles efectos de sentido por su contigüidad con las escenas que ponen en pantalla una situación dramática. Así sucede con esta noticia sobre el paciente hemofílico presumiblemente infectado de VIH. Esta información puede ser interpretada como una consecuencia de los acontecimientos presentados en la escena 46, en donde los bancos de sangre rechazan establecer cualquier tipo de acción para prevenir el contagio del sida.

La escena 63 es una más de las que incluye un fragmento informativo de carácter televisivo. El mismo conductor que minimizaba los efectos mortales del

sida, en la escena 47, aparece nuevamente en la escena 63. En esta ocasión, el presentador informa que el sida es la mayor prioridad del país en temas de salud (ver figura 5.119.) y anuncia un reportaje sobre el tema.

Enseguida, en la escena 63, se brinda la siguiente información: los policías de San Francisco usarán mascarillas en caso de tener que resucitar a un enfermo de sida (ver figura 5.120.); la ciudad de Coronado, en California, suspendió sus cursos de primeros auxilios porque los empleados temían contraer la enfermedad por el contacto con los maniquíes (ver figura 5.121.); dos enfermeras en San José, California, renunciaron para no tratar a los pacientes de sida; los guardias de las cárceles de Nueva York demandan trajes especiales debido a la identificación de varios casos de sida entre los presos; los directivos de las funerarias rechazan los cuerpos de las víctimas (ver figura 5.122.).



Figuras 5.119. a 5.122. *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993)

Esta parte del filme incluye, además, tres fragmentos de entrevistas. En el primero, un paciente relata su situación: “Perdí mi empleo, mi casa, mis amigos” (figura 5.123.). En el segundo, Edward Koch, alcalde de Nueva York, habla sobre la transmisión de la enfermedad: “El SIDA [sic] no se transmite por el aire. No es

como la neumonía. Este es el mensaje que debemos transmitir” (figura 5.124.). En la tercera entrevista, Edward Huycke, médico y general del ejército norteamericano, realiza una valoración de la situación epidemiológica: “Si el número de casos se mantiene en estas cifras no creo que represente un problema serio” (figura 5.125.).



Figuras 5.123. a 5.125. *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993)

El segmento noticioso brinda un panorama de la crisis social provocada por el sida. Por un lado, la información trata sobre las reacciones del personal que brinda servicios de seguridad, salud y funerarios. Por otro lado, un paciente sospechoso de tener sida relata la exclusión en la que se encuentra. Finalmente, dos autoridades públicas, una civil y la otra militar, brindan información que parece encaminada a tranquilizar a la población.

El montaje informativo de la escena 63 produce la imagen de una sociedad en pánico. Una de las tomas ilustrativas de este segmento noticioso contribuye a crear este posible efecto de sentido (ver figura 5.126.). En ella se puede observar a un grupo de personas que sostienen una manta con la leyenda “Sida: necesitamos investigación, no histeria”.

La imagen aparece mientras el reportero habla de las cárceles en Nueva York, en donde los guardias reclaman trajes especiales. A pesar de que el plano únicamente se muestra durante cuatro segundos, el enunciado de la manta funciona como un potencial anclaje de sentido según el cual la sociedad se encuentra en un estado de histeria. En ese contexto están las acciones de los proveedores de servicios de salud, seguridad y funerarios, la exclusión y discriminación a los enfermos y los discursos de las autoridades civiles y militares que intentan apaciguar la tensión social.

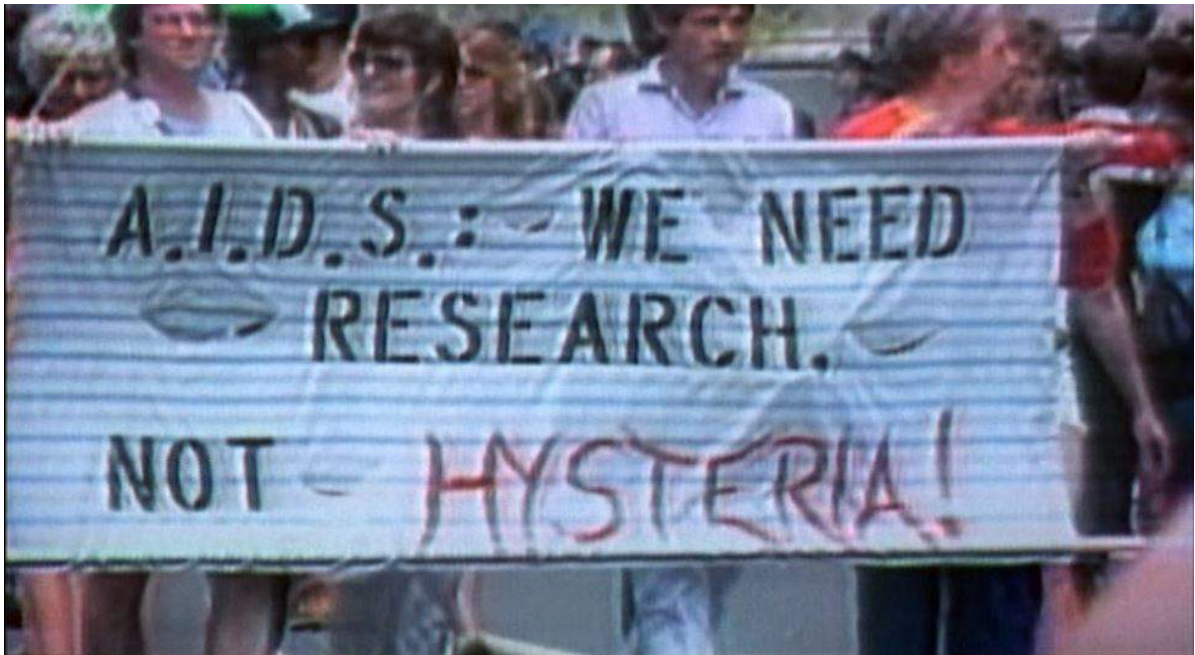


Figura 5.126. *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993)

El material documental y noticioso constituye uno de los recursos potencialmente más efectivos para darle a la cinta una aparente fidelidad con los hechos de la realidad. Este elemento, en conjunto con los textos identificadores de los lugares, las fechas y las estadísticas (véase tabla 5.10.), permitió construir una cronología de los primeros cinco años de la epidemia en Estados Unidos, así como de su contexto político y social (ver esquema 5.6.).

La cronología aparece como una secuencia histórica sobre la cual se montó el melodrama. El posible efecto de sentido es que los acontecimientos de toda la cinta, su trama, diálogos, conflictos e, inclusive, el carácter y las acciones de los personajes participan, al menos en parte, de la *ilusión referencial* que producen los videos documentales. El artilugio retórico mezcla y confunde el archivo televisivo con el metraje cinematográfico. En esa treta reside, fundamentalmente, la verosimilitud que hace pasar el relato como un documento anclado a los hechos históricos.

<h1>1980</h1>	<ul style="list-style-type: none"> • Reunión del Comité Nacional Demócrata. • Primeros casos detectados. • Triunfo electoral de Ronald Reagan. 	
<h1>1981</h1>	<ul style="list-style-type: none"> • Los CDC comienzan a investigar la enfermedad. • Hasta el mes de julio se detectan 80 casos y 26 muertes en Estados Unidos. • Desfile gay de Halloween; hay 160 casos y 88 muertes en Estados Unidos. • Noticias sobre las actividades del presidente Reagan para promover su plan de recuperación económica. • El presidente anuncia en el Capitolio que el Departamento de Defensa es el único que recibirá un aumento en el presupuesto anual. 	
<h1>1982</h1>	<ul style="list-style-type: none"> • Noticias sobre la aparición de dos "extrañas y mortales enfermedades" en la comunidad gay y en inmigrantes haitianos. • Un telepredicador habla de la "plaga gay". • Conferencia de prensa de los CDC. Jim Curren declara que no hay suficientes pruebas para demostrar la transmisión sexual de la enfermedad. 	
<h1>1983</h1>	<ul style="list-style-type: none"> • 4 de enero. En una reunión de trabajo de los CDC con representantes de la sociedad civil, de los bancos de sangre y la comunidad científica se bautiza a la enfermedad con el nombre de sida. • El nombre sida aparece por primera vez en los noticiarios. • Noticia sobre un paciente hemofílico que recibió plasma de una víctima del sida. • Descubrimiento del virus de inmunodeficiencia humana por un equipo de científicos del Instituto Pasteur. 	
<h1>1984</h1>	<ul style="list-style-type: none"> • Un presentador de noticias informa que el sida es la mayor prioridad de salud en el país. • 4 abril. Reunión de investigadores del Instituto Pasteur con el Dr. Robert Gallo en la que deciden compartir el mérito por el hallazgo del virus. • 23 de abril. Conferencia de prensa de la Secretaria de Salud, Margaret Heckler en la que presenta al Dr. Gallo como el descubridor del virus del sida. • Reelección de Ronald Reagan. 	
<h1>1985</h1>	<ul style="list-style-type: none"> • Febrero. Conferencia de prensa de Luc Montagnier en Nueva York. • Se contabilizan 8408 casos y 6305 muertes en Estados Unidos. • Noviembre. Marcha de las velas. 	

Esquema 5.6. Cronología de la epidemia en Estados Unidos

La unión de la cronología histórica y la puesta en escena tiene un potencial efecto de sentido: la epidemia y la enfermedad se experimentan de manera similar a los obstáculos que enfrentan los personajes de un melodrama cinematográfico. La atmósfera de duelo que impera en la película, la frustración, la lucha y la abnegación de sus personajes invitan al espectador a establecer un lazo de empatía con ellos. A su alcance están los sentimientos y los temores de los enfermos. Si los acepta y cree en ellos, los podría experimentar como propios.

Esta experiencia afectiva y luctuosa también se puede producir por el epílogo documental de la película. Se trata de un *collage* de videos y fotografías en el que aparecen eventos de los años ochenta y personajes famosos de la década, la mayoría de ellos, víctimas del sida. La secuencia documental se presenta con una pieza musical de Elton John: *The last song*. El segmento tiene un carácter melodramático en el sentido original del término: un canto que acompaña a un conjunto de acciones dramáticas. Este fragmento refuerza el sentimiento de duelo por las víctimas del sida pues se incluyen imágenes de diversas personas afectadas: bebés, niños, cantantes, indigentes, bailarines, activistas, actores, deportistas. Asimismo, en las imágenes se observan diferentes manifestaciones colectivas, memoriales y marchas con pancartas que incluyen nombres y frases de personas que murieron por el sida.

Al final de esta secuencia, se muestra un texto con estadísticas del sida. El discurso mantiene una postura crítica hacia la forma en la que el presidente Reagan trató con la epidemia. El texto comienza con el siguiente enunciado: “Cuando el presidente Reagan pronunció su primer discurso sobre el SIDA más de 25.000 americanos habían muerto por la enfermedad”. El mensaje erige, una vez más, la imagen de un gobernante negligente. La película muestra sus momentos de triunfo electoral y algunas de sus maniobras políticas. No obstante, según la perspectiva que establece la película, su éxito en el plano político no se fundamentó en la implementación de una adecuada estrategia de salud pública para contener la epidemia. Esto puede leerse como una lección histórica.

CONCLUSIONES

El último capítulo de esta tesis fue escrito durante la pandemia de la COVID-19. Uno de los fenómenos que se hizo visible durante el confinamiento al que se sometió una gran parte de la población fue el aumento en el consumo de ficciones literarias y audiovisuales sobre epidemias.³⁶⁷ Daba la impresión de que los lectores y espectadores de estas producciones buscaban respuestas ante la incertidumbre generada por la crisis sanitaria global.

El cine aparecía, por lo tanto, como una referencia de los acontecimientos que cabía esperar. Ante este fenómeno, la doctora Susana Martínez Conde, directora del laboratorio de Neurociencia Integrada de la Universidad Estatal de Nueva York, declaraba al diario *El país*: “No tenemos modelos en esta pandemia, por lo que las películas nos sirven como simulación de aprendizaje vicario, para buscar pistas de cómo reaccionar” (citado en Salas, 2020).

Esta búsqueda de respuestas en la filmografía no es casual, el cine ha explorado con profusión los escenarios de la catástrofe provocados por las epidemias. No obstante, todo fenómeno epidemiológico, por novedoso que sea, solo puede ser socializado, comentado o difundido si el imaginario social permite reconocerlo como tal. Antes de que apareciera el virus SARS-CoV-2, había una

³⁶⁷ De acuerdo con información del 16 de marzo de 2020 en el diario español *La vanguardia*, Francia e Italia registraron un aumento en la venta de libros sobre epidemias. *La peste*, de Albert Camus, y *Ensayo sobre la Ceguera*, de José Saramago, estaban entre las obras que incrementaron su circulación comercial. Véase: <https://bit.ly/3q2tAYV> (consulta del 31 de diciembre de 2021). En uno de sus reportajes, el diario *El país* informaba que, en diciembre de 2019, la cinta *Contagio* (Steven Soderbergh, 2011) estaba en el lugar 270 entre las películas más vistas de Warner Bros. Dos meses después, esa misma película ya ocupaba el segundo lugar del listado. Véase: <https://bit.ly/3JQBA7e> (consulta del 31 de diciembre de 2021). Carrera (2021) presentó una investigación sobre el consumo de películas sobre pandemias durante el confinamiento de 2020. La autora aplicó una encuesta a 264 mexicanos mayores de veinte años para identificar sus patrones de consumo. En los resultados se reporta que, entre marzo y mayo de 2020, el 49.6% de los encuestados vio al menos una película o serie sobre pandemias, virus, apocalipsis o contagios. Entre las cintas que los encuestados dijeron haber visto estaba *Flu* (Sung-su Kim, 2013), *Guerra Mundial Z* (Marc Forster, 2013), *Contagio* (Steven Soderbergh, 2011), *Epidemia* (Wolfgang Petersen, 1995) y *Soy leyenda* (Francis Lawrence, 2007). Esta misma autora hizo una revisión de los índices de popularidad de las películas de epidemias en la plataforma Internet Movie Database: “*Outbreak* subió durante inicios del mes de marzo 91 lugares en el MOVIEmeter de IMDb, lo que la posicionó en el lugar número 32; *Contagion* subió 31 lugares en términos de vistas de página de datos, por lo que se encontró en el número 4; *12 Monkeys* subió 137 lugares al número 178; *Flu* subió 794 lugares al 525; *Pandemic* subió 437 al número 267. En la semana del 29 de abril de 2020, *Contagion* se encuentra en el lugar 24 del ranking de popularidad, *Outbreak* en el 268, *12 Monkeys* en el 365, *Flu* en el 1,693, *Pandemic* en el 888.” (Carrera, 2021: 67).

urdimbre de sentidos sobre las epidemias virales que permitieron interpretar los sucesos a partir de la llegada del nuevo virus. En los primeros dos capítulos de esta tesis se halló, por ejemplo, que algunas características comúnmente asociadas a los virus son su capacidad mutante, su velocidad expansiva y su potencial destructivo.

Los espectadores que consumían películas y otras ficciones durante la epidemia de la COVID-19 no carecían de “modelos” de lo que podían hacer o de lo que cabía esperar de la epidemia. Posiblemente, su comportamiento se parecía más al de aquellos feligreses que, en tiempos de crisis, se vuelven más devotos, participan con mayor convicción en los rituales y refuerzan sus creencias para sentirse menos vulnerables.³⁶⁸

Esta investigación ha intentado aportar elementos para una mejor comprensión del papel del cine en la construcción del imaginario social de las epidemias; particularmente aquellas cuyo origen es un virus. Para ello, el cine fue concebido como una maquinaria productora de sentidos históricamente situados, capaces de reflejar parcialmente, no la realidad, sino el imaginario social que define lo que entendemos por realidad. A su vez, el cine hace circular esos sentidos y se los devuelve a la sociedad con su impronta audiovisual.

