

LC

# **Virus, epidemias y pandemias en el arte**

## **Estudios interdisciplinarios**

**Mónica Viviana Fanny Gruber y Fernando  
Gabriel Pagnoni Berns (comps.)**



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras



**Virus, epidemias y pandemias en el arte.  
Estudios interdisciplinarios**

---



# **Virus, epidemias y pandemias en el arte**

## Estudios interdisciplinarios

Mónica Viviana Fanny Gruber y Fernando Gabriel Pagnoni  
Berns (comps.)

Cátedras: Pensamiento Audiovisual  
Literatura en las Artes Audiovisuales



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

---

Decano Américo Cristófalo	Secretario de Investigación Marcelo Campagno	Consejo Editor Virginia Manzano Flora Hilert
Vicedecano Ricardo Manetti	Secretario de Posgrado Alejandro Balazote	Marcelo Topuzian María Marta García Negroni Fernando Rodríguez
Secretario General Jorge Gugliotta	Secretaria de Transferencia y Relaciones Interinstitucionales e Internacionales Silvana Campanini	Gustavo Daujotas Hernán Inverso Raúl Illescas Matias Verdecchia Jimena Pautasso Grisel Azcuy Silvia Gattaioni
Secretaria de Asuntos Académicos Sofía Thisted	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Rosa Gómez Rosa Graciela Palmas Sergio Castelo Aylén Suárez
Secretaria de Hacienda y Administración Marcela Lamelza	Subsecretario de Hábitat e Infraestructura Nicolás Escobari	Directora de imprenta Rosa Gómez
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretario de Publicaciones Matias Cordo	

---

**Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras**  
**Colección Libros de Cátedra**

ISBN 978-987-8927-29-9

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2022

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Fanny Gruber, Mónica Viviana

Virus, epidemias y pandemias en el arte: estudios interdisciplinarios / Mónica Viviana Fanny Gruber; Fernando Gabriel Pagnoni Berns; compilación de Mónica Viviana Fanny Gruber; Fernando Gabriel Pagnoni Berns. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2022.

298 p. ; 21 x 14 cm. - (Libros de cátedra)

ISBN 978-987-8927-29-9

1. Arte. 2. Enfermedades. 3. Historia del Arte. I. Pagnoni Berns, Fernando Gabriel.

II. Título.

CDD 700.4

# Índice

<b>Prólogo</b>	9
<i>Hugo Francisco Bauzá</i>	
<b>Capítulo 1</b>	
América indígena, conquista y colonización. Epidemia y cambio cultural	15
<i>Marta Balán</i>	
<b>Capítulo 2</b>	
Ver o no ver. Una alegoría de la peste	53
<i>Patricia J. Russo</i>	
<b>Capítulo 3</b>	
El <i>Decamerón</i> de Giovanni Boccaccio en <i>Los cuentos de la peste</i> de Mario Vargas Llosa	73
<i>Patricia Hebe Calabrese</i>	
<b>Capítulo 4</b>	
Experiencias y colaboraciones entre el mito, el cine y el teatro durante la pandemia	103
<i>Adriana Libonati y Alcira Serna</i>	

<b>Capítulo 5</b>	
Pandemia, cuerpo y conciencia en la obra de Candelaria Silvestro <i>María Elena Babino</i>	121
<b>Capítulo 6</b>	
La peste como metáfora de la degradación social en <i>Pintura sobre madera y El séptimo sello</i> de Ingmar Bergman <i>Daniela Oulego</i>	133
<b>Capítulo 7</b>	
Según pasan los años. La pandemia en la historia del cine y en la actualidad: un abordaje del film <i>Pánico en las calles</i> (Kazan, 1950) <i>Malena Verardi</i>	155
<b>Capítulo 8</b>	
<i>Pánico en las calles</i> (1950), de Elia Kazan. Extranjería, crimen y peste en Nueva Orleans <i>Pablo Debussy</i>	177
<b>Capítulo 9</b>	
Un mal que siempre vuelve. Alegoría política y estilización teatral en <i>La peste</i> (1992), de Luis Puenzo <i>Jorge Sala</i>	193
<b>Capítulo 10</b>	
El discurso endémico. <i>El año de la peste</i> de Felipe Cazals <i>Emiliano Aguilar</i>	211
<b>Capítulo 11</b>	
<i>Survivors</i> (1975-1977). La epidemia como metáfora <i>Fernando Gabriel Pagnoni Berns</i>	231
<b>Capítulo 12</b>	
La peste. De la vida real a la pantalla de televisión <i>Mónica Viviana Fanny Gruber</i>	257
<b>Los autores</b>	289



# Prólogo

*Hugo Francisco Bauzá*

El presente volumen, tal como lo declara su título, enlaza doce estudios vertebrados en torno del impacto producido por las epidemias. Si bien algunos de ellos suelen comenzar, de manera descriptiva, refiriendo las principales epidemias y sus secuelas en el tejido social, trascendiendo esa circunstancia, orientan su lente al influjo que tales patologías provocaron –y provocan– en el campo del arte: ahí su originalidad. Las epidemias han generado mutaciones diversas y de variado alcance, al extremo de poner en evidencia aquello que los griegos denominaron con la voz *metánoia*, ‘conversión’, en ocasiones de alcance metafísico, que advertimos en diferentes campos del arte luego de una peste mayúscula.

Dejando de lado el caso de epidemias famosas –así las descritas en el *Antiguo Testamento*, las que en la Grecia primitiva asolaron al campamento aqueo, la de Tebas arteramente provocada por Apolo, la acaecida durante la guerra del Peloponeso, la que diezmo gran parte de la *Mitteleuropa* en el siglo XIV o la que golpeó sin piedad alguna a Inglaterra en el XVII–, hoy transitamos una epidemia virósica que

de manera global sacude al mundo sin que vislumbremos con claridad su ocaso, ya que el virus muda de formas y, con esa mutación, de secuelas. La peste una vez más pone en evidencia que la humanidad está sostenida por bemoles y que es inútil aferrarse a cánones y estereotipos, ya que a causa del accionar del citado flagelo, se anula toda certeza. No se trata de un enemigo declarado, sino, lo que es peor, anónimo, que ha puesto en vilo a la humanidad toda: su invisibilidad es altamente preocupante. El universo se opaca no permitiendo atisbar futuro alguno: ya no es posible pensar en un mañana. Todo deviene incertidumbre, relativismo y, por tanto, motivo de depresión. La que hoy nos atenaza nos cayó como una fatalidad, la mítica *anánke* de los griegos, ante la cual todo, al desestabilizarse, pierde firmeza. La pandemia nos llegó de manera inesperada –como sucede siempre con las catástrofes–, poniéndonos, de manera irremediable, ante situaciones límite.

Con todo, este cimbronazo mayúsculo ha dado pie a reflexiones y posturas que delinean posibles vías de escape mediante las más diversas manifestaciones del arte. Sobre esos intentos versan los trabajos del volumen que prologamos. Son estudios que, desde diferentes miradas, pretenden iluminar acerca de cómo el arte ha sabido expresar metafóricamente el sentir ante este flagelo universal. Muchas de sus creaciones son propuestas que, para exorcizar los demonios de la peste, a modo de catarsis, proponen una salida. En ocasiones sirven para reflexionar sobre la fugacidad de la existencia; en otras, más atrevidas, pretenden convertir a la misma peste en obra de arte, hazaña ciclópea de resultados, muchas veces inesperados.

El volumen se abre con un trabajo de Marta Balán. En él, apoyándose en antiguos testimonios de cronistas de Indias, la estudiosa muestra los efectos provocados por las pestes –en particular el azote de la viruela– en el territorio

entonces conquistado por los españoles, poniendo su lente principalmente en las mutaciones socioculturales por estas provocadas. Patricia Russo, por su parte, dibuja una alegoría de la peste a partir de *Ensayo sobre la ceguera* de Saramago, donde se muestra “la inusitada y paulatina degradación de los habitantes de una ciudad” a causa de un contagio masivo. Inquietante distopía en la que, entre otros, despuntan conceptos foucaultianos referidos a la internación.

A partir de los relatos vertebrados por Boccaccio en el marco de la peste que sirve de fondo a su *Decamerón*, Patricia Calabrese, tras referir el propósito del narrador de evadirse de ese flagelo mediante la fantasía y reflexionar sobre la poética de la ficción, lo ejemplifica con el caso de Vargas Llosa. Su reciente obra *Los cuentos de la peste* fue llevada a las tablas por el dramaturgo Joan Ollé en el Teatro Español de Madrid. En esa representación el propio Vargas Llosa, en papel de actor, encarnó a uno de sus personajes: el duque Ugolino. Adriana Libonati y Alcira Serna ven la pandemia como emergente que puso al descubierto la pervivencia del pensamiento mítico en el cine, en las artes visuales y en el teatro contemporáneos. Así pues, mediante esa forma de lenguaje, el arte ha propuesto, una vez más, echar luz sobre cuestiones inexplicables desde el ángulo de la razón.

María Elena Babino atiende a la manera sustancial, por no decir ontológica, como la artista Candelaria Silvestro, en dos de sus *performances*, mediante su cuerpo, da vida a textos de A. Artaud, con lo que pone en evidencia “el grado de vulnerabilidad en el que nos encontramos”. Arte de acción en el que el cuerpo es central en tanto de él brotan sensaciones visuales, auditivas y, fundamentalmente, otras de carácter emotivo. El trabajo de Daniela Oulego, a partir de *Pintura sobre madera* y *El séptimo sello* de Ingmar Bergman, habla acerca de la degradación de las relaciones sociales provocada por la peste, al extremo de que, en ocasiones, se impone

como necesaria una víctima propiciatoria –el *phármakon* o “chivo expiatorio en la terminología de René Girard– con el supuesto propósito de neutralizar el mal. Malena Verardi pone al descubierto “los lábiles vínculos entre realidad y ficción” a propósito de *Pánico en las calles*. Ambientado en la New Orleans de 1950, este film de Elia Kazan remite a la historia de un médico que insiste en la imperiosa necesidad de hallar al culpable de un asesinato como único remedio para evitar la propagación de una peligrosa fiebre neumónica. La autora reelabora una cuestión milenaria –en la que despuntan ecos del Edipo sofocleo y del extranjero de A. Camus– a partir del parecer de Hayden White respecto de la relación entre historia y narratividad. Sobre este mismo film, al que considera un *police procedural*, ‘documento policial’, subgénero del policial, trabaja Pablo Debussy subrayando cómo la lógica policial y la médica o sanitaria, al principio opuestas, terminan por ser complementarias. Su autor pone el acento tanto en la idea de vincular la epidemia con la extranjería –recuérdese *La peste* de Camus ¿acaso novela de anticipación?– cuanto en relacionar la criminalidad con el dinero.

Jorge Sala, a propósito de *La peste* de Luis Puenzo (1992), traslación al cine de la obra homónima del citado Camus, remite a un programa metafísico. Ve la epidemia como sínecdoque de un problema político de vasto alcance en tanto la entiende como una alegoría que siempre retorna, con lo que enfatiza el carácter cíclico de esta; en ese orden remite al tópico de S. Sontag respecto de “la enfermedad y sus metáforas”. En cuanto a la contribución de Emiliano Aguilar, esta formula el concepto de “discurso endémico” a propósito de *El año de la peste* de Felipe Cazals, film mexicano de ciencia ficción sobre guión de García Márquez basado en la conocida obra de D. Defoe. Su artículo enfoca la postura autoritaria del poder ante la crisis. El film pone en evidencia

movimientos contrahegemónicos que, desde lo discursivo, se enfrentan al relato construido por el Estado. Ve así una esquizofrenia ideológica: para el Estado no hay peste, pero la realidad dice otra cosa. Fernando Gabriel Pagnoni Berns, a propósito de la serie *Survivors* (1975-1977), que versa sobre una pandemia ficcional que parece preannunciar la del Covid, la analiza desde la noción de *hauntologie* (voz derivada de *haunted*, ‘embrujo’, término propuesto por Derrida para referirse al carácter espectral de la temporalidad histórica). Entiende que tal herramienta teórica permite poner al descubierto disyunciones temporales con sus lógicas derivadas en el terreno de lo sociocultural para lo cual, entre otros ejemplos, cita el del periodista Bob Fischer, quien habla de *the haunted generation*, la que ofrece acciones con efectos perturbadores. Habla así del tiempo dislocado, *i. e.*, fuera de sintonía. El último trabajo, de la pluma de una de las compiladoras del volumen, Mónica Gruber, analiza el traspaso de la peste de la vida real a la pantalla televisiva. Para ello parte del viejo tópico que entiende la pandemia como un castigo contra la humanidad y, luego de recorrer diversos testimonios, llega hasta los tiempos modernos para hacernos patente cómo la televisión recoge esa delicada cuestión convirtiéndola en imagen.

La diversidad de enfoques y puntos de vista que hallamos en esta compilación enriquecen nuestra mirada sobre un asunto visceral que nos incumbe a todos y que, en este momento particular de la historia, sacude a los pueblos por igual. Interesante y sugestiva la forma en que los artistas de diferentes disciplinas –literatura, artes escénicas, artes filmicas, teatro, entre otras– proponen una lectura colmada de sugerencias sobre un tema inquietante: la pandemia que anónima y letal nos mantiene aherrojados. Me ha sucedido que, luego de leídos estos ensayos, contemplo la realidad circundante con nueva mirada en consonancia

con la diversidad de juicios y pareceres vertidos en ellos, sin descuidar, por cierto, la fragilidad de la condición humana. Bienvenida una obra interdisciplinar que pretende iluminarnos a la hora de comprender algo más de nuestra realidad inmediata.

## Capítulo 1

# América indígena, conquista y colonización

## Epidemia y cambio cultural

*Marta Balán*

### Introducción

Las enfermedades infecciosas han tenido amplia incidencia en la historia de la humanidad desde que los hombres se concentraron en poblaciones; las ciudades constituyeron los lugares idóneos para su propagación y los puertos colaboraron a diseminarlas por todo el mundo conocido.

Para comprender las circunstancias y las consecuencias de su difusión y en particular los sucesos relacionados con la conquista de América, considero necesario hacer una síntesis de la historia de su relación con la cultura.

Las epidemias de viruela, sarampión, “peste bubónica”, entre otras, provocaron la desaparición de millones de personas durante los últimos 2500 años. La implantación de los tipos característicamente “civilizados” de enfermedad se dio ya entre los años 3000 y 500 a.C. en unos pocos centros de población humana particularmente densos. Los registros históricos varían según la época y los pueblos afectados.

El campo de la paleopatología ha reconstruido patrones de transmisión y distribución de enfermedades en poblaciones

prehistóricas y considera que la *revolución agrícola* puede haber creado condiciones ecológicas que auspiciaran las enfermedades epidémicas. La transición del nomadismo al sedentarismo, que se asocia con la posibilidad de producir y acumular excedentes (fundamentalmente alimenticios) con el consiguiente aumento demográfico, planteó problemas de eliminación de desechos y de exposición a insectos y roedores transmisores.

Tal como señala Lévi-Strauss:

La expansión de las enfermedades infecciosas tiende a desaparecer cuando la población es demasiado reducida para mantener a los gérmenes patógenos. [...] los pueblos que siguieron siendo cazadores y recolectores están mejor protegidos; su modo de vida impide que estas enfermedades se concentren de hombre en hombre, y de sus animales domésticos al mismo hombre [...]. (2015: 23)

Una serie de circunstancias favorecieron la difusión de las infecciones: las guerras, con el consecuente desplazamiento de ejércitos y sitios de ciudades; los viajes de exploración; las procesiones religiosas y los lugares de peregrinación. También contribuyeron: la expansión de los imperios; el comercio; los mercados y la circulación por las antiguas rutas comerciales, como la de la Seda, que unía el lejano Oriente (China) con Occidente, y las que recorrían África uniendo los llamados “Puertos del desierto”, entre los cuales las Caravanas transportaban esclavos, sal, marfil, oro, etc. Cuando el viaje desde China y la India hasta el Mediterráneo se organizó regularmente, se alteraron profundamente las condiciones para el contagio de enfermedades. Esto fue a partir del primer siglo de la era cristiana.



Las mejoras introducidas en el diseño de los barcos durante el siglo XIII posibilitaron la navegación durante todo el año y el reemplazo de algunos tramos de las antiguas rutas comerciales terrestres. Los puertos mediterráneos, durante los siglos XVI y XVII, se constituyeron en los puntos de mayor dispersión; Venecia y Sevilla representan, sin duda, casos emblemáticos. Las ratas<sup>1</sup> y las enfermedades viajaban con más facilidad por mar que por tierra.

Culturalmente, ciertos hábitos y costumbres predominantes en los distintos momentos de la historia facilitaron la difusión de las enfermedades. Prácticas higiénicas<sup>2</sup> y condiciones sanitarias favorecieron la transmisión, aunque los aliados indiscutibles del avance mortal de las infecciones fueron la ignorancia,<sup>3</sup> el hacinamiento y la desnutrición.

Desde el punto de vista antropológico, el comportamiento humano configura las causas y consecuencias de las epidemias, provocando impactos ecológicos y demográficos, y generando cambios sociales y culturales.<sup>4</sup> En tal sentido, las epidemias exacerban problemas como la xenofobia y la estigmatización.

---

1 Ratias negras (*Rattus rattus*) cuyas pulgas podían llevar el bacilo de la "peste bubónica" (*Yersinia pestis*) a los seres humanos.

2 El hombre y la mujer de la edad Media se preocupaban más por la limpieza corporal que los habitantes de los siglos XVI y XVII (Elias, 2009; Kukso, 2019).

3 La bula papal de Gregorio IX, en 1232, condenaba a los gatos negros como una encarnación de Satanás. Estos animales –uno de los depredadores más importantes de las ratas– fueron exterminados en gran parte de Europa, en muchos casos mediante tortura y fuego. Esto contribuyó a la proliferación de los roedores.

4 La Peste Negra alteró las costumbres arraigadas, entre ellas la tradición del termalismo, que había renacido en el siglo XI gracias a los cruzados, quienes volvieron a sus hogares con la noticia de la costumbre oriental del *hamman* o baño turco, que les permitió apreciar las ventajas del aseo personal en público. Las casas de baños, tanto en Italia como en la España cristiana, Inglaterra y Alemania, fueron poco a poco abandonadas y prohibidas por miedo al contagio: se pensaba que el agua caliente suavizaba la piel y hacía que los poros se abrieran facilitando el ingreso de los vapores pestilentes en el cuerpo (Mernissi, 2006; Elias, 2009; Kukso, 2019).

La cultura determina de dos maneras principales la distribución socio-epidemiológica. Desde un punto de vista micro sociológico, conforma los comportamientos individuales (costumbres alimenticias, hábitos higiénicos, conductas sociales, exposición al agua contaminada, prácticas sexuales, etc.) que predisponen a la gente a ciertas enfermedades. En cuanto al aspecto macro sociológico, las fuerzas político-económicas y las prácticas culturales hacen que la gente interactúe con su medio de formas que pueden afectar la salud.

La epidemiología distingue entre enfermedades epidémicas, las que alcanzan niveles de contagio inesperadamente altos, afectando a un gran número de personas en un lapso relativamente breve, y las endémicas, presentes continuamente en una población con niveles bajos o moderados (como la malaria), caracterizadas frecuentemente por una alta morbilidad. Las epidemias, que suelen presentar elevadas tasas de mortalidad y provocar disrupciones socioeconómicas, han tenido una gran influencia a lo largo de la historia (McNeill, 1984). Los patrones de enfermedad se modifican con el tiempo.

América fue el único continente que permaneció aislada física y por lo tanto epidemiológicamente hasta 1492. Por otra parte, África, Asia y Europa compartían el conocimiento de su mutua existencia desde tiempos antiguos y mantenían contactos: comerciales, militares, exploratorios y evangelizadores. En consecuencia, se producían difusiones culturales y epidemiológicas.

Este trabajo indaga sobre la importancia que las epidemias tuvieron durante la conquista y colonización de América, y analiza sus consecuencias: el profundo cambio cultural que sobrevino, los procesos de aculturación, reinterpretación y sincretismo que transformaron profundamente las culturas originarias y constituyeron el sustrato americano. Las fuentes principales a las que recurrimos son

algunos documentos de la época, crónicas, códices, cartas y las imágenes asociadas: dibujos, grabados y pictografías.<sup>5</sup>

## Conquista y epidemias

La conquista de América fue indudablemente un hecho traumático e inesperado. Universos culturales que durante miles de años habían permanecido ajenos entre sí entraron en contacto. A partir de ese momento, el mundo conocido fue uno, “los hombres han descubierto la totalidad de la que forman parte [...] el descubrimiento de América es lo que anuncia y funda nuestra identidad presente” (Todorov, 1987: 15).

La invasión española crea una situación enteramente nueva, inédita; la conquista es el imperio de la adaptación y la improvisación. Para las culturas americanas significó un proceso de devastación y desestructuración cultural, que devino en procesos de aculturación<sup>6</sup> y reorganización.

No fue planificado, pero de todas maneras resultó efectivo; en las naves se embarcaron también las enfermedades: el sarampión, la viruela, la gripe, la “peste bubónica”, la peste neumónica y el tifus, desconocidas para los pueblos nativos que, por lo tanto, no tenían defensas para combatirlos y fueron diezmados.<sup>7</sup> La farmacopea indígena no contaba

---

5 Este trabajo no hubiera sido posible sin el apoyo permanente de la Lic. Mónica Gruber.

6 Aculturación: “Concepto surgido a fines del siglo pasado en la literatura etnológica anglosajona [...] designa todos los fenómenos de acción recíproca que resultan del contacto entre dos culturas. [...] Los estudios de aculturación se refieren esencialmente a sociedades de fuerza desigual: una dominante y otra dominada. [...] Como resultado del proceso se pueden registrar: sincretismo, asimilación, rechazo, o, en un análisis más sutil, los grados de aculturación, etapas o estadios [...]. Hubo resistencias ofrecidas al proceso de aculturación, las revueltas y guerras libradas por los indios contra sus dominadores y también movimientos mesiánicos” (Wachtel, 1976: 26).

7 El cólera se introdujo recién a partir del siglo XIX.

con la experiencia, los productos o las conductas necesarias para enfrentarlas con éxito.

No fue el primer viaje de Colón el que trajo estas infecciones a las Américas, sino la segunda expedición, a fines de 1493. En el otoño de 1518 se produce la primera pandemia de viruela en el Nuevo Mundo, que continúa, al menos, hasta enero del siguiente año: comienza en La Española (Haití-República Dominicana) y se extiende por las Antillas. Fray Bartolomé de Las Casas lamentaba la desaparición de los tainos<sup>8</sup> y apuntaba que la epidemia no había dejado más de un millar de la “inmensidad de gentes que en esta isla había y vimos por nuestros ojos” (Cook, 2005: 73).

En 1520 los mayas del Yucatán y el valle central de México ya habían sido afectados por la enfermedad, que llevó a la costa mesoamericana un tripulante de la expedición de Pánfilo de Narváez. A partir de ahí, la propagación fue solo cuestión de tiempo, la enfermedad antecedió la llegada de los conquistadores. Los informantes indígenas, en su mayoría tlaxcaltecos, interrogados años más tarde por fray Bernardino de Sahagún, explican: “Antes que los españoles que estaban en Tlaxcala viniesen a conquistar a México, dio una grande pestilencia de viruelas a todos los indios”<sup>9</sup> (Cook, 2005: 76).

Los españoles interpretan, en la relativa facilidad de la conquista, una prueba de la excelencia de su religión y la superioridad del Dios cristiano. El proceso de evangelización se esfuerza en eliminar los antiguos dioses y los ritos por considerarlos prácticas de idolatría, lo cual contribuyó a la

---

8 Los *tainos* fueron, con los *macorijes* y los *ciguayos*, los pobladores más tardíos de las Antillas Mayores, aunque se haya identificado erróneamente a la población total de las islas con este nombre.

9 La palabra *indio* no remite de manera inmediata a una condición exclusivamente cultural sino que se trata de una categoría política construida en el siglo XVI por los conquistadores, que es resignificada de época en época y que conserva “un hilo conductor que consiste en la interiorización y subordinación de las poblaciones señaladas como indígenas” (Fontenla, 2019: 20).

emergencia de un profundo sincretismo y a la desestructuración de las sociedades, ya que los ritos<sup>10</sup> eran generadores de sentido para la comunidad, eliminaban la contingencia, hacían de la cultura un lugar fiable que podían reconocer y les brindaba estabilidad.

## Los olores de la conquista

Los olores de la sangre, la enfermedad, el hacinamiento y la muerte tuvieron protagonismo en los relatos de la conquista de México y nos permiten un abordaje no tradicional al tema de las epidemias. Considero importante contextualizar ambas culturas olfativas al momento del encuentro, cuando aún estaban vigentes las costumbres que los caracterizaban.

Como sabemos gracias a la mención de los cronistas y a las investigaciones publicadas para la Europa del siglo XVI, desde un comienzo el contacto entre indígenas e invasores fue también un encuentro de distintas percepciones sensoriales. Los olores comunican, dicen y ocultan, conectan o repelen; agradan o desagradan. La interpretación y reacción a los olores es cultural. Somos socializados en un “gusto nasal”, en lo que nuestra cultura considera que huele bien o mal. Todos los olores son individual y socialmente construidos. Percibir un olor no es solamente un fenómeno químico o fisiológico, sino en especial un fenómeno cultural (Kukso, 2019). Las distinciones entre “buen olor” y “mal olor” son, además, construcciones históricas que se reproducen y se refuerzan según la cultura y el imaginario predominantes en ese tiempo y lugar.

---

10 Según Byung-Chul Han: “Los rituales son acciones simbólicas. Transmiten y representan aquellos valores y órdenes que mantienen cohesionada una comunidad. [...] Los rituales dan estabilidad a la vida” (2020: 11-13).

Los invasores, al mando del conquistador español Hernán Cortés, llegaron a la capital imperial de los mexicas,<sup>11</sup> México-Tenochtitlan,<sup>12</sup> en la mañana del martes 8 de noviembre de 1519, hallando una fantástica ciudad construida en medio del lago de Texcoco. Marchaban con él unos quinientos sesenta soldados y tres mil aliados de los pueblos totonacas y tlaxcaltecas, enemigos acérrimos de los mexicas. El imperio gobernado por Moctezuma II estaba a punto de sucumbir. El 14 de noviembre de 1519, menos de una semana después del primer encuentro, Cortés hace prisionero a Moctezuma en su propio palacio. Para los pueblos americanos la terrible etapa de la conquista había comenzado, la enfermedad ya había penetrado en América.

Para los mexicas y demás pueblos mesoamericanos, el mal olor estaba asociado con el pecado y la deshonra; sin embargo, el olor y sabor de la sangre de los sacrificios a los dioses eran valorados sobremanera.

Los hábitos higiénicos de los aztecas son mencionados en la crónica de Bernal Díaz del Castillo, soldado de Cortés, que conoció a “Montezuma” (*sic*) y quien informaba que “era muy pulido y limpio, bañábase cada día una vez a la tarde” (Bernal Díaz del Castillo, 2019: 390); dijo de él que “tenía alrededor de cuarenta años al momento del encuentro, delgado pero vigoroso, de mediana estatura y con una barba escasa y larga” [...] fumaba tabaco mezclado con resina de pino después de los banquetes y bebía chocolate. El cronista Francisco López de Gómara advierte extrañado

---

11 El término aztecas para designar a los mexicas comienza a utilizarse a partir del siglo XVIII. Las crónicas identifican a este pueblo como mexicas.

12 Había sido fundada en el año 1325 d.C. por los mexicas o *tenochcas*, de lengua náhuatl y era una de las tres capitales aliadas del Imperio (también llamado Triple Alianza), la más militarista ya que además ejercía la dirección de los ejércitos y la entidad que prevaleció y dejó su sello indeleble en Mesoamérica. Previo a la conquista, la ciudad de Tenochtitlan pudo tener muchos más de 200.000 habitantes y la población total, solamente de la cuenca de México, sería de alrededor de 2 millones.

que: “Las mujeres se lavan mucho. Entran en baños fríos luego de salir de baños calientes, que parece dañoso” (Kukso, 2019: 170). Moctezuma en su primer encuentro, en una ceremonia de intercambio de dones, ofrenda con flores a Cortés y los suyos, guirnaldas en la cabeza, collares en el cuello y sartales para cruzarse el pecho, porque las flores en la cultura mesoamericana tienen un alto contenido simbólico; para los castellanos en cambio son obsequios propios de mujeres (Ríos Saloma, 2019).

Los mexicas barrían las calles y plazas a diario y quemaban la basura con braseros, cuyas llamas además alumbraban las calzadas; transportaban los desechos humanos en canoas para usar como fertilizantes en los campos de cultivo y reutilizaban la orina para curtir el cuero. Había letrinas privadas en el interior de los palacios, donde el agua llegaba directamente y baños públicos repartidos por la ciudad. Bernal Díaz del Castillo describe con asombro mencionando los servicios:

Tenían por costumbre que en todos los caminos tenían techos de cañas o pajas o yerba, porque no los vieses los que pasasen por ellos; allí se metían si tenían ganas de purgar sus vientres, porque no se les perdiese aquella suciedad. (Todorov, 1999: 138)

A su vez, Toribio de Benavente, misionero español describió: “Las calles están tan limpias y barridas que no había cosa en que tropezar”. Además, los mexicas abastecían Tenochtitlán con agua dulce del cerro de Chapultepec por medio de dos acueductos. También lavaban su cuerpo y la ropa con el fruto del copalxocotl –llamado “el árbol de jabón” por los españoles– y la raíz pegajosa de la *xihuahomoli* que generaba espuma. El Códice De la Cruz-Badiano de 1552, un tratado de medicina y herbolaria mexica, incluye

recetas para desodorante, dentífricos y productos para refrescar el aliento. (Kukso, 2019: 172)

Los mayas extraían hace dos mil años, en la península de Yucatán, una resina dulce del árbol de *chicozapote* (*Manilkara zapota*) y la dejaban secar al sol hasta que se volvía gomosa y masticable; esta goma de mascar prehispánica fue usada por los mexicas como dentífrico. La llamaron *tzictli*, en idioma náhuatl, de donde proviene la palabra chicle (Mathews, 2009). El franciscano Diego Landa advirtió que los habitantes de Yucatán se bañaban mucho y “que eran amigos de buenos olores, por eso usaban ramilletes de flores y hierbas olorosas”. Escribió en la *Relación de las cosas de Yucatán*: “Untaban cierto ladrillo como de jabón, [...] y con aquel se untaban los pechos y brazos y espaldas”, se trataba de una resina aromática llamada *itz-tabté*. También señala Kukso (2019) que tenían la costumbre de lavarse las manos y la boca después de comer. Sus ciudades contaban ya con un sistema de desagüe y drenaje, conectados con retretes y baños de vapor o *temazcal* –del náhuatl *temazcalli*, “casa donde se suda”– donde se limpiaban tanto el cuerpo como el espíritu o el “Aliento de vida” (también conocido como el “soplo divino”) con lociones corporales a base de plantas aromáticas, como la *cacaloxochitl* (Kukso, 2019: 171-172). Como contrapartida, también señala que: “A los españoles solo les tomó un par de décadas para destruir todo este sistema de limpieza. En los siglos que siguieron a la conquista, la abundancia de la basura en las calles llegó a convertirse en un problema de salud pública” (2019: 177).

Los conquistadores olían diferente, también los perros,<sup>13</sup> los caballos, el estiércol y la pólvora; no eran afectos a bañarse,

---

13 Se denominaba aperreamiento a la acción de los perros de cazar y matar indios. Fue introducida como práctica habitual en la época de Colón. Se protegía a los perros con armaduras para evitar las flechas y las lanzas.



vestían armaduras, ropas y sotanas que soportaron meses de viaje y largas marchas: sus hábitos higiénicos no eran comparables.<sup>14</sup> Los hombres europeos del siglo XVI, al igual que los de los dos siglos anteriores, consideraban “olores desagradables el de los excrementos, las llagas podridas o mal curadas, la comida en descomposición, la sangre de los animales y el supuesto olor de la muerte. No cabe duda que el olor y los aromas fueron una presencia constante en el mundo medieval” (Ríos Saloma, 2019: 139).

Por otra parte, la España medieval empleaba el incienso en la liturgia divina y asimismo los mexicas sahumaban a sus dioses con copal y lo mismo hicieron con los conquistadores.

Los sacrificios humanos que los pueblos mesoamericanos realizaban a sus dioses provocaban en los españoles repugnancia y rechazo. Refiriéndose a la sangre seca hallada en el Templo Mayor y el adoratorio de Huitzilopochtli, y al hedor que desprendía, narra Cortés en su tercera carta:

Los más principales de estos ídolos, y en quien ellos más fe y creencia tenían, derroqué sus sillas y los hice echar por las escaleras abajo e hice limpiar aquellas capillas donde los tenían, porque todos estaban llenas de sangre que sacrifican. (Ríos Saloma, 2019:142)

Sobre los mismos hechos, Bernal Díaz del Castillo refiere: “estaban las paredes de aquel adoratorio tan bañado y negro de costras de sangre, y asimismo el suelo, que todo muy hedía malamente [...] como en los mataderos de Castilla no había tanto hedor” (2019: 405).

---

14 Los monjes acostumbraban lavar el cuerpo solo dos veces al año: en Navidad y Pascua y con permiso del superior (Kukso, 2019).

A continuación, el cronista menciona que, al echar una mirada desde la pirámide sobre la plaza:

En aquella placeta tenían tantas cosas [...] y muchos corazones de indios que habían quemado, con que sahumaban aquellos ídolos, y todo cuajado de sangre, y tenían tanto, que les doy maldición; y como todo hedía a carnicería, no veíamos la hora de quitarnos de tan mal hedor y peor vista. (2019: 408)

El 13 de agosto de 1521, tras un penoso sitio que duró 75 días, la ciudad de Tenochtitlán, capital del imperio tenochca, cayó derrotada y se rindió ante Cortés. Allí se habían reunido guerreros de otras partes del Imperio para participar en la defensa de la capital. En el tiempo transcurrido entre el primer encuentro y el sitio de Tenochtitlan, la viruela había diezmado a sus habitantes, sin embargo, fueron miles los que murieron defendiendo la ciudad. El relato de la enorme mortandad y el hedor desprendido por los cuerpos en descomposición<sup>15</sup> es mencionado por Cortés en la carta escrita al emperador Carlos V con fecha 15 de mayo de 1522:

Y porque ya era tarde, y no podíamos sufrir el mal olor de los muertos que había de muchos días por aquellas calles, que era la cosa del mundo más pestilencial, nos fuimos a nuestros reales [...] y no hacían sino salirse infinito número de hombres y mujeres y niños hacia nosotros. Y por darse prisa al salir, unos a otros se echaban al agua, y se ahogaban entre aquella multitud de muertos; que, según pareció, del agua salada que bebían, y de el hambre y mal olor, había dado

---

15 Los documentos de época que contienen la información citada sobre los olores corresponden a Hernán Cortés y Bernal Díaz del Castillo.

tanta mortandad, que murieron más de cincuenta mil almas. (*Sic*) (1866: 257)<sup>16</sup>

Bernal Díaz del Castillo, en la crónica citada, relata el sitio de Tenochtitlan y la destrucción:

Digo que juro, amén, que todas las casas y barba-coas de la laguna estaban llenas de cabezas y cuerpos muertos, [...] y no podíamos andar sino entre cuerpos y cabezas de indios muertos, [...] porque faltaron en esta ciudad tantas gentes, guerreros que de todas las provincias y pueblos sujetos a México que allí se habían acogido, todos los más murieron [...], y hedía tanto que no había hombre que lo pudiese sufrir [...] y aún Cortés estuvo malo del hedor que se le entró en las narices y dolor de cabeza en aquellos días. (2019: 826)

## Fuentes documentales

Normalmente se llama cronistas, nombre genérico pero establecido, a los historiadores de los siglos XVI y XVII en la América española. También se los menciona como historiadores de Indias.<sup>17</sup>

Los españoles comenzaron a escribir sobre *América* desde que tomaron contacto con su territorio y sus gentes. Al principio fueron cartas y diarios como en el caso de Colón

---

16 "La destrucción de los edificios y plazas de Tenochtitlán no se hizo esperar, sus propios habitantes fueron obligados a acabar con todos los edificios y plazas que habían quedado en pie, a allanar el terreno y a rellenar los canales para dar paso a la traza y construcción, allí mismo, de México-Tenochtitlan, la nueva capital del reino de la Nueva España. Se inició así la era del sometimiento, los grandes sufrimientos y las transformaciones de los pueblos originarios de Mesoamérica. Ya nada volvió a ser igual" (Rojas Rabiela y García, 1999: 199).