Para lograr el cometido, la investigación se desarrolló en tres etapas. La primera consistió en una revisión de la historia de algunas enfermedades virales y

³⁶⁸ De manera paralela al aumento en el consumo de ficciones cinematográficas sobre epidemias, en los primeros años de la década de los veinte ha surgido un conjunto de investigaciones que indagan diversas dimensiones en torno a dichas obras. Por ejemplo, en el trabajo, previamente referido, de Carrera (2021) se analiza el consumo de películas de epidemias en el contexto de la pandemia por la COVID-19. En el libro *Representar a los virus. Miradas filmográficas de las pandemias*, Flores y Sánchez (2021) entablan un diálogo epistolar en el que examinan las representaciones cinematográficas de las epidemias. Por su parte, González de Arce y González de Arce (2021) presentan un recuento de la presencia de enfermedades infecto-contagiosas en películas mexicanas estrenadas entre 1922 y 2019. Otro ejemplo destacado es *La peste en el cine. Películas, cultura y religión en tiempos pandémicos*, de Borghi (2021). Asimismo, los artículos de Brito-Alvarado, Martínez y Guamán (2021) y de Juanes Méndez (2020) también se interesan por el estudio de las epidemias y las enfermedades infecciosas en el cine. Si bien el estudio de las epidemias en el cine no se inaugura con estos trabajos, en los meses posteriores a la llegada de la COVID-19 es evidente el interés de la investigación cinematográfica por este fenómeno. Adicionalmente, destaca entre los trabajos publicados en años anteriores *Cinematic Prophylaxis. Globalization and Contagion in the Discourse of World Health*, de Ostherr (2005). Agradezco al Dr. Lauro Zavala la recomendación de varios de los textos que han sido referidos en esta nota.

del cine de epidemias. La segunda incluyó una exploración de las investigaciones sobre el cine y su capacidad de encarnar, recoger o proyectar la dimensión imaginaria de la vida humana; asimismo, se hizo un estudio sobre la retórica, la más antigua disciplina del lenguaje, su evolución y sus recientes aplicaciones al análisis de la imagen y el cine por medio de las figuras retóricas.

Finalmente, en la tercera etapa, se realizó un análisis de la película *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993). El estudio consistió en la delimitación de figuras retóricas al interior del texto fílmico para identificar sus posibles efectos de sentido. Todo esto en aras de constatar la hipótesis de la investigación: debido a la influencia que ejercen sobre los posibles efectos de sentido de un texto fílmico, las figuras retóricas funcionan como marcadores del imaginario social. A continuación se discuten los hallazgos más relevantes:

El capítulo sobre la historia de las epidemias virales permitió identificar que el concepto moderno de virus se comienza a gestar en la última década del siglo XIX con el descubrimiento de agentes infecciosos que eran más pequeños que las bacterias porque tenían la capacidad de pasar por los filtros de porcelana que retenían a estas últimas. En el siglo XX, los microscopios electrónicos, el desarrollo de la genética y el conocimiento de la estructura del ADN permitieron establecer una definición científica del término virus.

Adicionalmente, el nombre tiene una carga de sentidos y valoraciones que los mismos científicos le han atribuido por medio de sus discursos. Por ejemplo, se mencionó que el premio Nobel de Fisiología o Medicina de 1960, Peter Medawar, designaba al virus como “un pedazo de ácido nucleico rodeado por malas noticias” (citado por Oldstone, 2002: 23).

También en el discurso médico tuvo su origen la metáfora bélica con la que se conciben las enfermedades infecciosas. Pérez Tamayo explica que esta visión comenzó en el siglo XIX y se mantiene hasta nuestros días: “Así, los gérmenes *invaden* o *penetran* al organismo, *atacándolo* con sus distintos *mecanismos de*

agresión, mientras el cuerpo humano contrapone sus *mecanismos de defensa*” (2000: 23).

La revisión de la obra de Lakoff y Johnson (2012), publicada en 1980, permitió explicar que esta metáfora militar estructura el pensamiento sobre las enfermedades infecciosas y las epidemias. Esto repercute en la forma de actuar de los individuos, las organizaciones, los gobiernos y las sociedades; se justifican ciertas acciones y se invalidan otras pues la experiencia de un fenómeno (una infección o una epidemia) se organiza en términos de otro (una batalla o una guerra).

Las enfermedades y epidemias como la del sida, el ébola, la influenza o la COVID-19, por mencionar algunas de las más preocupantes en la actualidad, no nacieron desprovistas de sentido, ni tampoco fue el cine el medio donde se originó la metáfora bélica que estructura el pensamiento sobre ellas. Sin embargo, el cine ha recogido y fortalecido esta metáfora, le ha dado una expresión audiovisual, en muchos casos, mediante escenarios en los que impera la catástrofe.

El segundo capítulo permitió corroborar la “contribución” del cine a la metáfora bélica de las enfermedades infecciosas. Algunas de las películas más populares de epidemias se presentan como variantes del cine bélico. En estas cintas se observa que, ante el brote de una enfermedad, la reacción de las sociedades es de tipo militar: los gobiernos declaran toques de queda, los soldados toman las calles, se instalan puestos de control, hay patrullajes, tanques, helicópteros, bombardeos. Algunos ejemplos paradigmáticos del cine de las décadas más recientes son *Epidemia* (Wolfgang Petersen, 1995), *Soy leyenda* (Francis Lawrence, 2007), *Guerra Mundial Z* (Marc Forster, 2013) y *Flu* (Sung-su Kim, 2013).

Otro aspecto que se pudo constatar en el primer capítulo es la transformación histórica en la manera de concebir las enfermedades. En la era moderna, los nuevos conocimientos científicos, el desarrollo de tratamientos

médicos efectivos y las vacunas son determinantes en este cambio; es decir, con sus avances, la ciencia y la medicina tienen el potencial de incidir en el imaginario social de las enfermedades y las epidemias.

La viruela era motivo de horror y sufrimiento cuando ocurría alguno de sus imparable brotes. Sin embargo, esta situación comenzó a cambiar cuando el médico Edward Jenner comprobó que las personas que contraían la benigna viruela de las vacas también adquirían inmunidad ante la viruela humana, comúnmente agresiva y letal. El médico militar Walter Reed demostró que la fiebre amarilla se contraía a partir de la picadura de la hembra del mosquito *Aedes*. En consecuencia, se comenzaron a implementar métodos de fumigación que servían para prevenir la enfermedad y, de paso, este descubrimiento facilitó la construcción del canal de Panamá con el cual se consolidó la hegemonía política, económica y militar de los Estados Unidos en el continente americano. Por su parte, Louis Pasteur protagonizó una revolucionaria era de descubrimientos microbiológicos que tuvo uno de sus resultados más trascendentales en la vacuna contra la rabia.

Estos avances tuvieron impactos sociales profundos y, paulatinamente, provocaron que otras explicaciones sobre el origen de las enfermedades tuvieran una menor fuerza o credibilidad en diferentes porciones de la sociedad: la teoría de los miasmas y la teoría humoral, por ejemplo, eran cada vez más descartables ante el avance de la investigación microbiológica de la segunda mitad del siglo XIX. Por su parte, es posible que la invención de la vacuna de Pasteur haya disipado, pero no erradicado, la asociación de la rabia con los hombres lobo o los vampiros.

En el cine se han recuperado algunas de las expresiones del imaginario social que vinculan figuras monstruosas o diabólicas con enfermedades epidémicas. En el segundo capítulo se observó que el vampiro y las ratas provocan la peste en *Nosferatu* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922). En *Rabia* (David Cronenberg, 1977) y *Exterminio* (Danny Boyle, 2002) se escenifican epidemias que

transforman a las personas en una especie de animales rabiosos. Estos ejemplos parecen indicar que los agentes de infección adquieren una imagen metafórica que ilustra el horroroso carácter de las enfermedades. De este modo, el bacilo de la peste se hace visible por la figura de Nosferatu y los virus por las hordas de zombis agresivos, hambrientos e insaciables.

Adicionalmente, como parte de la revisión de la historia de algunas enfermedades emergentes, se estudió la irrupción del sida en los años ochenta y su impacto en la percepción social de los virus. En los años inmediatamente posteriores a su descubrimiento, el sida fue ampliamente identificado como una peste. Al respecto, Susan Sontag afirmaba que la metáfora de la peste solo se mantendría viva gracias a la idea de virus (1996: 150).

La producción cinematográfica parece responder a las inquietudes sociales sobre los virus que surgen a partir del descubrimiento de enfermedades como el ébola y el sida. A partir de los años ochenta, es común encontrar que las infecciones virales son el motivo de las epidemias más catastróficas del cine. Asimismo, la preocupación por los virus se expresa en una frase del Dr. Joshua Lederberg, citada al inicio de la película *Epidemia* (Wolfgang Petersen, 1995): “Lo único que nos impide seguir dominando el planeta es el virus”.

Finalmente, la revisión histórica efectuada en el primer capítulo incluyó imágenes que ilustran algunos momentos en la historia de las epidemias; desde el registro fotográfico de la momia de Ramsés V, que tiene las cicatrices propias de la viruela, hasta las imágenes de las pandemias de influenza de 1918 y 2009. Por su parte, en el segundo capítulo se incluyeron imágenes de un género artístico conocido como *danzas macabras*. Estas representaciones suelen asociarse con las crisis epidemiológicas que produjo la peste en la Edad Media.

El cine se ha nutrido de esa memoria visual para ilustrar los efectos devastadores de las epidemias fílmicas. Por ejemplo, la influencia de las danzas macabras es evidente en algunas escenas de *El séptimo sello* (Ingmar Bergman, 1957), *La máscara de la muerte roja* (Roger Corman, 1964), *Nosferatu, vampiro de*

la noche (Werner Herzog, 1979) y *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993). De este modo, en el imaginario social circula un extenso catálogo visual de las epidemias; ahí conviven y se mezclan los registros históricos, las producciones artísticas, las imágenes del cine y las que reproducen otros medios de comunicación masiva.

Ese universo visual sobre enfermedades, epidemias y pandemias nutre el imaginario social apocalíptico, la imaginación sobre la catástrofe y el fin de la vida humana. En los primeros años de la segunda década del siglo XXI, en el contexto de la COVID-19, las fabulaciones sobre el fin de la vida humana parecen adquirir mayor credibilidad cuando un virus es el agente causal.

La segunda parte de la tesis consistió en la construcción de un marco de referencias teóricas y metodológicas para llevar a cabo el análisis de un texto fílmico. Este segmento ofrece un panorama de investigaciones que llevan, por un lado, las teorías sobre lo imaginario, y por el otro, los estudios sobre la retórica, al campo del análisis cinematográfico. El objetivo era establecer los fundamentos para articular una perspectiva analítica que hiciera del cine un espacio de intersección entre la retórica y el imaginario social.

A partir de las investigaciones cinematográficas expuestas en los capítulos tercero y cuarto, se estableció que el cine es un medio que se nutre del imaginario social de su tiempo y lo hace circular, fundamentalmente, por medio de narraciones audiovisuales. Adicionalmente, los textos fílmicos fueron vistos como espacios en donde las figuras retóricas producen y comunican posibles efectos de sentido.

Con estas premisas se incursionó en el análisis del quinto capítulo; sin embargo, el ejercicio analítico permitió identificar la necesidad de profundizar en la reflexión teórica sobre lo verosímil. Dicho concepto podría constituir un vaso comunicante entre la retórica y el imaginario social. El desarrollo de una perspectiva de análisis fílmico que integre la retórica para comprender mejor los

mecanismos con los que se edifica el imaginario social tendría en el concepto de verosímil uno de sus principales ejes de reflexión teórica.

La retórica aristotélica opera en el universo de lo verosímil. Alfonso Reyes (1961: 375-376), siguiendo al estagirita, explica que esta disciplina es democrática porque se dirige a todos los hombres; sus técnicas buscan interpelar al sujeto promedio. La retórica no trata sobre la verdad, sino sobre lo que se juzga verdadero, evidente, probable o conveniente a partir de las opiniones, las ideas, los ejemplos, los afectos, la experiencia, los hábitos y los valores de la sociedad.

Roland Barthes (1974), por su parte, considera que la retórica aristotélica es afín a la moderna cultura de masas. La verosimilitud rige los productos de la comunicación mediática; estos cuentan lo que el público cree posible y, con ello, evitan exponerse al rechazo o la incompreensión de la opinión corriente. Su premisa se resume en una sentencia: “Más vale un verosímil imposible que un posible inverosímil” (Barthes, 1974: 18).

Dado lo anterior, surge la necesidad de investigar la relación de lo verosímil con el imaginario social. Para articular con mayor precisión el tipo de análisis cinematográfico que se propuso en esta tesis, resulta pertinente identificar cómo se expresa esa relación en los textos fílmicos. A continuación se proponen algunas hipótesis al respecto:

- Lo verosímil en el discurso (incluido el cinematográfico) es un parámetro de lo creíble en el imaginario social. El imaginario social sería, entonces, fundamento de lo verosímil y, este último, un producto del primero.
- Lo verosímil cambia su rostro en función de las condiciones sociales de producción e interpretación de los discursos, la temporalidad histórica de los mensajes y sus géneros. Sin embargo, todas las manifestaciones de la verosimilitud en el discurso existen porque el imaginario social las posibilita.

- El cine construye diversas manifestaciones de lo verosímil por medio de sus géneros. A su vez, los géneros cinematográficos se suelen ubicar en algún punto entre la narración realista y la fantástica. El análisis cinematográfico podría desentrañar las características que se asocian en el imaginario social con lo verosímil realista, lo verosímil fantástico y sus posibles interconexiones.
- Lo verosímil fantástico no sería una categoría menos cercana a la realidad intersubjetiva que lo verosímil realista. Una película de vampiros, por ejemplo, dice tanto de los sentidos que circulan en el imaginario social como lo hace un melodrama o un documental.
- Para el investigador cinematográfico, encargado de elaborar un análisis que exprese algo sensato sobre el sentido (Fabbri, 2000: 11), las figuras retóricas son llamados de atención por sus cualidades resonantes. Estas operaciones discursivas se expresan en el dominio de la verosimilitud y funcionan como marcadores del imaginario social.

El análisis de la película *En el filo de la duda* (Roger Spottiswoode, 1993) permitió aportar evidencias que apuntan a confirmar que las figuras retóricas funcionan como marcadores del imaginario social. Adicionalmente, se identificó un conjunto de recursos empleados para presentar los acontecimientos de la película como una dramatización fiel a los sucesos que conforman la historia del sida; es decir, estos recursos contribuyen a erigir la verosimilitud del filme.

Los posibles efectos de sentido que fueron identificados mediante la delimitación de figuras retóricas están asociados, principalmente, con el imaginario social del sida, las epidemias y la ciencia. La metáfora fue la figura con mayor presencia entre las que se localizaron en la película. En diversas ocasiones, por medio de este tropo se remarca la asociación entre el sida y la muerte. En algunos casos, se personifica la enfermedad y se le atribuye el carácter sanguinario de una guerra.

A partir de la clasificación de Lakoff y Johnson (2012), se halló que el filme erige, a nivel visual, metáforas de tipo orientacional cuando los personajes infectados o enfermos de sida ven, de manera figurada, la muerte frente a ellos. Por medio de una representación espacial, este tropo organiza temporalmente una situación; en consecuencia, se hace evidente que la muerte se encuentra en el futuro inmediato de quienes contraen la enfermedad. De este modo, los personajes del coreógrafo y del paciente entrevistado en la habitación 666 aparecen como sujetos condenados a muerte.

Por su parte, el personaje principal de la película erige por medio de la frase “La cuenta del carnicero” (*The butcher’s bill*) un par de metáforas ontológicas que ilustran el carácter sanguinario con el que concibe la epidemia. Con el primer tropo, la enfermedad se identifica con un carnicero o un matarife; esta última palabra designa al personal que se encarga de sacrificar y descuartizar las reses dentro de un rastro. Asimismo, las estadísticas de la epidemia son vistas como la factura que emite dicho carnicero; con esta metáfora se asume que la enfermedad y la epidemia cobran la deuda con vidas humanas.

Don Francis, el personaje principal de la cinta, explica que la frase *The butcher’s bill* tiene su origen en un contexto bélico, cuando el almirante Nelson solicitaba el reporte de las bajas después de una batalla. Por lo tanto, el personaje estructura su pensamiento sobre la epidemia con una metáfora militar. Solo a partir de esta explicación adquiere sentido la metáfora continuada que hace explícita la percepción del personaje acerca de la situación en la que se encuentra: una epidemia es una guerra sanguinaria, como los rastros en los que se descuartizan reses, y sus costos se miden en vidas humanas. El siguiente cuadro resume lo expuesto en los párrafos previos:

Tipo de metáfora	Situación	Posibles efectos de sentido
Orientacional	Los personajes infectados o enfermos ven la muerte.	La muerte está en el futuro próximo de los infectados de VIH y los enfermos de sida; son personas condenadas a muerte.