17 Indias: nombre que se le daba a América en el mundo hispano en aquellos tiempos.

y Cortés, así como relaciones breves de funcionarios hispánicos. Otras fueron producto de la experiencia de quienes acompañaban a los conquistadores y tiempo después sacerdotes, funcionarios de la Corona, escribanos, etc., que redactaron cartas, crónicas, visitas y otros escritos de carácter administrativo.<sup>18</sup> Muchos de estos documentos quedaron olvidados o extraviados durante siglos, otros continúan en archivos y bibliotecas a la espera de ser descubiertos. Era habitual en los siglos XVI y XVII que los escritos fueran copiados y de esa manera incluidos como parte de la crónica de otro autor. También se acostumbraba realizar varias copias del mismo, efectuadas muchas veces en épocas distintas, lo que suponía modificaciones, supresiones o adiciones al texto original. Tomando como ejemplo los acontecimientos de la conquista del Perú, cabe mencionar que las primeras versiones “originales” de aquellos que presenciaron los sucesos de Cajamarca,<sup>19</sup> y la ejecución de Atahualpa, al referirse a él registran la palabra Inga (Inca) como nombre propio, nunca como un cargo o indicador de poder. Utilizaban topónimos para mencionarlos, como en el caso de su padre el Inca Huayna Cápac (Guainacaba) al que denominaban Cuzco Viejo y a su hermano Huáscar (Guáscara) se referían como Cuzco. Es sabido que en esta primera etapa los españoles aún no disponían de información detallada acerca de los

---

18 Para el estudio de los documentos sobre el mundo andino de los siglos XVI y XVII, me basé especialmente en tres autores: Franklin Pease García Yrigoyen, historiador, cuyas investigaciones sobre las Crónicas y los Cronistas del mundo Andino son sin duda dignas de toda mención; John V. Murra, etnohistoriador, a quien debemos el punto de inflexión más importante en la etnohistoria andina de las últimas décadas, en cuanto al uso e interpretación de otras fuentes documentales (por ej. las Visitas) conocidas pero no aprovechadas con anterioridad y el enfoque innovador de la historia incaica; y por último, Lydia Fossa, especialista en Literatura Latinoamericana, quien recurre al análisis semiótico de las crónicas para, como ella lo explica, “explorar la configuración de sentido y significado en una narrativa”.

19 Cajamarca, localidad ubicada al norte de lo que es hoy territorio peruano, donde Pizarro toma prisionero a Atahualpa, que es hijo y unos de los sucesores del inca Huayna Capac.

Andes y su gente y los términos no eran los mismos que los empleados por los cronistas de las décadas posteriores.

Más tarde se introdujeron los nombres propios que no eran conocidos en el momento en el que escribieron los autores que redactaron sus obras en la década de 1530. Estos hechos, entre otros, permiten adjudicar los documentos temporalmente y explican los inconvenientes derivados de las diferentes versiones que se tienen de algunos de ellos. Son fundamentales cuando el investigador realiza la exégesis de las fuentes.

Atahualpa es ejecutado en Cajamarca (Perú) el 26 de julio de 1533, a pesar del importante rescate entregado para liberarlo. Un primer grupo de españoles que habían participado en los hechos iniciales de la empresa española en los Andes retornó a España para hacer entrega de la parte correspondiente del “tesoro del Inca” a la Corona española. Entre ellos lo hicieron algunos de los que escribieron los relatos más tempranos y así en 1534 se editaron en Sevilla los dos primeros libros que narraban los avatares de Pizarro y su gente en los Andes, ambos en la casa impresora de Bartolomé Pérez. (Pease, 1995: 15 y ss.)

Los acontecimientos de la invasión fueron el tema central del interés de los primeros cronistas, poco podían hablar entonces de los Andes y su gente que recién comenzaban a conocer. Solo posteriormente incluyeron información acerca de ellos y sus instituciones; precisiones de nombres, la identificación del Inca y las dirigencias, los quipus,<sup>20</sup> etc.

---

20 *Quipu*, *quipo* o *kipu*: sistema de registro de información codificada utilizado por los incas, que refleja la realidad concreta y memorias, de distribución y cobranza de la tasa, división de tierras, recolección de productos, la ubicación de las *huacas* (*wak'as*) o lugares sagrados, etc. Formado cada uno por un cordón con sus respectivos nudos. Al grupo de cordones unidos a un cordón principal o *urcuña* se los denomina en plural *quipus*. Los *quipocamayos* (*kipukamayuk*) eran antiguos funcionarios incas (*inkas*) encargados de interpretar y transmitir el contenido de los quipus. Estos podían contener información sobre el origen de los *inkas* (incas), su descendencia, su señorío, for-

Las autoridades españolas necesitaban conocimientos etnográficos más precisos y abundantes sobre los territorios y sus habitantes, con fines evangelizadores y para optimizar la administración colonial y el cobro de tasas impositivas. A mediados del siglo XVI comienzan a aparecer los primeros Diccionarios bilingües, Gramáticas y Vocabularios de las lenguas nativas, que proporcionaban mejores instrumentos para la evangelización. Los historiadores coinciden en señalar las dificultades que encontraron españoles e indígenas para comunicarse desde el momento inicial del contacto:

No obstante que los cronistas hispánicos parecen creer que se había establecido una comunicación fluida, en la práctica era todo lo contrario, y ello se explica porque la capacidad de los traductores era mínima [...] los malentendidos fueron tan frecuentes como los silencios [...] con los nombres que aprendieron a pronunciar mal y transcribieron peor [...] el Runasimi, la lengua andina que fuera bautizada “quichua” años más tarde por fray Domingo de Santo Tomás, era todavía un misterio para los españoles. (Pease, 1995: 21 y ss.)

A partir de 1540 ya había españoles que habían aprendido el quechua e indios que conocían la lengua castellana. Solían usarse testimonios ajenos, dado que no siempre los cronistas fueron protagonistas de los acontecimientos que relataban y se dio el caso de manuscritos plagiados inescrupulosamente por autores diversos.

Los dibujos seleccionados son representaciones de la enfermedad tal como la interpretaron los informantes indígenas

---

mas de tributación, recursos naturales y otros. Se usan en varios contextos: económico, histórico, legal, para describir costumbres. (Fossa: 290-294)

que colaboraron en México en la obra de Fray Bernardino de Sahagún, y su representación en otros códices. Por otra parte, como relata Guaman Poma, a través de la imagen, los hechos que siguieron a la muerte de Huayna Cápac.

## Imágenes de la enfermedad

Tal como señala Hans Belting: “Una imagen es más que un producto de la percepción, se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva” (2007: 14).

Las culturas indígenas tenían formas de expresión y representación compartidas colectivamente, diferentes a las del universo del conquistador. Con excepción de los pueblos mesoamericanos que tenían escritura pictográfica, las restantes culturas de América no conocían esta forma de registro. Sin embargo:

En sociedades carentes de escritura o de otro soporte material del texto lingüístico, la imagen es frecuentemente uno de los respaldos discursivos más corrientes de la ideología del grupo, tal como aparece en el arte rupestre, la cerámica, el arte plumario o en la textilería arqueológica. Tiene mucho que decir sobre cómo se pensaron a sí mismas y cómo pensaron el mundo esas culturas. (Martel y Giraudo, 2014: 21)

La tradición náhua-mexica forma parte de aquellas escrituras que privilegian la imagen. Por otra parte, otros sistemas también basados ella son el cuneiforme, el chino y el jeroglífico egipcio.

Los códices (manuscritos pintados)<sup>21</sup> mesoamericanos, creados en el centro de México en época prehispánica, fueron uno de los soportes que permitieron la transmisión y preservación de la cultura y cosmovisión mesoamericanas durante siglos. Estaban relacionados con las prácticas de las élites. Durante la conquista esta tradición no desapareció, se adaptó. La mayor parte de los que se conservan datan de la época colonial, salvo excepciones, los prehispánicos fueron destruidos en el transcurso de la “extirpación de idolatrías”. Durante el virreinato fueron consultados pero no producidos.

Los elementos del lenguaje pictográfico prehispánico son: composición plana, ausencia de perspectiva y proporción, utilización de glifos, símbolos y atributos para identificar a los personajes y, tal como señala Todorov, los dibujos estilizados son una notación de la experiencia, no del lenguaje. Las pictografías de los códices solo conservan los puntos más importantes de la historia y son comprensibles gracias al discurso ritual que los acompaña (1999: 88).

## Fray Bernardino de Sahagún

Este sacerdote franciscano llega a México en 1529 y, a partir de la revisión de códices y entrevistas con informantes indígenas, escribe en náhuatl y castellano la *Historia general de las cosas de la Nueva España* que consta de 12 libros editados entre 1540 y 1590, e incluye pictografías. El Códice Florentino es el nombre del mejor manuscrito que se conserva de esta obra, ubicado en los archivos de la Biblioteca Laurenciana de Florencia, de allí el nombre con el que se lo conoce.

---

21 Para los manuscritos se usaba una técnica desarrollada para realizar una especie de papel con la fibra cocida del jonote o amate (*amatl* o *amoxtl*), posteriormente en época post hispánica se utilizaban las fibras del agave o maguey. El número de hojas variaba, podían ser rectangulares o cuadradas. Hay Códices del siglo XVI que relatan contextos posteriores al momento de la conquista.





Figura 1. Enfermos de viruela o hueyzáhuatl durante el sitio de Tenochtitlan. Códice Florentino, lib. XII, f. 53v.

Pictografías<sup>22</sup> incluidas en Códices mesoamericanos en las cuales se hallan representadas las consecuencias de la viruela:



Figura 2. Una gran mortandad. Años de 1544, 1545-1546; Codex Telleriano-Remensis.

<sup>22</sup> Las pictografías fueron tomadas de Cook (2005).



Figura 3. "Este año de 1538 murió mucha jente de birhuelas". Codex Telleriano-Remensis.



Figura 4. Viruelas, 1520. Codex en Cruz. Cocoliztli,<sup>23</sup> 1545. Codex en Cruz.

23 Cocoliztli: alrededor del año de 1545, aparece en México una de las enfermedades más mortíferas del siglo XVI, los indígenas la llamaban *cocoliztli* o *hueycocoliztli*, palabras que significan enfermedad o gran enfermedad. Algunas fuentes indígenas indican que los síntomas incluyen: fiebre y hemorragias por los ojos, la boca, la nariz y el ano. Aunque aún continúa el debate sobre la identificación exacta de la epidemia, la mayoría se inclina por el tifus exantemático. (Cook, 2005: 113)



Figura 5. "Yndio con virgüelas". Trujillo del Perú, vol. II. Estampa 197. Procede de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Circa 1785. Procedencia de la imagen: [cervantesvirtual.com/obra-visor/Trujillo-del-peru-volumen-ii/html/](http://cervantesvirtual.com/obra-visor/Trujillo-del-peru-volumen-ii/html/)

## Felipe Guaman Poma de Ayala

Es factible que este cronista haya nacido en la región de Huamanga (Ayacucho) poco tiempo después de producida la invasión española a los Andes. Bilingüe, bicultural, un "indio ladino". Por su formación y gracias a ella tuvo acceso a libros impresos y libros ilustrados. Fue intérprete de visitas y otros procedimientos administrativos coloniales. Convalida el sistema imperante, pero sin embargo mantiene una actitud crítica. Permanentemente denuncia las propias lacras de la situación colonial, como el soborno, el cohecho y el abuso (Pease, 1995: 261-264).

1615 es la fecha probable en la que finalizó la escritura de su libro: *Nueva crónica y buen gobierno*<sup>24</sup> destinado al rey Felipe II.

Guaman Poma, sobre todo al principio, tuvo a su disposición cantidades de papel de alta calidad cuyas marcas de agua revelan las fuentes europeas de origen. Su obra se caracteriza por la interacción de imágenes y escritura que enriquece las ilustraciones. Existe una relación entre los códigos de escritura alfabética y sus respectivos dibujos figurativos (Harrison, 2020: 115-117). Rolena Adorno advierte que: “la imagen dibujada inevitablemente antecede al texto escrito: cada uno de los trescientos noventa y ocho<sup>25</sup> dibujos de Guaman Poma, en el anverso o reverso de la hoja, deparan una presentación que luego es ampliada por la escritura en una página de prosa, o más” (2003: 54). En tal sentido, para Cummins:

La imagen y la palabra no son entidades diferenciadas en la obra de Guaman Poma, sino más bien fluyen como una sola unidad. Las palabras son “imprescindibles” en los dibujos que se usan para establecer identidades de personajes, escribir títulos capitulares o efectuar un “acto discursivo”. (Harrison, 2020: 117)

Algunos autores destacan la fuerte influencia de las estampas y grabados europeos<sup>26</sup> en la iconografía guamanpomiana y manifiestan que en ella coexisten y se mezclan elementos de la cultura europea y andina. El cronista puede

---

24 Utilizamos, en este caso, la edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno de 1980 que tuvo reediciones posteriores.

25 En la edición facsímil publicada en París en 1936 este manuscrito de 1200 páginas contiene 399 dibujos. Hemos notado que no todos los autores coinciden en el número.

26 Al respecto, Audrey Prévotel (2014) realiza un estudio comparativo entre grabados europeos de la época y los dibujos de Guaman Poma.

haberse inspirado en la pintura (lienzos y frescos), la vidriera, los pliegos sueltos y los grabados que ilustraban los libros impresos. Tengamos en cuenta que las estampas tuvieron gran influencia en el arte virreinal y “los artistas indígenas solían utilizarlas como modelos para sus propias realizaciones” (Ojeda, 2009: 15).

La imagen a continuación numerada 286(288), página 350 de la mencionada edición, corresponde a la muerte del Inca Huayna Cápac,<sup>27</sup> ocurrida en Quito según refiere el cronista a causa de viruela y que una vez embalsamado, su momia fue trasladada al Cuzco para ser depositada en la bóveda real.<sup>28</sup>

En el texto hace mención en más de una oportunidad, al referirse a otros personajes, que estos fallecieron a causa de viruela. Es importante recordar que esta crónica fue escrita en los últimos años del siglo XVI y terminada en los primeros años del siguiente siglo; el cronista no presencié la totalidad de los hechos relatados, sino que tuvo acceso a distintas fuentes e informantes. La descripción de las consecuencias de las epidemias de viruela y otras enfermedades, su importancia y manifestaciones fueron tamizadas por el tiempo transcurrido.

En cambio, los sucesos relatados por Cortés y Juan de Betanzos para Mesoamérica tienen la impronta de los que fueron testigos presenciales de las terribles consecuencias de las epidemias.

---

27 Guaman Poma lo menciona como Guayna Capac Ynga.

28 Otros autores refieren que las momias reales eran depositadas en el Qoricancha (Templo del Sol), actual Iglesia de Santo Domingo en el Cuzco, donde también estaban las estatuas de los incas realizadas en oro.



Figura 6. "Pistilencia de sarampión y birgüelas muy grandicimas, en tiempo de Guayna Capac Ynga, se murió muy mucha gente y el Ynga. Dizen que se auía metido en una cueua de piedra de miedo de la pistilencia y de la muerte y allí dentro se murió" (Guaman Poma, 1980: 260).

Son imprecisos los datos de los síntomas y la cronología del relato de la muerte de Huayna Cápac, sin embargo tanto William H. McNeill (1984) como Cook (2005), en sus respectivos estudios sobre los pueblos y las epidemias, coinciden en atribuir a dicha enfermedad la muerte del Inca. Hacen mención a que las crónicas registran el hecho años más tarde de ocurrido el suceso; además de la de Guaman Poma de Ayala, también Juan de Betanzos informa:

Estando el Inca Huayna Cápac en Quito, después de la conquista del norte "le dio una enfermedad la cual enfermedad le quitó el juicio y entendimiento y dióle una sarna y lepra que le puso muy debilitado y vién-

dole los señores tan al cabo entraron a él” (1987: 200). El sucesor nombrado por el Inca en primer término, había muerto de la misma “enfermedad de lepra que su padre”, posteriormente nombró a Atahualpa y luego a Huascar. Las fechas son difíciles de precisar, Betanzos relata que, durante los últimos días del inca, los caciques de Túmbez le llevaron noticias de que habían llegado extranjeros. Esto sitúa la muerte de Huayna Cápac en algún momento de la segunda expedición de Pizarro entre 1526 y 1528. Indudablemente, el traslado del cuerpo preparado del Inca hasta el Cuzco colaboró con la propagación de la viruela. (Cook, 2005: 87-88)

Pedro Cieza de León dice que mientras el rey inca estaba en Quito, después de la conquista del norte, “vino una gran pestilencia de viruelas tan contagiosa que murieron más de dozientos mil ánimas en todas las comarcas, porque fue general” (1985: 199-200).

Pedro Pizarro, que participó de los hechos, aunque su relato data de 1571, describe las circunstancias de la muerte de Hayna Capac y menciona que cuando el inca acababa de conquistar Quito, apareció entre ellos “una enfermedad de birhuelas, nunca entrellos vista, la cual mató muchos yndios” (1978: 48).

## **La imagen europea de la enfermedad en América. Los grabados de Theodore de Bry**

Las noticias de los acontecimientos en el Nuevo Mundo llegaban a Europa y despertaban la curiosidad del público que esperaba ser informado.

Las primeras publicaciones que aparecieron, desde la segunda mitad y hasta el último cuarto del siglo XVI, sobre los sucesos acaecidos en el Nuevo Mundo, carecían de imágenes que ilustraran.

Las xilografías con las que se acompañaban algunos textos eran imprecisas, hasta que el grabador calvinista Théodore de Bry, a fines del siglo XVI, ilustró las obras que publicó con grabados al aguafuerte de excelente calidad técnica, acompañando con ellas la traducción al latín de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, de fray Bartolomé de las Casas, editada en Frankfurt en 1598. De Bry trabajó con sus hijos en ediciones y grabados; ninguno de ellos estuvo en América, sin embargo “recrearon los temas y *tomaron muchos de los conceptos icónicos de un acervo tradicional de representaciones pre-existentes, en ocasiones totalmente ajenas, adaptándolos a los nuevos modelos creados para el escenario americano*”.<sup>29</sup> Las representaciones gráficas de Bry, en particular las de la conquista española del continente americano, colaboraban con el afianzamiento de la “Leyenda negra” de la que estos eran protagonistas: “combinan representaciones de los eventos de la conquista y colonización, en una visión imaginativa de los pueblos sojuzgados [...] *constituyen un registro único de la forma en que los europeos integraron un continente entero en su universo cultural*”<sup>30</sup> (Bueno Giménez, 2016: 229-256).

El tema de la epidemia aparece en uno de los grabados en cobre publicado por De Bry:

---

29 El subrayado es nuestro.

30 El subrayado es nuestro.





Figura 7. Nativos americanos de la Florida atendiendo a su gente, de enfermedades contraídas de los españoles, entre ellas viruela y sífilis.

## Conclusiones

Es necesario completar el complejo panorama étnico y político que prevalecía en América al momento de la llegada de los españoles, para comprender algunos de los sucesos que tuvieron lugar durante la conquista de América y evaluar en contexto el rol desempeñado por las epidemias que se sucedieron.

En el siglo previo a la conquista, las dos áreas nucleares: Andina y Mesoamericana, estaban controladas por dos poderosos imperios, en los cuales poblaciones numerosas eran el sostén de sistemas tributarios complejos. El equilibrio al interior de ellos era delicado. Sin duda este fue uno de los motivos por los cuales en ambos territorios hubo etnias que habiendo sido sojuzgadas colaboraron con los españoles.

En menos de un siglo y hasta 1532, el reino de los cuatro *suyu*,<sup>31</sup> el de los incas del Cuzco, incorporó parte de los territorios actuales de Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina. Los incas no fueron los primeros que pusieron en práctica una experiencia señorial de poder, sino que fueron los herederos de logros tecnológicos (por ejemplo, parte de la red vial), organizativos y de mando, y experiencias de gobiernos andinos anteriores que ellos heredaron y extendieron. Tal experiencia ayuda a comprender la rápida expansión del dominio cuzqueño.

En su crónica Guamán Poma describe también las guerras interétnicas preincaicas. La expansión inca más allá del Cuzco acabó con muchos de estos conflictos locales, sin embargo, esto no evitó las rebeliones y tampoco que surgieran elementos de asimetría y explotación. En algunas regiones, durante decenios los ejércitos imperiales encontraron núcleos de resistencia activa y también sufrieron derrotas. Donde hubo resistencia, el régimen cuzqueño instalaba fuerzas centralizadas y el traslado estratégico de los resistentes hasta a mil kilómetros de distancia. (Murra, 1999)

Los cambios provocados por el estado inca en las sociedades locales conquistadas fueron muy profundos, trayendo aparejadas alteraciones estructurales en las comunidades sometidas. Controlaban los territorios y las poblaciones colonizadas, creaban o manipulaban las jerarquías locales, provocaban modificaciones espaciales, organizaban el tributo y la economía imperial. Alteraron las identidades étnicas, se impuso el uso del quechua como lengua general y se aplicaron categorías homogeneizadoras como la de los mitimaes.<sup>32</sup> (Zanolli, 2005)

---

31 El Tawantinsuyu estaba conformado por cuatro regiones: Antisuyu, Collasuyu, Contisuyu y Chinchaysuyu.

32 Mitimaes: traslado de poblaciones a distancia. Práctica andina de origen preincaico.

También en Mesoamérica, los mexicas o tenochcas de lengua náhuatl incorporaron territorios no siempre a través de la vía pacífica y conquistaron y sojuzgaron en la búsqueda de rutas comerciales y nuevos tributarios.

Los indios de las regiones que atraviesa Cortés ya habían sido conquistados y colonizados por los aztecas. Resulta interesante la interpretación de Todorov al preguntarse “por qué los indios no se sublevaron de inmediato, cuando todavía es tiempo, contra los españoles” y su respuesta:

Pero los conquistadores no hacen más que seguir los pasos de los aztecas [...] los españoles sólo buscan oro, esclavos y mujeres [...] pero es que los indios de las otras partes de México se quejaban exactamente de lo mismo cuando relataban la maldad de los aztecas. (Todorov, 2001: 64)

Bernal Díaz del Castillo (2019: 368) representa a los jefes de las tribus vecinas que se quejan ante Cortés de la opresión ejercida por los mexicanos. Demasiados testimonios registrados en las crónicas concuerdan en el mismo sentido. Son muchas las semejanzas entre antiguos y nuevos conquistadores.

Otras consideraciones a tener en cuenta refieren a los estudios relativamente recientes de paleopatólogos, bioarqueólogos y paleodemógrafos que han permitido, en los últimos años, una interpretación más exacta de los patrones de nutrición y enfermedad en el Nuevo Mundo antes de 1492 y brindan una imagen diferente sobre la longevidad y calidad de vida en la América precolombina. El estudio de los materiales esqueléticos de poblaciones precolombinas ha revelado deficiencias nutricionales producidas por dietas excesivas en carbohidratos<sup>33</sup> y hambrunas, alta mor-

---

33 “Una de las características propias de la organización militar en el *Tawantinsuyu* (Tahuantinsuyo)

talidad infantil, una esperanza de vida baja con incidencia de muertes violentas y guerra. Cabe señalar que aquellas enfermedades que afectan los tejidos blandos son difíciles de detectar porque no necesariamente dejan marcas en el material óseo, que es el que habitualmente encuentran los arqueólogos.

A partir de la conquista, la viruela fue introducida en el Caribe en 1518 y transportada a la costa de Mesoamérica en 1519. De allí se difundió al altiplano y permitió a Cortés la conquista de Tenochtitlan. La viruela y la influenza o gripe fueron las dos primeras pandemias de las Américas.

El lugar de la infección original puede haber sido la ciudad de Sevilla, donde también el sarampión era enfermedad endémica. En África los brotes eran más esporádicos, pero al introducirse en la vulnerable población de América, el sarampión provocó una devastación extraordinaria, las tasas de mortandad fueron entre el 25 % y el 30 % durante todo el periodo colonial, en particular los niños fueron los más afectados.<sup>34</sup> Como sucedió con la viruela, el contagio se inició en las Islas del Caribe.

La primera epidemia de esta enfermedad, que arrasó el Nuevo Mundo, data de los primeros años de la década de 1530, y posiblemente asociada con disentería o fiebre tifoidea, se extendió a lo largo de la costa oeste de México en 1534 y los registros indican que murieron más de 130.000 indígenas.

Durante las epidemias era habitual que, al arrasarse a la mayor parte de la población activa de una zona determinada, no hubiera quien proporcionara comida y agua a los enfermos, y los asistiera; también se interrumpían la

---

era que el ejército y la burocracia en campaña esperaban ser nutridos con maíz, un cultivo sustancioso menos accesible que los tubérculos y el *chuíu* (chuíño) en la alimentación campesina" (Murra, 1999: 492).

34 Cuerpos de niños de la época colonial exhumados de sus enterratorios en iglesias potosinas presentan marcas de sarampión.

producción de alimentos y las tareas agrícolas, lo cual aumentaba el número de muertos. Debemos también tener en cuenta que la desnutrición acrecentó la virulencia de las nuevas enfermedades.

Se registran para el área andina tres ciclos de epidemias, siendo las de 1524-1525 y 1531 o 1533 las que pudieron haber ocurrido en Perú *antes de la aparición de los extranjeros*. Muchos de los *quipucamayoc*, si no la mayoría, murieron durante la primera epidemia y con su desaparición fue imposible descifrar los *quipus* –registros imperiales del pasado andino–.

La viruela y el sarampión fueron dos de las enfermedades más mortíferas para las poblaciones nativas americanas del siglo XVI, mientras que para europeos y africanos eran enfermedades de la niñez.

Se ha calculado la población prehispánica de Mesoamérica en veinticinco millones y la del dominio Inca entre seis millones (John Rowe) y treinta millones (Dobyns). Si tenemos en cuenta de manera conjunta todas las causas de declinación mencionadas, hacia 1650 se calcula que este número era de un millón y medio para Mesoamérica, aunque luego se fue recuperando lentamente y el descenso poblacional para el área andina está considerado en un 80 % para la misma época.

Coincidentemente, la pérdida de las máximas autoridades de la confederación azteca y los dominios incaicos a causa de la enfermedad condicionaron sustancialmente las opciones y estrategias defensivas. Los hechos quedaron registrados en los documentos de la época. En las Cartas<sup>35</sup> y Relaciones de Hernán Cortés (1866: 164 y ss) al emperador Carlos V, este dice:

---

35 Corresponde a la tercera Carta de las cinco que se conservan, y por su extensión y contenido se les da comúnmente el nombre de "Relaciones".

Me fui a aquel día a dormir a la ciudad de Cholula, porque los naturales de allí deseaban mi venida, y porque a causa de la enfermedad de viruelas, que también comprendió á los de estas tierras como a los de las Islas, eran muertos muchos señores de allí, [...] después de haber estado dos o tres días en su ciudad, me partí para la de Tascaltecal [...] y llegado á ella los señores desta ciudad y provincia me vinieron a hablar y me decir como Magiscacin, que era el principal señor de todos ellos, había fallecido de aquella enfermedad de las viruelas.

Durante la conquista de Tenochtitlán, vencidos por la gran rebelión indígena, los españoles se retiraron después de perder un elevado número de tropas en la que fuera conocida como la *Noche Triste*. Sin embargo, la enfermedad ya había penetrado *oportunamente* en la capital y duró algo más de dos meses. Esto dio tiempo a los invasores a recuperarse y regresar acompañados de numerosos guerreros de tribus aliadas; poner sitio a la ciudad y finalmente conquistarla el 13 de agosto de 1521.

La elite dirigente, aquellos a quienes correspondía organizar la defensa de la ciudad capital, había sufrido incontables bajas durante la epidemia y esto impidió organizar el contraataque. “Francisco de Aguilar, que había estado con Cortés durante la conquista, recordaba que cuando la guerra había dejado exhaustos a los cristianos, Dios creyó conveniente enviarles a los indios la viruela, la cual se extendió por toda la ciudad” (Cook, 2005: 80). El rey azteca, Cuitláhuac, sucesor de Moctezuma, de reconocido y hábil liderazgo, quien estaba organizando las defensas de la ciudad, muere a causa de la viruela, cuatro meses después de asumir el poder, a fines de 1520. Las narraciones indígenas de la conquista de México subrayan el hecho que la terrible

epidemia fue más memorable que la conquista militar y la muerte por la espada (Cook, 2005: 80-81).

De acuerdo al relato de las crónicas, el Inca Huayna Capac muere en Quito, de viruela. Su hijo Huáscar es ajusticiado por orden de su medio hermano, Atahualpa, y este es tomado prisionero por Pizarro en Cajamarca y ejecutado. Otra vez la enfermedad antecedió a la llegada de los conquistadores: ya se había diseminado por el continente y también, en este caso, alterando el curso previsible de la historia.

Desde el momento de la muerte de Atahualpa, el imperio lentamente comenzó a desarticularse. Paralelamente los procesos de formación de nuevas identidades –iniciados durante la conquista incaica– comenzaron a tomar nueva forma con la llegada de los españoles. Muchos grupos indígenas festejaron la liberación del sojuzgamiento incaico. (Zanolli, 2005: 196)

De acuerdo a lo señalado anteriormente, los distintos grupos étnicos fueron colonizados dos veces, como consecuencia de la política de conquista y dominación llevada a cabo primero por incas y mexicas y, años más tarde, por los españoles.

En consecuencia, la explotación de las poblaciones indígenas en todo el territorio americano, sumada a las devastadoras consecuencias de la propagación de las enfermedades infecciosas, ayudó a la fragmentación de las entidades políticas existentes y a la destrucción del tejido social de las comunidades. *Esto se tradujo en el siglo XVI en una crisis demográfica de enormes proporciones.*<sup>36</sup> Por lo tanto, para abastecer de mano de obra aquellas áreas donde era indispensable, implementaron el traslado de indígenas de otras regiones, y se procedió (aumentando progresivamente a partir de 1520) a la *importación* de esclavos africanos, necesaria para

---

36 El resaltado es nuestro.

sostener las explotaciones mineras, la producción de caña de azúcar, el servicio, la agricultura en general, etc. De esta manera quedó configurado un nuevo mapa poblacional y étnico que condicionaría y modificaría la historia de grandes territorios.<sup>37</sup>

Durante el siglo XVI, la particularidad histórica dio lugar al surgimiento de relaciones primigenias y experiencias sin antecedentes. Los procesos operados no derivaron solo de intenciones y estrategias implementadas por los conquistadores; las actitudes y acciones de los indígenas jugaron un papel crucial en la determinación del carácter de los cambios y transformaciones. El proceso evangelizador devino en un profundo sincretismo que reemplazó las antiguas religiones amalgamando tradiciones, ritos y concepciones mágico-religiosas.

Es en este siglo cuando la Iglesia debió encontrar la justificación en la doctrina para determinar con qué y cómo se debía tratar a seres que para ellos eran nuevos; y en el cual “los conquistadores debieron posicionarse, por fuerza o por negociación, respecto de la Corona mientras aquella definía pautas de acción”. Consecuencia de todos estos procesos, durante la Colonia se produjo el cambio de identidades étnicas a una identidad colectiva. Nuevas relaciones sociales emergieron en un medio en permanente construcción. (Zanolli, 2005: 13-18)

---

37 Doscientos años después de la conquista de México, la Corona institucionaliza el español como lengua oficial. El náhuatl queda instituido como lengua indígena nacional en México.



## Corolario

Años después el Arte Barroco Americano también incluye el simbolismo de la enfermedad. Bajo el trono de la Virgen Niña Hilandera (*Ñusta Virgen*) aparece representada una rata negra.<sup>38</sup>



Figura 8. Virgen Niña Hilandera. Anónimo. Escuela Cuzqueña (ca. 1700).  
Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco.

Del mismo modo, trescientos años más tarde, en 1870, Lucio V. Mansilla relata de esta manera la presencia de la viruela entre los ranqueles:

---

38 Algunos autores consideran que se trataría de la imagen de un gato negro; en cualquier caso sigue siendo alusivo a la peste, dado que estos gatos eran tradicionalmente los predadores de las ratas transmisoras de esta enfermedad.

Linconao<sup>39</sup> fue atacado fuertemente de las viruelas, al mismo tiempo que otros indios. [...] Los indios habían acampado [...] sobre la costa de un lindo arroyo tributario del Río Cuarto. [...] Todos ellos me esperaban mustios, silenciosos y aterrados. [...] Linconao y otros [...] yacían en sus tiendas revolcándose en el suelo con la desesperación de la fiebre; sus compañeros permanecían a la distancia, en un grupo, sin ser osados a acercarse a los virulentos y mucho menos a tocarles. [...] Linconao estaba desnudo y su cuerpo invadido de la peste con una virulencia horrible. [...] Ellos tienen un verdadero terror pánico a la viruela, que [...] los ataca con furia mortífera. Cuando en Tierra Adentro aparece la viruela, los toldos se mudan de un lado a otro, huyendo las familias despavoridas a largas distancias de los lugares infestados. El padre, el hijo, la madre, las personas más queridas son abandonadas a su triste suerte, sin hacer más a favor de ellas que ponerles alrededor del lecho agua y alimentos para muchos días. Los pobres salvajes ven en la viruela un azote del cielo, que Dios les manda por sus pecados. He visto numerosos casos y son rarísimos los que se han salvado [...]. (2018: 60-61)

## Bibliografía

Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz.

Betzanos, J. (1987). *Suma y narración de los Incas*. Atlas.

Bueno Jiménez, A. (2016). El Nuevo Mundo en el imaginario gráfico de los europeos. *Revista Sans Soleil. Estudios de la imagen*, vol. 8, núm. 8, pp. 229-256.

---

39 Hermano mayor del cacique Ramón, jefe de las indiadas del Rincón.

- Cieza de León, P. (1985). *Señorío de los Incas*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Cook, N.D. (2005). *La conquista biológica. Las enfermedades en el Nuevo Mundo*. Siglo XXI.
- De Gayangos, P. (1866). *Cartas y relaciones de Hernán Cortés. Colegidas e ilustradas por don Pascual de Gayangos*. Imprenta Central de los Ferro-Carriles.
- Díaz del Castillo, B. (2019). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Fv Editions.
- Eliás, N. (2009). *El proceso de la civilización*. Fondo de Cultura Económica.
- Fontenla, M. (2019). *Más allá del olvido colonial, más acá del memoricidio andino*. Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Ciencias Sociales. Centro de Estudios Avanzados.
- Fossa, L. (2006). *Narrativas problemáticas. Los inkas bajo la pluma española*. PUCP/ Instituto de Estudios Peruanos.
- Guaman Poma de Ayala, F. (1980). *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. Edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno. Siglo XXI.
- Han, B.-C. (2020). *La desaparición de los rituales. Una topología del presente*. Herder.
- Harrison, R. (2020). El papel como artefacto y comunicación en Guaman Poma: palabra e imagen en la Nueva Crónica. *Letras*, vol. 91, núm. 133, pp. 113-140. <http://dx.doi.org/10.30920/letras.91.133.5>
- Kukso, F. (2019). *Odorama. Historia cultural del olor*. Taurus. Penguin Random House.
- Lévi-Strauss, C. (2015). *La mirada distante*. El Cuenco de Plata.
- Mansilla, L. V. (2018 [1870]). *Una excursión a los indios ranqueles*. Penguin Random House.
- Mathews, J. (2009). *The Chewing Gum of the Americas, from the Ancient Maya to William Wrigley*. University of Arizona Press.
- McNeill, W. H. (1984). *Plagas y pueblos*. Siglo XXI.
- Mernissi, F. (2006). *El harén en Occidente*. Espasa Calpe.
- Murra, J. V. (1999). El Tawantinsuyu. Rojas Rabiela, T. y Murra, J. (1999), *Historia General de América Latina. Las sociedades originarias*, vol. 1, pp. 481-494. Trotta-Unesco.

- Ojeda, A. (2009). El grabado como fuente del arte colonial: estado de la cuestión. Michaud, C. y Torres Della Pina, J. (eds.), *De Amberes al Cusco. El grabado europeo como fuente del arte virreinal*, pp. 15-21. Impulso Empresa de Servicios SAC.
- Pease G. Y., F. (1995). *Las Crónicas y los Andes*. PUCP y Fondo de Cultura Económica.
- Pizarro, P. (1978). *Relación del descubrimiento y conquista del Perú*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Prévotel, A. (2014). De los libros impresos a la Nueva Crónica. Los grabados como fuentes de Guaman Poma. *Letras*, vol. 85, núm. 121, pp. 63-80.
- Ríos Saloma, M. F. (2020). Notas sobre los olores en la Conquista de México: una aproximación historiográfica. Dupey García, E. y Pinzón Ríos, G. (coords.), *De olfato. Aproximaciones a los olores en la historia de México*, pp. 139-151. Fondo de Cultura Económica.
- Rojas Rabiela, T. y García, M. A. (1999). Formaciones regionales de Mesoamérica. Los Altiplanos del Centro, Occidente, Oriente y Sur con sus costas durante el Postclásico. Rojas Rabiela, T. y Murra, J. (1999), *Historia General de América Latina. Las sociedades originarias*, vol. 1, pp. 199-228. Trotta - Unesco.
- Todorov, T. (2001). *La conquista de América. El problema del otro*. Siglo XXI.
- Wachtel, N. (1976). *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*. Alianza.
- Zanolli, C. E. (2005). *Tierra, encomienda e identidad: Omaguaca (1540-1638)*. Sociedad Argentina de Antropología.

## Capítulo 2

### Ver o no ver. Una alegoría de la peste

*Patricia J. Russo*

#### Introducción

Virus, plagas, epidemias, pandemias, todo refiere a una sensación de descalabro.

En el principio, los acontecimientos suceden y luego el hombre se esfuerza por nombrarlos. A esta primitiva percepción cósmica accedemos con asombro en busca de explicaciones que están más ligadas al pensamiento mítico que a la comprobación empírica. Al respecto, dice Bauzá: “El mito pretende abrirnos la puerta a lo desconocido, a esa realidad que está más allá de nuestra percepción ordinaria y que solemos describir sólo con un término –mysterium–realidad a la que no se tiene acceso mediante el pensamiento racional” (2005: 30-31).

Desde el fondo de los tiempos las formas míticas nos tranquilizan y nos dan pautas a seguir. Pero el mito, dada su naturaleza volátil, es difícil de definir. Se trata de un relato, siempre percibido como tal, que nace en la oralidad, de carácter anónimo y que se encuentra en permanente

transformación. Narra la actuación de seres maravillosos o prominentes en un tiempo lejano y por ello fundante.

Pongamos por ejemplo la mitología griega, cuya teogonía postula un sistema sólido de creencias acerca del nacimiento del mundo y de los dioses. Entonces ya nada será como antes porque una vez establecida la relación, cada cultura y cada momento histórico sabe qué puede esperar en el tráfico de recompensas y castigos. Ciertamente, una relación desigual pero, una vez conocido el origen de un acontecimiento, podía entreverse el remedio. Cada tanto sucede el cimbronazo: un recordatorio de que no estamos solos o, dicho de otra manera, de que nuestros actos tienen consecuencias. El equilibrio se quiebra una vez más y sobrevienen, con nuevos nombres, viejas advertencias.

Porque a la peste, de ella hablamos, le gusta presentarse de diversas maneras. Las hay reales pero también metafóricas. Pensemos en Edipo ya rey, quien la sufre junto a su pueblo, por acciones que cometió sin saber. Esa peste será utilizada con maestría por Sófocles como el motor para la búsqueda de la verdad.

El panteón griego tiene su propia peste personificada en el dios Dioniso, festivo y liberador pero a la vez epidémico y tan vengativo que asusta. Este dios, además, actúa por contagio.

A su vez, una peste histórica, narrada por Tucídides, asoló a Atenas en el 430 a.C., durante la Guerra del Peloponeso, y se llevó la vida del gran gobernante Pericles, en otoño del 429 a.C.

Más tarde, por el advenimiento del cristianismo, diversos sucesos adquirieron nuevos nombres: castigo, azote de Dios, o simplemente plaga, que se leen como una ruptura en el orden de las cosas. Pero también como parábola aleccionadora. Las historias de contenido bíblico así lo sugieren: el diluvio universal (en realidad podría ser solo una

inundación y mucho más acotada) o las diez plagas contenidas en el Éxodo. Sin olvidar la existencia de seres que apoyan la creencia, los santos, a mitad de camino entre la fe y el dato histórico. Podemos mencionar a San Roque, “el santo pestífero” como lo nombra Camus (1979: 85) y a San Sebastián, peregrino y protector.

En el siglo XIV, la Peste Negra fue la gran pandemia que arrasó con más de la mitad de la población de Europa y Asia y que, entre otras cosas, conocemos por el *Decamerón* de Boccaccio. Luego vendría la peste bubónica en Londres, entre 1665 y 1666, que mató a casi cien mil personas, transmitida por las pulgas de las ratas.

América también sufrió: recibió a los conquistadores sin defensas frente a un arma letal e invisible, la viruela, de consecuencias devastadoras.

Ya en el siglo XX, la gripe española prácticamente contagió a un tercio de la población mundial. Mal llamada así, fue tapada por los estragos de la Gran Guerra y adjudicada al país, España, que se permitió hablar de ella sin censura. Casi sin testimonios literarios, o con muy pocos, un autorretrato de Eduard Munch, *Autorretrato después de la gripe española* (1919), luego de su convalecencia, nos lo recuerda (1919).

En estos días, leemos el personal planteo del pintor Luis Felipe Noé, para quien: “La pandemia es una forma de manifestación del eterno caos”; y también: “el único acto de socialización universal” (2020). Indudablemente, remite a ese magma de desconcierto y acechanza que invade a todos por igual, y que el arte recoge como un guante.

Hoy o ayer, crónica o ficción, Tebas o Londres, en las afueras de Florencia o en un barrio cerrado, encontramos el mismo temor y la necesidad de exorcizarlo dejando algún tipo de registro. Ya no es solo la peste sino cómo la leemos. Así en la vida como en la literatura el *topos* se repite pero hay ficciones que nos despabilan, que nos piden reaccionar.

## El caso en cuestión

En 1995, José Saramago escribe *Ensayo sobre la ceguera*, obra que fue leída como parábola aterradora pero que se trata en realidad de una distopía inesperada y dolorosamente provocadora.

Saramago nace en 1922 en Azinhaga, Portugal, cerca del río Tajo y a varios kilómetros de Lisboa. Comenzó a escribir en 1947 pero como no tuvo éxito, dejó de hacerlo por los siguientes veinte años, sosteniendo que era mejor callar cuando no se tiene nada para decir.

Luego llegarían *Memorial del convento* (1982), *El año de la muerte de Ricardo Reis* (1984), y *El evangelio según Jesucristo* (1991), que le darían fama, renombre y polémica. Afiliado al Partido Comunista desde 1969, participó de la Revolución de los claveles en 1974, situación que llevó la democracia al gobierno. Recibió varios premios entre los que destaca el Premio Nobel en 1998 y el Camoens, la máxima distinción para las letras portuguesas. Su novela *El evangelio según Jesucristo* levantó tal polémica que fue tildado de hereje y el gobierno portugués se sumó a denostarlo prohibiendo el libro. Saramago se indignó y se autoexilió en Lanzarote, la isla donde residió hasta el fin de sus días.

La novela que nos ocupa narra la inusitada y paulatina degradación de los habitantes de una ciudad a causa de una epidemia de ceguera, que se produce por contagio. Un episodio fortuito, planteado al inicio, es el primero de muchos otros, que van armando el entramado del relato. En un semáforo, un hombre al volante produce un embotellamiento momentáneo porque se queda súbitamente ciego. Ante el desconcierto de los que se acercan, otro hombre se ofrece a acompañarlo a su casa. En un primer diálogo, dicen: “Nada, es como si estuviera en medio de una niebla espesa, como si hubiera caído en un mar de leche”; “Pero la ceguera no es



así, dijo el otro, la ceguera dicen que es negra”; “Pues yo lo veo todo blanco” (2015: 11).<sup>1</sup> Más tarde, ya en su casa, cuando llega su mujer y decide acompañarlo al médico, se dan cuenta de que les han robado el coche. A continuación se narra el episodio de una mujer de gafas oscuras, prostituta, que queda ciega en una noche de hotel. Visualizamos a cada uno en un momento particular, cotidiano. Estos dos personajes se encontrarán luego en el consultorio del oftalmólogo como pacientes. Ellos serán los próximos, conformando el grupo protagónico y sin nombres que se dan cita en una sala de espera. Apenas tienen un rol o un rasgo distintivo pues no hace falta más. El médico y la mujer del médico, el primer ciego y luego su mujer, el ladrón, la mujer de gafas oscuras, el niño estrábico y el viejo de la venda negra.

Más tarde, el médico cena con su mujer en su casa y luego investiga la posible enfermedad durante la noche. “Si el caso era agnosis, el paciente estaría viendo ahora lo que siempre había visto”. ¿Pero cómo es esta ceguera? Un mar de leche. Entonces se trataría de una amaurosis, esto es: la ceguera transitoria causada por algún efecto nervioso. Consultó toda la literatura al respecto pero al terminar la noche, ya se encuentra ciego. Cuando se comunica con las autoridades, estas toman cartas en el asunto. La ceguera ha comenzado a multiplicarse y el gobierno determina aislar tanto a los ciegos, como a quienes hubieran tenido proximidad física con ellos. Barajan opciones y como hay un manicomio en desuso, allí los van a llevar. Cuando vienen a buscar al médico, la mujer le prepara una pequeña valija y a último momento pide ir con él aduciendo que se ha quedado ciega.

---

1 Las frases citadas de la novela corresponden a la edición de 2015, consignada en la Bibliografía, con traducción de Basilio Losada.

La novela presenta tres grandes unidades que podríamos consignar como: ruptura del estado de cosas; estadía en el manicomio; y sueltos por la ciudad, donde se dirime el final.

El relato se arma de a partes, diecisiete en total, separadas por un punto aparte, como capítulos tácitos. El narrador omnisciente permanece cerca de ese grupo primigenio y a la vez cuele sus apreciaciones. Llega primero el matrimonio y luego se suman los que conocimos en el consultorio. En el lugar sólo hay un altavoz con indicaciones que se repiten una y otra vez y una cuerda para guiarlos desde la entrada. Se mueven unidos y se organizan como pueden, guiados por la mujer del médico. El “ladrón”, que intenta molestar a la muchacha, recibe una fuerte patada en el muslo y la herida empieza a complicarse hasta una verdadera infección. Ante la falta de medicamentos decide ir hasta el portón como puede, es de noche y llega arrastrándose. Pero el afuera les tiene miedo a los ciegos. Los soldados que están de guardia ven una sombra y disparan. Es el primer cadáver y habrá que enterrarlo. Piden una pala que finalmente les proveen. Piden también comida pero no les dan.

Cómo es la vida encerrados: deterioro y mugre. Por eso se hace imperioso organizarse. Esta intención dura poco porque los que todavía no están ciegos temen a los que ya lo están. Y así es que solo lo pueden mantener entre los que permanecen en el mismo pabellón. Pero el paso del tiempo mina cualquier carácter. “Tumbados en los camastros, los ciegos esperaban que el sueño se compadeciera de su tristeza” (2015: 101).

Los tópicos más acuciantes fueron la comida, las necesidades fisiológicas, el desasosiego en aumento hasta la comiseración. Un catálogo de desgracias. La mujer del médico tenía mucho de qué ocuparse, pero también se torturaba internamente. “No quería ni pensar en las consecuencias que resultarían de la revelación de que no estaba ciega.

Lo mínimo que le podría ocurrir sería verse convertida en sierva de todos, y lo máximo, tal vez, sería convertirse en esclava de algunos” (2015: 96).

Como recurso narrativo tenemos un único personaje que sigue viendo. Y nosotros, en una simbiosis narrador/vidente, vemos por sus ojos. “De qué me sirve ver. Le servía para saber del horror más de lo que hubiera podido imaginar alguna vez, le servía para desear estar ciega, nada más que para eso” (2015: 158).

Luego de unos días, llega otro contingente para empeorar la situación, esto es: apropiarse de las raciones de comida y repartirlas a gusto, en realidad: a cambio de imponer algunas obligaciones. La mujer del médico hace un intento de rebelarse, sin éxito. Como respuesta, primero pedirán las cosas de valor que pudiera tener cada uno. La mujer del médico se ocupó de recolectarlas entre los suyos, así encontró unas tijeras que había puesto dentro de la valija y que decidió reservar para mejor ocasión. Les llevaron lo que pedían, pero las raciones fueron menos que las prometidas.

El viejo de la venda negra tenía una radio pero consideró que no entraba en la lista de cosas para entregar. Y como le quedaba poca vida al aparato, la escucharía él para transmitir las novedades cuando las hubiera. Los demás pidieron escuchar música pero él se mostró inflexible: “que quien quisiera música la oyera dentro de su propia cabeza, que para algo bueno nos ha de servir la memoria. Tenía razón el viejo de la venda negra, la música de la radio rasguñaba como sólo es capaz de herir un mal recuerdo” (2015: 155-156). Luego él mismo transmitía con palabras suyas la información a sus vecinos, y las noticias iban de cama en cama, desfigurándose según el optimismo del receptor. Hasta que un día el mal blanco cegó al locutor y luego a los demás de la emisora. Y ahí el viejo lloró.

“Ahora queremos mujeres”, fue la sentencia. Cada sala decidió por sí y por su grupo. Entre tanto, la chica de gafas oscuras entró en la cama del viejo de la venda negra. Cosas de caridad. A la mujer del médico le tocó ver cómo su marido buscó a la chica y tuvieron placer juntos. Se acercó a él para decirle: “Lo comprenderé mejor si no dices nada”. Pero cuando la chica lloró, ella misma se puso a consolarla.

La humillación de las mujeres para satisfacer apetitos sexuales se desarrolla en una fuerte escena de violaciones donde el jefe de los ciegos, pistola en mano, anima a su grupo.

Una de ellas murió, era “la ciega de los insomnios”. Para un segundo requerimiento la mujer del médico utilizó las tijeras salvadoras. Y en fin, la batalla tuvo lugar: “si a mí me dijese que un día mataría lo tomaría como una ofensa, y he matado” (2015: 255).

Más tarde, una de ellas recuerda que tiene un pequeño encendedor y se inmola provocando el incendio de la sala de los malvados, que no tarda en propagarse por todo el edificio. Mejor morir de un tiro que quemados. La mujer del médico encabeza la escapada con su pequeño grupo. Llega a la puerta medio desnuda, gritando que los dejen salir, que no disparen, pero los soldados ya no están y no se escucha respuesta. El portón está abierto de par en par. ¡Están libres! Los locos salen aunque no sabrán qué hacer, dónde ir. La ciudad está enfrente, pero habrá que esperar el día. Y comenzar a recorrer, buscando comida y lugar.

La mujer del médico será la encargada de las provisiones, esquivando ciegos y basura. En uno de esos intentos cree desfallecer y se derrumba llorando. Un perro se le acerca, a lamerle las lágrimas. Es un animal áspero e intratable cuando no tiene que enjugar lágrimas. Luego de pasar por la casa de la chica de las gafas, que no encontró a sus padres, deciden que irán a la casa del médico. Allí estaba todo como lo habían dejado. Pudieron cubrirse con ropa. Comer lo que

quedaba y serenarse, tener un tiempo para conversar. Ella dijo: “es que no sabéis, no podéis saber, lo que es tener ojos en un mundo de ciegos, no soy reina, no, soy simplemente la que ha nacido para ver el horror” (2015: 278). De pronto la lluvia arreció y fue una bendición. Juntaron agua y se bañaron las mujeres, desnudas. Hubo también una declaración de amor entra la mujer de gafas y el viejo de la venda. Ahora hay que seguir buscando comida y agua, corriendo, escapando de otros. En una de esas corridas ella se cobija en una iglesia, donde todas las imágenes tienen los ojos vendados. Sólo pensar que el mismo cura habría hecho algo así sería... una herejía tal vez. Ya en la casa hubo tiempo para intercambiar, tiempo de lectura compartida incluso. Pero luego de la primera noche el primer ciego abrió los ojos y vio. Gritó: ¡Veo! Quizás era el principio del fin. La mujer del médico lloró y la consoló el perro de las lágrimas. Todos fueron recuperando la vista y escucharon otros allá abajo, más lejos, en la ciudad. De fiesta fue el banquete de la mañana. Luego salieron. Y en casa quedaron el médico, su mujer, el niño estrábico dormido y el perro de las lágrimas. Ella conversó con su marido y él dijo, entonces, las frases que siguen, muy citadas: “Creo que no nos quedamos ciegos, creo que estamos ciegos, Ciegos que ven, Ciegos que, viendo, no ven” (2015: 329).

La obra presenta una ficción angustiada, que transita un momento de crisis: del quiebre de un estado de cosas al caos y del caos, vuelta al cosmos, una suerte de armonía. Un descenso a los infiernos que refleja a la sociedad porque, según el autor, “*Ensayo sobre la ceguera* es una especie de *imago mundi*, una imagen del mundo en el que vivimos: un mundo de intolerancia, de explotación, de crueldad, de indiferencia, de cinismo” (Gómez Aguilera, 2010: 329).

Una distopía abrumadora donde la ceguera parece ser una alegoría. Según Durand: “La alegoría es traducción

concreta de una idea difícil de captar o expresar en forma simple” (2007: 12). La persistencia en el error era considerada por los antiguos griegos como un estado de ceguera: *ate*, que configuraba el acto de *hybris*, entendido como desmesura. Sin conocimiento todavía del concepto de culpabilidad, la impiedad tenía que ser castigada. Ambos, sin embargo, eran un envío de los dioses. Curiosa cosmovisión.

La prosa de la novela es peculiar: grandes párrafos sin signos de puntuación en un *continuum* que al principio cuesta seguir. Personajes que no tienen nombre y abundancia de imágenes sensoriales, del resto de los sentidos. Podemos imaginarnos el sitio donde ocurre pero estamos tan confundidos como los personajes, podemos también oler la mugre y el hacinamiento. Hasta llegar a la resignación, cada uno llevó su desamparo al extremo, retrocediendo a sensaciones primarias.

Saramago mismo se plantea:

En el fondo, seguramente no soy novelista. Soy ensayista, soy alguien que escribe ensayos con personajes. Creo que es así: cada novela mía es el lugar de una reflexión sobre determinado aspecto de la vida que me preocupa. Invento historias para expresar preocupaciones, interrogantes... (Gómez Aguilera, 2010: 277)

Esta intención es claramente explicitada ya desde el título. El ensayo ¿debe entenderse como género literario o como proceso de prueba? Consideramos que se trata de ambas acepciones en un cruce intencionalmente metafórico. Esta “ambigüedad” la retomará después en otro de sus libros: *Ensayo sobre la lucidez*.<sup>2</sup>

---

2 En un *tour de force* notable, allí Saramago retoma y da un cierre inusitado a la situación planteada en *Ensayo sobre la ceguera*. Pero claro, eso es otra historia.

En 2008 la novela que analizamos pasa a otro formato dado que se produjo la versión filmica *Blindness*. El productor Niv Fichman, acompañado del guionista Dan Mc Kellar, viajaron y consiguieron la autorización de Saramago para la adaptación, de la que Fernando Meirelles fue el director. El productor y director brasileño ya había realizado *Ciudad de Dios* y *El jardinero fiel*, con buena repercusión, premios y varias nominaciones.

Cuenta Saramago en una entrevista citada en el artículo del diario *El Mundo*: “Yo soy muy de simpatías y anti-patías. Y un día se aparecieron unos señores en mi casa de Lanzarote y sencillamente, es que su cara me gustó. Así que después de haber dicho que no 40 veces, les dije a ellos que sí” (Quitez, 2009).

El cine, desde sus inicios, ha recurrido a la literatura en busca de historias que contar pero la relación no siempre ha sido fácil. La mayoría de los estudios al respecto señala que la dificultad parte de una serie de prejuicios, comenzando con el del gran prestigio de que goza la literatura, por tratarse de un arte más antiguo frente a la llegada “reciente” del cine; un advenedizo, sin dudas.

Sigue contando Saramago:

Fuimos a cenar y él tenía muchas preguntas para hacerme, pero yo sólo podía darle respuestas literarias. Así que corté ese diálogo diciendo: Tienes libertad plena. Haz lo que tú quieras y no me preguntes nada. Lo contrario era un riesgo para ambos. (2009)

Las palabras del autor reflejan un tema clave, entender que se trata de dos disciplinas distintas. Su postura, en este caso, es ideal para todo director cinematográfico que decide hacer una película basada en una obra literaria cuyo autor está vivo. Sabemos cuán difícil puede resultar la tarea. Es de

destacar el respeto y la admiración que profesaba Meirelles hacia el escritor y su obra, lo cual podía interferir a la hora de decidir el abordaje. Tenía temor de que Saramago detestara la película. Sin embargo la reacción del escritor fue de emoción verdadera. Podemos verla en un video mientras continuamos la lectura de la nota.

Elegimos denominar *transposición* al trabajo de trasvase de contenidos entre dos prácticas discursivas, donde se producirán inevitablemente modificaciones, enroques o supresiones, que deben ser entendidas como parte del proceso de apropiación y resemantización. Tener en cuenta la especificidad de cada disciplina, nos dice Wolf, “es un punto de partida para pensar las zonas compartidas pero también las zonas diferenciadas”.

Afirma Torres en una nota de 2009:

La “ceguera blanca” que afecta a los protagonistas es la forma que tiene la película –también el libro– de explorar el comportamiento humano llevado al extremo, de lo mejor y lo peor que somos capaces de hacer: “Es una historia sobre la naturaleza humana. No creo que sea una película pesimista, es realista y revela un aspecto de la naturaleza humana”, reflexiona Meirelles porque, pese a todo, la cinta deja una puerta abierta a la esperanza.

Seguramente es un punto importante que religa a los dos autores, la búsqueda de la reflexión. Como menciona el director, armó un elenco multinacional, “multi étnico”, para que reflejara una visión globalizada. El proceso no fue fácil. Meirelles hizo hasta once versiones. Dice él mismo:

Para montar una película se recurre al punto de vista del personaje y en este caso, sencillamente no lo ha-



bía. Además, la vista es importantísima para establecer relaciones emocionales, pero aquí los actores no se miran, así que intenté meter al espectador en la trama destruyendo las imágenes. Hay muchos blancos, muchos negros, distorsiones... Hay que fiarse de lo que oímos y de lo que sentimos. (2009)

En ese sentido, el director elige hacerse cargo del relato al estilo clásico aunque se preocupa por trabajar lo visual y romper cierta linealidad. Hay planos desde muy diversos lugares: planos generales y también cenitales; visión fragmentada por momentos y foco en los rostros para evidenciar sus sentimientos. El fundido a blanco es una constante, indudablemente es la referencia explícita a la novela, como recordatorio del mal que persiste, pero también sirve como “separador” de las diferentes escenas.

Había que reforzar los sonidos: en el comienzo vemos un círculo rojo y ruido de calle, bocinazos, frenadas y voces airadas. Un plano cenital para situarnos espacialmente y el rojo y verde alternándose. De a poco nos ubicamos, debemos acomodar la vista, la imagen se irá haciendo nítida pero la vemos por detrás de ese efecto blanco: “Partículas de luz”, como dirá el primer ciego. Se narra entonces el comienzo de su ceguera que produce el atasco y el encuentro con el hombre que lo acompaña a su casa y que será el ladrón luego. La “reunión” de los personajes se da en el consultorio de un oftalmólogo, donde se tratará todo lo relacionado con la vista. Seguimos a la mujer de gafas que luego protagonizará una escena en el hotel, del que es violentamente retirada.

Vemos una serie de escenas cotidianas y personas que luego reconoceremos como los personajes destacados en la historia. Se traslada así la primera parte de la novela, que se comprime en unas pocas horas y con mayor aceleración de las situaciones. Las autoridades disponen el confinamiento

y se evidencia el tono de alerta ante el peligro en los uniformes blancos anti contagio. Algunos planos hacen foco en un rostro desesperado o en detalles muy puntuales, como la mirilla que instintivamente intenta mirar el primer ciego y el zoom hacia atrás para remarcar la imposibilidad.

Ya en el lugar de reclusión, ordenado y frío, iremos viendo el pasaje hacia el deterioro, de la limpieza a la suciedad, de la medida al descontrol. Como narrador omnisciente el director elige que veamos todo, pero vuelve junto a la mujer del médico siempre. En el film la presencia del afuera es más cercana por cuanto los soldados tienen rostro y también, la Ministra de Salud, que deberá informar en una conferencia de prensa que ella misma está ciega. Una manifestación del poder igualador de la enfermedad.

En el confinamiento aparece el viejo con su radio, quien narrará las noticias: eso es usado por el director en una bella escena donde la voz en *off* continúa el relato referido al afuera y la cámara hace un paneo de los demás escuchando a su alrededor. “El reino de los ciegos escuchó”. Nos proporciona así, en una pequeña pausa, una escena de vuelta a la oralidad que recuerda a los poetas orales de la antigua epopeya.

La diégesis continúa con los distintos episodios de la novela signados por la creciente violencia pero intercala algunos momentos donde detenerse y permitir que aparezca la emoción. Tiene particular crueldad la secuencia de sometimiento de las mujeres y el comercio con la comida que escasea. También cobra fuerza el incendio provocado y la figura de la inmolación porque solo unos pocos datos nos dan pistas de una decisión solidaria y fatal. Un encendedor en la palma de la mano y una actitud férrea en los ojos vacíos. Cuando finalmente pueden salir, la cámara irá tras ellos: los acompaña, no los deja solos. En la ciudad arrasada los planos son más abiertos. Desde la altura, en una toma

aérea, vemos el derrotero del grupo. Caminan en fila, tomados de las manos o de sus ropas.

Algunos fotogramas remiten a la pintura “*La parábola de los ciegos*” de Pieter Brueghel el Viejo, de 1568, referida a un dicho de Cristo acerca de la mala fortuna de los ciegos conducidos por otros ciegos.

La excursión a buscar comida es inmediata y va el médico con su mujer. Ella encuentra provisiones en un supermercado pero al salir es atacada y él debe rescatarla. En un descanso el perro de las lágrimas aparece primero. Luego la lluvia, la iglesia y las imágenes vendadas. Más tarde, la conversación sobre las imágenes de la iglesia, en *off*, trae a colación la figura de San Pablo, quien luego del momento de la revelación fuera castigado, por sus acciones, con la ceguera. Llueve en la ciudad y todos lo reciben como una bendición.

Con algunas elipsis llegan a la casa luego de una larga caminata. Podrán descansar, cambiar la ropa y estar juntos, todo lo que importa. Como un ritual, cuando nuevamente cae la lluvia, se bañan las mujeres que ahora ríen; la lluvia también purifica. Luego vendrán momentos de intimidad, filmados con poca luz, donde el viejo de la venda le confiesa amor a la mujer de gafas. También comen lo poco que hay y brindan por eso. A la mañana siguiente, se prepara el desayuno: primer plano del café y la espuma. Algo está sucediendo: los planos se centran en el rostro del primer ciego, que sorpresivamente vuelve a ver. La algarabía es inmensa. Todos se alegran, se abrazan. Con voz en *off* (nuevamente adjudicada al viejo de la venda) el relato toma distancia y cuenta lo que podrían estar pensando ellos en ese mismo momento. Mientras las palabras siguen, vemos a la mujer del médico, quien mirando el cielo blanco se inquieta y baja la vista, pero no, la ciudad aún sigue ahí.

## Palabras finales

Los cruces entre literatura y cine producen efectos. Ponen a prueba historias, que de comidas, se pasean por distintos formatos y generan fricción las más de las veces.

El proceso de transposición supone que la idea de trasvase incluya tanto un conjunto de opciones estéticas (Vanoye, 1996: 137) como un abanico de problemas a resolver (Wolf, 2009: 19). Habrá que considerar que el proceso tendrá más efectividad en la distancia con su texto de origen, en ese espacio de negociación desde donde se produce una reelaboración crítica del texto transpuesto.

Entre las “hostilidades” que encuentra Stam a la hora de hablar del proceso de adaptación, se refiere al “pensamiento dicotómico”:

El escritor y el cineasta, según una vieja creencia, viajan en el mismo barco, pero ambos esconden un secreto deseo de lanzar al otro por la borda. La relación entre las dos artes es vista como una lucha darwiniana a muerte, en lugar de ser vista como un diálogo que podría ofrecer un beneficio mutuo de fertilización cruzada. (2014: 25)

Esa idea de influencia mutua terminaría con la insistencia de poner al cine como “deudor” eterno de la literatura y pensar mejor en el beneficio de un encuentro de miradas.

En nuestro caso, se trata de un escritor y un director comprometidos con la realidad a partir de su obra, quienes eligen un tono casi apocalíptico para favorecer el pensamiento reflexivo. Y el producto de ese encuentro se ubica entre la denuncia y la alegoría, entendida esta como representación de un sentido oculto. El tema de la ceguera es de antigua data. El “qué pasaría si...” nos ubica en la distopía, si bien

contada desde un código realista. El director, habituado a tomar riesgos, evitó las exageraciones o los efectos especiales para dar un relato contenido que obtiene la emoción a partir del trabajo con los actores. Las características del lenguaje fílmico no podían recuperar el juego con el lenguaje de la obra literaria, pero sí intervenir la forma de contar. Blanco que desdibuja los objetos o cubre toda la imagen, planos fragmentados, de pasos, de cuerpos desnudos y rostros sesgados. Mostrados solo brevemente o con un paneo, sin subrayado. El punto de vista corresponde a un narrador omnisciente, que sabe más que los personajes y, por tanto, de focalización cero. Salvo en los dos momentos detallados, donde la voz en *off* actúa como relator, convirtiendo esa momentánea focalización interna en una distancia. Como sostiene Sánchez Noriega, los relatos literarios o fílmicos “alternan los diversos modos en función de los intereses del autor implícito” (2000: 91), entendido este último como “la imagen que el autor real proyecta en el texto” (2000: 84).

La endeble organización que se menciona reiteradas veces y es puntillosamente narrada en la novela aquí es dejada de lado, no se tematiza, basta con ver en imagen algo de la distribución espacial en que se encuentran los personajes y el irreversible deterioro. En un salto intertextual pensamos o más bien recordamos otra organización transitoria en una autopista de un sur que podría estar en cualquier geografía. El magistral relato de Cortázar<sup>3</sup> desplegaba el comportamiento de un grupo humano en una situación fantásica a la vez que posible y lo volvía a cerrar. Si bien es otra la peripecia, la intención es promover la reflexión y la incomodidad a partir de lo que sucede en una situación límite en un lapso de tiempo acotado.

---

3 Se trata de “La autopista del sur”, incluido en el libro *Los relatos*, de Julio Cortázar, edición del Círculo de Lectores de 1976.

La ceguera, dado que nos coloca en otro lugar, nos permite ver el propio, vemos al mundo por lo otro. Entonces, hay un personaje que ve porque: ¿qué sería de esa situación si nadie la registra? El recurso literario es la presencia de la mujer del médico como único personaje que, viendo, se convierte en testigo. A su alrededor pareciera armarse el relato, y el proceso de identificación del lector, en este caso, hace el resto.

En la antigua tragedia, en un cruce de caminos el héroe decidió su destino, al que más tarde, sólo el ciego Tiresias pudo echar luz. Para poder hacer algo debemos saber primero si somos culpables. Se trata entonces de reconocer lo inevitable. En esta ocasión Saramago, quien mueve los hilos, parece ir en esa dirección: nos da a ver cómo es el inframundo. Porque no hace falta una *katábasis* si se nos muestra explícitamente y lo sentimos tan cerca.

Frente a las actuales pandemias (y las por venir) damos personalidad a la Naturaleza: ella nos ataca a su vez y nosotros reaccionamos con la esperanza de que esto sea un diálogo, pero no. Si lo fuera, sería un diálogo imposible. La respuesta estética es válida y deseable: “La alegoría llega cuando describir la realidad ya no sirve”, sostiene Saramago en una entrevista (citado en Gómez Aguilera, 2010: 330). Quizás se trate de una mirada desencantada pero realista.

Entre las prerrogativas del ensayo literario se encuentra el carácter argumentativo que proviene del planteo efectuado por la subjetividad que lo produce. Nuevamente nos remite al autor que hace explícita su presencia. Que parte de un estado de cosas que se resquebraja y lo cuestiona, plantea una hipótesis a discutir. Si bien en un registro diferente (nótese que el título del film es ya otro), esta cuestión es también retomada fugazmente por el director con la voz en *off* que le adjudicamos a un personaje pero que parece ir más allá. Ubicado en otro plano, por encima, se trata de una

voluntad que nos excede. José Saramago ensaya su lucidez con estas palabras:

Quizás no seamos más que hipótesis de humanidad y quizás se pueda llegar a un día, y esto es la utopía máxima, en que el ser humano respete al ser humano. Para llegar a eso se escribió el *Ensayo sobre la ceguera*, para preguntarme a mí mismo y a los lectores si podemos seguir viviendo como estamos viviendo y si no hay una forma más humana de vivir que no sea la crueldad, la tortura y la humillación, que suele ser el pan desgraciado de cada día. (Gómez Aguilera, 2010: 332)

Quizás de eso se trate el ensayo. Más que de una hipótesis, de un profundo anhelo.

De las virtudes de esta historia ha resultado una paradoja: un ensayo que no es ensayo y no tiene debut, y una película sobre la ceguera que es para ser vista.

## Ficha técnica

*Blindness (Ceguera)*, 2008

Dirección: Fernando Meirelles

Guión: Adaptación de Don McKellar de la novela de J.

Saramago: *Ensayo sobre la ceguera*

Duración: 121'

Producción: Rhombus Media

Dirección artística: Joshu de Cartier

Fotografía: César Charlone

Montaje: Daniel Rezende

Intérpretes: Julianne Moore, Mark Ruffalo, Danny Glover, Gael García Bernal

## Bibliografía

- Bauzá, H. (2005). *Qué es un mito*. Fondo de Cultura Económica.
- Camus, M. (1979). *La peste*. Sudamericana.
- Chatruc, C. (2020). *Luis Felipe Noé: La pandemia es una forma de manifestación del eterno caos*. *La Nación*, 6 de septiembre. En línea: <<https://www.lanacion.com.ar/cultura/luis-felipe-noe-la-pandemia-es-una-forma-de-manifestacion-del-eterno-caos-nid2438781/>> (consultado: 21-06-21).
- Cruz, J. (2011). *Una novela sobre la humanidad*. *El País*, 28 de mayo. En línea: <[https://elpais.com/diario/2011/05/28/cultura/1306533608\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/05/28/cultura/1306533608_850215.html)> (consultado: 23-03-21).
- Durand, G. (2007). *La imaginación simbólica*. Amorrortu.
- Friera, S. (2010). *Romance del Quijote portugués, el hombre de las mil pasiones*. *Página 12*, Suplemento Cultura y Espectáculos, 19 de junio. En línea: <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-18344-2010-06-19.html>> (consultado: 24-05-2021).
- Gamerro, C. (2021). *El origen de la peste según Carlos Gamerro*, *Télam*, 22 de enero. En línea: <<https://www.telam.com.ar/notas/202101/542379-el-origen-de-la-pestesegun-carlos-gamerro.html>> (consultado: 9-02-21).
- Gómez Aguilera, F. (2010). *José Saramago en sus palabras*. Alfaguara.
- Quitez, R. (2009). *Saramago, Meirelles y su versión de la ceguera*. *El Mundo*, 4 de marzo. En línea: <<https://www.elmundo.es/elmundo/2009/03/03/cultura/1236095068.html>> (consultado: 28-03-2021).
- Sánchez Noriega, J. L. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Paidós.
- Saramago, J. (2015). *Ensayo sobre la ceguera*. Alfaguara.
- Stam, R. (2014). *Teoría y práctica de la adaptación*. UNAM.
- Torres, L. (2009). *Fernando Meirelles*. *Rtve/Noticias*, 3 de marzo. En línea: <<https://www.rtve.es/noticias/20090303/fernando-meirelles-estaba-convencido-saramago-iba-detestar-pelicula/242286.shtml>> (consultado: 24-03-21).
- Vanoye, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Paidós.
- Wolf, S. (2005). *Cine/Literatura. Ritos de Pasaje*. Paidós.



## Capítulo 3

### El *Decamerón* de Giovanni Boccaccio en *Los cuentos de la peste* de Mario Vargas Llosa

Patricia Hebe Calabrese

El propósito de estas páginas es analizar cómo en el proceso de teatralización de algunos cuentos del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio (1313-1375), Mario Vargas Llosa en *Los cuentos de la peste* modifica y cuestiona la representación mimética y el andamiaje teatral y, además, reelabora el tópico de la peste que aparece en la obra del escritor florentino.

El análisis se despliega en dos movimientos: el primero está dedicado al *Decamerón* y el segundo se centra en *Los cuentos de la peste*.

#### Primer movimiento

En la época de la peste que castigó a Italia y, particularmente, a la ciudad de Florencia, Giovanni Boccaccio escribió, en la lengua vulgar de la Toscana, el *Decamerón* –modelo de la lengua en prosa– entre 1349 y 1351.

La obra –sigo la interpretación del gran estudioso italiano Vittore Branca (1975)<sup>1</sup>– circuló entre los miembros de la incipiente clase lectora europea como ejemplar hecho a mano –no se trataba de copias de *scriptorium*– y mostraba caligrafía de mercader y dibujos de tipo popular. Como “el libro de su tiempo” produjo una suerte de lectura de confianza y militante pues, en los márgenes de las ediciones manuscritas, quedaron las huellas de las modificaciones, glosas y supresiones que dan cuenta de que el *Decamerón* fue, en el ambiente mercantil, testigo de operaciones comerciales, objeto de préstamo y de transacciones, y también fue manipulado hasta de manera “irreverente” antes de encontrar, en 1467, una edición de carácter aristocrático con espléndidas ilustraciones.

El *Decamerón* es un “contario” (Bauzá, 1998) al que el autor agrega, como parte inicial de la estructura, un “Título” con el que, según las exigencias literarias medievales, debía sintetizar el contenido y el significado primordial del libro: “Comienza el libro llamado Decamerón, denominado Príncipe Galeotto, en el que se contienen cien cuentos narrados en diez días por siete señoras y por tres jóvenes” (Boccaccio, 2001: 107).<sup>2</sup> Etimológicamente, el nombre “Decamerón” establece una relación con la idea de los seis días de la creación (el *Hexaemeron* de San Ambrosio) y alude a los diez días en los que diez narradores, que escaparon de la pestilente Florencia, relatan cuentos mediante los cuales logran, por así decir, reconstituir su espíritu. La referencia al caballero Galeoto, que hizo muchos servicios a Lancelot, alude a la figura del ciclo artúrico y apunta a la ayuda consolatoria que el libro pretende prestar a las mujeres enamoradas y a la función de intermediario en los asuntos amorosos.

---

1 *Boccaccio y su época*, trad. Luis Pancorbo (ver Bibliografía).

2 Para las citas voy a utilizar la edición y traducción de María Hernández Esteban (ver Bibliografía).

También entabla un diálogo polémico con Dante Alighieri, quien en el canto V del *Infierno* de la *Divina Comedia* atribuye al libro, en el que aparece el personaje Galeoto, connotaciones negativas que determinan el destino de Paolo y Francesca entre los pecadores por lujuria.

Sigue, luego, el “Proemio” que, como parte de la estructura, tiene la función de sintetizar el contenido, aludir a los protagonistas y a los temas abordados y explicitar a qué tipo de receptor está dirigido, en este caso, especialmente las mujeres: “para el socorro y refugio de las que aman, pues a las otras les basta la aguja, el huso y la devanera, pretendo narrar cien cuentos, o fábulas, o parábolas o historias como queramos llamarlos” (2001: 112).

De este modo queda explicitado el programa ideológico-estético del libro: *prodesse et delectare*, es decir, proporcionar “utilidad y placer”.