Ontológica	Don Francis escribe la locución <i>Butcher's bill</i> junto a las estadísticas de la epidemia.	La epidemia es sanguinaria, su costo se mide con vidas humanas.
Estructural	El personaje explica que la locución <i>Butcher's bill</i> tiene su origen en el ámbito militar.	La epidemia es una guerra.

Por otro lado, la película establece un paralelismo entre diferentes crisis epidemiológicas. Esto se debe a que Don Francis experimenta situaciones equivalentes en las epidemias del ébola y del sida: la impotencia y falta de conocimiento, el reclamo de alguien más por no poder explicar y actuar de manera eficiente ante la enfermedad, el llanto por los muertos y el encuentro con un moribundo que lo toma de la mano. La repetición hace que el personaje y, potencialmente, los espectadores experimenten con mayor intensidad los acontecimientos. A su vez, esto puede edificar una imagen cíclica de las epidemias.

Adicionalmente, el análisis del filme permitió localizar algunas analogías visuales que ilustran el trabajo de los científicos durante la epidemia del sida. En una de estas analogías, un paciente que no puede resolver un cubo de Rubik ilustra la dificultad que enfrentan los científicos al descifrar el misterio de la nueva enfermedad. En otro momento, Don Francis observa una partida de Pac-Man y establece una correspondencia entre el comportamiento del personaje del videojuego con el agente que causa el sida. De este modo, comprende que hay algo que “devora” los glóbulos blancos en el cuerpo de los enfermos.

Estas dos analogías producen una imagen de la ciencia capaz de develar, no sin esfuerzo, las características de la nueva enfermedad; es decir, el trabajo científico produce conocimientos que transforman la imagen misteriosa que la epidemia de sida tiene al inicio de la película. El siguiente cuadro resume los hallazgos asociados con las figuras retóricas comentados en los párrafos previos:

Figura	Situación	Posibles efectos de sentido
Paralelismo	Don Francis vive situaciones equivalentes y repetitivas en dos epidemias diferentes.	Las epidemias guardan correspondencia en sus acontecimientos y efectos.
Analogía	Un paciente no puede resolver un cubo de Rubik.	Los científicos que intentan descifrar una nueva enfermedad se encuentran en una situación similar al paciente que intenta resolver el cubo de Rubik.
Analogía	Don Francis observa una partida de Pac-Man.	El agente que causa el sida devora los glóbulos blancos del cuerpo humano tal como Pac-Man consume aros en el videojuego.

Por otro lado, el análisis de *En el filo de la duda* permitió identificar algunas estrategias que le dan al filme una imagen realista y hacen verosímil su fidelidad a los acontecimientos de la historia del sida: 1) el conteo de los casos y las muertes de la epidemia; 2) el registro de los lugares y los años en donde se llevan a cabo las acciones; 3) la incorporación de material documental o aparentemente documental que, en varios momentos, asume la forma de noticiarios televisivos.

Con la ayuda de estos recursos, *En el filo de la duda* tiene un impacto potencial en la percepción de la historia del sida. Al respecto, en la cinta se hace una crítica a poderosos actores sociales que, durante la epidemia, llevan a cabo comportamientos sin ética: el presidente Reagan, el Dr. Robert Gallo y los bancos de sangre privados. Si bien el cine es deformación, tal como dice Edgar Morin (2011: 180), también es un poderoso fabulador que puede aspirar a contar la historia y construir la memoria por medio del trucaje.

Cabe señalar, finalmente, que la potencial influencia del cine sobre la mirada que la sociedad erige de las epidemias (pasadas, futuras, posibles) es un asunto de raigambre política. Una epidemia es un momento de crisis que trastoca la forma en la que se relacionan los individuos. Los vínculos sociales se ponen en vilo. A su vez, la memoria histórica y la experiencia de las epidemias son motivos

para la creación narrativa. Cada relato es una oportunidad de restituir los lazos, de clausurar el Apocalipsis.

No obstante, la creación narrativa también conlleva sus riesgos, sus mistificaciones. En *Mitologías*, Roland Barthes (2010: 248) denunciaba la incapacidad del mundo burgués de imaginar al otro, de enfrentar la otredad sin cegarse, ignorarla o transformarla en una copia de sí mismo. Una parte del cine de epidemias, que usualmente coincide con las producciones de más alto presupuesto, dirigidas al entretenimiento masivo y de alcance global, ofrece una reiteración de esa imposibilidad de la imaginación.

En estas películas, los virus imitan el apetito de la sociedad contemporánea; son monstruos del consumo, la imagen más acabada de la cultura de la expansión. Los sobrevivientes tienen que doblar la apuesta. La guerra aparece como algo inevitable ante un virus personificado como contendiente. A su vez, esta prosopopeya tiene un movimiento inverso en los enfermos que pierden su identidad. La figura del zombi es una imagen popular de ese infectado de otredad.

En estas mismas cintas, el origen de las epidemias está más allá de las fronteras tan apreciadas por el tribalismo político. Los inmigrantes, los extranjeros, los habitantes de espacios inhóspitos (no necesariamente lejanos) son los principales sospechosos de infiltración. Todas las barreras, separaciones y muros están justificados, pero la catástrofe comenzará con un descuido o una concesión. El poder totalitario de las epidemias parece demandar una fuerza equivalente que se le oponga.

El único acierto de estas películas es que en ellas las catástrofes naturales no existen. Todas tienen la huella de los actos humanos. El análisis cinematográfico ofrece la posibilidad de encontrar algunas de las formas con las que se ha simbolizado esa marca. Esta tesis ha intentado dar un pequeño paso hacia ese horizonte del conocimiento.

ANEXOS

1. Listado de películas de epidemias

Como parte de la investigación para esta tesis, se realizó una exploración de películas que incluyen en su trama una epidemia o la amenaza de esta. El resultado de ese trabajo fue fundamental para la elaboración del segundo capítulo y para la delimitación del *corpus* de análisis que incluía seis películas.

A continuación se enumeran las cintas que fueron identificadas, tanto las que se mencionan en el capítulo dos, como otras más que fueron registradas después de su redacción. Los datos que contiene la tabla se tomaron de Internet Movie Database:

Año	Título en español	Título original o en inglés	Director	País	Género
1919		<i>Die Pest in Florenz / The Plague in Florence</i>	Otto Rippert	Alemania	Horror, Drama, History
1922	<i>Nosferatu el vampiro</i>	<i>Nosferatu, eine Symphonie des Grauens</i>	F.W. Murnau	Alemania	Horror, Mystery
1923	<i>Los diez mandamientos</i>	<i>The Ten Commandments</i>	Cecil B. DeMille	EUA	Drama
1923		<i>Prizrak brodit po Evrope / A Spectre Haunts Europe</i>	Vladimir Gardin	Unión Soviética	---
1924	<i>El último varón sobre la Tierra</i>	<i>The Last Man on Earth</i>	John G. Blystone	EUA	Comedy, Fantasy, Sci-Fi
1926	<i>Fausto</i>	<i>Faust: Eine deutsche Volkssage</i>	F. W. Murnau	Alemania	Drama, Fantasy, Horror
1924	<i>París que duerme</i>	<i>Paris qui dort</i>	René Clair	Francia	Short, Sci-Fi
1931	<i>El Dr. Arrowsmith</i>	<i>Arrowsmith</i>	John Ford	EUA	Drama
1933	<i>Doctor Bull</i>	<i>Doctor Bull</i>	John Ford	EUA	Comedy, Drama, Romance
1933	<i>El último varón sobre la Tierra</i>		James Tinling	EUA	Comedy, Fantasy, Musical, Sci-Fi
1936	<i>La tragedia de Louis Pasteur</i>	<i>The Story of Louis Pasteur</i>	William Diertele	EUA	Biography, Drama, History
1936		<i>Tundra</i>	Norman Dawn	EUA	Adventure
1938	<i>La ciudadela</i>	<i>The Citadel</i>	King Vidor	Reino Unido	Drama
1938	<i>Nafragio humano</i>	<i>Sex Madness</i>	Dwain Esper	EUA	Drama

1939		<i>Robert Koch, der Bekämpfer des Todes</i>	Hans Steinhoff	Alemania	Biography, Drama, History
1940	<i>Rutas infernales</i>	<i>Three Faces West</i>	Bernard Vorhaus	EUA	Adventure, Drama, Romance
1940	<i>El quinto jinete del Apocalipsis</i>	<i>Dr. Ehrlich's Magic Bullet</i>	William Diertele	EUA	Biography, Drama
1941		<i>Jungle Man</i>	Harry L. Fraser	EUA	Adventure
1943	<i>El velo pintado</i>	<i>The Painted Veil</i>	Richard Boleslawski	EUA	Drama, Romance
1945	<i>La isla de la muerte</i>	<i>Isle of the Dead</i>	Mark Robson	EUA	Drama, Horror, Mystery, Thriller
1949		<i>Docteur Laennec</i>	Maurice Cloche	Francia	Biography, Drama
1949		<i>Singoalla / Gipsy Fury</i>	Christian-Jaque	Francia, Suecia	Adventure, Drama, History, Romance, War
1950	<i>Pánico en las calles</i>	<i>Panic in the Streets</i>	Elia Kazan	EUA	Crime, Film-Noir, Thriller
1950	<i>Mensajera de la muerte</i>	<i>The Killer that Stalked New York</i>	Earl McEvoy	EUA	Drama, Film-Noir, Thriller
1953	<i>La guerra de los mundos</i>	<i>The War of the Worlds</i>	Byron Haskin	EUA	Action, Sci-Fi
1956		<i>No Place to Hide</i>	Josef Shafiel	EUA	Drama, Thriller
1956	<i>Los diez mandamientos</i>	<i>The Ten Commandments</i>	Cecil B. DeMille	EUA	Adventure, Drama
1956	<i>La invasión de los ladrones de cuerpos</i>	<i>Invasion of the Body Snatchers</i>	Don Siegel	EUA	Horror, Sci-Fi
1956	<i>El séptimo sello</i>	<i>Det sjunde inseglet / The seventh seal</i>	Ingmar Bergman	Suecia	Drama, Fantasy
1958	<i>X-7 rey del espacio</i>	<i>Space Master X-7</i>	Edward Bernds	EUA	Sci-Fi, Horror
1960	<i>Traspassando la barrera del tiempo</i>	<i>Beyond the Time Barrier</i>	Edgar G. Ulmer	EUA	Romance, Sci-Fi
1963		<i>80,000 Suspects</i>	Val Guest	Reino Unido	Drama
1964	<i>El último hombre sobre la tierra</i>	<i>The Last 438ano n Earth</i>	Ubaldo Ragona	Italia, EUA	Action, Drama, Horror, Sci-Fi, Thriller
1965	<i>La máscara de la muerte roja</i>	<i>The Masque of the Red Death</i>	Roger Corman	EUA, Reino Unido	Horror
1965	<i>Estación 3 Ultrasecreta</i>	<i>The Satan Bug</i>	John Sturges	EUA	Sci-Fi, Thriller
1964	<i>Pánico en Bangkok / Banco en Bangkok</i>	<i>Banco à Bangkok pour OSS 117</i>	André Hunebelle	Francia	Action, Adventure
1965	<i>María Chantal contra Dr. Kha</i>	<i>Marie Chantal contre Dr. Kha / The Blue Panther</i>	Claude Chabrol	España, Francia, Italia, Marruecos	Action, Crime, Thriller

1966	<i>La maldición de los zombies</i>	<i>The Plague of the Zombies</i>	John Gilling	Reino Unido	Horror
1966	<i>Andrei Rublev</i>	<i>Strasti po Andreyu</i>	Andrei Tarkovsky	Unión Soviética	Biography, Drama, History
1968	<i>Qué hermosa es la vida</i>	<i>What's So Bad About Feeling Good?</i>	George Seaton	EUA	Comedy
1968	<i>La noche de los muertos vivientes</i>	<i>Night of the Living Dead</i>	George Romero	EUA	Horror
1969	<i>007 al servicio secreto de su majestad británica</i>	<i>On Her Majesty's Secret Service</i>	Peter R. Hunt	Reino Unido	Action, Adventure, Crime, Romance, Thriller
1970	<i>Contaminación</i>	<i>No blade of grass</i>	Cornel Wilde	EUA	Drama, Sci-Fi
1971	<i>La amenaza de Andrómeda</i>	<i>The Andromeda Strain</i>	Robert Wise	EUA	Sci-Fi, Thriller
1971	<i>El último hombre... vivo</i>	<i>The Omega Man</i>	Boris Sagal	EUA	Action, Sci-Fi, Thriller
1971	<i>Muerte en Venecia</i>	<i>Morte a Venezia</i>	Luchino Visconti	EUA	Drama
1973	<i>Los Crazies</i>	<i>The Crazies</i>	George A. Romero	EUA	Action, Horror, Sci-Fi, Thriller
1973	<i>Los ritos satánicos de Drácula</i>	<i>The Satanic Rites of Dracula</i>	Alan Gibson	Reino Unido	Horror
1975	<i>Parásitos asesinos</i>	<i>Shivers</i>	David Cronenberg	Canadá	Horror, Sci-Fi
1975		<i>The Missing are Deadly</i>	Don McDougall	EUA	Thriller
1976		<i>Time Travelers (telefilme)</i>	Alexander Singer	EUA	Adventure, Sci-Fi, Thriller
1976	<i>El puente de Casandra</i>	<i>The Cassandra Crossing</i>	George P. Cosmatos	Alemania Occidental, Italia, Reino Unido	Drama, Thriller
1977	<i>Rabia</i>	<i>Rabid</i>	David Cronenberg	Canadá	Horror, Sci-Fi
1977	<i>El asesino está a bordo</i>	<i>Killer on Board</i>	Philip Leacock	EUA	Drama
1977		<i>Panic in Echo Park</i>	John Llewellyn Moxey	EUA	Drama
1978	<i>Zombi. El regreso de los muertos vivientes</i>	<i>Dawn of the dead</i>	George A. Romero	Italia, EUA	Horror
1978		<i>The Alpha Incident</i>	Bill Rebane	EUA	Sci-Fi
1978	<i>La invasión de los ultracuerpos</i>	<i>Invasion of the Body Snatchers</i>	Philip Kaufman	EUA	Horror, Sci-Fi
1979		<i>Plague</i>	Ed Hunt	Canada	Sci-Fi, Drama, Thriller
1979	<i>Nosferatu, vampiro de la noche</i>	<i>Nosferatu: Phantom der Nacht</i>	Werner Herzog	Alemania del Oeste, Francia	Horror