Al final de los cien cuentos, aparece la “Conclusión”, suerte de epílogo, donde el autor retoma el diálogo con las receptoras, destinatarias directas de la obra, interpeladas en el “Proemio”; por lo tanto, puede observarse una conexión entre las dos partes que proporcionan, además, un marco autorial al contrario. Al tono polémico e irónico, se suma la aclaración del trabajo de escritura que absorbe y transforma relatos que provienen del gran cauce de la tradición oral y requieren de una recepción hedonista que se despegue de los ámbitos elevados intelectualmente y del discurso de la Iglesia. A la satisfacción por haber podido llevar a cabo la obra, se agrega la justificación y alusión a la poética compositiva que valora la recepción y emisión de las historias y la dinámica de la variedad de los cuentos. Se debe destacar que, en esta parte, el autor afirma haber escrito lo que le contaron y que, por consiguiente, se subraya el origen oral de los cuentos surgidos en las circunstancias ficcionales que la obra presenta. La “originalidad” no está en lo que se cuenta

sino en haber asumido los relatos –provenientes de diversas fuentes de la tradición occidental, oriental, del mundo clásico y del mundo folclórico– y haberles dado forma escrita. Este es el marco general de la obra.

El cuerpo del *Decamerón* está constituido por cien cuentos narrados en diez jornadas, esto es diez cuentos por día. Cada una de las jornadas está enmarcada por una introducción y por un cierre en los que se representa el marco en el que se desarrolla esta suerte de retiro de los jóvenes que han decidido alejarse de Florencia para ponerse a salvo de la peste. En las introducciones, en general, aparecen datos acerca del ambiente y hora del día en los que transcurre el encuentro entre los jóvenes. Además, están los elementos que construyen la imagen de la vida y costumbres de la “alegre compañía”. En los cierres, si se hace foco en las baladas finales de ecos *stilnovistas* –según algunos críticos–, se pueden entrever menciones veladas a los sentimientos y posibles relaciones amorosas entre los protagonistas de la escapada a la “villa toscana”.

Los marcos de jornada marcan un ritmo que instala un cierto orden y control sobre la vida de los jóvenes que, de este modo, se opone al caos de la ciudad donde domina la muerte. Además, los marcos establecen un contrapunto de tipo temático y estilístico con los relatos, dado que determinan una especie de rica tensión entre las historias y aventuras que surgen en las “novelle” y la honesta conducta de los jóvenes obedientes al precepto del amor cortés. Por consiguiente, se reitera el equilibrio entre la vivacidad y energía que transmiten los relatos y el placer controlado e incluso provechoso que se anuncia en “el programa ideológico”.

Indudablemente no todas las introducciones de jornada tienen las mismas características o el mismo peso en la estructura de la obra. Destaco algunas variantes que son piezas fundamentales para el lector pues le dan la llave de la

comprensión de la composición total. Hay que subrayar la importancia de la construcción del *cronotopos* en la introducción a la Primera jornada porque implica que la *brigata* se aleje de la ciudad.

En el marco de la Cuarta jornada –puente entre el “Proemio” y la “Conclusión”–, una vez más, el autor habla con las lectoras y las opone a los detractores –los sectores más conservadores y tal vez religiosos– que lo han atacado violentamente después de la primera entrega de su libro (las tres primeras jornadas). Esta especie de defensa ante las acusaciones funciona como un reajuste del pacto de lectura. El autor plantea cuestiones básicas de su “poética” en relación con los ataques que está recibiendo. Este marco da cuenta de que la producción de los relatos se da en forma simultánea a una lectura atenta, activa y militante.

De muchísimo valor son las introducciones a las jornadas donde se indican los pasajes a los marcos que van constituyendo una especie de escalada de naturaleza ascendente y simbólica. Después de la “huida de Florencia”, la compañía de jóvenes llega al *locus amoenus* de la Primera jornada, pasa luego al “Paraíso terrenal” –Tercera jornada– y, finalmente, alcanza el “Valle de las damas” –Séptima jornada–, suerte de “Paraíso celestial” con valor teatral y significado particular: es una señal retórica que pone en escena de forma clara el contraste entre el marco y la densidad de los cuentos que tratan una temática picante. Sin duda, se trata de marcar el compás entre un ocio programado, organizado y controlado en una naturaleza decorativa, alusiva y retórica, cuyo valor no reside en sí misma sino en proporcionar una orientación –según la norma escolástica medieval– para la lectura y comprensión, mientras que las expectativas de novedad y desborde se reservan para las historias. Aquí está el contrapunto entre el orden y el placer, entre la norma y la transgresión, entre la hegemonía de la tradición y la subversión.

Tampoco son del mismo tenor todos los cierres de jornada. Por ejemplo, en el cierre de la Décima jornada, el balance general alude a los días transcurridos lejos de Florencia, y se insiste en la idea de que nada del mundo exterior pudo contaminar la honestidad de los actos y conductas de los jóvenes. También se comienza a hablar del regreso inminente a la ciudad, a pesar de la convicción de la grata concordia lograda en el refugio de la campiña toscana.

La alegre compañía está constituida por diez cuentistas: Pampinea, Fiammetta, Filomena, Emilia, Lauretta, Neifile, Elissa, Pánfilo, Filostrato y Dioneo. Los jóvenes, asistidos por sus criados, pertenecen a la alta sociedad. Ellos son prudentes y muy honestos. Sus actividades están reguladas. El ritmo de cada día está pautado por una reina o rey de jornada que organiza las tareas y dictamina los temas de los cuentos. Por lo tanto, hay un tiempo para el ocio y para la actividad primordial del contar y hay un tiempo para comer, descansar e incluso para las obligaciones, por ejemplo, de carácter religioso.

El contario tiene una estructura de tipo piramidal. Es una totalidad orgánica que comienza con la representación de un mundo pleno de vicios (el cuento de Ciappelletto, imagen de Judas) hasta la exaltación de las virtudes (el cuento de Griselda que representa la coronación de María). En él se puede observar la heterogeneidad de géneros y temas que provienen, por un lado, de la filigrana greco-latina y hasta oriental que caracteriza el ideal clásico prerrenacentista y, por el otro, de la corriente popular, jovial y familiar de la tradición medieval.

La obra está atravesada por la variedad de estilos y tonos correspondiente a la tradición retórica que el autor conoce bien: desde el estilo sublime y elevado al humilde y cómico, también la risa y sus efectos están presentes tanto a nivel del relato como a nivel de la recepción del texto de la que, en

ocasiones, habla el mismo Boccaccio. Toda la obra es una suma coral: la voz del autor y, a través de él, la de sus detractores y lectores; la voz de los cuentistas y la de los criados, la voz de los personajes; la voz del pueblo a través de los cuentos populares y la de los autores de los cuentos de tradición erudita reelaborados por el escritor florentino. De esta polifonía surge el carácter bifronte a nivel estructural y estilístico: cómico-trágico, vulgar-cortés y vicioso-heroico del *Decamerón*.

## El término y el género *novella*

En las “cento novelle” del *Decamerón*, Boccaccio reelabora los materiales heterogéneos provenientes de la larga tradición discursiva que lo precede y que le es contemporánea.

Así la atenta, intensa y variada lectura del autor se corresponde con el vivo deseo de contar. De este horizonte discursivo surge también la representación de un narrador –Boccaccio autor– que reelabora los relatos que le contaron, que nos deja escuchar y que él destina a sus lectoras y, a la vez, las figuras de los diez narradores que cuentan, según los turnos que se asignan por jornada, y que son también receptores de la serie de los relatos de los compañeros. Se recrea dentro de la ficción narrativa un primer círculo afectivo y de participación entre el autor y las destinatarias, oyentes activas, confidentes y benévolas, que se concreta en las apelaciones a las lectoras, y otro segundo círculo que pone en movimiento el mecanismo de la estructura que compete a la relación vívida entre las y los cuentistas.

Es indudable que para el análisis de un género discursivo deben tenerse en cuenta no solo la temática, la composición o estructura del relato y el estilo, sino también qué valoraciones y orientaciones supone hacia el objeto o la

temática construida en otros géneros y hacia las lectoras y los lectores.<sup>3</sup>

El género *novella*, en principio, es un género narrativo de corta extensión cuyo punto de arranque está en la tradición inaugurada por Boccaccio. Desde la teoría de M. Bajtín, podría concebirse como un eslabón en la cadena discursiva, siempre en relación con los otros géneros que circulan en la corriente del discurso y con el horizonte de expectativa de los destinatarios. La *novella* implicó modificaciones y transformaciones respecto de la tradición narrativa en continuo proceso creativo y vinculación estrecha con la realidad social, histórica, cultural y política en la que surgió. En ella están presentes y transformadas otras formas narrativas como los *exempla*, los *fabliaux*, las leyendas, los milagros, las *lais*,<sup>4</sup> textos de la historia antigua, relatos clásicos y medievales de corriente occidental y oriental, la crónica escandalosa ciudadana y tantos otros. Boccaccio parte de una tradición y retoma temas, argumentos y motivos aprovechando al

---

3 Según la lectura de Elsa Drucaroff en Mijail Bajtín. *La guerra de las culturas*: "Orientación y valoración (o evaluación) son dos conceptos que se tocan en Bajtín, pero no se confunden. La valoración es inherente al material lingüístico; el signo es en sí mismo valorativo, contiene una valoración que siempre supone la posibilidad de ser cuestionada; es decir, contiene, en realidad, por lo menos dos valoraciones contradictorias, una evidente y otra latente. La orientación, por su parte, también es siempre evaluativa, pero supone dos movimientos simultáneos: uno hacia el objeto que señala el signo, otro hacia un sujeto interlocutor, al cual me dirijo. [...] Por un lado, el hablante elige alguna de las posibles evaluaciones (la hegemónica, la subversiva); pero por el otro, la orientación agrega a ellas un matiz nuevo: a qué distancia se coloca el hablante del objeto y a qué distancia del sujeto" (1996: 42).

4 El *exemplum* es un cuento o fábula con función moralizadora o doctrinal que fue cultivado durante el medioevo y que, en general, estaba incorporado a la estructura del sermón vulgar. Los *fabliaux* son cuentos medievales satírico-burlescos que pertenecen a la oralidad y a la declamación de los juglares. Aunque pertenecen al género narrativo, según algunas teorías sobre las formas de la espectacularidad en la Edad Media, podían perfectamente representarse. El *lai* es una composición poético-musical medieval—constituida por un número de estrofas variable con versos breves—, generalmente en provenzal, de carácter narrativo que cuenta una leyenda o una historia de amor.



máximo las posibilidades de las técnicas narrativas y preanuncia con su expresividad el espíritu renacentista.

En la trayectoria literaria de Boccaccio se observan dos constantes: cómo contar –el desarrollo de las técnicas para elaborar los relatos– y qué contar –los temas fundamentales que entran en una dinámica de apropiación, transformación y evolución en la propia producción personal–; ambas preocupaciones explican el *Decamerón*.

El autor florentino pone el acento en la estructura y al dar relieve a los sucesos da cabida al conflicto y al *climax* en el esquema de la acción. Además, profundiza en los personajes, se concentra en los sentimientos, en el carácter y visión de mundo y a través del lenguaje también revela su *ethos*. Los escenarios y el medio social son descriptos de manera concreta y particular. El estilo se adecua a los personajes y las situaciones de donde la correspondencia entre *res* y *verba* caracteriza la expresividad y la variedad de tonos y matices en el uso del lenguaje que pinta el mundo “actual” de “su” Italia. En el *Decamerón* se manifiesta un rechazo por las convenciones tanto sociales como literarias, lo cual provoca la tensión entre las deudas con la tradición y el desafío de las transgresiones. De este proceso creador emana el género *novella*.

El caso de la *novella* de Nastagio degli Onesti<sup>5</sup> puede resultar paradigmático para ilustrar lo que implica la reelaboración y reapropiación de la tradición en el *Decamerón*. Este relato es el octavo de la Quinta jornada cuyo tema es el amor con final feliz. La temática del amor es una constante sujeta a variaciones y adquiere, al promediar la obra, por un lado, valor simbólico y, por otro, se relaciona con la representación tan pregnante de la relación entre la vida

---

5 He analizado el tema que plantea la novela de Nastagio degli Onesti en el artículo “El tópico del más allá en Boccaccio” (Calabrese, 2009).

–el recato y los excesos– y el más allá. Podría decirse que Boccaccio reelabora, en clave propia y para invertir el sentido, la relación entre los “peligros que tiende el amor” y “los miedos a los castigos” que late en el mundo medieval obsesionado por las visiones del infierno.

En la historia, que cuenta Filomena y cuyo eje narrativo es la cacería infernal, se advierten los ecos de otros textos: el *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais, de donde Boccaccio podría haber extraído el *exemplum* de Elinando –monje de Froidmont, muerto después de 1229, cuyas *Flores* llegaron a través de di Beauvais–; y el *exemplum* del carbonero de Niversa que Iacopo Passavanti –fraile dominico del siglo XIV y autor de un tratado denominado el *Espejo de la verdadera penitencia*– dirigía, desde el púlpito y durante las prédicas, a los devotos para invitarlos a la abstinencia y a la contrición. También se observan algunos toques dantescos. En primer lugar, del canto XIII del *Infierno* donde se describe la pena de los suicidas y de los disipadores de su propia fortuna. En segundo lugar, los nombres de los protagonistas de la historia de Nastagio vienen del canto XIV del *Purgatorio* donde se menciona con nostalgia a las familias Traversara y Anastagi que no dejaron descendencia. En tercer lugar, se perciben los ecos del canto XXVIII del *Purgatorio* en la construcción del ambiente, el paisaje natural y “vívido” de la pineda de Chiassi al sur de Ravena, donde el terror religioso del infierno se diluye en la risa tranquila de Boccaccio y es sustituido por el gusto de la fábula y el alegre epicureísmo final. Por último, se puede pensar que hay un conocimiento por parte del autor florentino del tratado *De amore* de Andrea Cappellano, donde aparece la concepción sobre el amor cortés disociada de la idea cristiana de pecado y de una visión de ultratumba con difuntos que reciben premios o castigos según su comportamiento en vida.

Nastagio, el personaje principal, enamorado de la hija de Paolo Traversara, sufre por la indiferencia de la joven y piensa suicidarse para dar fin a sus males; pero, por consejo de sus familiares y amigos, se aleja de la ciudad de Ravena para reducir no sólo su dolor sino también los gastos ocasionados por vanos regalos y convites. Sucede que un mediodía de mayo, Nastagio se adentra en la pinada en estado de ensimismamiento, sin comer ni beber, y tiene allí “la visión”. Primero escucha el llanto y los quejidos de una mujer que, luego, ve llegar desnuda, despeinada y toda arañada por las ramas y zarzas. Ella es perseguida por dos grandes y feroces mastines que la muerden cada vez que la alcanzan. Detrás viene, montado en un negro corcel, un caballero oscuro que la persigue. Nastagio intenta socorrerla, pero el caballero, Guido degli Anastagi, se lo impide y le cuenta su triste historia: aquella fue la mujer que lo rechazó y se alegró cuando él –ahora perseguidor de su presa– se mató por la tristeza de no ser correspondido. Cuando ella murió fue condenada a las penas del infierno por no haberse arrepentido de su crueldad ni de su indiferencia respecto de los tormentos amorosos que ocasionó en el rechazado amante.

De la leyenda del carbonero, fuente de Boccaccio, queda la escena de la caza; la “pura prédica” se transforma casi en parodia y el “sermón admonitorio” pasa, en el *Decamerón*, a ser “palabra” que desencadena la acción. El realismo se manifiesta en el provecho que Nastagio saca de aquella visión que, según Guido degli Anastagi, se repite “y sucede que cada viernes, hacia esta hora, la alcanzo aquí y aquí hago la matanza que verás” y la representación casi dantesca de la escena infernal culmina en un particular golpe de efecto: “y el caballero, echando mano a un cuchillo, la abrió por la espalda, y sacándole el corazón y todo lo demás de alrededor, se lo echó a los dos mastines, que muy hambrientos se los comieron rápidamente”. En el mismísimo lugar de la

escena, Nastagio arma el banquete para su amada y la familia con el objetivo de suscitar el terror entre los presentes. La imagen es el argumento por el *pathos* que va a desencadenar la aceptación de la mujer renuente. Como en una aparición, el más allá se plasma en “una representación plástica”, así convence a su pretendida, que cede y acepta la propuesta de matrimonio. El temor que genera la visión, dice la narradora de aquella jornada, se expande a las mujeres “ravenesas que se volvieron temerosas, por lo que siempre, en lo sucesivo, fueron mucho más dóciles a los deseos de los hombres de lo que habían sido antes”.

En la historia “mostrada” ambos personajes están unidos como instrumento de la recíproca venganza y castigo impuesto “por Dios”. El eco de la seriedad trágica de ciertas penas dantescas inspiradas en la ley del contrapaso se advierte en la descripción del martirio que se renueva. También después del diálogo, como en los episodios de Dante, se asiste a la representación del castigo. Puede considerarse que Boccaccio presenta un caso inverso del vivido por Paolo y Francesca, en *Infierno* V. Allí también Francesca habla de la eternidad de la pena y de la unión “corporal” con su amante “éste, por siempre unido a mis dolores”; y ante la fatal confesión, Dante expresa acerca de sí mismo, conmovido, pero obediente a la ley, que “cuasi yerto, de piedad, me sentí desfallecido, y caí, como cae un cuerpo muerto”. Por el contrario, lo que en la visión en la pineda de la *novella* no se perdona es negarse al amor y, además, Nastagio, hombre pragmático y de acción, actúa para sacar beneficio de la cárcel infernal y así consigue que la mujer lo acepte sin resquemores. Las palabras de Guido degli Anastagi son las de alguien oprimido por la pasión y el odio de quien persigue a la mujer amada, y en ellas se nota la tristeza cruel de su tarea y algo del lamento angustiante que exhalan algunos personajes del *Infierno* y el *Purgatorio* de la *Divina Commedia*.

En cambio, en el *Decamerón*, la valoración del complejo signo medieval es cuestionada por Boccaccio, con lo cual se subvierten los valores de aquella idea del pecado y además la orientación no solo hacia el objeto sino también hacia el interlocutor implica un guiño positivo para experimentar el amor.<sup>6</sup>

La vida en el más allá y la muerte eran objeto de las prédicas de los clérigos que, como educadores, alertaban las conciencias acerca de la necesidad de la penitencia ante el apetito de placer. Se puede, entonces, pensar que, a la hora del miedo, Boccaccio construye la épica del hombre nuevo que se abre paso entre los órdenes sociales establecidos y, movido por la inteligencia práctica y estimulado por el placer de la vida, experimenta los polos opuestos de la fiesta y de la piedad.

Entre la angustia y el placer, en el *Decamerón*, Boccaccio, utilizando la tradición erudita y la popular, reflexiona sobre una multitud de sensaciones y nuevas formas de pensar la realidad desde el territorio que la risa promueve. Es posible observar cómo el autor se rebela ante el imaginario medieval y concibe, con una mirada secular y ficcional, “los castigos del más allá” en el infierno y propone, tal vez, un cielo en el que todas las expresiones del amor pueden hacerse presentes.

## El *cronotopos* de la peste

Se denomina *cronotopos* a la expresión, por así decir, “metafórica” que indica la intervencionalidad esencial de las

---

6 Erich Auerbach en el capítulo “Fray Alberto”, en *Mimesis: la realidad en la literatura* (1975), ofrece un exhaustivo y profundo análisis de la elaboración de la tradición narrativa anterior en las *novelas* del *Decamerón*.

relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente. La noción implica la indivisibilidad del espacio y del tiempo, allí están los indicios espaciales y temporales: el tiempo se hace visible artísticamente y el espacio se asocia al movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. El *cronotopos* tiene una importancia genérica sustancial en la literatura pues también determina la imagen del hombre que en la obra se plasma.

Por un lado, a mediados del siglo XIV cayó sobre Europa la Peste Negra; precisamente en esa época, en Italia, Boccaccio escribía el *Decamerón*. La muerte era un abismo negro y abierto que exhibía la corrupción fatal del cuerpo individual y social. También las acciones ficcionales de los personajes narradores tienen lugar en ese mundo espacio-temporal. Por otro lado, las historias de muchas de las *novelle* se despliegan en los espacios habitacionales de la vida privada y en el incipiente tiempo del desarrollo de la aventura de la clase burguesa cuando los valores empiezan a oscilar entre la concepción medieval y la humanista que van a determinar una nueva imagen del mundo, del hombre y de la mujer. Así pues, se contraponen la ideología ascética del medioevo y el discurso hegemónico de la Iglesia y sus representantes a la corporalidad humana y a los intereses múltiples y heterogéneos del hombre individual y concreto. La peste descrita en la Introducción a la Primera jornada da lugar a la representación de los traumas, heridas y muertes del cuerpo social y anatómico y se indica aun como la consecuencia de las acciones humanas disolutivas de la nueva época. En el *cronotopos* de la peste surgen los más diversos fenómenos que materializan los gestos y lazos del entramado económico, histórico, social y espiritual. Además, constituye un ejemplo de descripción dinámica en la que el género humano vive y muere.

## ***Los cuentos de la peste* de Mario Vargas Llosa**

El autor, Mario Vargas Llosa, elabora para esta obra, terminada en 2014, un prólogo: “Boccaccio en escena”, donde despliega su lectura-comprensión de la obra del florentino y postula una “poética acerca de la ficción”.<sup>7</sup> El texto está estructurado en dos partes; cada una está constituida por diez relatos. La primera puesta en escena de *Los cuentos de la peste* se llevó a cabo el 28 de enero de 2015 bajo la dirección de Joan Ollé en el Teatro Español de Madrid y Mario Vargas Llosa encarnó al personaje del duque Ugolino.

La teatralización de los cuentos elegidos abre con una didascalía que contextualiza la reunión de la “compañía”, a la manera del *Decamerón* de Boccaccio:

La obra transcurre en algún momento del año 1348, durante la Peste Negra, en Villa Palmieri, una quinta de recreo perteneciente a Giovanni Boccaccio, situada en la aldea de San Domenico, en las colinas que rodean Fiesole, a pocos kilómetros de Florencia.

Las escenas tienen lugar principalmente en el patio de los jardines de Villa Palmieri, un escenario que a lo largo de la obra va mudando también, como los cinco personajes, en los distintos sitios y ambientes donde ocurren los cuentos que relatan y representan. (Vargas Llosa, 2015: 39)

El escritor peruano urde un mecanismo según el cual, en el espacio escénico, cinco actores encarnan, en principio,

---

7 Al final incorpora un Reconocimiento al Centro Studi Jorge Eielson de Firenze, un agradecimiento a tres personas que lo ayudaron en la institución, y a la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Florencia por su hospitalidad.

personajes que, a su vez, van mudando su figura mientras relatan y representan las distintas historias que tienen lugar en diversos escenarios creados por la palabra, que es el hilo conductor de las acciones puestas en la escena. Tanto el acto de emisión de los cuentos como la representación de las acciones relatadas y representadas están a cargo de los personajes: el mismo Giovanni Boccaccio, el duque Ugolino, Aminta, condesa de la Santa Croce, Pánfilo y Filomena. Como los personajes mudan en otros personajes, según las historias que cuentan, surge una especie de multiplicación de las “máscaras”.

Para comenzar, en “El hombre veneno y el fanático”, I, el lector-espectador asiste al acto de presentación de los personajes. La didascalía describe un marco escenográfico que mantiene un aire de familia con las introducciones de jornadas del *Decamerón*:

Sentados en ronda bajo los árboles, bañados por la luz del crepúsculo y una suave música de tamborines, mandolinas y pífanos, Boccaccio, Pánfilo, Filomena, Aminta, condesa de la Santa Croce, y el duque Ugolino cuentan ¿sus vidas? Constituyen un grupo unido, con excepción de Aminta, quien guarda una distancia visible con el resto, salvo cuando encarna a otro personaje o habla con el duque Ugolino. Lo mismo ocurre con los demás hacia ella, que ni siquiera parecen advertir su presencia. (2015)

El duque Ugolino relata cómo se produjo el ocaso de su vida y resume en pocas líneas su enfermedad: la aparición de bultos pustulentos en los sobacos y las ingles, la transformación de su cuerpo en veneno para algunas ratas que mordisquearon su cuerpo apestado, su propia muerte a causa de la peste y cómo fue quemado mientras millares



de florentinos se pudrían, víctimas de la pestilencia enviada por Dios para castigar los pecados de los hombres. La condesa de la Santa Croce niega su título nobiliario y su nombre “Aminta”, niega también estar allí; contrariamente, reivindica su identidad como “Alatiel”<sup>8</sup> y empieza a contar su azarosa historia que tiene, en II, “Asesinatos y placeres”, un final feliz. También Boccaccio, personaje cuyo perfil alude al autor florentino, reniega de su nombre y de los datos biográficos que se le atribuyen. Rememora su pasado de copista entre los monjes benedictinos y da las gracias a Dios por haber dispuesto un “cambio de oficio”: él se presenta como un inquisidor fanático que, cuando comenzó la peste, oraba, hablaba, escribía en latín y había empezado a aprender de memoria la *Comedia* de Dante. Filomena recuerda cómo, en la reclusión del convento, fue presa de pesadillas de violento erotismo y Pánfilo cuenta que fue abandonado por sus padres y que vivió recluido en el mismo convento –disimulando su verdadero sexo bajo la túnica de una monja– con el nombre de Floralisa. Ambos relatan el nacimiento de un amor, al principio, no confesado y luego experimentado cuando escaparon del lugar porque la peste hacía ya estragos entre las religiosas.

La primera y fundamental observación que se puede hacer es que cada personaje elabora su propia historia, pero las palabras avanzan en forma de fragmentos, se abren paso a través de interrupciones y se superponen los estilos. Además, el autor rompe un presupuesto de la poética de Aristóteles al cuestionar la figura de la *dramatis personae*. Ejemplos de esta ruptura son, en este cuento, Boccaccio y Aminta, la condesa de la Santa Croce, quienes se despojan ante todos de su identidad. Se manifiesta, por consiguiente, la ruptura de la ilusión del personaje dotado de una cierta

---

8 Este relato es una reelaboración del cuento 7 de la Séptima jornada del *Decamerón* de Boccaccio.

unidad que subsiste a los cambios. De este modo la construcción de sentido que el personaje elabora de sí mismo y de su propia realidad aparece en imágenes yuxtapuestas que el lector-espectador debe recomponer y relacionar.

Luego, Boccaccio reniega en “El acuerdo de Santa María Novella”,<sup>9</sup> VII, de su producción literaria, de los “mamotretos eruditos y pedantes, concebidos para intimidar a los lectores más que para transportarlos a un mundo de fantasía” y confiesa que eso lo descubrió gracias a la peste y gracias a los personajes que lo acompañan en la villa. Sostiene que “cuando termine la peste y vuelva a escribir ya no escribiré en latín sino en vulgar”, y serán historias:

La vida de nosotros aquí en Villa Palmieri. Las historias que nos contamos, las que salen de las tabernas y las caballerizas y pasan de boca en boca por las calles, las que inventamos mientras jugamos al escondite con la pestilencia. Esos cuentos que hasta ahora nos han librado de la muerte. (2014: 112)

Dice incluso que no solo han escapado a la peste sino también a la rueda del tiempo, añade que ellos forman parte del acuerdo y viven en la fantasía. Recuerda las razones del origen de la peste: la peste castigo de Dios a causa de los pecados, las teorías de los filósofos de la antigüedad sobre el miasma, la causa de la peste en una conjunción de Saturno, Júpiter y Marte en la Casa de Acuario. Luego relata la historia de cómo Alejandro de Macedonia lograba, cada vez que perdía un combate, recuperarse:

---

9 En este cuento se hace alusión al encuentro y acuerdo que realizan los personajes del *Decamerón* en la introducción de la Primera jornada.

Alejandro, cuando emprendió la conquista del Oriente que lo llevaría a Persia y a las Indias, arrastró consigo un ejército de contadores de cuentos. Los llamaba los *confabulatori nocturni* porque sólo contaban sus historias de noche. Cuando la Fortuna le hacía perder una batalla, los convocaba y ellos, en sus cuentos, enmendaban lo ocurrido, de modo que el gran Alejandro ganaba todas las batallas, incluso las que perdía. (2015: 121)

Con la propuesta de la fuga aparece la noción de los *confabulatori*:

Pienso, para nosotros, en una fuga grandiosa e imposible. Una fuga de la realidad, mediante la fantasía, a un mundo de sueño. Donde la peste no pueda llegar. (2015: 122)

Retirarnos a un lugar donde podamos olvidarnos de la peste. Y donde ella se olvide de nosotros. Donde viviremos en un mundo de cuentos, precisamente. ¿No se ha vuelto horrible la verdad en este mundo? Mudémonos a otro, de mentiras. Volvámonos unos *confabulatori* y, como ellos, corrijamos la realidad, mejorémosla. (2015: 122)

Entonces ofrece una quinta de recreo, Villa Palmieri, en San Domenico, dentro del cerco que han trazado las autoridades de la ciudad. Concibe que allí podrán vivir “entre fábulas” y podrán “corromper la realidad con la irrealidad”. Como vivirán “en una selva de historias”, la peste no sabrá cómo llegar. Para no estar solos, el duque Ugolino y él, llaman a los cómicos Pánfilo y Filomena que intentan atraer al público, y a la condesa de la Santa Croce que es

la única persona que observa las payasadas. Boccaccio los llama y, recordándoles que todos van a morir, les hace la propuesta de “salir de esta realidad como hacen los poetas y los soñadores y vosotros mismos, con vuestras payasadas; viajando con la imaginación a un mundo mejor que éste”. Pánfilo y Filomena aceptan. La identidad de estos dos personajes –construida en I– también se quiebra. Filomena cuenta que Pánfilo y ella eran cómicos ambulantes que, a veces, se cruzaban en las calles de Florencia y que, la mañana del acuerdo, en el atrio de Santa María Novella, había sido la primera vez que trabajaban juntos.

Todo entre los personajes está atravesado de “historias falsas” e “historias verdaderas”. Por ejemplo, en “Incesto, gula, caníbales e incendios”, V, el amor de Pánfilo y Filomena se asoma como un episodio escandaloso de la crónica florentina de la época del autor: su historia sería la de dos hermanos que se amaron y no repararon en lo que pudiera sucederles por el incesto en el que incurrirían. La peste los salvó y “ahora, dice Filomena, ya no hay pecados en Florencia ni en el mundo. Ahora todo está permitido”. En ese momento surge el grito de Pánfilo “Viva la peste, que es la libertad”.

Aparecen los distintos niveles de inserción de las voces: cada personaje, como en el contario de Boccaccio, tiene su propia voz y trae las voces, los tonos y la expresividad de otros en la construcción de los relatos contados para ser representados. Además, al acto de emisión, se suma el acto de recepción, es decir, por turnos, los personajes se convierten, sobre el escenario, en el primer público de las historias puestas en escena. De esas representaciones nacen reacciones, comentarios y diversas valoraciones.

Siguiendo algunas de las ideas de Alberto Ure (2009), se puede decir que cuando Mario Vargas Llosa pone en escena algunos cuentos del *Decamerón* hace “una interpretación” del texto punto de partida. El director argentino habla de

la puesta en escena de un texto dramático; yo reoriento sus palabras para observar un fenómeno particular: el pasaje de un texto que se manifiesta en un determinado género discursivo, la *novella*, a otro, el género dramático que es interpretado en la puesta en escena:

Estamos ante una escritura interpretativa, una escritura paralela al texto, que coloca (colocar en el sentido físico) al texto haciéndolo aparecer bajo una óptica determinada. Lo hace aparecer para que revele algo, lo hace aparecer como que es algo. (2009: 58)

Como la puesta en escena implica la actuación, aparece físicamente el texto en el espacio. El texto que ya ha sido leído, comprendido y desnudado se muestra como un hecho teatral en el escenario en la convención de sus signos, en los mecanismos interiores, en las modalidades de construcción, en los trucos y en sus efectos (Ure, 2009: 58).

En la obra aparece el tema del “contar” los efectos del contar, el creer en lo que se cuenta, la variante “contar, inventar, mentir”, contar historias que terminan bien o mal. En la interpretación del *Decamerón* hay una elaboración de la poética de la ficción que se alza como una defensa de la vida y barrera para enfrentar la muerte.

En III, “Engañar a la peste con mentiras”, se sabe que ya han pasado siete días en la villa y que siete criados han huido con las provisiones y otros siete han muerto. Para Boccaccio, “resistieron menos porque se aferraban a la existencia y vivían en el pánico de la muerte”. Entonces les pregunta a sus compañeros “¿cuál de nosotros será el primero en caer si fracasa nuestra estratagema y no conseguimos engañar a la maldita pestilencia?”. La respuesta –dice el florentino– está en apartarse de la realidad y volver “a la fantasía, donde estamos a salvo”. Mientras los demás hablan

de la muerte, Boccaccio –regresando a su identidad de escritor– quiere vivir porque: “La peste me ha sacado de las bibliotecas a la calle y ahora conozco mejor la vida real. Vivía en una cárcel de papeles. Mi próximo libro ya no tendrá sabor a sarcófago y polillas, sino a tráfago callejero, a sudores de piel, a cama y vino” (2015: 73).

La huida al mundo fraguado en la ficción funciona, aunque el duque Ugolino teme que la Iglesia pueda castigarlos. Pero Pánfilo –que se ha transformado en un cura protagonista de un enredo amoroso en el dormitorio de una mujer casada– declara que ya no quedan prelados fanáticos en la Iglesia. Los actores lo rodean para escuchar la historia: el marido engañado vuelve y quiere estrangular a Pánfilo, el cura; Boccaccio, encarnando el rol del marido, agarra del cuello a Pánfilo que intenta zafarse. De pronto la inteligencia salva al que está siendo estrujado: le grita al marido cornudo que él está realizando un exorcismo, es decir, sacando el diablo del cuerpo de la mujer. Pánfilo da su interpretación del porqué se salvó: el furioso marido lo soltó, lloró con ellos y, finalmente, rezaron. Sin embargo, la muerte lo esperaba a la vuelta del viaje cuando montado en su mula, por efecto de una tormenta cayó de un barranco y se desnucó. Filomena, que rebuzna y galopa, finge ser la mula que toma la palabra y cuenta que ella se salvó y que, recuperada, disfruta de su libertad en Vallombrosa. Señala además que ahora, en tiempos de la peste, esas tierras antes llenas de ermitaños son “un desierto habitado por esqueletos y fantasmas”. Así se suceden las acciones delante de los otros personajes espectadores que aplauden la representación.

Durante la dinámica del juego actoral todos son a su vez otros, y así como están los juegos en el espacio, están también los juegos en el tiempo. En IV, “Historia de amor”, la condesa de Santa Croce aparece apartada de la comitiva. Ugolino se esfuerza por hacerle creer lo que le cuenta: la

historia de cuando ella era una niña y él un viejo con cara de sapo que logró vencer al gigante Fóscolo representado por Boccaccio. Ante los espectadores se representa la agonía entre las llamas del gigante al que Ugolino cortó la cabeza para cumplir la proeza impuesta por los codiciosos padres y poder desposar a Aminta, la bella niña. La historia de ambos prosigue en varios cuentos puestos en escena; pero en IX, “Intimidades”, la condesa declara su odio al duque y sostiene que no está jugando a las mentiras como los otros que son unos *confabulatori*.

La representación de la muerte mentida también tiene su lugar: en VIII, “La peste de las mentiras”, Pánfilo miente en escena su propia muerte y se ríe de los efectos que provoca en su pequeño público. Filomena, que en I contó la historia de su mutuo amor, es la que menos se perturba al ver el sufrimiento de Pánfilo y declara que todo lo que relató fue una gran mentira. A una mentira, otra mentira mayor.

En X, “La pintura es del diablo”, se habla de las diferencias entre el arte de la pintura y el arte de narrar. En las pinturas, los personajes “están condenados a la inmovilidad perpetua en sus cárceles de colores”. A este comentario de Boccaccio, se agregan las creencias acerca de que el demonio se manifiesta en los cuadros para ganar las almas. También se habla de los materiales: pigmentos sospechosos de “origen pagano o brujeril” que se utilizan. Boccaccio critica la “soberbia diabólica” de los pintores que creen que “la perfección está al alcance de los hombres” y que Giotto o Lorenzetti, que lograron la “profundidad mentirosa”, provocan una trampa metafísica y moral porque hacen “creer que los cuadros son la vida real, una confusión que aprovecha el demonio para sembrar la idea de que podemos producir cosas más bellas que las que Dios creó”. Ante la pregunta que le hace Filomena sobre si ellos, en la villa, no hacen algo semejante a lo que realizan los pintores, Boccaccio dice que ellos,

como *confabulatori*, saben que están haciendo una parodia y que, en cambio, los pintores no tienen esa conciencia de su propio arte. Filomena pregunta si los cuentos que cuentan allí no son como esas pinturas que el maestro Boccaccio llama “diabólicas”. Ella piensa que los grandes cuadros cuentan historias que están congeladas y que, en cambio, en las historias que ellos cuentan el tiempo corre. Sospecha que ellos, como cuentistas, son como los pintores, instrumentos del demonio. Boccaccio responde:

La materia diabólica es la pintura, no los pintores. En cambio, la palabra es sagrada. Jesús se valió de ella, no de los pinceles, para difundir su verdad. Contar cuentos es un viaje a un mundo inmaterial, no afecta la vida del espíritu. En la fantasía podemos gozar de una libertad que no tenemos en la vida real. Y sin pecar. (2015: 150)

Lo que se señala, entonces, es que los que pecan son los personajes, no los oyentes ni los lectores. Entonces el duque pide permiso para contar el cuento más depravado y perverso. Así comienza la segunda parte de *Los cuentos de la peste* cuando Ugolino en XI, “El cuento más depravado y perverso”, cuenta lo que pasó el segundo día de la boda y que constituye el motivo por el que la condesa, Aminta, la muchacha florentina recién casada, odia al brutal marido. La representación de lo ocurrido aquella noche se desarrolla ante la mirada de todos: un títere de gran tamaño llamado Barbanto se precipita por indicación del marido ofuscado y ofendido sobre la joven mujer para hacerla suya. Pánfilo, Filomena y el duque aplauden, mientras Boccaccio, que blandía el títere, se sacude el polvo que se ganó por revolcarse en el piso con Aminta y ella se reincorpora, distante como siempre, cuando no está contando o representando una historia.