1979	<i>El virus de Hamburgo</i>	<i>Die Hamburger Krankheit</i>	Peter Fleischmann	Francia y Alemania occidental	Sci-Fi
1979	<i>Nueva York bajo el terror de los zombi</i>	<i>Zombi 2 / Zombie Flesh Eaters</i>	Lucio Fulci	Italia	Horror
1980	<i>El año de la peste</i>	<i>El año de la peste</i>	Felipe Cazals	México	Drama, Sci-Fi, Thriller
1980	<i>Exterminio</i>	<i>Fukkatsu no hi / Virus / Day of Resurrection</i>	Kinji Fukasaku	Japón	Adventure, Drama, Horror, Sci-Fi, Thriller
1980	<i>Virus</i>	<i>Apocalypse domani</i>	Antonio Margheriti	Italia España	Horror, Thriller
1982		<i>Variola Vera</i>	Goran Markovic	Yugoslavia	Drama, History, Horror
1983	<i>Agonía íntima</i>	<i>Intimate Agony</i>	Paul Wendkos	EUA	Drama
1983	<i>Cujo: el perro asesino</i>	<i>Cujo</i>	Lewis Teague	EUA	Horror, Thriller
1984		<i>Blood Suckers from Outer Space</i>	Glen Coburn	EUA	Comedy, Horror, Sci-Fi
1985		<i>1918</i>	Ken Harrison	EUA	Drama
1985	<i>Señal de alarma</i>	<i>Warning Sign</i>	Hal Barwood	EUA	Drama, Sci-Fi, Thriller
1985	<i>El día de los muertos</i>	<i>Day of the dead</i>	George A. Romero	EUA	Horror
1986	<i>Un virus no conoce moral</i>	<i>Ein Virus kennt keine Moral</i>	Rosa von Praunheim	Alemania Occidental	Comedy, Drama, Sci-fi
1986	<i>Mala sangre</i>	<i>Mauvais sang</i>	Leos Carax	Francia	Crime, Drama, Romance, Sci-Fi, Thriller
1986		<i>Wired to Kill</i>	Francis Schaeffer	EUA	Action, Sci-Fi
1987		<i>Epidemic</i>	Lars von Trier	Dinamarca	Drama, Horror
1987		<i>Lilovyy Shar / Liliowa Kula / The Purple Ball</i>	Pavel Arsyonov	Unión Soviética	Fantasy, Sci-Fi
1988	<i>Los hombres detrás del sol</i>	<i>Hei tai yang 731</i>	Tun Fei Mou	Hong Kong, China	Drama, History, Horror, War
1988		<i>Zombi 3 / Zombi Flesh Eaters 2</i>	Lucio Fulci	Italia	Horror, Action
1988		<i>Search and Destroy</i>	J. Christian Ingvordsen	EUA	Action
1988	<i>El virus del poder</i>	<i>El virus del poder</i>	Jorge Noble	México	Drama
1988	<i>Rage, furia primitiva</i>	<i>Primal Rage</i>	Vittorio Rambaldi	Italia, EUA	Horror, Sci-Fi, Thriller
1989		<i>Quarantine</i>	Charles Wilkinson	Canadá	Sci-Fi
1989	<i>Compañeros inseparables</i>	<i>Longtime Companion</i>	Norman René	EUA	Drama, Romance
1989		<i>Mondo Zombie / The Dead Next Door</i>	J.R. Bookwalter	EUA	Horror
1989		<i>Empire of Ash III</i>	Michael Mazo, Lloyd A. Simandi	Canadá	Action, Fantasy, Sci-Fi

1989		<i>The Masque of the Red Death</i>	Alan Birkinshaw	EUA, Canadá, Reino Unido	Horror
1989	<i>La máscara de la muerte roja</i>	<i>Masque of the Red Death</i>	Larry Brand	EUA	Horror, Thriller
1990	<i>La noche de los muertos vivientes</i>	<i>Night of the Living Dead</i>	Tom Savini	EUA	Horror, Thriller
1990		<i>Metamorphosis: The Alien Factor</i>	Glenn Takakjian	EUA	Horror, Sci-Fi
1991		<i>Dead Space</i>	Fred Gallo	EUA	Horror, Sci-Fi
1991	<i>Jugando en los campos del Señor</i>	<i>At Play in the Fields of the Lord</i>	Hector Babenco	EUA, Brasil	Drama, Romance
1992	<i>La peste</i>	<i>The Plague</i>	Luis Puenzo	Francia, Reino Unido, Argentina	Drama
1992	<i>Peste negra</i>	<i>Quiet Killer / Black Death (telefilme)</i>	Sheldon Larry	Canadá, Francia, EUA	Sci-Fi, Thriller
1992	<i>Los últimos días del Edén</i>	<i>Medicine Man</i>	John McTiernan	EUA	Adventure, Drama, Romance
1993	<i>El amanecer</i>	<i>Daybreak</i>	Stephen Tolkin	EUA	Action, Drama, Romance, Sci-Fi
1993	<i>Filadelfia</i>	<i>Philadelphia</i>	Jonathan Demme	EUA	Drama
1993	<i>En el filo de la duda</i>	<i>And the Band Played On (telefilme)</i>	Roger Spottiswoode	EUA	Drama
1993	<i>Arma invisible</i>	<i>Jericho Fever (telefilme)</i>	Sandor Stern	EUA	Mystery, Thriller
1993	<i>Paciente cero</i>	<i>Zero Patience</i>	John Greyson	Canadá, Reino Unido	Musical
1994		<i>New Crime City</i>	Jonathan Winfrey	Perú, EUA	Action, Sci-Fi
1994		<i>Trollsyn</i>	Ola Solum	Noruega	Drama
1995	<i>Estallido</i>	<i>Outbreak</i>	Wolfgang Petersen	EUA	Action, Drama, Sci-Fi, Thriller
1995	<i>Doce monos</i>	<i>Twelve Monkeys</i>	Terry Gilliam	EUA	Mystery, Sci-Fi, Thriller
1995	<i>Casas de fuego</i>	<i>Houses of fire</i>	Juan Bautista Stagnaro	Argentina	Biography, Drama
1995	<i>Restauración</i>	<i>Restoration</i>	Michael Hoffman	Estados Unidos, Reino Unido	Biography, Drama, History
1995		<i>Safe</i>	Todd Haynes	Reino Unido, Estados Unidos	Drama
1995	<i>Asalto mortal</i>	<i>Deadly Outbreak</i>	Rick Avery	EUA	Action
1995		<i>Virus / Robin Cook's Formula for Death (telefilme)</i>	Armand Mastroianni	EUA	Sci-Fi, Thriller
1996		<i>Le neuvième jour (telefilme)</i>	David Delrieux	Francia	---

1996		<i>Yi boh lai beng duk / Ebola Syndrome</i>	Herman Yau	Hong Kong	Comedy, Crime, Horror, Thriller
1996	<i>Riesgo límite</i>	<i>Virus</i>	Allan A. Goldstein	Canadá	Action, Thriller
1996	<i>El reloj de Pandora</i>	<i>Pandora's Clock (telefilme)</i>	Eric Laneuville	EUA	Action, Thriller, Drama
1997	<i>Contagio</i>	<i>Contagious (telefilme)</i>	Joe Napolitano	EUA	Thriller
1997	<i>Operación Ébola</i>	<i>Operation Delta Force (telefilme)</i>	Sam Firstenberg	EUA, Holanda	Action, Thriller
1997	<i>Terror futuro</i>	<i>Future Fear</i>	Lewis Baumander	EUA	Action, Sci-Fi
1997	<i>Mimic</i>	<i>Mimic</i>	Guillermo del Toro	EUA	Horror, Sci-Fi
1997	<i>Spawn</i>	<i>Spawn</i>	Mark A. Z. Dippé	EUA	Action, Fantasy, Horror
1997		<i>The protector Body Armor</i>	Jack Gill	EUA	Action
1998		<i>The hole / Dong</i>	Ming-liang Tsai	Taiwan Francia	Drama, Fantasy, Musical
1998	<i>Expediente X</i>	<i>The X Files</i>	Rob Bowman	EUA	Mystery, Sci-Fi, Thriller
1998	<i>El último patriota</i>	<i>The Patriot</i>	Dean Semler	EUA	Action, Thriller
1998		<i>Airborne</i>	Julian Grant	Canadá	Action
1998		<i>Sex Files: Alien Erotica</i>	Rolfe Kanefsky	EUA	Sci-Fi
1998		<i>Airboss II: Preemptive Strike</i>	J. Christian Ingvordsen	EUA	Action, Adventure
1998	<i>Alarma en alta mar</i>	<i>Voyage of Terror (telefilme)</i>	Brian Trenchard-Smith	Canadá, Alemania, EUA	Thriller, Drama
1998	<i>Aguas contaminadas</i>	<i>Thirst (telefilme)</i>	Bill Norton	Estados Unidos	Drama, Thriller
1999	<i>Virus</i>	<i>Virus</i>	John Bruno	EUA, Reino Unido, Alemania, Japón, Francia	Action, Horror, Thriller, Sci-Fi
1999	<i>Conexión mortal</i>	<i>Fatal Error</i>	Armand Mastroianni	Canadá, EUA	Action, Mystery, Sci-Fi, Thriller
1999		<i>Besat / Possessed</i>	Anders Rønnow Klarlund	Dinamarca, Rumania	Drama, Fantasy, Horror, Thriller
1999		<i>D.R.E.A.M. Team</i>	Dean Hamilton	EUA	Action, Adventure
2000	<i>El virus perdido</i>	<i>Runaway Virus (telefilme)</i>	Jeff Bleckner	EUA	Thriller
2000	<i>Agente Rojo</i>	<i>Agent Red</i>	Damian Lee	Canadá, EUA	Action
2000	<i>M:I-2 (Misión imposible 2)</i>	<i>Mission: Impossible II</i>	John Woo	EUA Alemania	Action, Adventure, Thriller

2000	<i>Amenaza biológica</i>	<i>Doomsday Man</i>	William R. Greenblatt	EUA	Drama
2000	<i>El asesino silencioso</i>	<i>The Contaminated Man</i>	Anthony Hickox	EUA, Reino Unido, Alemania, Hungría	Drama, Thriller
2001	<i>Sueños tropicales</i>	<i>Sonhos tropicais</i>	André Sturm	Brasil	Drama
2001	<i>Vientos de terror: WW3</i>	<i>WW 3 / Winds of Terror (telefilme)</i>	Robert Mandel	EUA	Drama, Sport
2001	<i>Veneno mortal</i>	<i>Venomous</i>	Fred Olen Ray	EUA	Action, Drama, Horror, Sci-Fi, Thriller
2001	<i>Cowboy Bebop: La película</i>	<i>Cowboy Bebop: Tengoku no tobira</i>	Shinichirô Watanabe	Japón, EUA	Animation, Action, Crime, Drama, Sci-Fi, Thriller
2001	<i>Ántrax</i>	<i>Anthrax</i>	Rick Stevenson	Canada	Drama, Sci-Fi, Thriller
2001		<i>Ever Since the World Ended</i>	Calum Grant y Joshua Atesh Litle	EUA	Drama, Mystery, Sci-Fi
2002	<i>Resident Evil</i>	<i>Resident Evil</i>	Paul W.S. Anderson	Reino Unido, Alemania, Francia, EUA	Action, Horror, Sci-Fi
2002	<i>Efecto global</i>	<i>Global Effect</i>	Terry Cunningham	EUA	Action, Drama, Thriller
2002		<i>Contagion</i>	John Murlowski	EUA	Drama, Sci-Fi
2002		<i>Cabin fever</i>	Eli Roth	EUA	Horror
2002	<i>Sin control</i>	<i>Derailed</i>	Bob Misiorowski	EUA, Aruba	Action, Thriller
2002	<i>28 días después...</i>	<i>28 Days Later...</i>	Danny Boyle	Reino Unido	Horror, Sci-Fi, Thriller
2003	<i>Lara Croft Tomb Raider: La cuna de la vida</i>	<i>Lara Croft Tomb Raider: The Cradle of Life</i>	Jan de Bont	EUA, Alemania, Japón, Reino Unido	Action, Adventure, Fantasy, Thriller
2003		<i>Absolon</i>	David DeBartolomé	Canadá, Reino Unido	Sci-Fi, Action, Thriller
2003	<i>El cazador de sueños</i>	<i>Dreamcatcher</i>	Lawrence Kasdan	EUA, Australia	Drama, Horror, Sci-Fi, Thriller
2004	<i>Resident Evil 2: Apocalipsis</i>	<i>Resident Evil: Apocalypse</i>	Alexander Witt	Alemania, Francia, Reino Unido, Canadá, EUA	Action, Horror, Sci-Fi, Thriller
2004		<i>Retrograde / Time Travelers</i>	Christopher Kilukowski	Luxemburgo, Italia, Reino Unido, EUA	Action, Sci-Fi
2004		<i>U-boat / In enemy hands.</i>	Tony Giglio	EUA	Drama, Thriller, War, Action
2004	<i>Amanecer de los muertos</i>	<i>Dawn of the Dead</i>	Zack Snyder	EUA, Canadá, Japón, Francia	Action, Horror, Sci-Fi, Thriller
2004	<i>Zombies Party (Una noche... de muerte)</i>	<i>Shaun of the Dead</i>	Edgar Wright	Reino Unido, Francia, EUA	Horror, Comedy

2004		<i>Kansen</i>	Masayuki Ochiai	Japón	Drama, Horror, Sci-Fi
2004		<i>Khun krabii hiiroh / Sars War</i>	Taweewat Wantha	Tailandia	Action, Comedy, Fantasy, Horror
2005		<i>Plague City: SARS in Toronto</i>	David Wu	Canadá	Drama, History
2005	<i>V de Vendetta</i>	<i>V for Vendetta</i>	James McTeigue	EUA, Reino Unido, Alemania	Action, Sci-Fi, Thriller
2005	<i>3 agujas</i>	<i>3 Needles</i>	Thom Fitzgerald	Canadá	Drama
2005		<i>Æon Flux</i>	Karyn Kusama	EUA	Action, Sci-Fi
2005	<i>La guerra de los mundos</i>	<i>War of the Worlds</i>	Steven Spielberg	EUA	Adventure, Sci-Fi, Thriller
2005		<i>Phoenix Point</i>	Randala	EUA	Sci-Fi
2006		<i>Night of the Living Dead</i>	Jeff Broadstreet	EUA	Horror
2006	<i>El velo pintado</i>	<i>The painted Veil</i>	John Curran	China, EUA, Canadá	Drama, Romance
2006	<i>Hijos de los hombres</i>	<i>Children of Men</i>	Alfonso Cuarón	EUA, Reino Unido	Adventure, Drama, Sci-Fi, Thriller
2006	<i>Virus mortal</i>	<i>Fatal Contact: Bird Flu in América (telefilme)</i>	Richard Pearce	EUA, Nueva Zelanda	Drama, Thriller
2006	<i>En la puerta de casa / El peor de los miedos</i>	<i>Right at your door</i>	Chris Gorak	EUA	Drama, Thriller
2006	<i>Ultravioleta</i>	<i>Ultraviolet</i>	Kurt Wimmer	EUA	Action, Sci-Fi
2006		<i>Mulberry St</i>	Jim Mickle	EUA	Horror, Sci-Fi, Thriller
2007	<i>La cosecha / Prueba de fe</i>	<i>The reaping</i>	Stephen Hopkins	EUA	Horror, Thriller
2007	<i>La transmisión</i>	<i>The signal</i>	David Bruckner, Dan Bush, Jacob Gentry	USA	Horror, Sci-Fi, Thriller
2007	<i>Soy leyenda</i>	<i>I am Legend</i>	Francis Lawrence	EUA	Drama, Sci-Fi, Thriller
2007	<i>28 semanas después</i>	<i>28 Weeks Later</i>	Juan Carlos Fresnadillo	Reino Unido, España	Horror, Sci-Fi, Thriller
2007		<i>Resident Evil: Extinction</i>	Russell Mulcahy	Francia, Australia, Alemania, Reino Unido, EUA	Action, Horror, Sci-Fi, Thriller
2007	<i>[Rec]</i>	<i>[Rec]</i>	Jaume Balagueró y Paco Plaza	España	Horror, Mystery, Thriller
2007	<i>Invasión</i>	<i>The invasion</i>	Oliver Hirschbiegel, James McTeigue	EUA, Australia	Sci-Fi, Thriller