La brutal situación hace que Pánfilo recuerde y represente el rol del joven Rústico de la historia de Alibech,<sup>10</sup> XII, encarnada por Filomena. Luego, en XIII, “El mal del delicado Gualtieri”,<sup>11</sup> Filomena se da el gusto de contar una historia de amor limpia y cristalina. Mientras ella se prepara para contarla, todos se sientan y empiezan a disfrazarse para encarnar a los personajes del relato. La historia termina con un casamiento y todos aplauden. En el relato XIV, Pánfilo deja de ser el joven tímido para representar el rol del rudo “Masetto entre las monjas”.<sup>12</sup> Y en XV, “La doncella y el ruiñeñor”,<sup>13</sup> el duque Ugolino relata la historia de Lizio de Valbona –Giovanni Boccaccio– y su esposa Giacomina –la condesa– quienes aceptan la relación de su hija Catarina –Filomena– y de Ricardo de Brettinoro –Pánfilo– pues, ante el amor consumado, es más eficaz y menos escandaloso exigir las bodas que sufrir el honor mancillado. “El halcón”,<sup>14</sup> XVII, la historia entre Giovanna –la condesa– y Federico Alberighi –Pánfilo–, es un ejemplo de amor triste. En “La muchacha y los mastines”,<sup>15</sup> XVI, el duque, que sufre porque Aminta no lo perdona, aunque él se arrodilla y llora, cuenta la historia de Guido de Anastagi que murió y sufrió por la indiferencia de la despiadada Giulia. Ugolino y Boccaccio encarnan los mastines que desgarran la carne de Giulia –Filomena– cuando aparece Pánfilo en la ropa de Guido de Anastagi. Luego, Ugolino recobra su figura humana. Aminta ve cómo Giulia sufre el eterno castigo, la cacería-trampa es un espectáculo dentro del espectáculo. De la lección observada, se pasa a la reacción de Aminta que

---

10 Cuento 10 de la Tercera jornada del *Decamerón*.

11 Cuento 8 de la Segunda jornada.

12 Cuento 1 de la Tercera jornada.

13 Cuento 4 de la Quinta jornada.

14 Cuento 9 de la Quinta jornada.

15 Cuento 8 de la Quinta jornada.

termina echándose en los brazos del duque y acto seguido se dan un beso largo y profundo. La escena desencadena aplausos de parte de Boccaccio, Pánfilo y Filomena. Pero, en XVIII, “El miedo y el amor”, vuelve a desmentirse el amor representado. Aminta, antes vencida por la imagen de la pobre Giulia, siente miedo y no amor.

La sucesión de relatos se interrumpe cuando Boccaccio, Pánfilo y Filomena se ponen a danzar y a cantar porque se ha levantado el cerco de la ciudad de Florencia que mantenían los pistoianos y los seneses. Ugolino teme que estén todos muertos en Florencia; en cambio, para Pánfilo y Filomena, la vida sigue y ellos han enterrado la peste. Boccaccio reafirma que su receta de los cuentos y las mentiras funcionó, que engañaron a la peste y que, contando cuentos, se libraron de la muerte. Pero hay que “volver a la verdad”. Ugolino no está convencido de querer celebrar ese acontecimiento. En efecto, él es el único que ahora puede ver a Aminta y dice que la vida en la villa tenía algún encanto. Pánfilo admite que habrá que volver a las calles para hacer reír a los florentinos. Ante la pregunta de: “¿No vas a recordar con nostalgia estos días en que la realidad se volvió fantasía y la fantasía realidad para nosotros?”, Filomena contesta que no quiere regresar a Florencia. Y ambos deciden, tomados de la mano, alejarse diciendo adiós a sus compañeros. Boccaccio siente que sus manos arden por escribir los cuentos que han contado y representado. Le promete a Ugolino que será el primero en leerlos. ¿Qué hará Ugolino? Lo esperan los quehaceres y aburrimientos de siempre. Sabemos, finalmente, que Ugolino jamás se casó porque nunca encontró, en la realidad, la mujer de sus sueños. Antes de retirarse, el duque se acerca a la condesa –XX, “¿Despedida?”–, le pide si pueden hablar del último día. Pero, en ese momento, descubre que ella está enferma y que la peste está en todo su cuerpo. Ella le pide que la ayude a morir y él, entre simulados

abrazos y caricias, lleva a cabo el asesinato. Como siempre, entre el sueño y la realidad, la historia termina cuando ella se levanta para alejarse y él la ve partir con la convicción de que podrá resucitarla cuando haga falta. Así se cierra la serie de relatos teatralizados.

## Conclusiones

El *Decamerón* de Boccaccio aparece en una franja del discurso; para Mario Vargas Llosa es el material para la construcción del texto dramático que da origen a la representación, a la puesta en escena que es una interpretación que no está al servicio de la obra de origen como “museo literario”.

La interpretación de las *novelle* en *Los cuentos de la peste* es una transformación del género: se avanza desde la trama narrativa hacia el género dramático. La teatralización rompe de forma radical la forma dramática como representación mimética y quiebra algunos lineamientos aristotélicos. Se pone el acento en la puesta teatral de modo tal que aparecen nuevos significados de la representación del conflicto humano en el contexto de la peste a través de los temas, las situaciones escenificadas y la diversidad de estilos que revelan las múltiples voces del entramado social de ese mundo ficcional.

El resultado es un fenómeno estético teatral que en nuestra crisis actual cuestiona la realidad a través de la ficción que descompone nuestras certezas para afirmar que el hombre es ante todo *homo loquens* y *ludens* hecho por y en la palabra y siempre oculto detrás de una máscara para mostrarse a los demás.

## Bibliografía

- Alfaro Vargas, R. (2009). Realidad y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa. *Letras*, núm. 46, pp. 51-66.
- Auerbach, E. (1975). Fray Alberto. *Mímesis: la realidad en la literatura*. Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M., (1982). *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova. Siglo XXI.
- Bajtín, M. (1994). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy. Alianza Estudio.
- Bauzá, H. F. (1998). Boccaccio-Pasolini: a propósito del *Decamerón*. Bauzá, H. F. (dir.), *Itinerarios. Revista de literatura y artes*, núm. 1. Eudeba.
- Boccaccio, G. (2001). *Decamerón*, trad. María Hernández Esteban. Cátedra.
- Branca. V. (1975), *Bocacio y su época*, trad. Luis Pancorbo. Alianza.
- Calabrese, P. (2009). El tópico del más allá en Boccaccio. Bauzá, H. F. (comp.), *El tema del más allá en la Antigüedad y sus proyecciones*, pp. 151-167. Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires.
- Drucaroff, E. (1996). *Mijail Bajtín. La guerra de las culturas*. Almagesto.
- Getto, G. (1958). L'esperienza della realtà nel *Decameron*. En *Vita di forme e forme di vita*. G. B. Petrini.
- Mancusso, H. (2005). *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*. Paidós.
- Paredes Núñez, J. (1986). «Novella». Un término y un género para la literatura románica. *Revista de Filología Románica*, núm. 4, pp. 125-140. En línea: <<https://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/RFRM8686110125A>> (consultado: 23-11-2021).
- Russo, L. (1956). Nastagio degli Onesti. *Lecture critiche del Decameron*. Laterza.
- Travalza, C. (1906). Il *Decameron* o lo Specchio di vera penitenza del Passavanti. *Studi sul Boccaccio*. S. Lapi.
- Ure, A. (2009). *Ponete el antifaz (escritos, dichos y entrevistas)*. Inteatro.

- Valdés, N. (1992). El camino narrativo de Boccaccio. *Philologia Hispalensis*, VII, pp. 285-297. En línea: <[http://institucional.us.es/revistas/philologia/7/art\\_23.pdf](http://institucional.us.es/revistas/philologia/7/art_23.pdf)> (consultado: 23-11-2021).
- Vargas Llosa, M. (2010). Elogio de la lectura y la ficción. *El País* (8 de diciembre). En línea: <[https://www.cepchile.cl/cep/site/docs/20160304/20160304095428/rev120\\_MVargasLlosa.pdf](https://www.cepchile.cl/cep/site/docs/20160304/20160304095428/rev120_MVargasLlosa.pdf)> (consultado: 23-11-2021).
- Vargas Llosa, M. (2015). *Los cuentos de la peste*. Alfaguara.



## Capítulo 4

# Experiencias y colaboraciones entre el mito, el cine y el teatro durante la pandemia

*Adriana Libonati y Alcira Serna*

La aparición sorpresiva y nefasta del Covid-19 trajo aparejada una interrupción en nuestras vidas cotidianas, sociales, laborales y culturales. En nuestro país, para la protección de la ciudadanía y el fortalecimiento del sistema sanitario se dispuso el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio, lo que produjo en el campo teatral una fractura en la vida espectral. Esto dio lugar al surgimiento de nuevas necesidades y la búsqueda de estrategias en pos de nuevas soluciones –tanto expresivas como monetarias–. En ese camino aparecieron las resignificaciones de puestas filmadas anteriormente y los *streamings*, tanto domésticos como profesionales, en distintas plataformas digitales.

Es necesario aclarar que nuestro Teatro Nacional Cervantes, al poco tiempo de aparecer la pandemia en el país, intentó acortar la brecha con el público estableciendo un nuevo diálogo, acercando la lejanía con la audiencia que terminó proyectándose y potenciando a nivel nacional e internacional. El Cervantes durante 2020 subió a su plataforma digital obras de su archivo documental, que no habían sido filmadas para su proyección sino como acervo de

su patrimonio teatral. Cada fin de semana, utilizando sus sistemas de difusión informáticos, anunciaba e invitaba a los posibles espectadores poniendo a su disposición, durante un tiempo acotado, diferentes obras que había producido en años anteriores. Entre ellas podemos mencionar a *Tarascones* (dirigida por Ciro Zorzoli, 2016); *La terquedad* (Rafael Spregelburd, 2017); *Edipo Rey* (Cristina Banegas, 2019); *Sacco y Vancetti* (Mariano Dossena, 2014); *Un domingo en familia* (Juan Pablo Gómez, 2019) y *Un hombre equivocado* (Villanueva Cosse, 2016).

En un primer lugar, uno de los desafíos fue tratar de sostener a los teatristas que se encontraban sin trabajo y el objetivo fue cumplido. En segundo lugar, el Teatro Cervantes necesitaba mantenerse vivo y no perder el vínculo con sus espectadores. En este punto no solo mantuvo la vinculación, sino que anexó nuevas miradas de un público no tradicionalmente teatral, constituyéndose así un capital cultural y simbólico nuevo que se extendió a las provincias y también llegó fuera de las fronteras nacionales; siendo esto uno de los grandes movimientos culturales que produjo la pandemia no solo en nuestro teatro sino a nivel mundial.

Estas propuestas, si bien sirvieron para la vinculación, la resolución de problemas económicos de los teatristas y la apertura de una senda para el devenir teatral, pusieron en evidencia las diferencias y problemas entre las formas cinematográficas y el documento teatral. Las proyecciones no habían sido pensadas para un público remoto y, de alguna manera, a la vez que acercaban a los espectadores, también los distanciaban. Las obras estaban filmadas con cámara fija, a una distancia media sobre la boca del escenario, perdiendo la mirada teatral sobre los signos expresivos y produciendo a través del sonido dificultades auditivas.



Toda esta experiencia sirvió de antesala a lo que vendría con la organización del Concurso de Dramaturgia para el ciclo *Nuestro Teatro Cervantes online* que se desarrolló desde diciembre de 2020. Para su concreción se creó un Comité de preselección, integrado por Ana Alvarado, Andrea Garrote y Juan Parodi (CABA), Sebastián Fanello (Neuquén), Romina Mazzadi Arro (Santa Fe) y Ariel Dávila (Córdoba), quien fue el encargado de preseleccionar las obras. Posteriormente se sometieron a un nuevo Jurado para la selección final, conformado por Romina Chepe, Mónica J. Paixao y por las autoridades del Teatro: Rubén D'Audía y Sebastián Blutrach. Quedaron seleccionadas 21 piezas que son representadas por diferentes elencos y directores y filmadas en el mismo Teatro, en su sala principal: *María Guerrero*.

Ambos ciclos permiten al Teatro extender su proyección en el mundo, así como la posibilidad de ampliar los públicos en el resto del país y en el exterior. Esto produce un fenómeno dual, ya que a la vez que acerca la posibilidad de “asistir al teatro”, se amplía el convivio mediante lo tecnológico. Entre uno y otro ciclo hay una diferencia notoria: en el primero, las obras permanecían en la plataforma un tiempo acotado; en este último, las obras se mantienen en el canal de YouTube del Teatro.

Este nuevo ciclo amplió el espectro cuando se incorporaron formas cinematográficas a las puestas para hacerlas más atractivas al público, entonces apareció un nuevo diálogo intermedial entre ambos lenguajes, agregando a las formas tradicionales del teatro el uso de encuadres, micrófonos, planos y superposiciones. A su vez, las obras presentaron la característica, que nos parece acertada, de acortar su duración. Esta puede bascular entre media y una hora, ya que están pensadas y realizadas para un público que las va a recepcionar desde un dispositivo tecnológico.

El ciclo del Cervantes muestra una alianza entre la forma expresiva teatral y el formato audiovisual. Así, asimilando la simbiosis de lo informático, se expresa una manera posible de renovar el teatro apelando a lo intermedial. Cabe destacar que el excelente sonido de todas las propuestas hace que puedan ser escuchadas en diversas formas de reproducción.

El ciclo agregó posteriormente a las mismas obras el lenguaje de señas, realizado por actrices que dominan este lenguaje, ampliando la audiencia posible e incluyendo la diversidad. Esto produjo una “platea” heterogénea, no necesariamente habitué del teatro aunque nutrida, tanto en la Capital como en las provincias y en el exterior.

En todas las puestas se trabaja con las pautas generales para el cuidado en la pandemia: el distanciamiento social entre los actores, que no se ve como tal, sino que se convierte en parte de la acción. La actuación está trabajada desde la conexión pero no desde el contacto físico; esto se realizó tomando los recaudos establecidos, previa creación de un protocolo específico.

Nos pareció interesante tomar el *Teatro Cervantes* ya que es nuestro “Teatro Nacional” y, además, porque crea un Ciclo especial de obras que es una fuente de trabajo para los teatristas en esta crisis pandémica, multiplicando así el número de espectadores no solo en el momento de su estreno sino también a través de “funciones” diferidas en todo el mundo.

## La peste, el mito y el feminismo

*La historia de la memoria de Egipto en occidente es un fenómeno extraordinariamente complejo, y esto se debe a tres razones. En primer lugar, Egipto nunca desapareció de la memoria cultural de occidente y por eso nunca fue descubierto realmente. En segundo lugar, la imagen de Egipto que se ha conservado en los archivos es extremadamente ambivalente. La imagen bíblica de Egipto está marcada sobre todo por el odio y el temor [...]. En tercer lugar, la historia de la memoria y la recepción de Egipto está marcada por una interacción entre estas dos imágenes ambivalentes que quedaron presentes en la memoria cultural y nuevos descubrimientos y hallazgos que hicieron época y dividieron esta historia en capas claramente distinguibles entre unas y otras.*

Jean Assmann (2001)

Esta pandemia nos lleva a pensar sobre el tema de la peste y las diversas epidemias que asolaron el planeta a lo largo de la historia de la humanidad. Desde los tiempos arcaicos siempre fue una calamidad inexplicable y, por lo tanto, considerada un castigo de los dioses como por ejemplo en Egipto o Grecia, dando origen a mitos.

Los seres humanos fueron creando mitos para dar respuesta a lo inexplicable, fijar un acontecimiento y transmitirlo de generación en generación por medio de un relato oral. Los mitos ofrecen preceptos para preservar la salud, salvar a la cultura afectada, organizar la comunidad y regular su conducta. Según la definición de Mircea Eliade, “el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos»” (1992: 12). Es decir, crea una explicación de tipo totalizante, aleatoria, que puede ir modificándose a lo largo del tiempo o de las culturas pero que

siempre está presente. Los dioses pueden ser poliformos o tener características humanas, son seres que pueden ser bondadosos o crueles, contradictorios, caprichosos o justos, generosos o avaros. Como producto de dicha ambigüedad se presentan con sentimientos humanos: ira, amor, piedad, codicia, envidia, celos, venganza, etc., pero siempre son sobrenaturales y eternos. Están dotados con objetos o emblemas que demuestran sus poderes, asimismo determinados animales les corresponden y pueden ser protegidos o sacrificados en su honor. Algunos mitos representan una situación de crisis que da origen a esa sociedad o cultura, así como también establecen una explicación de la fundación de la comunidad, otorgando la legitimación divina de las casas reinantes. Los mitos le dan un sentido fundante unido a lo trascendente y sirven en su constante repetición y variación para mantener la cohesión de la comunidad.

Dice Levy-Strauss en *Mito y significado* (1986) que los mitos despiertan en el hombre pensamientos que le son desconocidos, abriendo nuevas formas de reflexión y significación que le dan respuesta, además de inaugurar mecanismos para resolver los problemas por los que atraviesa una cultura. Es por esto que son opciones ideales para ser renovados en tiempos de crisis como el de esta pandemia.

En lo que se refiere a la peste, el mito siempre se unió a otros mitos o acciones generando en esta mixtura nuevos relatos. Lo podemos ver a través del mito de las siete plagas de Egipto que va a servir dentro de la propia cultura como una forma de castigo para ese pueblo o como la liberación para el de los Hebreos, que tomaron esa experiencia en el Antiguo Testamento.

Para el caso de la Grecia Ática, resulta paradigmática la peste en la familia de los Labdácidas, sobre todo en lo referente a Edipo. Mito que se imprime desde las tragedias y llega

a alcanzar hasta el psicoanálisis en el siglo XIX, continuando con derivaciones en la sociología y la antropología en el siglo XX. Cuenta el mito que Edipo mata a su padre Layo y este parricidio será castigado por los dioses. Al llegar a Tebas es el “héroe”, ya que resuelve el enigma de la Esfinge que sometía a la ciudad con la peste. Por esa acción es premiado por la comunidad ofreciéndole la mano de la reina viuda, con la que se casa. Luego de nacidos sus cuatro hijos, la peste vuelve a azotar a Tebas. Edipo rey intenta desentrañar cuál es el motivo de este retorno y se entera de que en aquella encrucijada de caminos el hombre que mató era Layo, su padre. Al casarse con su viuda, que no es otra que Yocasta, su madre, ha cometido incesto y estas acciones son las que los dioses están castigando.

De esta manera la peste en Tebas se convierte en simbólica: el pueblo quiere muerto a Edipo, pero no pueden matarlo porque es el Rey. Por eso es expulsado al exilio como metáfora de la “no existencia” fuera de su propia polis. Al morir, se restablece el equilibrio y el lugar donde está enterrado se convierte en sitio sagrado. La peste simbólica lo acompañará más allá de su muerte recayendo en la desdicha de sus hijos. El enfrentamiento de Eteocles y Polinices, los varones, los lleva a la muerte y el lugar del poder que detenta Creonte, el tirano de Tebas, desencadena la tragedia de Antígona, una de sus hijas, al querer cumplir con los ritos de enterramiento, rol obligatorio asignado a las mujeres.

Este eje trazado entre el mito y la peste lo encontramos en *Hipólita pondera la conquista*, de Eric Barenboim, cuya dirección fue realizada por Mariana Obersztern en el Ciclo *Nuestro Teatro Cervantes online*, elegida por considerarla paradigmática en su propuesta estética y/o genérica.

La puesta nos presenta un espacio desolado y hostil por medio de una escenografía despojada donde existe una cabina de vigilancia y tres tarimas con ruedas cargadas

con escombros. En la obra participan cuatro personajes: Hipólita, Andrómeda, el guardia y Marcelo.

Los signos teatrales son geográficos y numéricos, así como también ocasionales e históricos. Por ellos sabemos la situación de emergencia que plantea la obra, la calamidad, peste o catástrofe ocurrida años antes, marcada no solo a través de la palabra, sino también por medio de los escombros, la falta de comida y agua y carencias de todo tipo. Todos estos signos nos llevan a un presente de necesidad y represión –y por enlace metafórico a nuestra actualidad– así como también a una búsqueda de solución ya que la realidad no deja otra alternativa.

Hipólita decide acampar y esperar para encontrarse con una respuesta de tipo amenazante para su propia vida. La fuerza de la obra está encarnada en Hipólita, quien no encuentra apoyo, sino que está sola frente a la hostilidad de los otros. Ella resiste la espera hasta que se produce el encuentro con su antagonista, Andrómeda, quien representa las formas de poder “tradicionales”, burocráticas y militares. En este enfrentamiento vence Hipólita como representante de un poder estratégico, nuevo y femenino, proponiendo la negociación, el análisis de la situación y la acción a seguir.

Los nombres de los personajes remiten al discurso mítico, como explicación eterna, arcaica, pero siempre presente, alcanzando de esta forma también la cuestión universal, incluidos los orientalismos. Se centran en la cultura greco-romana estableciendo un lazo con nuestra cultura occidental. Así encontramos a Hipólita con su cinturón para poner de manifiesto el empoderamiento de una mujer que va a preferir luchar antes que entregarse y a su antagonista Andrómeda marcada por el prefijo de su nombre “andro” e indicando su estatuto como “gobernante de hombres”. Marcelo, el soldado, refiere a Marte, dios de la guerra proveniente de la herencia romana, pueblo conquistador y belicoso,

siendo este el personaje que porta y apunta con el fusil. El guardia, interpretado por una actriz, representa lo andrógino, es decir que está en un espacio y situación ambivalente, es quien ocupa en la escena el lugar de la frontera dentro de la casilla de vigilancia, pudiendo ser ocupado por una persona más allá de su género.

Esta *Hipólita* de Barenboim remite a la mítica Ática y por tanto es una Amazona, hija de Ares y la náyade Harmonía, quien junto con Antíope y Melanipa gobernaban las ciudades que habían fundado. Era una reina jinete-guerrera a quien su padre le había entregado un ceñidor de oro, como símbolo de su origen y nobleza. Esto en la obra está representado por medio del cinturón de su impermeable y también por ser la portadora de la palabra de los pueblos a quienes representa. A nivel de la trama, sabemos que ella lideró una batalla vernácula que no funcionó y ahora es la encargada de ponerse en riesgo ante quienes detentan el poder, manteniéndolo por la fuerza de la represión. Todo esto guarda relación con lo que el mito cuenta del noveno trabajo de Hércules, que era conseguir para Admete, la hija de Euristeo, el cinturón de Ares que llevaba Hipólita. Durante la intriga de superficie se verifica aquello que Hugo Bauzá explicita sobre la figura de los héroes: “los Griegos en la época arcaica consideraban la existencia de unos seres intermedios entre los dioses y los hombres a los que denominaban semidioses” (1998: 9). Esto es lo que representa Hipólita en la obra, quien se convertirá en heroína al igual que estos semidioses.

El haber elegido una heroína con estas características, que a su vez es portadora de un emblema tan significativo como el cinturón (ceñidor), nos lleva a ver cómo el personaje mítico es despojado de su poder. Encontramos varias versiones, que explican este hecho y que muestran esta entrega del cinturón como la pérdida del poder de las diosas

y las mujeres ante el patriarcado. Hay una versión que dice que Heracles mata a Hipólita, otra que se lo ofrece en prenda de amor, una tercera que lo da a cambio de la liberación de Melanipa que cae en una emboscada, una más que involucra a Teseo apoderándose de Hipólita y su tributo y regalándole el cinturón a Heracles. También encontramos otra versión que habla de la batalla campal entre Heracles e Hipólita, en la que él derriba su caballo y le ofrece perdonarle la vida pero ella prefiere morir. Entonces, él le saca el cinturón como botín de guerra. En todas estas versiones Heracles entrega el cinturón a Euristeo, quien se lo da a Atenea cumpliendo su noveno trabajo. Desde la mirada ática todo indicaría un triunfo patriarcal sobre las mujeres, explicitando el sometimiento de los poderes matrilineales. Siguiendo a Graves, entendemos que:

Las victorias sobre las Amazonas obtenidas por Heracles, Teseo, Dioniso, Mopso y otros, recuerdan, en realidad, los reveses sufridos por el sistema matriarcal de Grecia, Asia Menor, Tracia y Siria. [...] sin embargo el hacha doble de Hipólita no fue colocada en la mano de Zeus labrador. [...] Zeus la llevaba con permiso de la Diosa Cretense que gobernaba en Libia. (1955: 163)

Esto se invierte en la obra del siglo XXI, donde el eje del feminismo es el que prima. Hipólita vence al poder patriarcal, encarnado en el personaje de Andrómeda, a través de su resistencia, perseverancia y estrategia. De esta manera la obra presenta otro eje de lectura, el feminismo.

En la puesta, la antagonista de Hipólita es, como ya fue dicho, Andrómeda, personaje que en la época mítica también se refiere a la pérdida del poder de las mujeres. Andrómeda está ligada a la fuerza gobernante y su nombre significa



conductora de hombres; por un acto de *hybris*<sup>1</sup> de su madre es condenada a ser encadenada a una roca, desnuda y con las joyas puestas, para ser devorada por un monstruo marino femenino, la *Gorgona*. Perseo engaña al monstruo con su escudo y logra vencerlo pidiendo como recompensa por su triunfo casarse con Andrómeda, que accede pero sus padres alegan que ella estaba prometida anteriormente a Agedón, rey de un pueblo vecino. Esto conduce a un enfrentamiento en el cual gana Perseo, llevándose a Andrómeda, reforzando la victoria patriarcal de los micénicos. En la obra ella está a favor del sistema homocéntrico y es quien comanda a los grupos militares conformados mayoritariamente por varones.

Marcelo, el soldado raso, unido a la guerra representa a aquel que acata las órdenes, sin pensar ni cuestionar. Diferente es el caso del guardia que encarnando una figura andrógina se pregunta y muestra contradicciones de la norma establecida. Como dice Alessandro Baricco: “por eso hoy en día se ha vuelto tan difícil remitirse a un sentido auténtico de nuestros gestos: porque nos encontramos en equilibrio entre dos visiones del mundo y tendemos a aplicar, simultáneamente, ambas” (2008: 182). El personaje del guardia en la puesta es quien simbólicamente cuestiona, desde una mirada de género, quién es mujer y quién es varón hoy, más allá de una diferenciación genital.

## La poética del algoritmo

En diferentes momentos de la representación se emplean elementos constituidos por números digitalizados que se proyectan en el fondo del escenario indicando fechas y datos

---

1 El término se refiere a un acto de soberbia en contra de los dioses realizado por un humano. También significa una acción desmesurada, desbordada.

que marcan los años transcurridos, las horas de espera, la cantidad de pueblos sobrevivientes, la enumeración de las catástrofes. Las cifras intentan establecer un orden que ante tal situación es imposible de numerar y quedan como números desperdigados e inertes. Todos estos datos son enunciados durante los parlamentos de los actores, pero no de manera simultánea; los números aparecen sorpresivamente en distintas partes del relato. También se establece otro ordenamiento por parte de las cantidades que van en sucesión progresiva dando claramente una magnitud numérica, remitiendo a una condición contextual pandémica actual ya que pueden relacionarse con los números de infectados o de muertos, con el aumento del costo de los alimentos, etc., pero también con el crecimiento de las carencias y la amplitud de la crisis.

El lenguaje, signo meramente temporal, se articula haciendo convivir espacios claramente argentinos así como también con referencias imaginadas, invirtiendo su estatus para posicionarlo en geografías alteradas. Se nombran las estepas, desiertos, pueblos, playas, algunos reales y otros ficcionales. En la obra, estos pueblos fueron asolados por la peste, algunos de ellos ya no existen, en otros desaparecieron habitantes. Una clara referencia a la dictadura padecida, la otra gran “peste” que nos asoló como argentinos.

La peste en la obra se presenta como terminal, donde las carencias son de tipo extremo: falta de agua, de comida, de medios de comunicación. Todo esto también se manifiesta en lo espacial como un lugar desolado, que cuenta con una escenografía de escombros sobre carros como significantes de una posible movilidad representada por las ruedas pero que no se mueven porque sostienen el peso de los escombros, en clara referencia a la actualidad donde teníamos una movilidad tecnológica pero un aislamiento humano.

Todo este signo de digitalización guarda relación con los medios masivos de comunicación y nos recuerda las palabras de Baricco al respecto cuando dice:

Representan de hecho la avanzada de una barbarie triunfante. Más o menos de una manera consciente, llevan a cabo una lectura del mundo que desplaza el baricentro de las cosas desde su origen hasta sus consecuencias. Nos guste o no [...] el aspecto importante de un hecho es la cantidad de movimiento que es capaz de generar en el tejido mental del público. (2008: 181)

## Los “caminos” de Hipólita

En esta obra se presentan, más allá del eje de la peste, otras tres líneas semánticas principales: el género, el cambio de la forma de poder del patriarcado y la ecología.

En lo referido al género, la mujer surge empoderada a través de los personajes femeninos. En el caso de Hipólita lo hace desde una actuación exquisita de María Onetto y su personaje, un ejemplo en cada caso de firmeza, tenacidad, astucia y poder estratégico, quien supera el triunfo de la batalla y se erige como mediadora valiente, andante y creciente. La propuesta no se queda solo en el feminismo, sino que abre su mirada a otras posibles sexualidades encarnadas por el/la guardia. En contrapartida, el personaje de Andrómeda representa a la mujer fálica: la que legitima, utiliza y replica las formas del patriarcado.

La segunda vertiente de las ideas rectoras sobre este poder patriarcal es la representada a través de las armas, las botas y los uniformes. Así como también a partir de las acciones en contra del personaje de Hipólita: el maltrato, la espera desmedida, la humillación infringida por parte del

soldado hacia este personaje, la negación de los bienes, la atribución de la culpa, la vigilancia y el abuso de la fuerza. Todas estas intenciones patriarcales son resistidas por la tenacidad, firmeza y solvencia de Hipólita, una mujer que desoye las humillaciones, supera el mandato y contrarresta las adversidades. Esto lo hace manteniendo su propósito y sosteniendo su ejercicio del poder durante toda la acción de la obra.

La tercera de las líneas semánticas propuestas es el eje ecológico. Se nombran los horrores que muestran los campos, las salinas, los cauces de los ríos, expresando un desorden que se relaciona con el origen de las carencias que viven los habitantes y que fue producido por ellos mismos y, por enlace metafórico, con la humanidad entera. Nos lleva a pensar sobre el planeta en las formas de producción actuales, claramente nocivas, y los mecanismos descarnados del capitalismo con su avance desolador e irreflexivo, donde:

La destrucción del ecosistema por el hombre, a la sazón nuestro planeta, se produce de manera continua y constante, siguiendo la lógica del sistema económico hegemónico, disuadiendo y acallando los efectos negativos que conlleva. Más perverso aún, el terricidio opera con la búsqueda del beneficio como motor del desarrollo, con la acumulación de capital como modo de crecimiento, el mito de la felicidad o la opulencia desmedida como exigencia exacerbada producción-consumo. La carrera armamentística como factor no solo de disuasión, sino también de intervención en función de controlar o dominar los recursos no renovables. (García Clerc y Libonati, 2014: 53)

La defensa del territorio y la búsqueda de soluciones por parte de Hipólita guardan relación con el código

medioambiental que se opone a la explotación desmedida y desconsiderada de este capitalismo actual, dominado por los países centrales y continuado por los dominados. Aunque sepamos que:

Siempre estuvo al servicio de las intenciones del discurso dominante, y que es, mantener vigente el código más importante de la globalización [...] tuvieron como base patrones de producción y consumo, así como la existencia de políticas de dominación y explotación colonial y neocolonial que han dado como resultado, no solo desequilibrios ecológicos sino también un enorme aumento del hambre y la pobreza. (García Clerc y Libonati, 2014: 52)

Es importante en la obra el código ecológico, donde se especifica que antes no hubo cuidado ni previsión del medioambiente, lo cual lleva a la inevitable catástrofe. Centrándose la acción en la protección del territorio en el aquí y ahora, la puesta plantea en este sentido un mensaje esperanzador, ya que podría ser posible superar la catástrofe “siguiendo a los pájaros en su ruta hacia el mar”, como poéticamente se indica.

## **La mutación teatral**

En cuanto al código teatral, el espectáculo, además de la actuación sostiene una cámara testigo como intermediaria de las actuaciones, que se acerca solo por momentos para mantenerse mayormente en un plano general. Lo mismo ocurre con la escenografía, que si bien consiste en módulos de fácil cambio, son pocas las modificaciones que se ven en el escenario. De la misma manera, en la puesta permanece una suerte

de división en actos mediante largos apagones lumínicos de entreactos madurativos que marcan el paso del tiempo.

La unión simbólica con lo audiovisual instalando registros continuos por medio de la cámara testigo de los emisores y de los espectadores, es decir, el medio tecnológico, crea un ambiente para ambos sectores, acercando espectáculo y espectador en medio de esta lejanía que nos impuso la pandemia. Esta relación biunívoca los iguala, multiplicando la posibilidad espectral a través de los imaginarios. Algo similar a lo que sucede con los mapeos cerebrales en relación con las artes visuales-sonoras, que ha equiparado al espectador con el creador.

En la reciente simbiosis de lo escénico con lo audiovisual se produjo una reforma de la cual todavía no tenemos la definición final. Vemos en esta puesta, ya sea desde los planos detalle de los escombros, las botas, los papeles, una amalgama entre el código teatral y el audiovisual. Mezcla de la que también participan otros aspectos estéticos, como los del cine, las artes visuales y las variaciones sonoras. Asimismo, el recurso de expresión digital para las fotos y los números dentro de la proyección teatral imprime un nuevo barroquismo estético, que puede llevar, en un futuro, a situaciones aún no imaginadas.

## **Conclusiones no determinantes**

Dice Duby:

el fuego del mal ardiente quema a las poblaciones del año 1000. Una enfermedad desconocida provoca un terror inmenso. Pero aún no llega lo peor: la Peste Negra devastó Europa y liquidó un tercio de su población durante el verano de 1348. Como el sida para algunos,

esta epidemia se vive como castigo del pecado. Las ciudades se repliegan, prohíben que ingrese el extranjero, sospechosos de contagio. La muerte está en todas partes, en la vida, el arte, la literatura. (1995: 89)

En *Hipólita pondera la conquista* la peste es una calamidad que asola a los habitantes de esta región reconocible pero imaginaria, se vive como un castigo por los abusos en la forma de producción, el avasallamiento de los hábitats de los animales, en la movilidad humana alcanzada, la inequidad social y el enfrentamiento e injusticia de las sociedades. En la obra algunas ciudades desaparecen, en otras sus habitantes se asustan, se nuclean, exigen que sus derechos sean respetados aunque por medio de la fuerza son reprimidos. La peste está avanzando y la única forma de resolverla es migrando, sin terror pero con los imprescindibles cambios que se necesiten implementar.

En la puesta, la idea del Dios actual no está nombrada, tampoco se hace presente ni en culto ni en plegaria. Sin embargo, se traen dioses más primitivos por medio de la mitología griega pero se vive en una época que se rige por razones y leyes que no están vigentes, que se han vuelto impracticables e inútiles. Desde la idea del espectáculo la salida de la peste no vendrá ni por la ayuda divina ni por las leyes vigentes, aunque obsoletas, sino por la aparición de agentes nuevos e ideas arriesgadas e inexploradas, donde prime la igualdad de género y se nivelen las diferencias sociales. Otra de las búsquedas que se aspira producir estaría en el orden de una explotación sustentable de los bienes naturales.

Tal como expresa DUBY, la peste toca al arte, en este caso la escena con los cuidados que la misma peste impone: el distanciamiento social y con los actores sin contacto físico entre ellos. Asimismo, los recursos técnicos están puestos al servicio de la escena, apelando a la utilización de formas

cinematográficas, como encuadres, planos, micrófonos, y también las digitales. La duración de las obras se hace más corta para tratar de paliar el distanciamiento que produce el aislamiento de los espectadores, así se busca mantener la atención espectral de quienes están alejados físicamente y ocupando diferentes espacios corporales.

Así como en la obra se presenta un mensaje positivo, en esta realidad surgen nuevos desafíos y la esperanza se renueva, aunque sepamos que la peste no ha terminado.

## Ficha técnica

*Hipólita pondera la conquista*, de Eric Barenboim

Dirección: Mariana Obersztern

Intérpretes: María Onetto, Javier Drolas, Delfina Dotti y Marina Otero

## Bibliografía

Assmann, J. (2001). El lugar de Egipto en la historia de la memoria de occidente. Schroder, G. y Breuninger, H., *Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión* (pp. 55-74). Fondo de Cultura Económica.

Baricco, A. (2008). *Los bárbaros. Ensayos sobre la mutación*. Anagrama.

Duby, G. (1995). *Año 1000, año 2000. La huella de nuestros miedos*. Andrés Bello.

Elíade, M. (1992). *Mito y realidad*. Labor.

García Clerc, H. y Libonati, A. (2014). *Catástrofes, miedos y amenazas. Miradas críticas en el cine de ficción*. Ricardo Vergara.

Graves, R. (1985). *Los mitos griegos*. Alianza.

Levy-Strauss, C. (1986). *Mito y significado*. Alianza.



## Capítulo 5

# Pandemia, cuerpo y conciencia en la obra de Candelaria Silvestro

*María Elena Babino*

La epidemia del Covid-19 dejó en evidencia el estado de vulnerabilidad en el que nos encontramos. Vivimos en una suerte de comunidad global unidos por el pánico ante una calamidad de proporciones todavía inciertas. Estados de alteración, extrañamiento, miedo e incertidumbre nos demuestran que esta pandemia no es solamente una crisis sanitaria, lo es también en el plano político, ecológico, económico y social.

Distanciamiento social, burbuja, contacto estrecho, son palabras que naturalizamos con una rapidez sorprendente y definen la nueva cartografía de la insularidad corporal.

Con todo, contamos con la extraordinaria potencia del arte contemporáneo que sitúa al hombre en una dimensión reflexiva. En ésta, la imaginación opera como posibilidad reparadora ante el desamparo que supone este presente. Al mismo tiempo, el confinamiento pandémico obliga a una reconfiguración de las relaciones sociales y de los vínculos con la naturaleza, pero, sobre todo, a una introspección que conduce al centro mismo de nuestra experiencia subjetiva.

Dentro de los cauces del arte actual, las variantes que vienen por el lado del arte de acción, donde el cuerpo es central, ocupan un espacio destacado que expande sensaciones visuales, auditivas y emocionales. Se trata de apropiaciones de la teatralidad que tienen como fin intensificar experiencias múltiples, estados de la conciencia o procesos de indagación introspectiva. En este orden, las nociones de vulnerabilidad e inestabilidad que habitan ontológicamente en la condición humana resultan territorios fecundos de exploración estética.

Propongo detenerme en dos performances de la artista cordobesa Candelaria Silvestro realizadas para el film *Antonin Artaud. El teatro y la peste* concebido, dirigido y producido por Wolfgang Pannek en 2020. Es un film basado en el ensayo homónimo de Antonin Artaud (1938) en el marco de la Compañía Taanteatro de San Pablo, Brasil. La autoría de sus dos cortometrajes integra un corpus multilingüe y “poético experimental”, según lo denomina Pannek, realizado por artistas de Francia, Túnez, Islandia, Mozambique, Alemania, Rusia, Tailandia, Suiza, Australia y Brasil.

Estos films titulados *Conciencia* y *Símbolos* (realizados de manera casera en su casa en Falda del Carmen, Córdoba) expresan con lucidez crítica y contundencia estética la condición frágil de lo humano. Sin embargo, tal circunstancia, que sin duda es adversa, presenta también una contracara positiva, pues este apartamiento de la vida comunitaria da paso a un compromiso ecológico y a una reconciliación solidaria con el entorno natural. Esto vincula a Candelaria a muchos artistas contemporáneos alineados con la mencionada posición. Entre otros, con el artista y biólogo Pablo La Padula cuya postura resulta clara, según la cual:

el artista tiene la responsabilidad ética de brindar una visión que haga foco en cómo podemos vivir colaborativamente entre las especies, en qué tipo de relación queremos establecer con quienes son diferentes a nosotros, de poder integrarlos a nuestra vida en clave de apoyo y no de belicosidad. (Villaro, 2020)

Cabe decir, de todos modos, que la preocupación ecológica, unida también a la exploración poética y política en torno del problema de los cuerpos, no aparece aquí por primera vez, sino que forma parte de su trayectoria.<sup>1</sup>

## **Arte y vida en la escena actual. Algunas consideraciones preliminares**

Frente a la cancelación, hace ya varias décadas, de la etapa tanto de la historia del arte como de historia de las “obras de arte”, fundada en la supremacía de lo bello y la pérdida de autoridad del valor “aurático” de las obras de arte, nuestra contemporaneidad abrió el cauce para pensar una nueva relación entre el fenómeno artístico y la vida. Ni la obra debe entretener ya al espectador, ni su presencia es afirmación conclusiva de su valor artístico.

Despojadas de las certezas que en torno a la idea de “buena forma” nos había acostumbrado el arte moderno, las nuevas propuestas que se vislumbran en los años sesenta inician un cambio de rumbo a partir de vertientes informales, neofigurativas, objetualistas y accionismos anticipando aquello que Jorge López Anaya identificaba como

---

1 En este sentido, menciono como ejemplos sus ecoperformances a propósito del desastre medioambiental producido con los incendios en Falda del Carmen o el desarrollo pictórico sobre la Laguna de Mar Chiquita, alterada por los vertidos y desechos que vulneran el medioambiente en Córdoba, provincia donde habita y trabaja.

“giro estético” (1995). Así, el arte asume el lugar de un cuestionamiento no solo de su propia “artisticidad” sino también de la realidad en su sentido más amplio.

Por consiguiente, como deriva de las propuestas precedentes, en la idea misma de “arte contemporáneo” se encuentran las de deslimitación de lenguajes, ambigüedad de sentidos, o disolución de la función placentera de la experiencia estética, por mencionar tan solo algunas señas propias de sus formulaciones.

Estas nociones se evidencian en prácticas que, como las de Candelaria Silvestro, recurren a estrategias expresivas de desborde, teatralidad y descentramiento del yo, y conjugan modos de representar el mundo desde posiciones que identifico como disidentes e indisciplinadas, dado el carácter crítico que las fundamenta.

Sobre la base de estos recursos, veo también que en estas prácticas se reivindica la función del teatro en su sentido originario. Aquel que encuentra en la ritualización de la figura de Dionisos, como mito del *fluir vital* de la naturaleza, el más evidente sentido vitalista de la fiesta. En este aspecto, sus obras resultan lindantes también con la vía de lo “neobarroco” que aparece como síntoma y categoría estética contemporánea, reactualizando una noción de lo festivo que no excluye sus facetas más violentas (Sarti, 2018).

Solidaria entonces con la perduración de esta vía, se puede reconocer asimismo la vigencia de aquella dimensión dionisiaca del arte que, entre otros estudiosos, advirtió Jean-Jacques Wunenburger, en la que:

la figura de Dioniso sirve para identificar un modo o un estilo de vida, caracterizado por una violencia salvaje, destructora del orden establecido, tanto en el dominio de las costumbres, de las instituciones, cuanto de las representaciones y de los valores. Porque la

figura de Dioniso representa, ante todo, la irrupción –en la Ciudad racional de Penteo, tal como es evocado por Eurípides– de una violencia descabellada, liberadora de emociones y pasiones. (2004: 12)

Cabe resaltar que la resemantización de este relato mítico se fundamenta en las reflexiones de Friedrich Nietzsche, en su conocido ensayo *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, de 1871, respecto de la relación apolíneo/dionisiaca vinculada con la noción de fatalidad clave en el teatro griego y que luego dan lugar a las planteadas por Artaud en *El teatro y la peste*. De esta manera, el texto artaudiano, en la voz narrativa de la artista, entra en indisociable articulación de sentido con los desplazamientos de su cuerpo y sus acciones pictóricas sobre la tela.

### ***Símbolos y Conciencia. Imaginación poética y reflexión alegórica***

*Símbolos* es una obra articulada en un cruce de pintura, performance y oralidad. Comienza con una cita al fragmento en el que Artaud recuerda las advertencias de San Agustín respecto del carácter “peligroso” del teatro, esa forma del arte que provoca en el pueblo “las más misteriosas alteraciones”, contamina y corrompe a las almas. De este modo señala la convergencia de teatro y peste en tanto uno y otro inoculan en el mundo una “pasión funesta”, lo que provoca delirios contaminantes y desestabilizadores. Sus palabras advierten:

Es inútil dar razones precisas de ese delirio contagioso. Tanto valdría investigar por qué motivos el sistema nervioso responde al cabo de cierto tiempo

a las vibraciones de la música más sutil, hasta que al fin esas vibraciones lo modifican de modo duradero.  
(Artaud, s/f: 26)

En la referencia a ese “delirio contagioso” se insinúan las resonancias del mito dionisiaco que mantiene su vigencia, según postula Marcel Detienne (1985), como “significante disponible” capaz de dar cuenta de aquello ancestral y primitivo imposible de explicar por la vía de la razón.

La voz narrativa perdura durante los siete minutos de duración del film y evoca, como una letanía, el misterio del arte como rito que conjura los desequilibrios del mundo.

De manera simultánea se suceden dos imágenes. En primer lugar, vemos el movimiento de las manos de la artista expandiendo pigmentos sobre una superficie en la que van germinando formas de apariencia barrosa. Se trata de una mezcla de óxidos, hollín y ceniza emulsionados sobre un soporte cuyos tonos oscuros sugieren la imagen de un sobrecogedor dramatismo de apariencia indeterminada. Vemos un caos que no pareciera sintonizar con la idea kantiana del gusto. A continuación aparece la imagen del pájaro asociada al “doctor de la peste”. Conocida ya en la iconografía del siglo XVII, esta imagen se relaciona con la “teoría miasmática” que explicaba la peste como putrefacción de la materia. Por consiguiente, resultaba menester acudir a médicos que para combatir las *miasmas* debían munirse de máscaras de puntiaguda y larga nariz en cuyo interior se introducían preparados de hierbas purificadoras. Así lo conocemos a partir de imágenes tales como la de un grabado de Paul Fürst titulado *Doctor de la Peste* (1656).<sup>2</sup> Con todo, no debe soslayarse la relación que la artista propone entre el primer plano y el paisaje de fondo. Mientras que

---

2 Reproducida en Giraldo-Grueso, Echeverri y Conde (2017), Figura 1. Ver enlace en la Bibliografía.

en el primero, el pájaro evoca la amenaza de la muerte, en el segundo, la naturaleza en estado virgen se impone tanto como proximidad e identificación con la vida, cuanto como conciencia ecológica. Este espacio de liminalidad entre la peste como pasión funesta y la naturaleza como instancia reparadora de la experiencia humana es la clave de bóveda en el sentido profundo de la performance.

A continuación, la cámara vuelve al espacio interior del taller. La lente se concentra en el cuerpo de la artista y su acción pictórica. Esta vez el protagonismo del pigmento aplicado con las manos se robustece con el gesto de la acción corporal vigorizando las ideas de delirio, contagio y metamorfosis referidas ya en el texto de San Agustín. El arrastre de la materia da lugar a formas abstractas y cede el turno a manchas intervenidas con espátula, grafitos e incisiones mediante las cuales germinan formas nuevas. Así, de manera embrionaria, se configura una multiplicidad de ratas que anticipan alegóricamente “un desastre social generalizado, un desorden orgánico, un desbordamiento y exorcismo que acosa al alma”. Las ratas exteriorizan la alteridad que se impone al sujeto como imagen de los poderes de la naturaleza en su estado más salvaje y amenazante.

Por último, la cámara vuelve al exterior. Nuevamente el paisaje luminoso de la naturaleza se define como ámbito propicio para un nuevo ritual. La artista aparece desnuda entonando una flauta. No es difícil vincular esta decisión con los himnos en honor a Dionisos que Aristóteles identifica en su *Poética* como el origen del teatro. Claro retorno a la celebración de la vida donde los viñateros danzaban embadurnando los rostros con el mosto de las uvas. Visto desde lo filosófico, Hans-Georg Gadamer (2008) propone abordar el arte como una experiencia de carácter antropológico que tiene en el juego, en el símbolo y en la fiesta sus expresiones más vitales. Si bien esta escena asume un

carácter celebratorio de lo vital, vemos también que la imagen que cierra el film es su contrario, ya que es nuevamente la de doctor de la peste. Una vez más, la muerte, reconocida por el largo manto y la máscara –poderosa referencia al carnaval como fiesta de la enajenación y del desborde–, aparece como contrapunto simbólico de la vida. Estas imágenes encarnan las últimas reflexiones de San Agustín:

Esos símbolos, signos de fuerzas maduras, esclavizadas hasta entonces e inutilizables en la realidad, estallan como increíbles imágenes, que otorgan derechos ciudadanos y de existencia a actos que son hostiles por naturaleza a la vida de las sociedades. (Artaud, s/f: 27)

Palabra, cuerpo y pigmento se enlazan para dar cuenta de los estados del pensamiento. Así pues, resultan dispositivos críticos que se suceden y superponen como conjuro, como invocación del miedo y de la muerte en la metamorfosis de la materia. Dando cuenta de una performatividad propiciatoria y primitiva.

En *Conciencia*, la artista trabaja en torno a la angustia que provoca el encierro, el deterioro de los cuerpos por los efectos de la contaminación pandémica, los miedos corporeizados mediante las ratas, así como los efectos derivados de un asedio informativo igualmente alienador y contaminante.

Como elemento diferenciador en este caso, su cuerpo adquiere un protagonismo radical, en consonancia con el interés que despierta esta cuestión en el arte contemporáneo. La descripción de la peste de Artaud encarna ahora más que nunca en este cuerpo que desvela su condición frágil.

El film comienza con el recorrido de la cámara alrededor de unas tunas y espinillos de aspecto amenazador. La dimensión sonora proviene, nuevamente, de su propia voz que narra el texto de Artaud en tono muy bajo. Este sonido



acompaña a la cámara que busca el cuerpo furtivo, casi clandestino, oculto detrás de la vegetación.

A lo largo de los 8'30" que dura la proyección, la lente asedia al cuerpo lanzado al abismo de la muerte. Cámara, cuerpo y palabra acentúan el carácter omnipresente de la violencia. La proliferación de la peste ataca los intersticios internos y externos del cuerpo, alterando la condición humana de su especie. De manera simultánea, la artista devora fragmentos de papeles impresos con información sobre el avance de la peste. Esta referencia a los medios es un recurso elocuente que pone de relieve las consecuencias adversas de una comunicación manipuladora y maliciosa. En este caso la información es también una contaminación que, según lo entiende Gianni Vattimo, "desrealiza el mundo" (1990). Los registros fílmicos deliberadamente superpuestos en la etapa de edición, que estuvo a cargo de Wolfgang Pannek, profundizan la sensación de fragmentación y extrañamiento y, por tanto, de disolución identitaria.

A continuación, el pasaje del ámbito exterior al espacio interior se resuelve mediante un nuevo recurso fílmico. En una alternancia entre lentitud y aceleración, el ritmo de la cámara acompaña el deterioro que afecta inequívocamente aquellos lugares más significativos, como una conflagración fatal: "La peste parece pues manifestar su presencia afectando los lugares del cuerpo, los particulares puntos físicos donde pueden manifestarse, o están a punto de manifestarse, la voluntad humana, el pensamiento y la conciencia" (Artaud, s/f: 21).

Allí donde el texto artaudiano analiza las consecuencias que el "líquido negro" causa en el organismo, la cámara trastorna y desordena su ritmo. El punto focal de la lente es el cuerpo mimetizado con la rata que, en su proliferación, simboliza la multiplicación y la fragmentación de la identidad. Mediante espasmos y convulsiones, el cuerpo se

mueve frenéticamente afectado por la peste, a la vez que intensifica la atmósfera de deterioro no solo en lo corporal, sino también en el pensamiento mismo.

Candelaria Silvestro penetra con sus performances en el sentido ontológico que el teatro tiene para Artaud, aquel capaz de ingresar en el terreno de una manía liberadora de los límites del *logos*, para dar paso a la vida como desafío existencial.

## Conclusiones provisionarias

Pienso que estas experiencias de Candelaria Silvestro, surgidas en el contexto de la pandemia actual, imaginan y promueven nuevos modos de abordar la relación del arte con la vida. La apelación al lenguaje de la performance supone adentrarse en el confín simbólico arte/vida como zona experimental y reflexiva. En este sentido, lo pictórico y lo performático aparecen como recursos expresivos que indagan las reacciones de la subjetividad y la conciencia en tiempos de crisis. Afección/desafección, identidad/alteridad, unidad/multiplicidad, certeza/incertidumbre, aislamiento/socialización se esbozan como contrapuntos donde anclar nuestra percepción del mundo.

Como era previsible, marzo de 2020 fue el comienzo de una crisis en el plano del pensamiento. En este sentido, el texto de Antonin Artaud adquirió una nueva vigencia en la posibilidad de pensar que las verdaderas pestes suelen ser las que menos advertimos, aquellas que operan en el dominio de lo misterioso.

El arte siempre tiene lugar en el terreno de la pulsión que conduce a desentrañar lo desconocido. Algo así como lo que poco tiempo atrás propuso Elena Oliveras cuando afirmó:

La obra de arte contemporánea resulta el lugar extremo del deseo de experimentar el desbordamiento del sentido. Deseo movilizado por un estado particular del mundo, por una situación de desborde global del sentido, más allá de toda significación conclusiva. (2019: 100)

En paralelo al desastre sanitario, ¿qué otra cosa puede provocar esta pandemia a no ser algo parecido a un “desborde global de sentido”? En la contemporaneidad de su lenguaje y la contundencia de sus imágenes, el arte de Candelaria Silvestro sugiere una posible respuesta a este interrogante.

## Ficha técnica

### Conciencia

Enlace: <https://youtu.be/IYpdNDjzYCs>

Rodaje y Dirección: Candelaria Silvestro, Wolfgang Pannek

Texto: Antonin Artaud

Performance y performance de voz: Candelaria Silvestro

Cámara: Victoria Fraticelli, Lucia Fraticelli

Edición y diseño de sonido: Wolfgang Pannek

Filmado en Falda del Carmen, Córdoba, Argentina.

### Símbolos

Enlace: [https://m.youtube.com/watch?v=mGyicVJq89k&feature=emb\\_logo](https://m.youtube.com/watch?v=mGyicVJq89k&feature=emb_logo)

Rodaje y Dirección: Candelaria Silvestro, Wolfgang Pannek

Texto: Antonin Artaud

Performance y performance de voz: Candelaria Silvestro

Cámara: Victoria Fraticelli, Lucia Fraticelli

Edición y diseño de sonido: Wolfgang Pannek  
Filmado en Falda del Carmen, Córdoba, Argentina.

## Bibliografía

- Araujo, C. (2011). Taanteatro - Rito de passagem. Entrevista a Wolfgang Pannek. En línea: <<http://www.taanteatro.com/publicacoes/taanteatro-rito-de-passagem.html>> (consultado: 29-04-2022).
- Argan, G. C. (1977). *El arte moderno. 1770-1970*. Fernando Torres.
- Arriaga-Ornelas, J. L.; Marcial-Jiménez, R. (2017). Antonin Artaud y su "teatro de la crueldad" como antropologización del arte. *La Colmena*, núm. 95. Universidad Autónoma del Estado de México. En línea: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=446355584003>> (consultado: 29-04-2022).
- Artaud, A. (s/f). *El teatro y su doble. El pesanervios*. Fahrenheit.
- Detienne, M. (1985). *La invención de la mitología*. Península.
- Gadamer, H. G. (2008). *La actualidad de lo bello*. Paidós.
- Giraldo-Grueso, M.; Echeverri, D. y Conde, R. (2017). The doctor of the plague. *Revista Colombiana de Cardiología*, vol. 24, núm. 6, pp. 541-544. En línea: <<https://www.elsevier.es/es-revista-revista-colombiana-cardiologia-203-articulo-il-dottore-della-peste-S0120563317302139>> (consultado: 29-04-2022).
- López Anaya, J. (2007). *El extravió de los límites*. Emecé.
- Nietzsche, F. (2005). *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Alianza.
- Sarti, G. (2018). Neobarrocos del presente. Vigencia de una categoría estética. Sarti, G. (comp.). *Retóricas neobarrocas / Imágenes tecnológicas. En el arte argentino contemporáneo*. Arte x Arte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo, Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Villaro, J. (2020). El arte antes y después de la plaga. *Revista Ñ, Clarín*, 27 de marzo. En línea: <[https://www.clarin.com/revista-enie/arte/arte-despues-plaga\\_0\\_ub2k00\\_SC.html](https://www.clarin.com/revista-enie/arte/arte-despues-plaga_0_ub2k00_SC.html)> (consultado: 02-05-2022).
- Wunenburger, J. J. (2004). Las figuras de Dioniso. Renovación y obstáculos hermenéuticos contemporáneos. Bauzá, H. F. (comp.), *El imaginario en el mito clásico*, pp. 11-22. Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires.

## Capítulo 6

### La peste como metáfora de la degradación social en *Pintura sobre madera* y *El séptimo sello* de Ingmar Bergman

Daniela Oulego

*"A papas y emperadores y prelados,  
así los trata la Muerte  
como a los pobres pastores  
de ganados".*

Jorge Manrique (1476)

#### Una moralidad medieval

La película *El séptimo sello* (1957), dirigida por Ingmar Bergman, está basada en la obra teatral de un solo acto *Pintura sobre madera* que el cineasta escribió años antes. El texto dramático –representado en el otoño de 1955 bajo la dirección de Bengt Ekerot– explicita desde el subtítulo que se halla en diálogo con las moralidades medievales iniciadas en el 1400. Ese tipo de obra dramática de temática religiosa representaba de manera alegórica los vicios y las virtudes con una finalidad didáctica y moralizadora.

En cuanto al vínculo con el arte pictórico, en el comienzo un narrador señala que el texto dramático se encuentra inspirado en un mural de creación anónima que Bergman contempló en una iglesia de su país natal. Además, el narrador se ocupa de brindar las coordenadas espacio-temporales a los espectadores, es decir, ubica la pintura a finales del

siglo XIV en el medioevo y agrega que retrata los flagelos de una peste mortal que asoló la ciudad.

Probablemente, se refiere a la pandemia denominada “Muerte Negra”<sup>1</sup> que tuvo lugar entre los años 1347 y 1353 en Europa y Asia. Ese hecho histórico se deduce por la alusión a la Santa Cruzada –sucedió los años previos al desencadenamiento de la pandemia– en la que ejércitos, impulsados por la Iglesia Católica, invadían distintos territorios con el propósito de convertir a los herejes. Asimismo, otra clara referencia a la Edad Media en la obra teatral es la escena de la quema de la bruja en la hoguera, perpetrada por la Inquisición por considerarla culpable de la peste.

En razón de esto, en el presente trabajo se realizará un estudio comparado entre la obra de teatro *Pintura sobre madera* y el film *El séptimo sello* desde la noción de peste como metáfora<sup>2</sup> de la degradación de las relaciones sociales que deriva en el sacrificio de una víctima propiciatoria, en términos de René Girard. Para ello, nos serviremos del sistema *arquetípico-mythológico* (Lavagnino, 2020: 5) –postulado por Northrop Frye en *Anatomía de la crítica* (1957)– cuya matriz analítica se cimenta en la *Poética* de Aristóteles. Por lo tanto, el análisis intertextual hará especial hincapié en la tercera crítica dedicada a indagar en la *forma* en que se disponen los arquetipos –concebidos como símbolos que suelen ser imágenes– y en la manera en que esa iconología se estructura en la trama.

---

1 La pandemia se inició en Oriente y fue la más devastadora de la historia de la humanidad. Se estima que murió un tercio de la población de Europa.

2 Para René Girard, “la propiedad de la metáfora se debe evidentemente al carácter contagioso” (1984: 146).

## El séptimo sello de Bergman

La secuencia inicial de la película reelabora los parlamentos del narrador de la obra de teatro a través de la intervención de una voz en *off* que cita un pasaje del *Apocalipsis*: “Y cuando el cordero abrió el séptimo sello en el cielo se hizo un silencio que duró una media hora. Y los siete ángeles que tenían las siete trompetas se dispusieron a tocarlas”. Ese extracto del relato bíblico<sup>3</sup> alude al título del film y, al mismo tiempo, evidencia algunas de las claves de lectura que nos dedicaremos a analizar.

Por un lado, se transcribe una de las visiones que el discípulo Juan experimenta en la isla Patmos. Si bien la cita no recupera el relato de la apertura del cuarto sello en el *Apocalipsis*, ese pasaje está estrechamente vinculado con la película porque aparece el caballo bayo en tanto representación de la peste con la que Dios va a castigar a la humanidad. Por otro lado, en el relato bíblico ese cordero –que posee siete cuernos como símbolo de fuerza– aparece degollado. En este sentido, constituye un “*pharmakos* o víctima sacrificada” (Frye, 1977: 196) que asume la culpabilidad de pertenecer a una sociedad en la que suceden injusticias y, por lo tanto, su muerte fortalecerá a los demás. Precisamente, su condición de víctima sacrificada es lo que le otorga la posibilidad de abrir los sellos.

Según Northrop Frye, en las ficciones populares literarias la incorporación de augurios o portentos como recurso

---

3 En la obra de teatro y el film hay alusiones al cristianismo que preferiremos denominar “relato bíblico”, en vez de mito, debido a algunas diferencias existentes con la mitología clásica. Para Hugo Bauzá, mientras toda religión monoteísta “establece un dogma” (2005: 161), el mito es politeísta por lo cual permite múltiples interpretaciones de la experiencia de lo sagrado y otras formas de acceso al conocimiento. No obstante, “el cristianismo no puede des-solidarizarse por completo del pensamiento mítico” (Eliade, 1999: 159) ya que se apropia de estructuras simbólicas que se reiteran en distintas culturas.

para “hacer que todo un relato sea el cumplimiento de una profecía hecha al comienzo sugiere, en su proyección existencial, una concepción de la fatalidad ineluctable o de una oculta voluntad omnipotente” (1977: 185). De igual modo, en *El séptimo sello* la cercanía de la peste y el fatal desenlace de los personajes se anticipa por la manifestación de distintos presagios.

En una de las primeras imágenes cuando la Muerte (Bengt Ekerot) hace su aparición ante el personaje del caballero Antonius Block (Max von Sydow) se vislumbran dos soles al amanecer como indicio de que algo en el orden natural se ha trastocado. Esa visualización se puede asociar con la noción de *doble monstruoso*<sup>4</sup> entendida como “todos los fenómenos de alucinación provocados por la reciprocidad ignorada, en el paroxismo de la crisis sacrificial” (Girard, 1983: 171). En efecto, uno de los tantos presagios del film está vinculado con los dos caballos que se devoran mutuamente.

Por su parte, el escudero Jöns (Gunnar Björnstrand) –que acompaña al protagonista– es el encargado de relatar al caballero algunos de los malos augurios y portentos que se manifestaron en Färjestad: “se han abierto tumbas y los despojos han quedado esparcidos por ahí. Ayer por la tarde, lucían cuatro soles en el firmamento”. Además, es el primer personaje en vislumbrar un cadáver putrefacto como materialización de la peste circundante.

Con respecto a la construcción de los otros personajes, se sustenta en la noción de *dobles miméticos* que “son concretamente iguales; no hay diferencia entre ellos, lo cual significa que en cualquier momento el más insignificante incidente, el indicio más leve puede desencadenar una *transferencia*

---

4 En las culturas ancestrales se temía a la dualidad monstruosa que encarnaban los gemelos. Se solía eliminar a uno de ellos o, en la mayoría de los casos, se suprimía a ambos para evitar la propagación de un contagio impuro en la sociedad.



*mimética*” (Girard, 1984: 152). Por ejemplo, el bufón<sup>5</sup> Jonas (Erik Strandmark) posee su *doble mimético* en Joseph (Nils Poppe) –nombre ligado al carpintero José de Nazaret del relato bíblico–, un personaje que incorpora el film para encarnar las virtudes humanas divulgadas en la Edad Media. En efecto, Jonas se burla de su inocencia y le atribuye el rol del “alma humana”, en la puesta en escena de la moralidad medieval que van a representar, con el propósito de infundir temor en los espectadores por la llegada de la epidemia. No es casual que Joseph –junto con Mía (Bibi Andersson) y el pequeño Mikael conforman una familia con connotación religiosa– posea la capacidad de tener visiones similares a las del apóstol Juan en el *Apocalipsis* porque, como él señala, “trata con ángeles y demonios”.

Siguiendo con esta línea, en su primera visión observa a la Virgen María –vestida de azul y portando una corona de oro– que está enseñándole a caminar al niño Jesús a plena luz del día. A diferencia de la película, en la obra teatral María es un personaje que huye de la peste con su hijo y quiere saber cómo llegar a la frontera. Antes de su ingreso a escena se mencionan malos augurios producto de la proximidad de la peste. De ese modo, en el texto dramático también se pueden identificar presagios como la quietud de los árboles, la presencia de murciélagos y el silencio sepulcral en tanto indicios de que la armonía de la naturaleza ha sido trastocada.

En *Pintura sobre madera* María es la portadora de las virtudes humanas y, por lo tanto, su breve intervención está destinada a reponer la historia de la Virgen María del relato bíblico. Su narración repara en las señales milagrosas que la doncella recibe antes de llegar con su hijo a la casa del

---

5 En el siglo V el arte callejero de los bufones se fusionó con el de los juglares, por eso en el presente trabajo se utilizarán los términos “bufón” y “juglar” como sinónimos.

carpintero, oficio del que se infiere que se trata de José de Nazaret. El paisaje corresponde al tópico del *hortus conclusus* –en latín significa “huerto cerrado”– de la pintura cristiana mediante la descripción de un jardín frondoso y paradisíaco donde se suele representar iconográficamente a María, como fuente de vida, junto a su hijo.

En cuanto a las referencias al arte pictórico en *El séptimo sello*, en la primera secuencia el caballero le propone a la Muerte jugar al ajedrez para definir la continuidad de su existencia porque ha visto ese motivo representado en pinturas y lo ha oído en canciones. La inclusión de esa temática en el film puede estar vinculada con el mural *La muerte juega al ajedrez*,<sup>6</sup> pintado por el artista medieval Albertus Pictor, que muestra a un caballero jugando por su vida. Si bien no ilustra un pasaje bíblico, la finalidad moralizante descansa en la reflexión sobre los castigos por los actos cometidos en el mundo terrenal.

En relación con lo anterior, cuando ingresan al pueblo el primer lugar que visitan el caballero y su escudero es una iglesia en la que se está pintando un mural. Durante el intercambio que el artista (Gunnar Olsson) –encarnación de Albertus Pictor– mantiene con Jöns reflexiona sobre la potencialidad de la pintura para infundir temor en la gente en consonancia con la finalidad aleccionadora de los frescos religiosos.

En esa secuencia también se introduce el tópico medieval de la *danse macabre* –que “bailando se los lleva a todos”– mediante la visualización en el mural de una caravana encabezada por la muerte e integrada por personajes de distintos estratos sociales (un príncipe, un lisiado, una doncella, bufones, un miembro de la clerecía). De ese modo, el film refiere a la “democracia de la muerte” (Frye, 1977: 310), es decir, a la noción de muerte igualadora en la que se cimenta la *danse macabre*. A su vez, ese tópico se inspira en la

---

6 Pintura mural realizada hacia 1480 en la Iglesia de Taby, Suecia.

peste porque invalida las jerarquías sociales y las autoridades políticas y religiosas.

Para René Girard, “el carácter distintivo de la peste está en que ella destruye en definitiva todas las formas de distinción” (1984: 144). Por lo tanto, en el siguiente episodio ilustrado en el mural, la película reelabora de manera audiovisual los terribles síntomas de la peste bubónica descritos en la obra de teatro por el personaje de la niña. Para ello, la cámara se detiene en mostrar los padecimientos que sufren los infectados mientras el artista explica: “los miembros del cuerpo se le encorvan y se quedan rígidos como estacas. El apestado intenta arrancarse un bubón. En su agonía, se muerde las manos hasta que llega a despedazárselas. Se abre las venas con las uñas”.

Esa secuencia concluye con las imágenes del cortejo de penitentes retratado en el mural como representación de la peste en tanto castigo divino. En línea con la concepción aleccionadora de la pintura medieval, el artista ilustra a esos disciplinantes –que recorren los pueblos azotándose para aplacar la ira de Dios– con el propósito de atemorizar a los pobladores. En efecto, el escudero Jöns, luego de recordar los tormentos que debió atravesar junto al caballero Antonius Block –picaduras de tábanos, mordeduras de fieras, hambruna y vinos envenenados– durante diez años por la gloria de Dios, reflexiona que la peste es peor que la Santa Cruzada.

Siguiendo con esta línea, la película representa de manera audiovisual el “mundo demoníaco” (Frye, 1977: 195) contrario a las categorías de realidad conformes al deseo humano.<sup>7</sup> En cuanto al aspecto divino, se sustenta en la creencia

---

7 Las imágenes demoníacas simbolizan al “mundo tal como es antes de que la imaginación humana comience a trabajarlo y antes de que alguna imagen del deseo humano, tal como la ciudad o el jardín, se haya establecido sólidamente” (Frye, 1977: 195).

en un Dios invisible y castigador que excluye al hombre de los placeres pero exige sacrificios para sostener sus propios privilegios. De ese modo, la crisis de fe que vivencia el caballero en el film se halla directamente vinculada con la imposibilidad de acceso a ese Dios remoto que no se ha manifestado en milagros. Si bien Antonius Block quiere morir, duda en hacerlo hasta no tener certezas de qué hay más allá, porque para creer necesita de un Dios que responda a sus clamores.

Retomando la cuestión del *pharmakos*, la primera víctima propiciatoria<sup>8</sup> que se puede identificar en el film es la bruja (Maud Hansson). Esa mujer –atada a un poste en la entrada de la iglesia con los cabellos cortados como primer signo del ultraje– está condenada a quemarse viva en la hoguera<sup>9</sup> por haber mantenido relaciones sexuales con el diablo. En este sentido, la bruja, al igual que la figura de la ramera, simboliza la pasión destructora –cuyo principio es actuar de manera desleal– que involucra la “relación demoníaca erótica” (Frye, 1977: 197). La película representa ese aspecto destructivo e hipnótico de su personalidad a través de los sonidos que emite con su boca y que tienen el poder de perturbar a los hombres.

En palabras de René Girard, “los sacrificios y los llamados ritos de la víctima propiciatoria se prescriben cuando una comunidad se ve castigada por «la peste» u otros flagelos” (1984: 151). Así, la condición de *pharmakos* del personaje de la bruja radica en que se la culpa de la peste que invade el lugar. Por lo tanto, su muerte opera como “agente purificador” (1984: 151) que puede curar a la sociedad. Esa cuestión

---

8 En la Edad Media las pestes solían derivar en persecuciones contra los judíos. Se los condenaba a la hoguera por considerarlos culpables de la epidemia –entendida como castigo divino– por haber asesinado a Cristo.

9 Según Frazer, “el procedimiento de ejecución por el fuego se escogía porque quemarlos vivos [a brujas o hechiceros] se estimaba el medio más seguro de eliminar a estos seres nocivos y peligrosos” (1944: 737).

se indaga en la obra de teatro donde el escudero se refiere a las “malditas brujas” por su habilidad para pergeñar maldades: desde tramar una plaga hasta elucubrar alguna otra perversidad. De acuerdo con la antigua distinción entre magia blanca y magia negra, las brujas y los hechiceros empleaban poderes espirituales que eran un peligro para la sociedad, “sus víctimas eran inocentes y todos los hombres buenos debían perseguirlos” (Douglas, 2007: 118).

Aunque *Pintura sobre madera* comienza cuando la ejecución de la bruja ya sucedió y sólo queda el olor de la fogata como indicio, el fantasma aparece para relatar los hechos. En su narración menciona la presencia de un sacerdote –posible representante de la Inquisición– y hace especial hincapié en el carácter espectacular de su muerte en la hoguera. De ese modo, alude al rol del pueblo que observa cada paso de la ejecución cual público de un espectáculo en todo momento. Entonces, la bruja mientras es flagelada visualiza sus rostros, escucha sus parloteos –semejantes a una suerte de pájaros del mal– y siente el latido de sus pulsos.

En relación con lo anterior, esa muchedumbre de personas constituye la noción de turba entendida como “la sociedad humana en busca de un *pharmakos*” (Frye, 1977: 198). A su vez, el carácter espectacular en la obra de teatro también se marca por los parlamentos de Jöns cuando dice: “desafortunadamente no fuimos testigos de la ejecución. Estábamos fuera de la ciudad”. Probablemente, su discurso posee una carga más condenatoria que en el film en diálogo con la función aleccionadora de las moralidades medievales.

A diferencia del texto dramático, en *El séptimo sello* el silencio sepulcral preanuncia el sacrificio de la bruja en la hoguera que se realiza por la noche en el “bosque siniestro” (1977: 198) como representación del mundo demoníaco y pesadillesco rechazado por el deseo humano. Northrop Frye señala al respecto: “el poste de la hoguera, con su

hereje encapuchado, su negro o su bruja atados a él, es el árbol y cuerpo ardiente del mundo infernal” (1977: 198). En cuanto a la supresión del carácter espectacular en esa escena, se puede vincular con el concepto teórico de “magia contaminante o contagiosa fundado en la asociación de ideas por contigüidad” (Frazer, 1944: 35). En otras palabras, las distintas advertencias de los verdugos al caballero y el escudero de que no hablen ni se acerquen a la bruja están fundamentadas en la idea de que la contaminación se produce por proximidad.

El vínculo con la postulación de Sir James Frazer lo termina de confirmar la bruja cuando asevera que el diablo siempre está cerca de ella y que el caballero podría verlo a través suyo si estrechara su mano, es decir, por contacto. De ese modo, la bruja del film oficia como intermediaria con el inframundo y, por lo tanto, ella sostiene que el fuego –conformado por demonios malévolos en el mundo demoníaco– no le hará daño.