2007	<i>Planeta Terror</i>	<i>Planet Terror</i>	Robert Rodriguez	EUA	Action, Horror
2007	<i>Los testigos</i>	<i>Les Témoins</i>	André Téchiné	Francia	Drama
2007	<i>Plaga final</i>	<i>Pars vite et reviens tard</i>	Régis Wargnier	Francia	Crime, Drama, Thriller
2007	<i>El amor en los tiempos del cólera</i>	<i>Love in the Time of Cholera</i>	Mike Newell	EUA	Drama, Romance
2008		<i>Pontypool</i>	Bruce McDonald	Canadá	Horror, Thriller
2008		<i>Virus Undead</i>	Wolf Wolff, Ohmuthi	Alemania	Horror
2008		<i>Repo! The Genetic Opera</i>	Darren Lynn Bousman	EUA	Horror, Musical, Sci-Fi
2008	<i>Solos</i>	<i>Descendants</i>	Jorge Olguín	Chile	Horror, Sci-Fi, Thriller
2008	<i>Yo soy otro</i>	<i>Yo soy otro</i>	Óscar Campo	Colombia	Drama, Sci-Fi, Thriller
2008	<i>A ciegas / Ceguera</i>	<i>Blindness</i>	Fernando Meirelles	Canadá, Brasil, Japón	Drama, Mystery, Sci-Fi, Thriller
2008		<i>Day of the dead</i>	Steve Miner	EUA	Action, Horror, Thriller
2008	<i>Doomsday – el día del juicio final</i>	<i>Doomsday</i>	Neil Marshall	Reino Unido, EUA, Sudáfrica, Alemania	Action, Sci-Fi
2008		<i>Flu Birds / Flu Bird Horror (telefilme)</i>	Leigh Scott	EUA, Alemania, Rumania	Horror, Thriller
2008		<i>Zombie Strippers!</i>	Jay Lee	EUA	Comedy, Horror
2008	<i>Cuarentena</i>	<i>Quarantine</i>	John Erick Dowdle	EUA	Horror, Thriller
2008	<i>Resident Evil Degeneración</i>	<i>Baiohazâdo: Dijenerêshon</i>	Makoto Kamiya	Japón	Animation, Action, Horror, Sci-Fi, Thriller
2008	<i>El incidente / El fin de los tiempos</i>	<i>The Happening</i>	M. Night Shyamalan	EUA, India, Francia	Sci-Fi, Thriller
2008	<i>Está dentro de ti</i>	<i>Splinter</i>	Toby Wilkins	EUA	Horror, Sci-Fi, Thriller
2008		<i>Plaguers</i>	Brad Skykes	EUA	Horror, Sci-Fi
2009		<i>Kansen rettô</i>	Takahisa Zeze	Japón	Drama, Sci-Fi, Thriller
2009	<i>Los últimos días del mundo</i>	<i>Les derniers jours du monde</i>	Arnaud Larrieu, Jean-Marie Larrieu	Francia, España	Sci-Fi
2009	<i>Infectados</i>	<i>Carriers</i>	David Pastor, Álex Pastor	EUA	Drama, Horror, Sci-Fi, Thriller
2009	<i>Bienvenidos a Zombieland / Tierra de Zombies</i>	<i>Zombieland</i>	Ruben Fleischer	EUA	Comedy, Horror
2009	<i>El rey espino</i>	<i>Ibara no O / King of Thorn</i>	Kazuyoshi Katayama	Japón	Animation, Adventure, Horror, Sci-Fi, Thriller

2009		<i>Cabin fever 2</i>	Ti West	EUA	Horror, Sci-Fi, Thriller
2009	<i>[Rec] 2</i>	<i>[Rec] 2</i>	Jaume Balangueró, Paco Plaza	España	Horror
2009	<i>Deshielo</i>	<i>The Thaw</i>	Mark A. Lewis	EUA, Canadá	Horror, Sci-Fi, Thriller
2009		<i>Pandemic</i>	Jason Connery	EUA	Drama, Sci-Fi, Thriller
2009	<i>La reencarnación de los muertos</i>	<i>Survival of the Dead</i>	George A. Romero	EUA, Canadá	Comedy, Drama, Horror, Thriller
2010	<i>El día del apocalipsis</i>	<i>The Crazies</i>	Breck Eisner	EUA, Emiratos Árabes	Horror, Mystery, Thriller
2010	<i>Caos</i>	<i>Caos</i>	Raúl García	Puerto Rico	Action, Adventure, Drama, Thriller
2010	<i>Resident Evil: Ultratumba</i>	<i>Resident Evil: Afterlife</i>	Paul W. S. Anderson	Alemania, Francia, EUA, Canadá	Action, Adventure, Horror, Sci-Fi
2010		<i>Virus X</i>	Ryan Stevens Harris	EUA	Horror Sci-fi
2010		<i>Last Days</i>	Andrew Jara	EUA	Drama, Horror, Sci-Fi, Thriller
2011	<i>Juan de los muertos</i>	<i>Juan of the Dead</i>	Alejandro Brugués	España, Cuba	Action, Comedy, Horror
2011	<i>Fase 7</i>	<i>Phase 7</i>	Nicolás Goldbart	Argentina	Comedy, Sci-Fi, Thriller
2011		<i>The Gerber Syndrome: il contagio</i>	Maxì Dejoie	Italia	Drama, Horror, Sci-Fi
2011	<i>Cuarentena terminal</i>	<i>Quarantine 2 Terminal</i>	John Pogue	EUA	Horror, Mystery, Sci-Fi, Thriller
2011		<i>Extinction: The G.M.O. Chronicles</i>	Niki Drozdowski	Alemania	Drama, Horror
2011	<i>Retreat (Aislados)</i>	<i>Retreat</i>	Carl Tibbetts	Reino Unido	Thriller
2011	<i>El origen del planeta de los simios</i>	<i>Rise of the Planet of the Apes</i>	Rupert Wyatt	EUA	Action, Drama, Sci-Fi, Thriller
2011	<i>Contagio</i>	<i>Contagion</i>	Steven Soderbergh	EUA, Emiratos Árabes	Drama, Sci-Fi, Thriller
2011		<i>Carrier</i>	Erik Rodgers	EUA	Drama, Horror, Thriller
2011	<i>Al final de los sentidos</i>	<i>Perfect Sense</i>	David Mackenzie	Reino Unido, Suecia, Dinamarca, Irlanda	Drama, Romance, Sci-Fi
2012	<i>[Rec]3 Génesis</i>	<i>[Rec]3 Genesis</i>	Paco Plaza	España	Comedy, Horror

2012	<i>Antiviral</i>	<i>Antiviral</i>	Brandon Cronenberg	Canadá	Horror, Sci-Fi, Thriller
2012	<i>Resident Evil 5: Venganza</i>	<i>Resident Evil: Retribution</i>	Paul W.S. Anderson	Alemania, Canadá, Estados Unidos, Francia	Action, Horror, Sci-Fi, Thriller
2012		<i>H5N1: Pandemonium</i>	Stephan Parent	Canadá	Horror
2012		<i>Jik Zin / The viral factor</i>	Dante Lam	Hong Kong, China	Action, Drama
2012		<i>Z-108 qi cheng</i>	Joe Chien	Taiwan	Horror, Sci-Fi
2013		<i>Fedz</i>	Q	Reino Unido	Thriller
2013	<i>Guerra Mundial Z</i>	<i>World War Z</i>	Marc Forster	EUA, Malta	Action, Adventure, Horror, Sci-Fi, Thriller
2013	<i>El club de los desahuciados</i>	<i>Dallas Buyers Club</i>	Jean-Marc Vallée	EUA	Biography, Drama, History
2013	<i>Virus</i>	<i>Gamgi / Flu</i>	Sung-su Kim	Corea del Sur	Action, Drama, Sci-Fi
2013	<i>Retornados</i>	<i>The Returned</i>	Manuel Carballo	España, Canadá	Drama, Horror, Thriller
2013		<i>Krrish 3</i>	Rakesh Roshan	India	Action, Sci-Fi
2013	<i>Antisocial</i>	<i>Antisocial</i>	Cody Calahan	Canadá	Horror, Sci-Fi, Thriller
2013		<i>Wasteland</i>	Tom Wadlow	Reino Unido	Drama, Horror
2013		<i>Contracted</i>	Eric England	EUA	Drama, Horror, Thriller
2013	<i>Mi novio es un zombie</i>	<i>Warm Bodies</i>	Jonathan Levine	EUA, Canadá	Comedy, Horror, Romance
2014	<i>El amanecer del planeta de los simios</i>	<i>Dawn of the Planet of the Apes</i>	Matt Reeves	EUA	Action, Drama, Sci-Fi, Thriller
2014	<i>Infectados</i>	<i>Cooties</i>	Jonathan Milot, Cary Murnion	EUA	Action, Comedy, Horror, Sci-Fi, Thriller
2014	<i>Maze Runner: correr o morir</i>	<i>The Maze Runner</i>	Wes Ball	EUA, Reino Unido	Action, Mystery, Sci-Fi, Thriller
2014		<i>FPS: First Person Shooter</i>	Andreas Luetzelschwab	Alemania	Horror
2014		<i>Eve</i>	Ben Fullman, Ryan Mackfall	Reino Unido	Horror
2014		<i>Cabin Fever: Patient Zero</i>	Kaare Andrews	EUA	Horror, Sci-Fi
2014		<i>Plague</i>	Nick Kozakis, Kosta Ouzas	Australia	Drama, Horror, Sci-Fi
2015	<i>Maggie</i>	<i>Maggie</i>	Henry Hobson	EUA, Suiza	Drama, Horror, Sci-Fi

2015	<i>Maze Runner: prueba de fuego</i>	<i>Maze Runner: The Scorch Trials</i>	Wes Ball	EUA	Action, Adventure, Sci-Fi, Thriller
2016	<i>Viral</i>	<i>Viral</i>	Henry Joost, Ariel Schulman	EUA	Drama, Horror, Sci-Fi, Thriller
2016	<i>Estación zombie: tren a Busan</i>	<i>Busanhaeng / Train to Busan</i>	Sang-ho Yeon	Corea del Sur	Action, Horror, Thriller
2016	<i>Estación zombie: Seúl</i>	<i>Seoulyeok / Seoul Station</i>	Sang-ho Yeon	Corea del Sur	Animation, Action, Horror
2016	<i>Resident Evil: capítulo final</i>	<i>Resident Evil: The Final Chapter</i>	Paul W. S. Anderson	Alemania, Canadá	Action, Horror, Sci-Fi
2016	<i>Orgullo, prejuicio y zombies</i>	<i>Pride and Prejudice and Zombies</i>	Burr Steers	Estados Unidos, Reino Unido	Action, Comedy, Fantasy, Horror, Romance
2017	<i>El bar</i>	<i>The Bar</i>	Alex de la Iglesia	España, Argentina	Comedy, Horror, Thriller
2017	<i>Cargo</i>	<i>Cargo</i>	Ben Howling, Yolanda Ramke	Australia	Drama, Horror, Sci-Fi, Thriller
2017		<i>Day of the Dead: Bloodline</i>	Héctor Hernández Vicens	Bulgaria, EUA	Action, Drama, Horror, Sci-Fi, Thriller
2018	<i>Isla de perros</i>	<i>Isle of Dogs</i>	Wes Anderson	EUA, Reino Unido, Alemania	Animation, Adventure, Comedy
2018	<i>Maze Runner: la cura mortal</i>	<i>Maze Runner: The Death Cure</i>	Wes Ball	EUA	Action, Adventure, Sci-Fi, Thriller
2018	<i>Paciente cero</i>	<i>Patient Zero</i>	Stefan Ruzowitzky	Reino Unido	Action, Drama, Horror, Sci-Fi
2018	<i>Bird Box: Aciegas</i>	<i>Bird Box</i>	Susanne Bier	EUA	Horror, Sci-Fi
2019	<i>Virus</i>	<i>Virus</i>	Aashiq Abu	India	Drama, Thriller
2020	<i>#Vivo</i>	<i>#Saraitda</i>	Il Cho	Corea del Sur	Action, Drama, Horror
2020	<i>Estación zombie 2: península</i>	<i>Busanhaeng 2: Bando / Peninsula</i>	Sang-ho Yeon	Corea del Sur	Action, Horror, Thriller
2020		<i>Songbird</i>	Adam Mason	EUA	Drama, Sci-Fi, Thriller

Tabla elaborada con información de: <https://www.imdb.com>

2. Criterios de selección de un *corpus* de seis películas de epidemias

Esta tesis tuvo un *corpus* de análisis que incluyó seis películas. Sin embargo, la extensión y el tiempo que se requería para hacer el estudio de todos los filmes quedó fuera del alcance de esta investigación. A continuación se resume el proceso que llevó a la selección de ese *corpus*. El análisis de las cinco películas restantes podría ser retomado en futuros proyectos para complementar y contrastar los resultados que se exponen en el quinto capítulo.

El primer paso en el proceso de selección consistió en la elaboración de un listado de películas de epidemias. Para ese trabajo fue fundamental la plataforma de Internet Movie Database (<https://www.imdb.com>). De manera paralela, se adquirieron películas que aparecían en las primeras versiones de ese listado. Este trabajo permitió la reunión del siguiente acervo de 70 cintas:

#	Año	Título en español	Título original o en inglés	Director
1	1922	<i>Nosferatu el vampiro</i>	<i>Nosferatu, eine Symphonie des Grauens</i> [silente]	F.W. Murnau
2	1923	<i>Los diez mandamientos</i>	<i>The Ten Commandments</i> [silente]	Cecil B. DeMille
3	1923	<i>Paris dormido</i>	<i>Paris qui dort</i> [silente]	René Clair
4	1931	<i>El Dr. Arrowsmith</i>	<i>Arrowsmith</i>	John Ford
5	1950	<i>Pánico en las calles</i>	<i>Panic in the Streets</i>	Elia Kazan
6	1950	<i>Mensajera de la muerte</i>	<i>The Killer that Stalked New York</i>	Earl McEvoy
7	1956	<i>La invasión de los ladrones de cuerpos</i>	<i>Invasion of the body snatchers</i>	Don Siegel
8	1957	<i>El séptimo sello</i>	<i>Det sjunde inseglet / The seventh seal</i>	Ingmar Bergman
9	1958	<i>X-7 rey del espacio</i>	<i>X-7 Space Master</i>	Edward Bernds
10	1960	<i>Más allá de la barrera del tiempo</i>	<i>Beyond the Time Barrier</i>	Edgar G. Ulmer
11	1964	<i>El último hombre sobre la Tierra</i>	<i>The Last Man on Earth</i>	Ubaldo Ragona
12	1964	<i>La máscara de la muerte roja</i>	<i>The Masque of the Red Death</i>	Roger Corman
13	1968	<i>La noche de los muertos vivientes</i>	<i>Night of the Living Dead</i>	George Romero
14	1969	<i>007 Al servicio de su majestad</i>	<i>On her Majesty's Secret Service</i>	John Barry
15	1970	<i>Contaminación</i>	<i>No Blade of Grass</i>	Cornel Wilde

#	Año	Título en español	Título original o en inglés	Director
16	1971	<i>La amenaza de Andrómeda</i>	<i>The Andromeda Strain</i>	Robert Wise
17	1971	<i>La última esperanza</i>	<i>The Omega Man</i>	Boris Sagal
18	1971	<i>Muerte en Venecia</i>	<i>Morte a Venezia / Death in Venice</i>	Luchino Visconti
19	1973	<i>Los Crazies</i>	<i>The Crazies</i>	George A. Romero
20	1975	<i>Parásitos asesinos</i>	<i>Shivers</i>	David Cronenberg
21	1977	<i>Rabia</i>	<i>Rabid</i>	David Cronenberg
22	1978	<i>El amanecer de los muertos vivientes</i>	<i>Dawn of the dead</i>	George Romero
23	1978	<i>Los usurpadores de cuerpos</i>	<i>Invasion of the Body Snatchers</i>	Philip Kaufman
24	1979	<i>Nosferatu, vampiro de la noche</i>	<i>Nosferatu: Phantom der Nacht</i>	Werner Herzog
25	1979	<i>El año de la peste</i>	<i>El año de la peste</i>	Felipe Cazals
26	1979	<i>Nueva York bajo el terror de los zombi</i>	<i>Zombi 2 / Zombie Flesh Eaters</i>	Lucio Fulci
27	1980	<i>Exterminio</i>	<i>Fukkatsu no hi / Virus / Day of Resurrection</i>	Kinji Fukasaku
28	1987	<i>Epidemia</i>	<i>Epidemic</i>	Lars von Trier
29	1992	<i>La peste</i>	<i>The plague</i>	Luis Puenzo
30	1993	<i>Filadelfia</i>	<i>Philadelphia</i>	Jonathan Demme
31	1993	<i>En el filo de la duda</i>	<i>And the Band Played On [Telefilme]</i>	Roger Spottiswoode
32	1995	<i>Doce monos</i>	<i>Twelve Monkeys</i>	Terry Gilliam
33	1995	<i>Epidemia</i>	<i>Outbreak</i>	Wolfgang Petersen
34	1996		<i>Yi boh lai beng duk (Ebola Syndrome)</i>	Herman Yau
35	1999	<i>Ébola: El renacer de Satanás</i>	<i>Besat</i>	Anders Rønnow Klarlund
36	2000	<i>Misión Imposible 2</i>	<i>Mission Impossible II</i>	John Woo
37	2001	<i>Anthrax: Terror biológico</i>	<i>Anthrax</i>	Rick Stevenson
38	2002	<i>Resident Evil, el huésped maldito</i>	<i>Resident Evil</i>	Paul W.S. Anderson
39	2002	<i>Exterminio</i>	<i>28 Days Later</i>	Danny Boyle
40	2002	<i>La cabaña sangrienta</i>	<i>Cabin Fever</i>	Eli Roth
41	2004	<i>Resident Evil 2: Apocalipsis</i>	<i>Resident Evil 2: Apocalypse</i>	Alexander Witt
42	2004	<i>El amanecer de los muertos</i>	<i>Dawn of the Dead</i>	Zack Snyder
43	2004	<i>El despertar de los muertos</i>	<i>Shaun of the Dead</i>	Edgar Wright
44	2005	<i>V de venganza</i>	<i>V for Vendetta</i>	James McTeigue
45	2005	<i>La guerra de los mundos</i>	<i>War of the Worlds</i>	Steven Spielberg
46	2006	<i>Niños del hombre</i>	<i>Children of Men</i>	Alfonso Cuarón
47	2006	<i>Virus mortal</i>	<i>Fatal Contact: Bird Flu in America [Telefilme]</i>	Richard Pearce

#	Año	Título en español	Título original o en inglés	Director
48	2006	<i>El peor de los miedos</i>	<i>Right at your door</i>	Chris Gorak
49	2007	<i>Prueba de fe</i>	<i>The Reaping</i>	Stephen Hopkins
50	2007	<i>Resident Evil 3: La extinción</i>	<i>Resident Evil: Extinction</i>	Russell Mulcahy
51	2007	[Rec]	[Rec]	Jaume Balagueró y Paco Plaza
52	2007	<i>Soy leyenda</i>	<i>I am Legend</i>	Francis Lawrence
53	2007	<i>Exterminio 2</i>	<i>28 Weeks Later</i>	Juan Carlos Fresnadillo
54	2007	<i>Invasores</i>	<i>The Invasion</i>	Oliver Hirschbiegel
55	2007	<i>Planeta Terror</i>	<i>Planet Terror</i>	Robert Rodríguez
56	2008	<i>Ceguera</i>	<i>Blindness</i>	Fernando Meirelles
57	2008		<i>Flu Birds [Telefilme]</i>	Leigh Scott
58	2008	<i>El fin de los tiempos</i>	<i>The Happening</i>	M. Night Shyamalan
59	2009	<i>Portadores</i>	<i>Carriers</i>	Alex y David Pastor
60	2009	<i>Tierra de zombies</i>	<i>Zombieland</i>	Ruben Fleischer
61	2010	<i>H1N1: Virus X</i>	<i>Virus X</i>	Ray Stevens Harris
62	2010	<i>El día del apocalipsis</i>	<i>The Crazies</i>	Breck Eisner
63	2011	<i>El planeta de los simios. Revolución</i>	<i>Rise of the planet of the apes</i>	Rupert Wyatt
64	2011	<i>Contagio</i>	<i>Contagion</i>	Steven Soderbergh
65	2011	<i>Aislados</i>	<i>Retreat</i>	Carl Tibbetts
66	2012	<i>Antiviral</i>	<i>Antiviral</i>	Brandon Cronenberg
67	2012	[Rec]3 Génesis	[Rec]3 Genesis	Paco Plaza
68	2013	<i>Guerra Mundial Z</i>	<i>World War Z</i>	Marc Forster
69	2013	<i>Virus</i>	<i>Gamgi (Flu)</i>	Sung-su Kim
70	2013	<i>El club de los desahuciados</i>	<i>Dallas Buyers Club</i>	Jean-Marc Vallée

A partir de este acervo, se establecieron criterios para la selección de las películas que integrarían el *corpus*. Dado que el objetivo era implementar un análisis fílmico que permitiera comprender mejor el papel del cine en la construcción del imaginario social de las epidemias virales, los parámetros del recorte fueron de carácter histórico, genérico, de contenidos específicos y de ingresos por taquilla.

En cuanto a los criterios históricos, se eligió que el *corpus* incluyera películas producidas a partir de la última década del siglo XX. Además de los

cambios políticos, sociales y económicos que provocó la disolución de la Unión Soviética, se trata de una época marcada por nuevas amenazas epidemiológicas: las enfermedades emergentes y el bioterrorismo.

Tal como se observó en el primer capítulo, a partir del descubrimiento de enfermedades como el ébola y el sida, el Dr. Joshua Lederberg identificó que estas y otras infecciones emergentes representaban un reto para la salud pública:

Los nombres de enfermedad emergente y reemergente arraigaron fácilmente ante la llegada de epidemias; su autor fue Joshua Lederberg (1925-2008), y en ellas incluyó aquellas enfermedades de origen infeccioso cuya incidencia en el hombre había aumentado en las dos décadas precedentes o amenazaban con aumentar en el futuro cercano (Maradona, 2010: 357).

El Dr. Maradona explica que esta preocupación por el ascenso de las enfermedades emergentes y reemergentes llevó a los Centros para el Control y Prevención de Enfermedades, de Estados Unidos, a publicar, a partir de 1994, una revista especializada en este tema: *Emerging Infectious Diseases*.

Al seguimiento epidemiológico de las enfermedades emergentes, se añadió una marcada preocupación por la posibilidad del uso de agentes infecciosos en ataques terroristas, particularmente, después de los atentados del 11 de septiembre de 2001, en Estados Unidos. Incluso, ese mismo año, en ese país se vivió una alerta epidemiológica derivada de la diseminación deliberada de ántrax a través del servicio postal.

Con la aplicación del criterio histórico en el recorte del acervo, las películas susceptibles de integrarse al *corpus* pasaron de 70 a 42. En cuanto a los criterios de selección de género, se hizo una clasificación de películas por su pertenencia a uno de dos horizontes genéricos: el cine realista y el cine fantástico.³⁶⁹ En el polo realista, la trama no precisa de elementos sobrenaturales. Los personajes se enfrentan al embate de una epidemia cuyo misterio podría ser descubierto exclusivamente mediante métodos racionales. En el polo fantástico, las epidemias

³⁶⁹ El criterio de recorte dejó fuera aquellas cintas que se encontraban en un punto intermedio. Se trata de películas en donde no se sabe con certeza si la epidemia responde a los elementos sobrenaturales del cine fantástico o si es susceptible de la explicación racional del cine realista.

suelen surgir a partir de fuerzas sobrenaturales. Es un cine usualmente habitado por seres diabólicos. También es común en estas películas que los infectados se transformen en seres monstruosos que abandonan su condición humana.

Cabe aclarar que la distinción entre un polo realista y otro fantástico no significa que unas películas sean más apegadas a la “realidad” que otras. Se trata de diferentes formas de establecer la verosimilitud de los textos fílmicos. Los sucesos de un *thriller* de espías o de un melodrama, son expresiones de la fantasía humana como los de una película de vampiros, por ejemplo. Una frase de Edgar Morin parece explicar esta diferencia de manera sintética: “Lo que distingue la película fantástica de la realista es que en la primera percibimos la metamorfosis y en la segunda la sufrimos sin percibirla” (2011: 62).

Adicionalmente, dentro de las películas que parecían cumplir las características del cine realista, se buscaron aquellas cintas que construyen su trama con la irrupción de una epidemia viral emergente (ébola, sida, influenza) o alguna variante ficticia de estas enfermedades. Por su parte, dentro de las cintas que parecían apegarse mejor al polo fantástico fueron seleccionadas las películas de zombis. Son películas que, en su mayoría, se identifican con los géneros de horror y ciencia ficción. Con estas delimitaciones, el recorte del acervo quedó organizado en los siguientes dos grupos:

Cine realista de epidemias emergentes				
30	1993	<i>Filadelfia</i>	<i>Philadelphia</i>	Jonathan Demme
31	1993	<i>En el filo de la duda</i>	<i>And the Band Played On</i> [Telefilme]	Roger Spottiswoode
33	1995	<i>Epidemia</i>	<i>Outbreak</i>	Wolfgang Petersen
34	1996		<i>Yi boh lai beng duk</i> (<i>Ebola Syndrome</i>)	Herman Yau
36	2000	<i>Misión Imposible 2</i>	<i>Mission Impossible II</i>	John Woo
47	2006	<i>Virus mortal</i>	<i>Fatal Contact: Bird Flu in America</i> [Telefilme]	Richard Pearce
64	2011	<i>Contagio</i>	<i>Contagion</i>	Steven Soderbergh
65	2011	<i>Aislados</i>	<i>Retreat</i>	Carl Tibbetts
69	2013	<i>Virus</i>	<i>Gamgi (Flu)</i>	Sung-su Kim
70	2013	<i>El club de los desahuciados</i>	<i>Dallas Buyers Club</i>	Jean-Marc Vallée

Cine fantástico de epidemias zombis				
38	2002	<i>Resident Evil, el huésped maldito</i>	<i>Resident Evil</i>	Paul W.S. Anderson
39	2002	<i>Exterminio</i>	<i>28 Days Later</i>	Danny Boyle
41	2004	<i>Resident Evil 2: Apocalipsis</i>	<i>Resident Evil 2: Apocalypse</i>	Alexander Witt
42	2004	<i>El amanecer de los muertos</i>	<i>Dawn of the Dead</i>	Zack Snyder
43	2004	<i>El despertar de los muertos</i>	<i>Shaun of the Dead</i>	Edgar Wright
50	2007	<i>Resident Evil 3: La extinción</i>	<i>Resident Evil: Extinction</i>	Russell Mulcahy
51	2007	<i>[Rec]</i>	<i>[Rec]</i>	Jaume Balagueró y Paco Plaza
52	2007	<i>Soy leyenda</i>	<i>I am Legend</i>	Francis Lawrence
53	2007	<i>Exterminio 2</i>	<i>28 Weeks Later</i>	Juan Carlos Fresnadillo
55	2007	<i>Planeta Terror</i>	<i>Planet Terror</i>	Robert Rodríguez
60	2009	<i>Tierra de zombies</i>	<i>Zombieland</i>	Ruben Fleischer
67	2012	<i>[Rec]3 Génesis</i>	<i>[Rec]3 Genesis</i>	Paco Plaza
68	2013	<i>Guerra Mundial Z</i>	<i>World War Z</i>	Marc Forster

En este punto del proceso se aplicaron criterios diferentes para seleccionar las películas representativas de cada grupo. En el conjunto de las películas realistas se tomaron en cuenta dos parámetros relacionados con el contenido de las historias:

Primero, que las películas trataran sobre alguna de las enfermedades emergentes estudiadas en el primer capítulo (ébola, sida, influenza) o alguna variante de estas infecciones. Con esto se condicionó la selección de tres cintas del grupo de películas realistas.

Segundo, que las tres películas ofrecieran un mayor acercamiento al trabajo científico (investigación, labor epidemiológica, trabajo de laboratorio) que el resto. Por ejemplo, dentro del grupo de películas sobre el sida, sería seleccionada la que ofreciera con mayor detalle una perspectiva de la labor científica.

Tal como se observa en la siguiente tabla, en el grupo de películas realistas hubo tres filmes sobre el sida, dos sobre el ébola o alguna variante con semejanza y cinco sobre la influenza o alguna enfermedad respiratoria.

Cine realista de epidemias emergentes				
30	1993	<i>Filadelfia</i>	<i>Philadelphia</i>	Sida
31	1993	<i>En el filo de la duda</i>	<i>And the Band Played On</i> [Telefilme]	Sida
33	1995	<i>Epidemia</i>	<i>Outbreak</i>	Ébola (variante)
34	1996		<i>Yi boh lai beng duk</i> (<i>Ebola Syndrome</i>)	Ébola
36	2000	<i>Misión Imposible 2</i>	<i>Mission Impossible II</i>	Influenza
47	2006	<i>Virus mortal</i>	<i>Fatal Contact: Bird Flu in America</i> [Telefilme]	Influenza
64	2011	<i>Contagio</i>	<i>Contagion</i>	Influenza (variante)
65	2011	<i>Aislados</i>	<i>Retreat</i>	Influenza
69	2013	<i>Virus</i>	<i>Gamgi (Flu)</i>	Influenza
70	2013	<i>El club de los desahuciados</i>	<i>Dallas Buyers Club</i>	Sida

Entre las películas sobre el sida, la que ofrecía mayores detalles del trabajo de investigación científica fue *En el filo de la duda*. Entre las películas sobre el ébola, la que brindaba mayor atención al trabajo científico fue *Epidemia*. Y entre las películas relacionadas con la influenza o con epidemias producidas por enfermedades respiratorias, la que establecía una perspectiva más amplia de una investigación científica fue *Contagio*.

Para el grupo de las películas fantásticas de zombis no se podían establecer los mismos criterios de selección, especialmente porque su acercamiento al trabajo científico comúnmente es mínimo; no es un asunto que suela ser explorado, salvo para justificar brevemente el origen de la epidemia zombis. Sin embargo, se eligió hacer un recorte con el mismo número de películas que el grupo anterior.

En este punto, parecía que cualquier filme del grupo de epidemias zombis podía integrar la mitad faltante del *corpus*. Se optó, entonces, por seleccionar las películas que tuvieron el mayor ingreso en taquilla durante su exhibición en cines a nivel mundial. La información se obtuvo del portal Box Office Mojo (<https://www.boxofficemojo.com>) que pertenece a Internet Movie Database.

La siguiente tabla muestra los resultados. Las películas aparecen ordenadas del mayor al menor ingreso en taquilla. Por lo tanto, las primeras tres cintas son las que fueron seleccionadas para completar el *corpus* de análisis.

Películas fantástico de epidemias zombis	Ingresos en dólares por taquilla
<i>Soy leyenda</i> (Francis Lawrence, 2007)	\$585,410,052
<i>Guerra Mundial Z</i> (Marc Forster, 2013)	\$540,455,876
<i>Resident Evil 3: La extinción</i> (Russell Mulcahy, 2007)	\$147,717,833
<i>Resident Evil 2: Apocalipsis</i> (Alexander Witt, 2004)	\$129,342,769
<i>Resident Evil, el huésped maldito</i> (Paul W.S. Anderson , 2002)	\$102,984,862
<i>Tierra de zombies</i> (Ruben Fleischer, 2009)	\$102,392,080
<i>El amanecer de los muertos</i> (Zack Snyder, 2004)	\$102,278,712
<i>Exterminio</i> (Danny Boyle, 2002)	\$85,720,385
<i>Exterminio 2</i> (Juan Carlos Fresnadillo, 2007)	\$65,048,678
<i>[Rec]</i> (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007)	\$32,511,655
<i>El despertar de los muertos</i> (Edgar Wright, 2004)	\$30,097,092
<i>Planeta Terror</i> (Robert Rodríguez, 2007)	\$11,446,172
<i>[Rec]3 Génesis</i> (Paco Plaza, 2012)	\$11,019,975

Como resultado, el *corpus* de análisis incluyó las siguientes películas:

Cine realista de epidemias emergentes				
31	1993	<i>En el filo de la duda</i>	<i>And the Band Played On</i>	Roger Spottiswoode
33	1995	<i>Epidemia</i>	<i>Outbreak</i>	Wolfgang Petersen
64	2011	<i>Contagio</i>	<i>Contagion</i>	Steven Soderbergh

Cine fantástico de epidemias zombis				
50	2007	<i>Resident Evil 3: La extinción</i>	<i>Resident Evil: Extinction</i>	Russell Mulcahy
52	2007	<i>Soy leyenda</i>	<i>I am Legend</i>	Francis Lawrence
68	2013	<i>Guerra Mundial Z</i>	<i>World War Z</i>	Marc Forster

REFERENCIAS

- Acuña Soto, R. (2010) "Perspectiva histórica de las epidemias de influenza en México", en Pérez Padilla, J. R. *et al.* (eds.) *Influenza por el nuevo virus A H1N1. Un panorama integral*, México, Instituto Nacional de Enfermedades Respiratorias y Sociedad Mexicana de Neumología y Cirugía de Tórax, pp. 15-25.
- Alvarado Duque, C. (2014) "Cuerpos magmáticos y pasiones fílmicas. Lo visible y lo legible en el cine de terror", en *Filo de Palabra*, (16), pp. 51-60.
- Anaya, R. (2013) *El enigma de los virus. El caso de la influenza A (H1N1)*, México: Terracota.
- Andrew, D. (1984) *Film in the Aura of Art*, Princeton: Princeton University Press.
- Anónimo (1960) *Popol-Vuh. Las antiguas historias del Quiché*, 4ª ed., México: Fondo de Cultura Económica.
- Anzaldúa, R. (coord.) (2012) *Imaginario social: creación de sentido*, 2ª ed., México: Universidad Pedagógica Nacional.
- Aranda Anzaldo, A. (1998) *En la frontera de la vida: los virus*, 3ª ed., México: Fondo de Cultura Económica.
- Aristóteles (2004) *Poética*, 7ª ed., Buenos Aires: Leviatán.
- (2014) *Retórica*, 2ª ed., Madrid: Alianza.
- Arruda, Á. y de Alba, M. (coords.) (2007) *Espacios imaginarios y representaciones sociales. Aportes desde Latinoamérica*, Barcelona: Anthropos y Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa.
- Assunção e Alves, C. (2013) "Retórica da imagem em movimento: uma abordagem possível?", en Mendes, E. (coord.) *Imagem e discurso*, Belo Horizonte: FALE / UFMG, pp. 73-88.
- Auerbach, E. (1969) *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*, Barcelona: Seix Barral.