Sin embargo, su figura ya está asociada a la culpabilidad de la peste y como dice Jöns: “está más muerta que viva” porque solo a través de su sacrificio en la hoguera la sociedad se va a poder curar. Entonces, la expulsión violenta de aquello que produce el mal –mediante la muerte de la víctima propiciatoria– permite la *catarsis* o purificación de la sociedad. Aunque Northrop Frye propone no reducir la noción de *catarsis* al aspecto moral, el sacrificio de la bruja en el film se alinea a la concepción aristotélica del término porque la condena es una consecuencia de su comportamiento impúdico. Además, provoca los sentimientos de piedad y temor en los espectadores del lugar. Mientras que el caballero se apiada de su sufrimiento y le facilita una mezcla para aplacar sus dolores, Jöns se muestra temeroso porque vislumbra algo terrible en su mirada.

Según René Girard, la destrucción de la peste se halla precedida por un proceso de inversión mediante el cual “se convierte al hombre honesto en un ladrón, al hombre virtuoso en un libertino, a la prostituta en una santa. Los amigos asesinan y los enemigos dan abrazos” (1984: 143). Un claro ejemplo de esto es el personaje de Raval (Bertil Anderberg), un teólogo –vinculado a la invocación “Doctor admirable, excelente [en elocuencia] y diabólico”– promotor de la Santa Cruzada que, producto de la degradación en las relaciones sociales, deviene ladrón de los fallecidos por la peste. Luego de robarle una pulsera de oro a un muerto justifica su nuevo oficio de malhechor en que “en el pueblo cada uno salva su propio pellejo”. Probablemente, este personaje no aparecía en *Pintura sobre madera* para no mostrar a los vicios encarnados en la clerecía, cuestión que iría en contra del propósito de las moralidades de la Edad Media.

Asimismo, en la película se sugiere que Raval se envilece por intentar propasarse con una mujer (Gunnel Lindblom) portadora de virtudes nobles. No obstante, Jöns defiende a la joven e impide que la violación se concrete porque devino un hombre piadoso que ya no violenta mujeres y sólo se dedica a realizar buenas acciones. En este sentido, el personaje de Jöns también atraviesa el proceso de inversión al que se refiere René Girard.

Si bien el film no repone las atrocidades cometidas en la Santa Cruzada, en la obra de teatro Karin –la mujer del caballero– le pregunta a su marido: “¿Mataste a muchos paganos, cabalgaste como un demonio, rompiste espadas y lanzas? ¿Rezaste muchas plegarias en la Santa Tumba, y violaste a muchas mujeres?” (Bergman, 1961: 150), a lo que Antonius Block responde estar cansado de esa vida. De este modo, el caballero y su escudero se convierten por la proximidad de la peste.

Otro personaje que muestra la degradación de la sociedad es Lisa (Inga Gill) quien, después de conocer al comediante Jonas, deja de ser la honorable y fiel esposa de Plog (Ake Fridell) –el herrero– para devenir una adúltera. A su vez, el buen hombre enloquece de los celos por el abandono de su mujer y se muestra dispuesto a matarla. En *Pintura sobre madera*, su desdicha deriva en una reflexión en la que se homologa el amor<sup>10</sup> a la peste porque debilita el cuerpo pero también los valores morales en línea con la noción de *peste social* (1984: 145) postulada por René Girard.

Además, el texto dramático menciona como motivo de la ruina del matrimonio el interés de Lisa por el arte teatral a modo de guiño sobre el teatro dentro del teatro. En relación directa con este tema, en *El séptimo sello* Bergman se sirve de los recursos audiovisuales para recrear la puesta en escena en la que Lisa conoce a Jonas. Durante la representación de los juglares se muestran algunas costumbres que implicaban esos festejos populares en la Edad Media. Así, los espectadores ríen a carcajadas en los pasajes cómicos y expulsan a Jonas del escenario en disconformidad con su interpretación de la flauta. Precisamente, ese suceso permite el primer acercamiento amoroso entre Lisa y el actor detrás de los telones pintados.

Acto seguido, la función teatral es interrumpida por la abrupta aparición del cortejo de penitentes retratado en la iglesia –a modo de *tableaux vivant*– como materialización de la degradación social producida por el adulterio en el contexto contaminado por la peste. En esa secuencia los flagelantes portan coronas de espinas, cargan cruces y reciben latigazos para reproducir las torturas que recibió

---

10 En el diálogo platónico *Fedro* se asocia al amor con un tipo de *mania*. Sin embargo, la locura erótica no es producto de una enfermedad humana sino consecuencia del accionar de las divinidades Afrodita y Eros.



Jesucristo<sup>11</sup> antes de ser sacrificado en el relato bíblico. A su vez, se puede comprender a esos penitentes como víctimas propiciatorias porque, al igual que el personaje de la bruja, asumen la culpabilidad de la plaga.

Siguiendo con esta línea, el cortejo de penitentes está encabezado por monjes que portan inciensos –indicio de la presencia de Dios para el cristianismo– con fines purificatorios. Mientras entonan un coro religioso, acompañado por el sonido de tambores, se escuchan los gritos desgarradores de los flagelantes que atemorizan a la gente. Inmediatamente después, el público se muestra conmovido, llora y reza de rodillas frente a los penitentes que integran la peregrinación. De esa forma, la escena se construye de manera espectacular, como si fuese la continuación de la puesta en escena de los juglares pero en su versión trágica.

En relación con lo anterior, en la Edad Media el pueblo “echaba sin rechistar sus joyas y sus dados al fuego cuando el predicador le ordenaba que lo hiciera como penitencia por sus pecados” (Bühler, 1977: 279). De igual modo, en *El séptimo sello* es el personaje del monje (Anders Ek) quien –en representación del poder eclesiástico– les recuerda a los flagelantes y a los espectadores que la peste es un castigo de Dios. En otras palabras, la Muerte Negra es la condena por vivir en la gula y envidiosos. La reprimenda a una mujer embarazada, a la que trata como “amasijo impúdico de pecado e inmundicia”, confirma el vínculo entre la peste y la pérdida de los valores morales.

En línea con el contagio por proximidad, esa escena deriva en “una transferencia colectiva a una muy fortuita y al propio tiempo muy significativa víctima propiciatoria, un actor” (Girard, 1984: 157). Entonces, luego de la función

---

11 En el cristianismo el tema del sacrificio se puede encontrar en la muerte del hijo de Dios con el propósito de purificar a la humanidad.

teatral, la conversación entre lugareños sobre el presagio de la mujer que dio a luz una cabeza de ternera corrobora la fatalidad inexorable y otorga el ámbito propicio para la búsqueda de un *pharmakos*. En ese contexto Raval y Plog deciden torturar al bufón Joseph por su condición de *doble mimético* de Jonas, a quien se lo culpa de haber huido con la mujer del herrero.

Para René Girard, “el bufón es eminentemente «sacrificable», el rey puede aliviar sobre él su irritación” (1983: 20). Si bien el film no transcurre en el ámbito de la corte, la tortura de Joseph divierte a los pobladores que se encuentran en la taberna. Otro presagio que preanuncia la tortura es el silencio que se produce después de que Raval lo amenaza con marcarlo con un cuchillo en el rostro. La humillación comienza cuando Joseph es forzado a hacer una acrobacia que consiste en ponerse cabeza abajo y sostener el cuerpo con los brazos. Luego, Raval lo obliga a bailar sobre fuego mientras las llamas queman sus pies.

Las torturas a Joseph son alentadas por la multitud enardecida que se divierte con la interpretación que hace del oso, una suerte de paso de comedia donde se ridiculiza al personaje. En este sentido, la presencia de la turba cómplice de la tortura de Joseph y el propósito de Raval de hacer un acto de justicia por mano propia permiten pensar en que en esa escena se está gestando un linchamiento. Sin embargo, la muerte de la víctima propiciatoria no se concreta por la intervención de Jöns que demuestra, una vez más, su conversión en un hombre bondadoso ante el flagelo de la peste.

Al igual que en *Pintura sobre madera*, en la película el triángulo amoroso –entendido como degradación social producto de la peste– se resuelve en tono cómico. De repente, Plog encuentra a Lisa y a Jonas en el mismo “bosque siniestro” (1977: 198) en el que tiene lugar el sacrificio de la bruja. Primero, el herrero lo persigue para matarlo con una

maza, luego se insultan mutuamente mientras Jöns apoya a Plog con comentarios graciosos sobre el arte del bufón a quien tratan de titiritero de manera despectiva. Por su parte, Lisa se muestra arrepentida y desenmascara a Jonas por considerarlo un farsante que seduce a las mujeres mediante su sonrisa falsa con dientes y barba postiza.

En este sentido, se podría vincular al personaje de Jonas con el tipo de bufón denominado *agroikos* o rústico. De acuerdo con la tipología postulada por Northrop Frye, se caracteriza por ser grosero, pretencioso, egocéntrico y enfurruñado. En *Pintura sobre madera* se alude a que conquistó a Lisa a través de frases que formaban parte de una escena para una audición actoral. Sin embargo, las canciones no eran creadas por él y los movimientos actorales los copió de otros artistas.

No obstante, el film explora sobre todo su condición de “denegador del festejo” (1977: 233), es decir, del aguafiestas que interrumpe la diversión. Si bien no rechaza el ambiente festivo, señala su finalización. De la misma manera, en la puesta en escena de la película en la que es agredido por su interpretación de la flauta, Jonas interrumpe el clima de jolgorio en el momento en el que insulta a los espectadores llamándolos brutos y cerdos despreciables.

Asimismo, el tono de comicidad que prevalece en el enfrentamiento con Plog concluye cuando finge su suicidio. En esa escena, mientras sostiene un puñal enuncia: “mi realidad viviente se tornará en otra fría, nueva y sólida. La palpable realidad de un cadáver”. Esos parlamentos sobre la fatalidad introducen el tono trágico y, al mismo tiempo, enfatizan su condición de bufón aguafiestas porque provocan un cambio de actitud en los espectadores que se muestran perplejos ante la situación. Después, Jonas recurre a sus conocimientos actorales para fingir un apuñalamiento en el pecho y, así, salvar su vida.

El tópico del “sacrificio fingido” (Frye, 1977: 148) se encuentra estrechamente relacionado con el festival de Sacaea que se celebraba en Babilonia. Ese ritual ancestral consistía en que un “rey de burlas” –solía ser un preso condenado a muerte–, luego de ocupar durante cinco días el trono, era torturado y asesinado en lugar del soberano. Por lo tanto, cuando el rey finalizaba su mandato o ante el primer síntoma de deterioro corporal, el “rey de burlas” moría en su lugar en calidad de víctima propiciatoria. También en la Antigua Grecia algunos reyes conseguían salvar su vida sustituyendo su lugar con el sacrificio su propio hijo.

Siguiendo con esta línea, en *La rama dorada* (1890) Sir James Frazer refiere al rey de Suecia Aun u On que “sacrificó nueve de sus hijos con el objeto de que se hiciera gracia de su vida”. (1944: 339). No obstante, cuando quiso sacrificar a su décimo y último hijo el pueblo sueco no se lo permitió. Esa decisión significó la condena a muerte para el rey y, al mismo tiempo, el ascenso al trono para su heredero. Probablemente, Bergman se inspiró en este suceso de la historia de la realeza de su país para teatralizar el sacrificio fingido.

Aunque Jonas no es el hijo de un rey, su oficio de bufón se podría interpretar como una resignificación del “rey de burlas” del festival de Sacaea, donde solía ocupar ese rol un pecador porque “el sacrificio de una persona inocente podía herir el sentimiento público”. (Frazer, 1944: 331) Además, encarnar al “rey de burlas” entrañaba un aspecto performático en el sentido de que implicaba vestirse con los atuendos reales, sentarse en el trono y acostarse con las concubinas del soberano. En el film, luego de pretender su propia muerte Jonas se denomina a sí mismo un “actor eminente”. Mediante ese gesto no solo reconoce que el sacrificio fue una puesta en escena sino que deja en evidencia el carácter egocéntrico del bufón *agroikos*.

Al igual que le sucedió al rey de Suecia Aun, Jonas es castigado con la muerte por su accionar. En *Pintura sobre madera* es la niña la que lo encuentra en el bosque y le avisa que la obra teatral en la que trabaja ha sido cancelada y que, por lo tanto, su contrato ha sido rescindido. En ese intercambio se enuncia que el final de la carrera actoral de Jonas fue decisión de un maestro severo. Si bien no se menciona explícitamente la muerte, se deduce que el maestro encarna a ese personaje porque lo está convocando a tocar el laúd en la *danse macabre* de la escena final.

En cambio, en *El séptimo sello* después del episodio del sacrificio fingido la Muerte comienza a serruchar el árbol en el que Jonas permanece escondido. En consonancia con su condición de bufón grosero, comienza a insultar a ese personaje a quien llama “espantapájaros imbécil” porque no lo reconoce. Acto seguido, la Muerte le informa que su vida ha terminado pero Jonas insiste con su actitud arrogante y no asume la inminencia de su condena. Desde su prepotencia el bufón cree que no puede morir esa noche debido a su participación en una obra de teatro. Sin embargo, la Muerte le informa que la función ha sido suspendida por un fallecimiento. De ese modo, en el film la muerte de Jonas forma parte del cumplimiento de la fatalidad ineluctable.

Más adelante, la escena del fallecimiento de Raval a causa de la peste evidencia la degradación de los lazos interpersonales que implica la propagación de la plaga. Ese personaje llega al lugar donde se encuentran aislados los personajes principales por temor al contagio y comienza a sufrir en carne propia los síntomas físicos ilustrados en el mural. Así, las imágenes muestran la torcedura de sus miembros y el intento desesperado por arrancarse el bubón del cuello. Mientras agoniza manifiesta estar sediento y ruega por compasión o que, por lo menos, se dirijan a él. No obstante, los personajes mantienen distancia del

moribundo y no aplacan su sufrimiento como consecuencia de la *peste social*.

En *El séptimo sello* también se reelabora el tópico del “*nostos* o retorno al suelo natal” (Frye, 1977: 423) de los héroes en los poemas épicos. En este sentido, se pueden establecer algunos paralelismos con las epopeyas homéricas porque Antonius Block y su escudero tuvieron que soportar los flagelos de la Santa Cruzada durante diez años, es decir, el mismo lapso temporal en el que transcurrió la Guerra de Troya. Sin embargo, en la película no es un héroe de la épica clásica el que retorna a su hogar sino un caballero que participó en las guerras religiosas durante la Edad Media.

En el film, el reencuentro del caballero con su esposa Karin (Inga Landgré) sucede en una noche de tormenta. El sonido de los truenos y de las ráfagas de viento contribuye en la creación de la atmósfera tenebrosa que debe sortear Antonius Block durante el *nostos*. Finalmente, el reencuentro con Karin tiene lugar en las galerías subterráneas –iluminadas por antorchas– del castillo donde en el medioevo solían estar las prisiones. Por lo tanto, se puede asociar ese espacio con las imágenes demoníacas de “noche pavorosa” (1977: 199) –vinculada con la sensación de temor frente a la cercanía de la muerte– y de “prisión o mazmorra” (1977: 199) postuladas por Northrop Frye para constituir el mundo de la pesadilla y del cautiverio.

Asimismo, el proceso de deshumanización vinculado con las galerías subterráneas de los castillos medievales –por ser el lugar de las torturas– se asemeja a lo que ocurre en el entramado social como consecuencia de la peste. En cuanto a la imagen geométrica del “siniestro círculo” (1977: 199) en términos cinematográficos, se puede homologar a la reiteración del mismo pasaje del *Apocalipsis* de la secuencia inicial referido al séptimo sello.

En *Pintura sobre madera* el carácter circular radica en que el encuentro entre el caballero y su esposa es en el lugar de inicio. Sin embargo, el texto dramático se distancia de la película porque no sucede el *nostos*, es decir, el retorno del caballero al hogar, debido a que Karin abandona el castillo por la peste. En este sentido, la obra teatral construye hasta el paroxismo el mundo demoníaco inorgánico postulado por Northrop Frye mediante la utilización de una “roca” (1977: 199) –imagen mineral de una forma no elaborada por el deseo humano– como único elemento de la puesta en escena para delimitar el lugar de reencuentro en la frontera. Además, Karin se encarga de describir el estado de destrucción de su tierra asolada por la plaga.

Retomando los poderes sobrenaturales de Joseph, otra de las visiones que experimenta en el film sucede en el “bosque siniestro” (Frye, 1977: 198) perteneciente al mundo demoníaco vegetal. En esa secuencia Joseph observa “algo espantoso” que casi le quita el habla, es decir, la partida de ajedrez entre el caballero y la Muerte. La presencia de Mía refuerza la creencia en la capacidad de tratar con ángeles y demonios del juglar porque ella visualiza a Antonius Block jugando solo. Por el contrario, los espectadores son capaces de observar la situación completa desde el punto de vista de Joseph.

Inmediatamente después, la familia de juglares huye del lugar –mientras los contrincantes se encuentran concentrados en la partida– con el propósito de escapar de la Muerte. En el camino Mía percibe una luz y sonidos extraños en la inmensidad del bosque –concebido por ese personaje como un lugar de malos espíritus, fantasmas y demonios– a modo de manifestación de que el orden natural ha sido trastocado por la peste. A su vez, la naturaleza embravecida puede operar como presagio de la fatalidad inexorable. En efecto, esa escena deriva en otra visión de Joseph que vislumbra azorado al enorme “ángel de la muerte”.

En cuanto a la partida de ajedrez, en el film se resuelve con la derrota del caballero. Una vez que la Muerte realiza jaque mate, le consulta a Antonius Block si ya realizó alguna buena acción, en línea con la finalidad moralizante de los murales medievales. De ese modo, se pueden identificar dos momentos en los que el caballero le salva la vida a la familia de juglares: en primer lugar, cuando los disuade de ir a Elsinor, una ciudad en Dinamarca azotada por la peste, y en segundo lugar, cuando posibilita su escape durante la partida de ajedrez.

Después de que Antonius Block reconoce que obró bien, cuestión que se suponía era recompensada, la Muerte le advierte: “la próxima vez que te vea, te llevaré a ti y a los que estén contigo”. Por lo tanto, anticipa la *danse macabre* de la secuencia final, donde “la igualdad simple de la muerte contrasta con las desigualdades complejas de la vida” (Frye, 1977: 307). Es decir, de manera similar a la peste, se produce una “nivelación de las diferencias” (Girard, 1984: 144) a través de la noción de muerte igualadora.

Siguiendo con esta línea, Joseph en su última visión observa la danza que preside la Muerte –portando una guadaña y su reloj de arena– y forma una cadena integrada por algunos de los personajes principales del film: Plog, su mujer Lisa, Antonius Block, Jöns, Raval y Jonas. Al igual que en la *danse macabre* que ilustraba el mural de Albertus Pictor, se desmoronan las jerarquías sociales en un mecanismo que iguala ante la muerte a un caballero de la Santa Cruzada y su escudero con un ladrón y un juglar a los que llevan tomados de la mano, respectivamente. Esa secuencia se halla directamente relacionada con los parlamentos de la Muerte dirigidos al Juglar en el poema *Danse Macabre* de John Lydgate:



Oh tú Juglar que tanto puedes con tus notas tañer  
Para la gente haciendo jolgorio  
Por la mano derecha (luego) te he de asir  
Con estos otros para que bailes mi danza  
No hay escapatoria ni modo de evitarlo.  
(Frye, 1977: 332)

En este sentido, la visión de Joseph confirma el destino ineluctable de Jonas cuando lo identifica al final de lo que denomina una “danza solemne”. También se transpone de manera audiovisual la destreza del juglar con el laúd a la que refiere la escena final de *Pintura sobre madera*. En la representación de la *danse macabre* de la película, los cuerpos, como en los murales del medioevo, ya no son humanos sino que devienen cadáveres después de su sentencia. Además, se evidencia la pérdida de todo paisaje porque parecen estar flotando en el monte. De ese modo, el film reelabora la roca del texto dramático en un terreno “yermo” (Frye, 1977: 199) en tanto representación del mundo demoníaco inorgánico.

Para concluir, en la última secuencia, el camino hacia la muerte de esos personajes –víctimas propiciatorias que asumen la plaga– posee una función purificadora en el contexto medieval asolado por la Peste Negra. En otras palabras, esos sacrificios logran un efecto de “unificación y reconciliación” (Girard, 1984: 158) que está destinado a rejuvenecer a la sociedad. Esa cuestión se pone en evidencia en la esperanzadora imagen final de un nuevo amanecer que muestra la supervivencia de la familia de juglares en una sociedad donde el orden se podrá reestablecer luego de la expulsión sacrificial como única posibilidad para curarse de la peste.

## Ficha técnica

*El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957)

Dirección: Ingmar Bergman. Basada en su obra teatral *Trämålning*

Productora: Svensk Filmindustri (SF)

Intérpretes: Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Bengt Ekerot, Bibi Anderson

## Bibliografía

Aristóteles (2009). *Poética*, trad. E. Sinnott. Colihue.

Bauza, H. (2005). *Qué es un mito: una aproximación a la mitología clásica*. Fondo de Cultura Económica.

Bergman, I. (1961). Wood Painting: A Morality Play, trad. del sueco al inglés Randolph Goodman y Leif Sjöberg. *The Tulane Drama Review*, vol. 6, núm. 2, pp. 140-152.

Bühler, J. (1977). *Vida y cultura en la Edad Media*. Fondo de Cultura Económica.

Douglas, M. (2007). *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Nueva Visión.

Eliade, M. (1999). *Mito y realidad*. Kairós.

Frazer, J. G. (1944). *La rama dorada. Magia y religión*. Fondo de Cultura Económica.

Frye, N. (1977). *Anatomía de la crítica*. Monte Ávila.

Girard, R. (1983). *La violencia y lo sagrado*. Anagrama.

Girard, R. (1984). *Literatura, mimesis y antropología*. Gedisa.

Lavagnino, N. (2020). Espectros trágicos. Horizontes ficcionales en la filosofía de la literatura de Northrop Frye, a propósito de *Abril despedazado* de Ismail Kadare. *II Encuentro de Investigación en Humanidades: Ficción, tragedia y emociones trágicas*. En línea: <<http://encuentro-ficcion.com.ar/>> (consultado: 3-11-2021).

Manrique, J. (2003 [1476]). *Coplas*. Medina-Bocos, A. (Ed.). Edaf.

Platón (2008). *Fedro*, trad. E. Lledó. Gredos.

## Capítulo 7

### Según pasan los años

La pandemia en la historia del cine y en la actualidad:  
un abordaje del film *Pánico en las calles* (Kazan, 1950)

*Malena Verardi*

### Los lábiles vínculos entre realidad y ficción. A modo de introducción

En el comienzo de *Pánico en las calles* (Elia Kazan, 1950), un médico perteneciente al Servicio de Salud Pública de los Estados Unidos expresa ante un grupo de funcionarios (miembros del Departamento de Policía, el alcalde de la ciudad) la imperiosa necesidad de hallar al responsable de un asesinato cometido el día anterior, como única vía para detener la propagación de una enfermedad que el hombre asesinado presentaba y que, como indica Clint Reed, el médico interpretado por Richard Widmark, le habría causado la muerte apenas unas horas después de haber sido ultimado por los disparos de un arma de fuego. Se trata de la “fiebre neumónica”, la “forma pulmonar de la peste bubónica”, una enfermedad que se disemina con rapidez, afecta las vías respiratorias y puede causar la muerte si quien la contrae no accede de manera precoz a un tratamiento.

El grupo de funcionarios que escucha las indicaciones del personaje de Wood se muestra reticente ante la perentoria

exhortación a encontrar al hombre que ha tenido contacto con quien, según la autopsia realizada, padecía la enfermedad generada por la peste. A pesar de estos reparos, finalmente las autoridades aceptan poner en marcha un operativo destinado a hallar a los contactos del que puede considerarse el “caso cero” en el desarrollo de la epidemia.

Llamativamente –o no tanto, como se analizará a continuación– la historia de la película transcurre en 1950 en la ciudad de Nueva Orleans. Algunos de los motivos que despliega el relato, como por ejemplo los vínculos entre ciencia y religión, entre el ejercicio de la función pública y los medios de comunicación, la “carrera contra el tiempo” que deben llevar adelante el médico y el capitán de policía ante la posibilidad de que la peste se expanda por la ciudad, encuentran múltiples puntos en común con los escenarios atravesados en la Argentina –y en el mundo en general– durante 2020 y comienzos de 2021<sup>1</sup> en el marco de la pandemia de Covid-19. Setenta años después de la representación, en un texto filmico, de una ciudad “invadida” por un caso de peste que podría generar una epidemia, la “realidad” pone en escena un estado de situación muy similar al que exhibe el film de Elia Kazan.

Décadas de avances científicos y médicos parecían haber alejado de manera concluyente la posibilidad de un escenario como el que el mundo atraviesa actualmente: la humanidad sometida al accionar de un agente patógeno desconocido y letal para una porción de la población. Las características que históricamente configuraron las epidemias en tanto fenómenos sociales (el miedo, el señalamiento, la segregación), sumadas a las variables antes mencionadas (el lugar que adoptan en este contexto la ciencia, los gobiernos –los Estados–, los medios de comunicación), se hacen presentes

---

1 Momento en el cual se escribe este texto.

en las sociedades de comienzos del siglo XXI posibilitando, una vez más, la reflexión en torno a las relaciones entre las manifestaciones artísticas y los contextos históricos.

Los vínculos entre las representaciones o figuraciones artísticas-estéticas y la Historia han sido largamente analizados y constituyen el objeto principal del estudio de varias corrientes filosóficas, desde Hegel en adelante. Yendo aún más atrás en una línea temporal, las relaciones entre “realidad” y representación se remontan hasta la filosofía griega clásica. Sin adentrarme en un abordaje que, desde ya, supera lo propuesto en este trabajo, tomaré en esta ocasión algunos de los postulados de Hayden White, para analizar los posibles modos de relación entre la Historia y la narrativa (fílmica en este caso), dado que la noción de “figuralidad” –que el autor retoma a partir de los conceptos propuestos por Erich Auerbach– resulta sumamente productiva para articular con el análisis del film que se aborda en este artículo.

En este sentido, es pertinente analizar la relación entre la manifestación artística (el texto fílmico) y el contexto histórico a partir de una doble variable: considerando por un lado los lazos entre la película *Pánico en las calles* y el contexto en el cual ésta se inscribe; y por otro, las vinculaciones entre la película y la escena social contemporánea en tanto, como se mencionó, es posible hallar varios puntos en común entre ambas instancias.

## **Pánico en la sociedad estadounidense de posguerra**

Elia Kazan comenzó su carrera como director cinematográfico en 1945, en la Twentieth Century Fox. Anteriormente había trabajado como actor y director teatral.<sup>2</sup> *Pánico en las*

---

2 Fue, asimismo, uno de los fundadores –junto a Robert Lewis y Cheryl Crawford– del mítico Actors Studio.

*calles* fue su quinta realización fílmica. El guion se basó en una historia escrita por Edward y Edna Anhalt –por la cual recibieron en 1951 el Oscar a la mejor historia–, prolíficos guionistas de la industria de Hollywood. Según Efrén Cuevas (1998), las primeras películas de Kazan (1945-1950) se encuadran dentro de una tradición genérica dedicada al abordaje de problemáticas sociales que resurge luego del fin de la Segunda Guerra. En este sentido, continúa el autor, *Pánico en las calles* conjuga elementos de este último subgénero, con otros propios del cine de gangsters y del cine negro. La historia involucra un crimen pero su trama no gira en torno a este sino alrededor de las consecuencias que dicho crimen podría generar a nivel social a partir de la diseminación de la enfermedad contraída por el hombre asesinado. Cuevas indica asimismo que en este film vuelve a aparecer (como en otras películas de Kazan del periodo) la dicotomía entre el poder local y las instituciones federales, aquí encarnadas por la policía de la ciudad de Nueva Orleans y el personaje de Clint Reed, representante del gobierno federal, respectivamente. Si bien la historia es atravesada por esta particularidad, la puesta en escena del film es uno de los elementos que pueden ubicarse como propios del cine negro. Las primeras escenas transcurren en los márgenes de una ciudad nocturna, más precisamente en la zona portuaria en la cual se desarrollará gran parte del relato. Hasta allí se dirige el hombre que porta la enfermedad. Es seguido de cerca por un mafioso y sus dos ayudantes, con los que acababa de jugar una partida de naipes y quienes van finalmente a asesinarlo para luego arrojarlo al mar.

“Esto me llevará un poco más de lo que pensé”, expresa el médico forense al comenzar la autopsia y detectar indicadores de la presencia de la enfermedad. A partir de allí, y comandada por el accionar del personaje de Reed, se inicia la búsqueda de las personas que tuvieron contacto con el

hombre enfermo, quienes a su vez presentarán la enfermedad y la diseminarán rápidamente por la comunidad. El alcalde de la ciudad le indica al capitán de policía, Tom Warren (interpretado por Paul Douglas), que secunde a Reed en todo lo que este necesite. En un comienzo el vínculo entre ambos exhibe cierta tensión, sobre todo por parte de Warren hacia Reed, lo cual se evidencia en uno de sus primeros diálogos:

*Reed:* No tiene una buena impresión de mí como médico

*Warren:* Tanto insiste con sus preguntas, aquí tiene su respuesta: no.

*Reed:* ¿Puedo preguntarle por qué?

*Warren:* Personal civil del gobierno. Treinta años, una pensión...

El diálogo da cuenta de la oposición antes mencionada entre el poder local –la policía de la ciudad de Nueva Orleans– y el poder federal –el Servicio de Salud Pública de Estados Unidos–.<sup>3</sup> La contraposición entre ambos se pone de manifiesto en los modos a través de los cuales cada uno de ellos intenta obtener resultados ante la situación que los convoca. Reed apela al diálogo, a la exhortación o al intercambio de información por dinero; Warren, por el contrario, hace uso de la fuerza física, como puede observarse en la escena en

---

3 Cuevas (1998: 30-31) señala que la contraposición entre estos dos personajes resulta limitada por la relativa estereotipación con la que ambos son retratados. Así lo reconocía el propio Kazan: "El doctor era partidario del New Deal y el policía era el republicano. Así era como pensábamos. Eran los residuos de mi antigua formación política: todo el mundo representando alguna posición política. Pero lo que se consigue así son sólo clichés".

la cual Mefaris, el dueño del restaurante griego cuya esposa acaba de morir a causa de la peste, confiesa el nombre del hombre portador de la enfermedad –Kochak– y el lugar en el cual pueden hallar a Poldi (uno de sus asesinos). Ante la intervención de Warren, que lo toma por la solapas del saco y lo sacude de manera amenazante, Mefaris finalmente brinda ambos datos, cuando minutos atrás –a raíz de la requisitoria de Reed– había negado tener información al respecto.

La oposición entre Reed y Warren se apoya sobre la idea de que los integrantes de la fuerza policial se relacionan con los sucesos en los que deben intervenir a partir del ejercicio de la violencia, en tanto los miembros del gobierno son “inteligentes” y “universitarios” –como Warren indica irónicamente a propósito de Reed–, es decir, que emplean el intelecto a la hora de resolver los problemas, antes que el despliegue físico. En este sentido, es posible inferir cierto desprecio por parte de Warren hacia Reed, que se evidencia en el diálogo antes mencionado: “Personal civil del gobierno. Treinta años, una pensión” –dando cuenta del cariz burócrata que para Warren poseen dichos espacios de trabajo–.<sup>4</sup> Reed, a su vez, caracteriza a Warren como “un sujeto que no es el más listo del mundo”. Sin embargo, el relato dará cuenta de que ambas perspectivas y ambos modos de operar ante la emergencia serán necesarios para lograr el objetivo buscado. A fin de cuentas se verá que Warren no difiere

---

4 También el periodista, Neff, se refiere a Reed como “empleado de medio pelo” cuando discuten sobre la posibilidad de dar la noticia de la existencia de la peste a la prensa. A la vez, hay un cuestionamiento sobre Reed que aparece dos veces a lo largo del relato: “¿Quién dijo que era?” –pregunta a propósito de Reed uno de los policías en la reunión en la que aquel explica los pormenores de la aparición del caso de peste–. “¿Quién es este sujeto?”, inquiriere otro policía cuando ya en el final, en medio de la persecución a Blackie y Fitch, Reed indica: “No podemos matarlos. No nos sirven muertos”. La pregunta por la identidad apunta a evidenciar la “invisibilidad” que caracteriza a los funcionarios públicos para el imaginario colectivo de la época.



tanto de Reed, como este ya lo había adelantado en el final del diálogo que sostienen al conocerse: “¿Cuánto gana?” –pregunta Warren despectivamente–; “Creo que lo mismo que un capitán de policía”, es la respuesta de Reed que genera un instante de desconcierto en el policía.

De este modo, será necesario unir “el cerebro” y “la fuerza” para poder concretar de manera exitosa el plan (hallar a los contactos del hombre muerto) y es esta necesidad la que irá afianzando el vínculo entre los dos personajes centrales. De hecho, en el inicio de la investigación, Warren pone en marcha un rutinario plan para recabar información que consiste en detener a todos los posibles sospechosos del crimen, un accionar que el propio Warren sabe que no conducirá a ningún dato certero. Es Reed quien toma la iniciativa de dirigirse al puerto, donde los marineros se reúnen, y ofrecer una recompensa monetaria a cambio de información sobre el personaje de Kochak. A partir de allí se obtendrá una serie de datos que se eslabonarán unos con otros y conducirá, finalmente, al encuentro de todos quienes tuvieron contacto con él.

El absoluto desconocimiento sobre la identidad del hombre muerto que las autoridades poseen en un primer momento irá dejando paso a ciertos saberes sobre el mismo. Su nombre es Kochak, “los que lo examinaron dijeron que podría ser armenio o checo”, “vino en un barco y entró al país ilegalmente”. Así, el personaje del hombre que va a expandir la peste por la ciudad se configura como un Otro al cual se ubica como extranjero y sobre quien se carece de toda otra información precisa. A la vez, se vincula su carácter de extranjero con su situación de estar ubicado fuera de la ley, en tanto ha llegado como polizonte en un barco pesquero y ha ingresado un lote de perfumes de contrabando.

Esta serie de rasgos a través de los cuales es caracterizado el personaje de Kochak: portador de la peste-extranjero-ubicado

en el universo que se delimita por fuera de la ley, permite establecer una serie de relaciones con la construcción de la figura del extranjero que circulaba de manera activa en la sociedad estadounidense de los años cincuenta, en el marco de una atmósfera social teñida por el desarrollo de la Guerra Fría (en su apogeo en el momento de realización del film).

Como señala Eric Hobsbawm, el lapso dominado por el enfrentamiento entre Estados Unidos y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (los cuarenta y cinco años transcurridos entre la explosión de las bombas atómicas y el fin de la Unión Soviética) constituyó un periodo histórico heterogéneo en el cual, sin embargo, la posibilidad de que tuviera lugar una tercera guerra mundial resultaba una constante: “Generaciones enteras crecieron bajo la amenaza de un conflicto nuclear global que, tal como creían muchos, podía estallar en cualquier momento y arrasarse a la humanidad” (Hobsbawm, 2018: 200).

En este marco de persistentes enfrentamientos, la construcción del comunismo como ese Otro frente al cual diferenciarse y posicionar a los Estados Unidos como nación, resultó esencial:

Un enemigo exterior que amenazase a los Estados Unidos les resultaba práctico a los gobiernos norteamericanos, que habían llegado a la acertada conclusión de que los Estados Unidos eran ahora una potencia mundial –en realidad, la mayor potencia mundial con mucho– y que seguían viendo el “aislacionismo” o un proteccionismo defensivo como sus mayores obstáculos internos [...]. Y el anticomunismo era auténtica y visceralmente popular en un país basado en el individualismo y en la empresa privada, cuya definición nacional se daba en unos parámetros exclusivamente ideológicos (“americanismo”) que podían considerar-

se prácticamente el polo opuesto al comunismo [...]. No fue el gobierno de los Estados Unidos quien inició el sórdido e irracional frenesí de la caza de brujas anticomunista, sino demagogos por lo demás insignificantes –algunos como el tristemente famoso senador Joseph Mc Carthy ni siquiera especialmente anticomunistas– que descubrieron el potencial político de la denuncia a gran escala del enemigo interior. (Hobsbawm, 2018: 207)

En el plano de la industria cinematográfica, la lucha contra el comunismo fue vehiculizada a través del Comité de Actividades Antiamericanas (HUAC –Un-American Activities Committee–).<sup>5</sup> Jean Pierre Esquenazi indica al respecto que a fines de la Segunda Guerra, a la vez que la situación militar resultaba promisorio para los Estados Unidos, la situación económica del país empeoraba, lo cual cristalizó en el desarrollo de una serie de huelgas que afectaron a diversas áreas, entre ellas el cine:

El anticomunismo se transforma pronto en el arma ideal para desarrollar esta política agresiva contra los sindicatos y contra todos los que intentan la resistencia social. [...] este argumento se convierte en una justificación tanto de la política exterior como de la policía interior del gobierno: si las huelgas son lideradas por comunistas que están a las órdenes de Stalin y pueden desestabilizar el Estado Norteamericano, hay que arrestar a los líderes e impedirles actuar.

---

5 Kazan fue uno de los miembros de la industria que comparecieron ante el mismo y brindaron datos sobre antiguos compañeros y compañeras que habían integrado, junto a él, el partido comunista. Un análisis sobre este hecho y sus repercusiones puede encontrarse en Castro (1999).