- Balló, J. y Pérez, X. (1997) *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona: Anagrama.
- Banchs, M. et al. (2007) “Imaginarios, representaciones y memoria social”, en Arruda, Á. y de Alba, M. (coords.) (2007) *Espacios imaginarios y representaciones sociales. Aportes desde Latinoamérica*, Barcelona: Anthropos y Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa, pp. 47-95.
- Barthes, R. (1972) “El efecto de realidad”, en Verón, E. (dir.) *Comunicaciones. Lo verosímil*, 2ª ed., Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, pp. 95-101.
- (1974) *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria*, Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.
- (2009) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, Barcelona: Paidós.
- (2009a) *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- (2010) *Mitologías*, 2ª ed., México: Siglo XXI.
- Bauman, Z. (2005) *Modernidad y ambivalencia*, Barcelona: Anthropos.
- Benedictow, O. (2011) *La Peste Negra (1346-1353). La historia completa*, Madrid: Akal.
- Beristáin, H. (2002) *Análisis estructural del relato literario*, México, UNAM y Limusa.
- (2006) *Diccionario de retórica y poética*, 9ª ed., México: Porrúa.
- Beyer Ruiz, M. E. (2007) *Monstruos, sueños y otros cuentos... vistos desde la ciencia*, México: Paidós.
- Beylie, C. (2006) *Películas clave de la historia del cine*, Barcelona: Robinbook.
- Blakesley, D. (ed.) (2003) *The Terministic Screen. Rhetorical Perspectives on Film*, Carbondale: Southern Illinois University Press.

- (2004) "Defining Film Rhetoric: The Case of Hitchcock's *Vertigo*", en Hill, C. A. y Helmers, M., *Defining Visual Rhetorics*, Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, pp. 111-133.
- Bou, N. (2006) *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollywood*, Barcelona: Icaria.
- Bou, N. y Pérez, X. (2000) *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood*, Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D. (1995) *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona: Paidós.
- Borghi, F. (2021) *La peste en el cine. Películas, cultura y religión en tiempos pandémicos*, Córdoba: Editorial de la Universidad Católica de Córdoba.
- Briselance, J. M. y Morin J. C. (2011) *Gramática do cinema*, Lisboa: Texto & Grafia.
- Brito-Alvarado, L., Martínez Bonilla, C. y Guamán Guadalima, N. (2021) "Virus y cine: sobre la narrativa del fin del mundo", en *Cuestión*, 3 (69), pp. Disponible en: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/6714> (consulta del 12 de junio de 2022).
- Brummett, B. (1991) *Rhetorical Dimensions of Popular Culture*, Tuscaloosa: University of Alabama.
- Bull, M. (comp.) (1998) *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Cahn, P. et al. (2007) *El VIH/Sida desde una perspectiva integral*, Buenos Aires: Eudeba.
- Carbó, T. (2010) "La visibilización de un enemigo invisible. La influenza A (H1N1) en fotografías de prensa", en *Desacatos. Revista de Antropología Social*,

(32). Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/desacatos/n32/n32a9.pdf>
(consulta del 2 de septiembre de 2014).

Cárdenas Guzmán, G. (2014) “La vigilancia epidemiológica en México”, en *¿Cómo ves? Revista de Divulgación de la Ciencia de la UNAM*, 16 (189), pp. 10-14.

Carmona, J. I. (2005) *Enfermedad y sociedad en los tiempos modernos*, Sevilla: Universidad de Sevilla.

Carrera Espinosa, C. (2021) “El encanto distópico: un análisis del consumo de películas sobre pandemias durante el confinamiento por el Covid-19”, en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 27 (53), pp- 51-73.
Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7967039>
(consulta del 6 de enero de 2022).

Carrere, A. y Saborit, J. (2000) *Retórica de la pintura*, Madrid: Cátedra.

Carroll, Noël (1996) “A note on film metaphor”, en *Journal of Pragmatics*, 26, pp. 809-822.

Cartwright, F. y Biddiss, M. (2005) *Grandes pestes de la Historia*, Buenos Aires: El Ateneo.

Casetti, F. (2010) *Teorías del cine 1945-1990*, 4ª ed., Madrid: Cátedra.

Castoriadis, C. (1994) *Los dominios del hombre. Las encrucijadas del laberinto*, 2ª ed., Barcelona: Gedisa.

----- (2002) *Figuras de lo pensable (Las encrucijadas del laberinto VI)*, 2ª ed., México: Fondo de Cultura Económica.

----- (2006) *Una sociedad a la deriva. Entrevistas y debates (1974-1997)*, Buenos Aires: Kats.

----- (2013) *La institución imaginaria de la sociedad*, México: Tusquets.

Ceballos, N. (2009) “El enigma de una entidad mutante. Entrevista al Dr. Hugo Roland”, en *Contingencia. Los acontecimientos de nuestro tiempo*, 2 (5), pp. 3-7. Disponible en:

<http://www.cieccordoba.com.ar/documents/contingencia5.pdf> (consulta del 11 de junio de 2014).

Cevallos, M. Á. (2003) “SARS, la neumonía misteriosa”, en *¿Cómo ves? Revista de Divulgación de la Ciencia de la UNAM*, 5 (55), pp. 10-15.

Charaudeau, P. (1985) “Una teoría de los sujetos del lenguaje”, en *Discurso. Cuadernos de teoría y análisis*, 2 (7), pp. 53-67.

----- (1993) “El dispositivo sociocomunicativo de los intercambios lingüísticos”, en *Discurso, teoría y análisis*, (15), pp. 43-58.

----- (2003) *El discurso de la información. La construcción del espejo social*, Barcelona: Gedisa.

----- (2007) “Les stéréotypes, c’est bien. Les imaginaires, c’est mieux” en Boyer, H. (dir.) *Stéréotypage, stéréotypes : fonctionnements ordinaires et mises en scène*, Paris: L’Harmattan. Disponible en: <http://www.patrick-charaudeau.com/Les-stereotypes-c-est-bien-Les.html> (consulta del 15 de abril de 2017).

----- (2013) “Imagem, mídia e política: construção, efeitos de sentido, dramatização, ética”, en Mendes, E. (coord.) *Imagem e discurso*, Belo Horizonte: FALE / UFMG, pp. 383-405.

Charaudeau, P. y Maingueneau, D. (dirs.) (2005) *Diccionario de análisis del discurso*, Buenos Aires: Amorrortu.

Chaves, F. (2013) “Ethos de mão dupla e uma possibilidade de análise da construção simultânea da imagem do ‘outro’ e de ‘si’ no documentário”, en Mendes, E. (coord.) *Imagem e discurso*, Belo Horizonte: FALE / UFMG, pp. 157-177.

Clifton, N. R. (1983) *The Figure in Film*, Newark: University of Delaware Press.

Coca, J. et al. (coords.) (2011) *Nuevas posibilidades de los imaginarios sociales*, Badajoz: Tremn-Ceasga.

- Coëgnarts, M. y Kravanja, P. (eds.) (2015) *Embodied Cognition and Cinema*, Leuven: Leuven University Press.
- Comanducci, C. (2010) *Metaphor and Ideology in Film*, Tesis de maestría, Birmingham: Universidad de Birmingham.
- Costa, B. (2011) *Manifestações do imaginário no cinema contemporâneo*, Tesis doctoral, Porto Alegre: Pontificia Universidad Católica de Río Grande del Sur.
- da Costa Santos, L. et al. (2013) “Explicações médicas para o mito do vampirismo”, en *Revista Médica de Minas Gerais*, 23 (4), pp. 526-531. Disponible en: <http://rmmg.org/Sumario/36> (consulta del 24 de junio de 2014).
- Davis, J. R. y Lederberg, J. (eds.) (2000) *Public Health Systems and Emerging Infections: Assessing the Capabilities of the Public and Private Sectors*, Washington: National Academy Press.
- de Oliveira, B. J. (org.) (2005) *História da Ciência no Cinema*, Belo Horizonte: Argvmentvm.
- (2006) “Cinema e imaginário científico”, en *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, 13 (supl.), pp.133-150.
- (org.) (2007) *História da Ciência no Cinema 2*, Belo Horizonte: Argvmentvm.
- De la Peña Martínez, F. (2014) *Imaginosos fílmicos, cultura y subjetividad por un análisis antropológico del cine*, México: Navarra.
- Díaz, E. (1996) *La ciencia y el imaginario social*, Buenos Aires: Biblos.
- Díaz del Castillo, B. (2012) *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México: Trillas.
- Didi-Huberman, G. (2012) *Arde la imagen*, México: Ve y Fundación Televisa.
- Ducrot, O. (1988) *Polifonía y argumentación*, Cali: Universidad del Valle.

- Ducrot, O. y Todorov, T. (1974) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México: Siglo XXI.
- Durand, G. (1971) *La imaginación simbólica*, Buenos Aires: Amorrortu.
- (1993) *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.
- (2004) *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Durand, J. (1972) “Retórica e imagen publicitaria”, en Metz, C. et al. *Análisis de las imágenes*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, pp. 81-115.
- Eggertsson, G. T. y Forceville, C. F. (2009) “Multimodal expressions of the HUMAN VICTIM IS ANIMAL metaphor in horror films”, en Forceville, C. J. y Urios-Aparisi, E. (eds.) *Multimodal Metaphor*, Berlín: Mouton de Gruyter, pp. 429-449.
- Erreguerena Albaiteiro, M. J. (2007) *Los medios de comunicación masiva como actualizadores de los mitos. El mal en el cine, un ejemplo de la construcción imaginaria del mito*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.
- (2011) *Resistencia al porvenir. Las distopías en el cine hollywoodense*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.
- Fabbri, P. (2000) *El giro semiótico*, Barcelona: Gedisa.
- Fahlenbrach, K. (2014) “Metaphoric Narratives. Paradigm Scenarios and Metaphors of Shame in Narrative Films”, en *Image [& Narrative*, 15 (1), pp. 56-70.
- Fernández Díez, F. y Martínez Abadía, J. (1999) *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, Barcelona: Paidós.
- Fernández Pichel, S. (2010) “Mitos e imaginarios colectivos”, en *Frame. Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, (6), pp. 265-284.

- Fernández Poncela, A. M. (2010) "Influenza, medios, rumores y emociones en los quince días que conmovieron a México", en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, 20 (24), pp. 303-334.
- Fiorin, J. L. (2014) *Figuras de retórica*, São Paulo: Contexto.
- Figueiredo, I. (2013) "Imaginários sociodiscursivos de 'pessoas com deficiência' na mídia televisiva: Análise das reportagens sobre inclusão social do Jornal Visual", en Mendes, E. (coord.) *Imagem e discurso*, Belo Horizonte: FALE / UFMG, pp. 251-268.
- Flores Villela, C. y Sánchez Menchero, M. (2021) *Representar a los virus. Miradas filmográficas de las pandemias*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Forceville, C. J. (1996) *Pictorial Metaphor in Advertising*, Nueva York: Routledge.
- (2009) "Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research", en Forceville, C. J. y Urios-Aparisi, E. (eds.) *Multimodal Metaphor*, Berlín: Mouton de Gruyter, pp. 19-42.
- Forceville, C. J. y Urios-Aparisi, E. (eds.) (2009) *Multimodal Metaphor*, Berlín: Mouton de Gruyter.
- Foss, S. K. (1982) "Rhetoric and the Visual Image: A Resource Unit", en *Communication Education*, 31, pp. 55-66.
- (1984) "Retooling an Image: Chrysler Corporation's Rhetoric of Redemption", en *Western Journal of Speech Communication*, 48, pp. 75-91.
- (1994) "A Rhetorical Schema for the Evaluation of Visual Imaginery", en *Communication Studies*, 45, pp. 213-224.
- (2005) "Theory of visual rhetoric", en Smith, K., et al. *Handbook of Visual Communication: Theory, Methods, and Media*, Mahwah: Lawrence Erlbaum, pp. 141-152.

Freud, S. (1984) “Pulsiones y destinos de pulsión (1915)”, en *Obras completas Vol. XIV*, Buenos Aires: Amorrortu, pp. 105-134.

----- (2011) *Introducción al psicoanálisis*, 3ª ed., Madrid: Alianza.

García López, S. J. (2012) “De la imagen al imaginario en el cine colombiano”, en *Razón y Palabra*, 17 (79). Disponible en: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N79/V79/36_Garcia_V79.pdf (consulta del 9 de abril de 2017).

García Sánchez, J. E. y García Sánchez, E. (2005) “El doctor Arrowsmith / Arrowsmith (1931) o la investigación en microbiología”, en *Revista de Medicina y Cine*, 1 (3), pp.82-92. Disponible en: <http://revistamedicinacine.usal.es/es/volumenes/volumen1/num3> (consulta del 15 de agosto de 2014).

----- (2006) “La gripe en el cine. De la enfermedad aparentemente banal a la pandemia apocalíptica”, en *Revista de Medicina y Cine*, 2 (1), pp.1-2. Disponible en: <http://revistamedicinacine.usal.es/es/volumenes/volumen2/num1/506> (consulta del 21 de febrero de 2015).

Genette, Gérard (1974) “La retórica restringida”, en *Investigaciones retóricas II*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, pp. 203-222.

Goffman, E. (2006) *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires: Amorrortu.

Gómez, P. (2001) “Imaginarios sociales y análisis semiótico. Una aproximación a la construcción narrativa de la realidad”, en *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales – Universidad Nacional de Jujuy*, (17), pp. 195-209. Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/pdf/cfhycs/n17/n17a12.pdf> (consulta del 29 de enero de 2018).

Góngora-Bianchi, R. (2004) “La erradicación de la fiebre amarilla en Mérida, Yucatán: una historia de tenacidad y éxito”, en *Biomédica*, 15 (4), pp. 251-

258. Disponible en: <http://www.revbiomed.uady.mx/pdf/rb041547.pdf> (consulta del 29 de enero de 2018).
- González Crussí, F. (2009) “La epidemia: una perspectiva histórica”, en *Letras Libres*, 40 (126), pp.14-19.
- González de Arce, R. y González de Arce, J. (2021) “Epidemias por enfermedades infecto-contagiosas en el cine mexicano (1922-2019)”, en *Revista de Medicina y Cine*, 17 (3), pp. 215-228. Disponible en: https://revistas.usal.es/index.php/medicina_y_cine/article/view/rmc2021173215228 (consulta del 12 de junio de 2022).
- González Zymia, H. (2014) “La danza macabra”, en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, VI (11), pp.23-51. Disponible en: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/numero-11> (consulta del 29 de enero de 2018).
- Gonçalves, A. et al. (2013) “*Fallen Princesses* de Dina Goldstein: uma proposta de análise de imagens”, en Mendes, E. (coord.) *Imagem e discurso*, Belo Horizonte: FALE / UFMG, pp. 19-35.
- Grupo μ (1987) *Retórica general*, Barcelona: Paidós.
- (2015) *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*, 3ª ed., Madrid: Cátedra.
- Gubern, R. (2002) *Máscaras de la ficción*, Barcelona: Anagrama.
- (2006) *Historia del cine*, 7ª ed., Barcelona: Lumen.
- Haggard, H. W. (1913) *Devils, drugs and doctors. The story of the science healing from medicine-man to doctor*, Londres: Heinemann. Disponible en: <https://archive.org/details/devilsdrugsdocto00hagg> (consulta del 17 de junio de 2014).
- Harrington, J. (1973) *The Rhetoric of Film*, Nueva York: Holt, Rinehart and Winston.

- Hart, K. (2013) *The AIDS movie: representing a pandemic in film and television*, Nueva York: Routledge (edición digital).
- Herederó, C. F. y Santamarina, A. (1996) *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*, Barcelona: Paidós.
- Hill, C. A. y Helmers, M. (2004) *Defining Visual Rhetorics*, Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates.
- Hipócrates (1989) *Tratados hipocráticos V: Epidemias*, Madrid: Gredos.
- Hobbes, T. (1980) *Leviatán. O la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*, 2ª ed., México: Fondo de Cultura Económica.
- Holman, C. y McMahon, J. (2015) "From Power Over Creation To The Power Of Creation: Cornelius Castoriadis On Democratic Cultural Creation and The Case of Hollywood", en *Topia. Canadian Journal of Cultural Studies*, (33), pp. 157-181.
- Infantes, V. (1997) *Las danzas de la muerte: génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII – XVII)*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Imbert, G. (2000) "Construcción de la realidad e imaginarios sociales en los mass medias: la hipervisibilidad moderna", en García Ferrando, M. et al. (2000) *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*, 3ª ed., Madrid: Alianza, pp. 605-624.
- (2006) "Violencia e imaginarios sociales en el cine actual" en *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, (18), pp. 27-51.
- (2010) *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*, Madrid: Cátedra.
- Jakobson, R. (1973) "Dos aspectos de lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos", en Jakobson, R. y Halle, M., *Fundamentos del lenguaje*, 2ª ed., Madrid: Ayuso, pp. 97-143.
- (1988) "El metalenguaje como problema lingüístico", en *El marco del*

- lenguaje*, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 81-91.
- Jones, R. (1997) "The Boffin: a stereotype of scientists in post-war British films (1945-1970)", en *Public Understanding of Science*, 6 (1), pp. 31-48.
- Juanes Méndez, J. (2020) "Las pandemias en el cine: argumentos que se han hecho virales", en *Revista de Medicina y Cine*, 16 (e), pp. 327-337. Disponible en: https://revistas.usal.es/index.php/medicina_y_cine/article/view/rmc202016e327337 (consulta del 12 de junio de 2022).
- Jung, C. G. (1994) *Tipos psicológicos*, Barcelona: Edhasa.
- Kermode, F. (1998) "Aguardando el fin", en Bull, M. (comp.) *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo*, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 291-307.
- (2000) *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, 2ª ed., Barcelona: Gedisa.
- Keske, H. (2009) "Do imaginário rural ao urbano: a (re)invenção simbólica do cinema gaúcho", en *Fronteiras – Estudos Midiáticos*, 11 (3), pp. 202-210.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (2012) *Metáforas de la vida cotidiana*, 9ª ed., Madrid: Cátedra.
- Lazo, N. (2004) *El horror en el cine y en la literatura*, México: Paidós.
- Lausberg, H. (1966) *Manual de retórica literaria*, Madrid: Gredos.
- Lehtonen, K. E. (2011) *Rhetoric of the Visual. Metaphor in a Still Image*, Tesis doctoral, Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Lindón, A. y Hiernaux, D. (dirs.) (2012) *Geografías de lo imaginario*, Madrid: Anthropos y Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.
- Lira, B. (2013) *Luz e sombra: significações imaginárias na fotografia do cinema expressionista alemão*, João Pessoa: Universidad Federal de Paraíba.

- (2015) *Cinema noir: a sombra como experiencia estética e narrativa*, João Pessoa: Universidad Federal de Paraíba.
- Lizarazo Arias, D. (2004) *La fruición fílmica. Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.
- Macip, S. (2010) *Las grandes plagas modernas. La gripe, el sida y otros enemigos invisibles*, Barcelona: Destino.
- Manjarrez Zavala, M. E. et al. (2010) “Biología del virus: familia *Orthomyxoviridae*”, en Pérez Padilla, J. R. et al. (eds.) *Influenza por el nuevo virus A H1N1. Un panorama integral*, México: Instituto Nacional de Enfermedades Respiratorias, Sociedad Mexicana de Neumología y Cirugía de Tórax y Graphimedica, pp. 26-41.
- Maradona Hidalgo, J. A. (2010) *Historia de las enfermedades infecciosas*, Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Mariniello, S. “Retórica del cine”, en *Acta Poética*, 22, pp. 145-163.
- Martínez Lucena, J. (2010) *Vampiros y zombis posmodernos*, Barcelona: Gedisa.
- Martínez Torres, A. (1994) “Historia del sida”, en *El País*, 21 de enero. Disponible en: https://elpais.com/diario/1994/01/22/cultura/759193206_850215.html (consulta del 17 de diciembre de 2021).
- Martins, A. F. (2004) *Saudades do futuro: o cinema de ficção científica como expressão do imaginário social sobre o devir*, Tesis doctoral, Brasilia: Universidad de Brasilia.
- Mayer, R. (2007) “Virus Discourse: The Rhetoric of Threat and Terrorism in the Biothriller”, en *Cultural Critique*, 66, pp. 1-20.
- Mayer, R. y Weingart, B. (2012) “Discursive Contamination: Terrorism, the Body Politic, and the Virus as Trope”, en Hampf, M. M. y Snyder-Körber, M.,

- Machine: Bodies, Genders, Technologies*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, pp. 137-155.
- McNeill, W. H. (1984) *Plagas y pueblos*, Madrid: Siglo XXI.
- Mendes, E. (2013) “Análise do discurso e iconicidade: uma proposta teórico-metodológica”, en Mendes, E. (coord.) *Imagem e discurso*, Belo Horizonte: FALE / UFMG, pp. 125-156.
- Menéndez-Pidal, S. N. (2010) “Retórica visual: una herramienta necesaria en la creación e interpretación de productos visuales”, en *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, 11 (2), pp. 99-116.
- Metz, C. (1972) “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?”, en Verón, E. (dir.) *Comunicaciones. Lo verosímil*, 2ª ed., Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, pp. 17-30.
- (2001) *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, Barcelona: Paidós.
- Meyer, M. (2013) *Principia rhetorica. Una teoría general de la argumentación*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Morin, E. (2011) *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona: Paidós.
- Mortara Garavelli, B. (2015) *Manual de retórica*, 4ª ed., Madrid: Cátedra.
- Nichols, B. (1981) *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*, Bloomington: Indiana University Press.
- Obscura Gutiérrez, S. (2011) “La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano”, en *Cultura y Representaciones Sociales*, 6 (11), pp. 159-184.
- Oldstone, M. (2002) *Virus, pestes e historia*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Olivé, L. y Pérez, R. (2011) *Temas de ética y epistemología de la ciencia. Diálogos entre un filósofo y un científico*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Organización Mundial de la Salud (2014) “Erradicación de la viruela: destrucción

de las reservas de virus variólico”, Informe para la 67ª Asamblea Mundial de la Salud. Disponible en: http://apps.who.int/gb/ebwha/pdf_files/WHA67/A67_37-sp.pdf (consulta del 10 de junio de 2014).

Ortiz, M. J. (2014) “Visual Manifestations of Primary Metaphors Through *Mise-en-scène* Techniques”, en *Image [&] Narrative*, 15 (1), pp. 5-16.

Ostherr, K. (2005) *Cinematic Prophylaxis. Globalization and Contagion in the Discourse of World Health*, Durham y Londres: Duke University Press.

Ovidio (2015) *Metamorfosis*, 14ª ed., Madrid, Cátedra.

Pais de Lacerda, A. (2006) “El cine como documento histórico: el SIDA en 25 años de cine”, en *Revista de Medicina y Cine*, 2 (3), pp. 102-113. Disponible en: <http://revistamedicinacine.usal.es/index.php/volumenes/volumen2/num3> (consulta del 15 de agosto de 2014).

Pérez Juliá, M. (2003) “La eternidad del fin. Una aproximación a la retórica del miedo a partir de *Los otros* del director Alejandro Amenábar”, en *Arbor*, 174 (686), pp. 251-264.

Pérez Padilla, J. R., et al. (eds.) (2010) *Influenza por el nuevo virus A H1N1. Un panorama integral*, México: Instituto Nacional de Enfermedades Respiratorias, Sociedad Mexicana de Neumología y Cirugía de Tórax y Graphimedica.

Pérez Rubio, P. (2004) *El cine melodramático*, Barcelona: Paidós.

Pérez Tamayo, R. (2000) *Microbios y enfermedades*, México: Fondo de Cultura Económica, Secretaría de Educación Pública y Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

----- (2003) *De la magia primitiva a la medicina moderna*, 2ª ed., México: Fondo de Cultura Económica, Secretaría de Educación Pública y Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

- Perret, C. *et al.* (2001) “Ántrax (Carbunco)”, en *Revista Chilena de Infectología*, 18 (4). Disponible en: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-10182001000400008&lng=en&nrm=iso&tlng=en (consulta del 2 de septiembre de 2014).
- Pintos, J. L. (2003) “Los imaginarios sociales del delito. La construcción social del delito a través de las películas”, en *Anthropos. Huellas del conocimiento*, (198), pp. 161-176.
- Pizarro Noronha, M. (2011) “Corpos do futuro e o futuro do corpo. Metáforas corporais no cinema de horror e de ficção científica e os seus para a intervenção / invenção de direitos civis no âmbito da diferença / deficiência física”, en *Redescrições*, 3 (1), pp. 7-28.
- Platón (2013) *Los diálogos eróticos: Banquete y Fedro*, Madrid: Tecnos.
- (2015) *Protágoras. Gorgias. Carta séptima*, 2ª ed., Madrid: Alianza.
- Protzel, J. (2016) *Imaginarios sociales e imaginarios cinematográficos*, Lima: Universidad de Lima (edición digital).
- Rajas, M. (2005) “Introducción al análisis retórico del texto fílmico”, en *Icono. Revista de comunicación y nuevas tecnologías*, 14 (5), pp. 59-74.
- Reyes, A. (1961) “La antigua retórica”, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, México: Fondo de Cultura Económica, pp. 347-558.
- Ribas de Oliveira, J. L. (2009) “Cinema e doença: As metáforas da enfermidade através da representação fílmica”, en *Anais do II Encontro Nacional de Estudos da Imagem*, pp. 743-750.
- Rohdin, M. (2009) “Multimodal metaphor in classical film theory from the 1920s to the 1950s”, en Forceville, C. J. y Urios-Aparisi, E. (eds.) *Multimodal Metaphor*, Berlín: Mouton de Gruyter, pp. 403-428.

- Rushton, R. (2011) *The Reality of Film. Theories of Filmic Reality*, Manchester: Manchester University Press.
- Sadoul, G. (2004) *Historia del cine mundial. Desde los orígenes hasta nuestros días*, 19ª ed., México: Siglo XXI.
- Salas, J. (2020) “Las pelis de pandemias nos vacunan frente al miedo”, en *El país*, 2 de mayo. Disponible en: <https://elpais.com/ciencia/2020-05-02/las-pelis-de-pandemias-nos-vacunan-frente-al-miedo.html> (consulta del 31 de diciembre de 2021).
- Salgado Andrade, E. y Villavicencio Zarza, F. (2010) *Crónica de una epidemia pregonada*, en *Desacatos. Revista de Antropología Social*, (32), pp.89-108.
- Sánchez Noriega, J. L. (2006) *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, 2ª ed., Madrid: Alianza.
- Santamarina, A. (1999) *El cine negro en 100 películas*, Madrid: Alianza.
- Saussure, F. (2012) *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires: Losada.
- Schneider, M. C. y Santos-Burgoa, C. (1994) “Tratamiento contra la rabia humana: un poco de su historia”, en *Revista de Saúde Pública*, 28 (6), pp. 454-463. Disponible en: <http://www.scielo.br/pdf/rsp/v28n6/10.pdf> (consulta del 26 de junio de 2014).
- Sherman, I. W. (2006) *The power of plagues*, Washington: American Society for Microbiology.
- (2007) *Twelve diseases that changed our world*, Washington: American Society for Microbiology.
- Solares Altamirano, B. (2011) “Gilbert Durand, imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 56 (211), pp. 13-24.
- Sontag, S. (1996) *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas*, Madrid: Taurus.

- (2008) “La imaginación del desastre”, en Navarro, A. J. (ed.) *El cine de ciencia ficción. Explorando mundos*, Madrid: Valdemar, pp. 19-49.
- Sosa Delgado Pastor, V. y Pérez Padilla, J. R. (2010) “Influenza A H1N1, 2009: Los hechos desde la experiencia en el INER”, en Pérez Padilla, José Rogelio, et al. (eds.) *Influenza por el nuevo virus A H1N1. Un panorama integral*, México: Instituto Nacional de Enfermedades Respiratorias, Sociedad Mexicana de Neumología y Cirugía de Tórax y Graphimedica, pp. 57-68.
- Stam, R. (1985) *Reflexivity in film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, Ann Arbor: UMI Research Press.
- (2001) *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona: Paidós.
- Urbina Fonturbel, R. (2001) “El universalismo antropológico imaginario en el relato cinematográfico: *Laura* de Otto Preminger”, *Thémata. Revista de Filosofía*, (27), pp. 349-356. Disponible en: <http://institucional.us.es/revistas/themata/27/37%20Urbina.pdf> (consulta del 29 de enero de 2018).
- Tapia, A. *De la retórica a la imagen*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.
- Tassara, M. (2011) “Figuras del desplazamiento en el cine”, en Zavala, L. *Reflexiones teóricas sobre cine contemporáneo*, Toluca de Lerdo: Secretaría de Educación del Estado de México, pp. 23-44.
- (2015) “Articulaciones de la operatoria figural textual en interacción con poéticas fílmicas”, Tesis doctoral, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- (2016) “Pensar la figura audiovisual. Propositiones sobre la figuración en el cine”, en *Rétor*, 6 (1), 84-107.
- Todorov, T. (1972) “Introducción”, en Verón, E. (dir.) *Comunicaciones. Lo verosímil*, 2ª ed., Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, pp. 11-15.

- Trujillo, J. (2012) "Puntos y figuras: La lítote", en *Letras libres*. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/puntos-y-figuras-la-litote> (consulta del 30 de abril de 2018).
- Urios-Aparisi, E. (2014) "Figures of Film. Metaphor, Metonymy, and Repetition", en *Image [&] Narrative*, 15 (1), pp. 102-113.
- Vales, J. C. (2010) "Introducción. La última danza de la muerte", en Defoe, D. *Diario del año de la peste*, Madrid: Impedimenta, pp. 7-16.
- van Dijk, T. A. (1990) *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*, Barcelona: Paidós.
- Visa Barbosa, M. (2015) "Evolución de la *Femme fatale* en *Cautivo del deseo*: de la tentación y la humillación a la locura y la muerte", en *Revista de Comunicación Vivat Academia*, 18 (130), pp. 121-140. Disponible en: <http://www.vivatacademia.net/index.php/vivat/article/view/619/143> (consulta del 29 de enero de 2018).
- Walters, M. J. (2011) *Seis plagas modernas y cómo las estamos ocasionando*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Wasik, B. y Murphy, M. (2012) *Rabid. A cultural history of the world's most diabolical virus*, Nueva York: Penguin (edición digital).
- Whittock, T. (1990) *Metaphor and Film*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Wood, R. (1965) *Hitchcock's films*, London: Zwemmer.
- Wunenburger, J. J. (2008) *Antropología del imaginario*, Buenos Aires: Del Sol.
- Zamorano Rojas, A. D. (2011) *El principio del fin... Imaginarios cinematográficos sobre el Apocalipsis*, Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura.
- Zumalde, I. (2011) *La experiencia fílmica. Cine, pensamiento y emoción*, Madrid: Cátedra.
- Zunzunegui, S. (2007) *Pensar la imagen*, 6ª ed., Madrid: Cátedra, Universidad del País Vasco.