En última instancia es difícil jerarquizar las razones principales del encarnizamiento contra los comunistas de Hollywood: el antisemitismo tradicional de la derecha norteamericana, la voluntad de controlar la producción, la publicidad que se obtiene al acusar de comunistas a gente muy bien paga por la industria, el ejemplo y el impulso brindado a otras acusaciones, sin dudas se entremezclan. La convocatoria por parte de la HUAC a diecinueve testigos “hostiles” sospechados de pertenecer al partido comunista, la condena a diez de ellos con penas de prisión, luego la rendición por parte de los ejecutivos de las Majors que deriva en la elaboración de listas negras en el interior de los estudios, son como una cristalización de las estrategias comandadas por el poder económico y político del país. (Esquenazi, 2018: 190-191)

Además de perseguir a todos aquellos considerados como cercanos a las ideas instituidas por la doctrina comunista, la industria hollywoodense propició la producción de films que ofrecieran una mirada alentadora sobre la sociedad norteamericana, lo que Dana Polan llama “el relato afirmativo”. El autor lo señala a propósito de las películas de guerra realizadas cuando aún se desarrollaba la Segunda Guerra, pero puede asimismo aplicarse a otros films de posguerra con el mismo criterio. Se trataba de películas organizadas bajo:

la misma lógica que opone una temporalidad contingente, a veces caótica, a una temporalidad organizada, orientada hacia un fin último que termina imponiéndose. Como si los tumultuosos acontecimientos de la guerra fueran impotentes ante la certeza norteamericana de una victoria. Esta se obtiene reemplazando el héroe singular y solitario típico de los relatos nortea-

americanos por el héroe colectivo, representativo de la Nación por fin unida. (Polan, en Esquenazi, 2018: 125)

En *Pánico en las calles*, el héroe colectivo se obtiene a partir de la unión de Reed y Warren (el gobierno federal y el gobierno local), y la victoria (la concreción del objetivo: hallar a todos los contactos de Kochak para poder detener la epidemia) se obtiene a partir de esta unión. La victoria implica también la muerte o la detención de aquellos que no tienen lugar dentro del sistema (los extranjeros, máxime los que ingresan al país infringiendo la ley, los que viven al margen de esta).

Así pues, es posible inscribir al personaje de Kochak en el grupo de aquellas figuras que, provenientes del extranjero, ingresaban a los Estados Unidos para “infectar” el tejido social, convertirse en parte del “enemigo interno” y frente a los cuales era menester ejercer una férrea defensa. Si bien el film no realiza ninguna referencia explícita a la situación política del momento, los países señalados como probables ámbitos de origen de Kochak son Checoslovaquia o Armenia, dos países que en 1950 poseían gobiernos comunistas. En el caso de Kochak, la infección que disemina tras su ingreso a los Estados Unidos no es la que podría generarse a partir de la difusión de los preceptos comunistas (una infección “ideológica”, siguiendo el discurso hegemónico estadounidense), sino –lisa y llanamente– una infección viral que puede conducir a la extinción del tejido social por la muerte de sus integrantes. Sin embargo, no es difícil establecer un paralelismo entre el tipo de infección que trae Kochak y el tipo de “infección” que generaba, según dicho discurso, la doctrina comunista. En el imaginario colectivo del momento, la presencia de figuras que podían resultar perniciosas para la buena salud de la nación norteamericana circulaba fuertemente.

## Texto y contexto

“¿En qué sentido puede decirse que un texto representa el periodo o el contexto en el cual fue compuesto?” se interroga Hayden White (2017: 39) en línea con el análisis de la dimensión paradigmática o sincrónica de la historia literaria que realiza a partir de su abordaje de la obra de Erich Auerbach, particularmente de *Mimesis*.

*Mimesis* presenta a la historia literaria como atravesada por la noción de “figuralidad”, así como por el “cumplimiento” de dicha noción. La noción de “figura” es entendida por Auerbach como una imagen que es un principio configurador y, a la vez, una consumación de dicha figura. En este sentido, ciertos eventos en la historia de la literatura son considerados por el autor como consumaciones de otros anteriores:

Se vinculan a la manera que una figura retórica, tal como una metáfora que aparece en un pasaje inicial de un texto, puede relacionarse con otra figura, tal como una catacrexis o una ironía, presente en un pasaje posterior [...]. La figura posterior consume a la anterior repitiendo los elementos presentes pero con una diferencia. (White, 2017: 38)

Si bien el abordaje realizado por White sobre la obra de Auerbach se centra en textos literarios, me permitiré aquí considerar su lectura, en particular en torno a la noción de “figura”, a propósito del discurso fílmico (en el marco de las relaciones que establece el autor entre historiografía e historiofotía y de las similitudes que propone entre ambas).

Siguiendo a Auerbach, White indica que el texto literario aparece como una sinécdoque de su contexto. Se trata de una representación del entorno pero “mediada” por la

experiencia que el autor tiene sobre dicho entorno. Dicha experiencia funciona como una “figura” que se cumple o se consume en el texto. Como indica Oscar Murad en su análisis del texto de White: “Un autor no experimenta un medio histórico y luego lo representa figurativamente sino que, más bien, la experiencia es ya una figura que como referente de una representación ulterior, es decir, como una prefijación, es consumada en un texto literario” (2016: 35).

White señala que la secuencia figura-cumplimiento proporciona un modelo para caracterizar la relación entre un texto y su contexto: “Auerbach sostiene que la Historia es precisamente el modo de existencia en el cual los acontecimientos pueden a la vez ser cumplimientos de eventos precedentes y figuras de posteriores” (White, 2017: 45).

En este sentido, es posible plantear algunas relaciones entre el film *Pánico en las calles* y determinadas construcciones sociales a partir del surgimiento y desarrollo de la pandemia generada por el virus SARS-CoV-2 desde fines de 2019 y hasta la actualidad.<sup>6</sup>

Como se mencionó en la introducción del trabajo, existen ciertas correspondencias entre varios de los motivos que presenta la película y los que han recorrido –y continúan recorriendo– la escena social actual. Es el caso, por ejemplo, del lugar que se le otorga a la ciencia y al discurso científico en el contexto de la epidemia/pandemia. En el comienzo del film, el personaje de Reed encuentra una franca oposición entre los integrantes de la policía ante el modo de controlar la expansión de la peste que él propone. Dicha oposición se basa en el descreimiento acerca de lo que Reed explica que sucederá si no encuentran con

---

6 Las construcciones sociales a las que se alude no poseen, desde ya, ninguna pretensión de rigurosidad metodológica, ni se enmarcan en ninguna apreciación de carácter sociológico. Se trata de observaciones, por parte de quien escribe, a propósito de la atmósfera social que ha caracterizado a la Argentina durante 2020.

prontitud a los contactos del hombre que ha muerto por la enfermedad:

Además de casos aislados en los últimos veinte años hubo al menos un brote importante, en noviembre de 1924 en Los Ángeles, California. Una mujer murió de lo que se creyó que era neumonía. Treinta y dos personas tuvieron contacto con ella y en cuatro días antes de diagnosticar y controlar la enfermedad veintiséis de ellos murieron repentina, violenta y atrozmente.

Ninguno de los datos que Reed aporta parece hacer cambiar el parecer de los policías de la ciudad, que solo a disgusto aceptan comenzar con la búsqueda indicada por el médico. En la misma dirección puede situarse el maltrato del que es objeto Reed en varias ocasiones cuando los policías preguntan por su identidad (“¿Quién es este sujeto?”), pregunta que apunta a dejar en evidencia su falta de autoridad en la situación. En el escenario social contemporáneo, si bien las principales organizaciones de la salud a nivel mundial han adoptado un lugar central en la investigación sobre el virus y en la comunicación de información sobre el mismo, han proliferado, sobre todo en el comienzo de la pandemia, innumerables suposiciones acerca del origen y las características del virus, ancladas en un frondoso abanico de teorías acientíficas, de diversa índole.<sup>7</sup> Así, el discurso científico, entendido como aquel que remite a un conjunto de organizaciones alineadas con lo que culturalmente se denomina “ciencia”,<sup>8</sup> parece tener escaso impacto y escasa

---

7 Por ejemplo, la teoría de que el virus formaba parte de un plan ideado para diezmar a la población, la teoría de que había sido “creado” en un laboratorio con el fin de obtener información sobre los individuos a los que el virus infectaba, la teoría de que su peligrosidad estaba siendo magnificada con el fin de controlar a la población, entre otras.

8 El discurso científico, que remite a la noción de “ciencia”, no constituye, desde luego, un discurso



credibilidad a la hora de instalar una construcción signica nueva (la caracterización del virus nuevo). Es decir que el surgimiento de la pandemia ha puesto de manifiesto que la oposición entre razón y fe sigue exhibiendo una fuerte vigencia.<sup>9</sup> Esto se observa en ambos universos –el film, la sociedad contemporánea– sobre todo en el inicio ya que, como se dijo, en el film finalmente Reed logra “convencer” a Warren y en el caso del escenario social en la actualidad (luego de un año de comenzada la pandemia) el plano científico parece haber consolidado un cierto lugar de relevancia, sobre todo a partir del desarrollo de las vacunas contra el virus que ha comenzado a concretarse a fines de 2020 y comienzos de 2021.

Otra instancia sobre la cual pueden establecerse comparaciones es la relación entre el ejercicio de la función pública y la operatoria de los medios de comunicación. En el film, Reed intenta denodadamente que la información sobre la existencia de la peste no sea publicada en el periódico local, dado que eso generaría un éxodo a partir del cual se perdería la posibilidad de ubicar y aislar a quienes tuvieron contacto con el hombre infectado. Se dirime en este punto la noción de “comunidad”: “Todo el que salga de aquí con la peste pondrá en peligro al país entero” –indica Reed–. “El país entero no la tiene. Nosotros sí, una mujer murió aquí anoche. Es un problema de nuestra comunidad” –responde uno de los policías–. “¿Comunidad? ¿Qué comunidad? ¿Piensa que vivimos en la Edad Media? Todo el que salga de aquí estará en cualquier ciudad en diez horas. Yo podría salir de aquí hoy y estar en África mañana. La enfermedad

---

monolítico, sino que se compone de una multiplicidad de discursos que pugnan por acceder a un lugar de relevancia en el campo signico que los agrupa.

- 9 En el film, la oposición entre religión y ciencia (fe y razón) puede observarse en el diálogo entre Poldi y Blackie cuando el primero, ya moribundo, pide ver a un cura, a lo que Blackie responde: “No necesitas un cura. Necesitas un médico”.

que tenga irá conmigo. Piénselo cuando hable de comunidades. Todos pertenecemos a una comunidad, la misma” –es la terminante respuesta de Reed, pese a la cual no logrará que el periodista deponga su decisión de publicar la noticia.<sup>10</sup> Las intenciones de Reed se contraponen a lo que el alcalde decide hacer, permitir que la noticia sea publicada, pese a estar de acuerdo con Reed, como él mismo lo expresa. Los medios aparecen así como una instancia que posee una fuerte incidencia y gravitación en la sociedad estadounidense de los años cincuenta. Y esta, como un enclave en el cual la libertad de acción y expresión ocupa un lugar central. Cuando Reed pregunta si el periodista puede efectivamente cumplir la amenaza a Warren cuando le dice: “Haré que lo despidan”, los policías le responden: “Si ese periódico quisiera presionarlo tendrá suerte si consigue empleo limpiando pisos”.

En el caso de la escena social actual, los medios de comunicación (entendiendo por tales a los medios tradicionales, redes sociales y medios digitales en general) han demostrado poseer, también, un lugar relevante en la formación de lo que se denomina “opinión pública” en el marco de la pandemia. Fuertemente alineados con determinados espacios político-económicos, la pandemia funcionó como una instancia más a través de la cual vehicular operaciones tendientes a fortalecer los intereses de dichos espacios. A esto debe sumarse la profusa circulación de informaciones “no oficiales” (las llamadas “*fakes news*” –falsas noticias–), las cuales, en sintonía con la circulación de teorías acientíficas antes mencionada, contribuyeron a la construcción de una

---

10 La apreciación de Reed se contrapone a la indiferencia que exhiben todos los involucrados en la situación con respecto a los demás posibles contagiados que podrían eventualmente encontrarse fuera de los Estados Unidos. De hecho, uno de los marineros del barco en el cual ha llegado Kochak presenta síntomas de la enfermedad y es de suponer que podría haber otros contagiados en otros lugares del mundo a los cuales en ningún momento se hace mención.

serie de significados y sentidos que constituyen otro cariz de los múltiples que componen este complejo hecho histórico.<sup>11</sup> Un tercer elemento que puede mencionarse como de aparición coincidente en ambos universos es la “carrera contra el tiempo”, que en el film se verifica en las pocas horas con que cuenta el médico para encontrar a todos los posibles contactos del hombre infectado antes de que la peste se disemine por toda la ciudad, y que en el escenario social actual puede observarse en la frenética carrera por el desarrollo de las vacunas contra el virus, que ha llevado a alterar todos los tradicionales protocolos de trabajo en esta área.

De esta manera, pueden situarse tres “figuras” que se encuentran presentes tanto en el texto filmico de 1950 como en la experiencia atravesada por la sociedad argentina a comienzos del siglo XXI: el discurso científico como un espacio de baja incidencia en cuanto a la formación de saberes, los medios de comunicación como un espacio de alta pregnancia en la construcción de sentidos; la temporalidad humana frente a la temporalidad de una instancia que se prefigura como inhumana (en tanto inmaterial).

## **A modo de conclusión**

Como se mencionaba en la introducción de este capítulo, los vínculos entre Historia y narrativa poseen una larga tradición que involucra diversas corrientes filosóficas, estéticas, artísticas. En el plano de las relaciones entre el discurso filmico y la realidad extra-filmica, una de las ideas más extendidas ha sido la de plantear los lazos entre ambas

---

11 En la actualidad la construcción de las “noticias” se nutre tanto de canales oficiales (agencias de prensa por ejemplo), como de las consideraciones de los propios usuarios de los medios (a través de las redes sociales y otros mecanismos de intervención y participación).

instancias a partir de la idea de “reflejo”, es decir, postular que el cine “refleja” o “reproduce” los eventos o hechos que tienen lugar en la “realidad” de una época dada. En el caso aquí analizado, sin embargo, se trata de una situación directamente inversa a la recién mencionada, en tanto las figuras que han caracterizado el escenario social en el marco del desarrollo de la pandemia parecieran “reflejar” a las presentadas por un film realizado setenta años atrás. Dejando de lado entonces la idea de que la práctica artística funciona como espejo de la situación socio-histórica en la que se inscribe (no solo por la refutación a la que lleva el caso analizado, sino también por la convicción de que los vínculos entre ambas instancias son producto de relaciones complejas en las que no hay una instancia que determine a la otra) y en función del análisis realizado hasta aquí, es posible plantear algunas ideas sobre las relaciones que se establecen entre el film *Pánico en las calles* y los dos contextos históricos con los que puede vincularse: la época de posguerra, la contemporaneidad.

Con respecto a las relaciones entre la película y el momento en el cual esta se realizó y se exhibió, puede sostenerse que el relato de la misma se constituye en torno a una figura central de la época, como lo era el Otro que funcionaba como enemigo de la Nación. Este podía adquirir diferentes formas (en este caso adopta la de un virus que se alinea con un extranjero que ingresa al país de manera ilegal), pero en todos los casos tenía la función de generar un agrupamiento definido precisamente por el posicionamiento en contra de ese Otro. La figura del Otro, que en el escenario social de los Estados Unidos de posguerra se concentraba en torno a aquellos que poseían ideas afines a la doctrina comunista, en el discurso fílmico podía aparecer bajo otras apariencias, como por ejemplo la de un virus mortal, portado por un extranjero recién llegado al país.

De esta manera, existe una suerte de circulación entre las figuras características del escenario social de posguerra y aquellas presentadas por el film analizado, lo cual permite concluir que esta “redundancia” –por llamarla de alguna manera– incidió en buena medida en la institución y afirmación de dicha figura (la de una nación pasible de ser “atacada” que debe agruparse para hacer frente al ataque), una figura que, con variaciones, sigue vigente en la actualidad estadounidense.

En cuanto a las relaciones entre *Pánico en las calles* y el escenario contemporáneo, pueden analizarse como un ejemplo de la secuencia “figura-cumplimiento”, en tanto las figuras que han caracterizado al evento “pandemia” durante 2020 (señaladas en el apartado anterior) pueden verse como cumplimiento de eventos precedentes (las figuras presentes en el texto filmico analizado, vinculadas a su vez a las existentes en el escenario social de aquella época):

los individuos, acontecimientos, instituciones y (obviamente) discursos son aprehendidos como implicando una relación recíproca distintivamente figural. A diferencia de otros objetos naturales, que se relacionan mutuamente tan sólo por medio de la causalidad material, los objetos históricos se vinculan unos con otros como elementos de estructuras de figuración. (White, 2017: 50)

Este análisis permite, en primer lugar, comprender la complejidad de las relaciones entre los objetos artísticos y los contextos históricos en los cuales estos circulan y, por otro, plantear dos interrogantes: la secuencia de figura-cumplimiento postula que el término posterior tiene una función explicativa del término precedente pero, a la vez, debe exponerse como prefiguración de una figura posterior.

En este sentido, surge el interrogante sobre cuáles serán las figuras que se enlazarán con las presentadas en este hecho histórico posibilitando su consumación. Finalmente, si la figuralidad central del término precedente (entendiendo por tal el film *Pánico en las calles* y las relaciones con su época) tiene que ver con la construcción de un “Otro enemigo” frente al cual posicionarse como un “Uno”, y el término posterior (entendiendo por tal las figuras que caracterizan el escenario social actual) aparece como consumación de aquel, es decir, repitiendo sus elementos pero con ciertas diferencias o variantes, cabe preguntarse por el lugar que adopta ese Otro en un contexto en el cual no hay afuera, no hay extranjería posible (en tanto el virus se expande de manera global). Una posible respuesta a este interrogante puede proporcionarla la frenética carrera por la producción de vacunas contra el virus y el desigual acceso a la misma que comienza a evidenciarse. Así, el “Uno” aparecería constituido por aquellas naciones y/o Estados con posibilidad de morigerar el impacto de la enfermedad a partir del acceso a las vacunas, en tanto que el Otro serían todos aquellos que, carentes de esta posibilidad, quedarán, al menos en el plazo cercano, por fuera de la misma.

Se trata, sin duda, de cuestiones sobre las cuales será posible continuar reflexionando en futuros trabajos.

## Ficha técnica

*Pánico en las calles* (*Panic in the Streets*, Elia Kazan, 1950)

Producción: Twentieth Century Fox

Intérpretes: Richard Widmark, Paul Douglas, Barbara Bel Geddes, Jack Palance, Zero Mostel, Dan Riss, Tommy Cook

## Bibliografía

- Castro, A. (1999). Kazan y la Caza de Brujas. *Dirigido por...*, núm. 278 (abril), pp. 76-82.
- Cuevas, E. (1998). La sociedad estadounidense bajo la mirada de Elia Kazan. *Film-Historia*, vol. VIII, núm. 1, pp. 29-49.
- Esquenazi, J. P. (2018). *El film noir. Historia y significaciones de un género popular sub-versivo*. El Cuenco de Plata.
- Hobsbawm, E. (2018 [1994]). *Historia del Siglo XX*. Paidós.
- Murad, O. (2016). El historicismo figurativo de Hayden White. *Avatares Filosóficos*, núm. 3, pp. 30-46. Revista del Departamento de Filosofía, Universidad de Buenos Aires.
- White, H. (2017). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Prometeo.





## Capítulo 8

### ***Pánico en las calles* (1950), de Elia Kazan**

Extranjería, crimen y peste en Nueva Orleans

*Pablo Debussy*

*A primera vista, Orán es, en efecto, una ciudad como cualquier otra, una prefectura francesa en la costa argelina y nada más.*

Albert Camus, *La peste*

*Sin embargo, había algo que observar. [...] Con respecto a la voz aguda, la peculiaridad es, no que no se pusieran de acuerdo, sino que un italiano, un inglés, un español, un holandés y un francés intentaron describirla; todos hablaron de un extranjero. Todos estaban seguros de que no era la voz de un compatriota.*

Edgar Allan Poe, "Los asesinatos de la rue Morgue"

*Pánico en las calles* (1950), de Elia Kazan, puede ser vista como un policial en el que entran en disputa, digamos así, dos modos de detección o de investigación. Se trata, de un lado, de la lógica policial y, del otro, de la lógica médica o sanitaria, paradigmas que el filme presenta inicialmente como opuestos pero que hacia el final llegan a ser complementarios. A la vez, este cruce permite establecer un vínculo entre enfermedad y criminalidad. Como veremos, la enfermedad es aquí la peste, ligada a la cuestión de la extranjería y al tema de la frontera. Por su parte, la criminalidad aparece estrechamente ligada al dinero y a sus imaginarios.

En Nueva Orleans, hacia comienzos de la década del cincuenta, unos matones juegan a los naipes en una habitación. Uno de ellos, llamado Kochak (Lewis Charles), quiere abandonar el juego porque se siente enfermo. Los otros dos, Poldi (Tommy Cook) y Fitch (Zero Mostel) lo instan a quedarse ya que a su jefe, Blackie (Jack Palance), no le agradan los que escapan con dinero en medio de una partida. A pesar de las advertencias, Kochak consigue salir, pero es rápidamente perseguido por sus compañeros, quienes lo cercan junto a un galpón próximo a las vías del ferrocarril. Blackie lo ultima de un disparo y los matones se deshacen del cuerpo arrojándolo al agua. Poco tiempo después, la policía encuentra el cadáver. Al practicarle la autopsia, el forense detecta que además de las balas que le causaron la muerte, el hombre había contraído una extraña enfermedad. Ante el incierto escenario llaman al Dr. Clinton Reed (Richard Widmark), miembro del Servicio Nacional de Salud, quien comprende que la enfermedad en cuestión es la peste neumónica, una forma pulmonar de la peste bubónica de la Edad Media. Los asesinos de Kochak, de este modo, son también los probables portadores de la peste, por lo que es imperioso hallarlos a la brevedad. La película muestra, fundamentalmente, la búsqueda de los criminales por parte de la policía, encabezada por el Capitán Tom Warren (Paul Douglas) y por el propio Clinton Reed, y deja ver las interferencias entre ellos. La investigación permite saber que Kochak ha embarcado ilegalmente para ingresar a Nueva Orleans. A través de interrogatorios a los marineros y a los trabajadores portuarios, Reed consigue averiguar el nombre de un restaurante y el de una pensión en donde ha estado el extranjero. Siguiendo esa pista logran encontrar a Blackie y perseguirlo, hasta sitiario en un galpón próximo al puerto. Con la policía pisándole los talones, Blackie intenta subir a un barco para huir

a Honduras, pero agotado luego de la huida, cae al agua y es apresado.

Hemos dicho, al inicio, que el film de Kazan puede ser visto como un policial, aunque aquí conviene hacer algunas precisiones. En rigor, se trata de lo que la crítica ha denominado *police procedural*, o documental policial. Dentro de las intrincadas ramas del policial, este subgénero, de acuerdo con la definición de Borde y Chaumeton en su ya legendario *Panorama del cine negro*, suele “presentar a los pesquisas como hombres íntegros, incorruptibles y valientes” (1958: 15). De hecho, los autores franceses ponen como ejemplo la película de Kazan al decir que “el médico naval de *Pánico en las calles* es un héroe” (1958: 15). Asimismo, sostienen que se trata, por lo general, de films moralizadores: “el documental norteamericano es en realidad un documento a la gloria de la policía” (1958: 15). Conviene evitar confusiones y aclarar que no estamos hablando de films estrictamente documentales, sino de una estética que tiende, por momentos, a hacerlos pasar como tales; se trata de un artificio, de una ficción, pero cuya construcción repara con frecuencia en “los métodos de actuación de los agentes de la ley en el desarrollo de sus actividades: pruebas periciales, comprobaciones balísticas, pesquisas detectivescas, tomas de huellas dactilares y hasta auditorías contables” (Herederó y Santamarina, 1996: 105-106).

Borde y Chaumeton dividen, en su libro, a la “serie negra” de la “serie documental”, un aspecto cuestionado en estudios posteriores (Herederó y Santamarina, 1996; Rafter, 2006; Esquenazi, 2018). Si nos remitimos al clásico artículo de Paul Schrader, “Notes on *Film Noir*” (1972), veremos que el crítico norteamericano divide al *noir* en tres fases: la primera es la que Schrader llama “the phase of the

private eye and the lone wolf”<sup>1</sup> (1972: 11), que va desde 1941 hasta 1946, aproximadamente, y a la que describe como una etapa de “classy directors, like Curtiz and Garnett, studio sets, and, in general, more talk than action” (1972: 11). Algunos de los films que entrarían, según Schrader, dentro de esta fase, son *El halcón maltés* (John Houston, 1941); *Luz de gas* (George Cukor, 1944); *La mujer del cuadro* (Fritz Lang, 1944); *Laura* (Otto Preminger, 1944); *Tener y no tener* (Howard Hawks, 1945); *Gilda* (Charles Vidor, 1946); *El enigma del collar* (Edward Dmytryk, 1944); y *El cartero llama dos veces* (Tay Garnett, 1946), entre otras. La segunda fase, en tanto, va desde 1945 hasta 1949; Schrader aclara que hay superposición de fechas porque se trata de fases aproximadas, de ningún modo categóricas. Esta segunda fase es la que él llama la del “post-War realistic period” (1972: 12). Indica también que “this films tended more toward the problems of crime in the streets, political corruption and police routine” (1972: 12), y entre otras películas pertenecientes a esta etapa, señala: *Los asesinos* (Robert Siodmak, 1946); *Pasaje tenebroso* (Delmer Daves, 1947); *El luchador* (Robert Wise, 1949); y *La ciudad desnuda* (Jules Dassin, 1948). Finalmente, la tercera y última fase va desde 1949 hasta 1953; Schrader habla aquí de “the period of psychotic action and suicidal impulse” (1972: 12). Hace referencia a un conjunto de películas en donde están reflejadas “the forces of personal disintegration” (1972: 12), como por ejemplo: *Alma negra* (Lewis Allen, 1948); *Sendas torcidas* (Nicholas Ray, 1948); *En un lugar solitario* (Nicholas Ray, 1950); y, entre todas ellas, *Pánico en las calles* (Elia Kazan, 1950).

En el film de Kazan, tanto el paradigma policial como el paradigma médico persiguen la restitución de un orden. La policía busca a los criminales que han matado a Kochak en

---

1 La fase del detective privado y el lobo solitario.

tanto han infringido la ley y deben ser castigados. Al mismo tiempo, el representante del Servicio Nacional de Salud, el Dr. Clinton Reed, busca a esos criminales no por su asesinato, sino porque son seguros portadores de la peste neumónica. Esta convergencia remarca, en el film, el peligro que los criminales representan para la sociedad, y hace ver de modo evidente que es necesario encontrarlos y tenerlos controlados. No obstante, pese a la compartida persecución de los mismos individuos, las lógicas de ambos paradigmas difieren notoriamente. Lo que puede servir dentro de la lógica médica es inútil de acuerdo a la lógica policial y viceversa. Por ejemplo, cuando el Dr. Reed comprueba que el cuerpo de Kochak conserva un cultivo prácticamente puro del virus de la peste neumónica, inmediatamente manda a quemarlo, para evitar una posible expansión de la plaga. Este hecho dificulta en gran medida el accionar policial a la hora de buscar a los culpables, dado que la ausencia de cuerpo los deja sin pistas, sin rastros o indicios a seguir. La investigación policial a menudo parte del crimen, de la escena del crimen (para ser más precisos), y del análisis del cuerpo, de las huellas que han quedado en él, para encontrar a los culpables. Asimismo, una interferencia similar entre ambos paradigmas se produce con relación a la decisión de notificar o no a la prensa acerca de la peste. El Capitán Warren es partidario de avisarles a los medios, mientras que Reed opina que no es conveniente hacerlo, ya que eso podría alertar a los malhechores e instarlos a escapar de Nueva Orleans. Reed, frente a la voluntad policial de hacer pública la información, opta por retacearla, aun cuando esto entorpezca los procedimientos policiales. En definitiva, como sostiene Florencia Carabias Martín, el protagonista:

debe enfrentarse no sólo a la enfermedad, sino que además tiene que hacer frente a las reticencias y desco-

nocimiento que muestran esos agentes sociales ante el peligro inminente (muerte en 48 horas de un paciente no tratado) y la gravedad del problema (rapidez de propagación por la facilidad del contagio). (2006: 93)

La película de Kazan resalta la diferencia entre el representante de la institución policial, el Capitán Warren, y el representante de la institución sanitaria, el Dr. Reed, a partir de mostrar a estos dos personajes en una constante disputa en la que se recelan y se miran con desconfianza, al menos hasta buena parte del metraje. Si en la construcción narrativa se presenta a Reed como un hombre de familia, sostén de su hogar, con una bella esposa, un hijo pequeño y otro en camino, Warren es, en contraposición, el hombre solo (ha quedado viudo) y sin hijos. Además, se destaca el hecho de que Reed tiene estudios académicos (su apellido, significativamente, se pronuncia de un modo similar a “read”, asociado al acto de leer), de los que Warren carece. La propia puesta en escena se encarga de remarcar esta inicial enemistad entre los dos. Al finalizar una reunión con el alcalde de la ciudad en la que Warren y el jefe de policía se han cruzado verbalmente con Reed, los participantes se levantan y abandonan la sala, sin embargo la cámara se queda con el policía y el médico, que permanecen sentados. Hay un lento travelling hacia adelante, hasta encuadrar a Warren, más cercano a la cámara, y a Reed, algo más alejado. Ambos están sentados del mismo lado de la mesa, pero ha quedado una silla vacía entre los dos, que resalta una distancia que los separa, no solo física sino, ante todo, ideológica. Warren mira a Reed de soslayo, y luego, cuando deja de mirarlo, Reed lo observa a él.

En una entrevista, Elia Kazan describe a estos personajes: “El doctor era partidario del *New Deal* y el policía era el

republicano” (Cuevas, 1998: 49). En consonancia con esto, Peter Biskind sostiene, al respecto, que la película muestra:

al doctor Reed como prototipo de demócrata, experto y representante de las instituciones federales, y al capitán Warren como republicano, profesional y centrado en los problemas locales, lo que necesariamente lo coloca como subordinado respecto del primero dentro del universo diegético del film. (Biskind, citado en Cuevas, 1998)

Uno de los ejes que atraviesan a *Pánico en las calles* es el de la enfermedad, más precisamente, la peste, es decir, un resabio de las sociedades pre-modernas, pre-capitalistas, que de pronto irrumpe en un contexto –presuntamente, habría que decir hoy– poco factible para su aparición y amenaza con causar estragos. El Dr. Reed les explica a los azorados hombres que se reúnen con él, así como al alcalde de Nueva Orleans, que se trata de la peste neumónica, una derivación de la peste bubónica de la Edad Media, la llamada Peste Negra. Es así que, dentro del género policial (un género que es producto de la modernidad, como ya señalara Walter Benjamin) aparece, curiosamente, una referencia amenazante al pasado que pone en jaque los mecanismos preventivos y de supervivencia. La referencia del film a la Edad Media se hace presente una segunda vez:

*Alcalde:* La única forma de cooperación, Clint, es informando al público. ¿Está de acuerdo?

*Dr. Reed:* No, apenas lo publiquemos, los hombres que buscamos saldrán de la ciudad. Lo dije una vez y volveré a decirlo: todo el que salga de aquí con la peste pondrá en peligro al país entero.

*Asistente del alcalde:* El país entero no tiene la peste. Nosotros la tenemos. Una mujer murió aquí, anoche. Es un problema de nuestra comunidad.

*Dr. Reed:* ¿Comunidad? ¿Qué comunidad? ¿Piensa que todavía vivimos en la Edad Media? Todo el que salga de aquí podría estar en cualquier ciudad en diez horas. Yo podría salir de aquí hoy y estar en África mañana, y cualquier enfermedad que tuviera iría conmigo. [...] Entonces piense cuando hable de comunidad. Todos pertenecemos a una comunidad, la misma.

En este diálogo se pone el acento en el término “comunidad”, aunque parecería no significar lo mismo en sus distintas utilidades. Cuando Reed le objeta al asistente del alcalde el hablar de “comunidad”, asocia la palabra con la época medieval. Siguiendo al sociólogo Pablo De Marinis, aquí podríamos referirnos a un sentido de comunidad entendido “como antecedente histórico de la sociedad moderna, comunidad como lo que hemos dejado de ser” (De Marinis, 2012: 15). Para el médico naval, el término remite al pasado, a un orden social obsoleto que ya no existe; por este motivo es que en su afirmación pone de manifiesto la velocidad de las sociedades modernas, ejemplificada en los viajes en avión y en la posibilidad que implican de atravesar grandes distancias en muy poco tiempo. Sin embargo, el Dr. Reed también utiliza el término “comunidad”, pero lo hace en un sentido diferente, si se quiere más humanista: “Todos pertenecemos a una sola comunidad, la misma”. Retomando las distintas acepciones estudiadas por De Marinis, aquí podríamos hablar de “comunidad como tipo ideal de relaciones sociales, empíricamente constatable en la actualidad, y dotada de ciertos rasgos o atributos que la harían diferente de otros



tipos ideales que suponen su contraste, siendo «sociedad» el más importante de ellos” (2012: 15).

Asimismo, el discurso de Reed, al desestimar la división por nacionalidades, contrasta con una de las constantes de *Pánico en las calles*, que consiste en vincular la enfermedad con la extranjería. Podríamos seguir fácilmente una línea que se mantiene firme a lo largo del film de Kazan, y que asocia con nitidez ambas cuestiones. La peste la lleva en su cuerpo Kochak, un forastero que llega ilegalmente a Nueva Orleans a través de un barco llamado “La reina del Nilo” (otra referencia extranjera). La primera descripción que se hace de él lo señala como “armenio, checo o una mezcla de razas”. Se dice que embarcó en la ciudad de Orán; el dato no es azaroso: se trata de un guiño a la novela de Albert Camus, *La peste*, cuya frase inicial se encarga de situar las acciones en esa ciudad. Otras marcas de extranjería atraviesan el filme: Poldi, uno de los asistentes de Blackie, de inconfundible apellido italiano, cuya madre tiene acento extranjero; Mefaris, el griego que regentea el restaurante donde Reed y Warren buscan la pista del *shish kebab*, un plato muy solicitado entre los marineros; el Gloria Hotel, de reminiscencias españolas; los cocineros del barco en el que viajó Kochak, de origen oriental.

El policial ha tenido desde sus comienzos un vínculo con la extranjería, como se recordará por el relato de Edgar Allan Poe, “Los asesinatos de la rue Morgue”, en el que todos los entrevistados por el detective Dupin aseguraban haber oído en la habitación de *mademoiselle* L’Espanaye una voz extranjera. Finalmente, como sabemos por la resolución del cuento, se trataba de un chimpancé provisto de una navaja, y sus chillidos habían sido confundidos con una voz humana. Lo notable es que todos los testimonios asociaban ese sonido ininteligible con la marca oral de un extranjero. En este sentido, volviendo a *Pánico en las calles*,

el discurso humanista de Reed (“todos pertenecemos a una comunidad, la misma”) viene a atenuar un rasgo de tintes reaccionarios que la película exhibe, además, en plena época del macartismo y de la llamada Guerra Fría. Habría que agregar también que la extranjería, en el film, está vinculada asimismo con la temática de la frontera (en este caso, cruzada de forma ilegal por Kochak), todo un tópico, por cierto, dentro del policial cinematográfico, si pensamos en películas como *Donde habita el peligro* (John Farrow, 1950); *El tesoro de la Sierra Madre* (Raoul Walsh, 1941); *Incidente en la frontera* (Anthony Mann, 1949); *Sed de mal* (Orson Welles, 1958); *Casta de malditos* (Stanley Kubrick, 1956); o *El largo adiós* (Robert Altman, 1973), entre muchas otras.

Por otro lado, si hablamos de *Pánico en las calles* en relación con la peste, es inevitable mencionar un dato histórico significativo, que enriquece el visionado de la película y complementa nuestras afirmaciones: tal como sostienen Alexandra Minna Stern y Howard Markel en su artículo “The Public Health Service and Film Noir: A Look Back at Elia Kazan’s *Panic in the Streets* (1950)”, desde su fundación,

New Orleans has been home to outbreaks of cholera, smallpox, and a variety of tropical diseases. Offering a propitious environment for the breeding of insects, most importantly, mosquitoes, New Orleans suffered repeated bouts of yellow fever, in 1796, 1853, 1854, 1855, 1858, 1867, 1878, and 1905. (2003: 179)

Asimismo, los autores destacan que estas plagas eran:

frequently associated with foreigners. This was certainly the case of New Orleans, where, throughout the 19th century, most scourges were blamed on the numerous and diverse immigrants. [...] Moreover,

*associations between immigrants and illness were especially pronounced in New Orleans,*<sup>2</sup> where many local public health authorities resisted the adoption of modern methods of quarantine, refused to admit any diseases were endemic to the region, and instead foisted the blame on outsiders. (2003: 179)

Brindan, además, otro dato significativo, esta vez directamente vinculado con el film de Kazan:

Both the heroes and the villains in the film invoke the medical, social and cultural history of New Orleans. Blackie and his associates –Poldi, Kochak and Fitch– are portrayed as gamblers, miscreants, and gruff outsiders of unknown origin, and are symbolically linked throughout vermin and scum. Dr. Clinton Reed, the PHS officer, is tied by name to the great public health pioneer Walter Reed, and to the enlightened physicians who advocated modern methods of quarantine in response to the yellow fever and cholera outbreaks at the turn of the 19th century. (2003: 179)

A partir de estos datos, se puede ver con claridad que *Pánico en las calles* tiene en su construcción una base histórica considerable. Más allá de la modificación de la fiebre amarilla por la peste neumónica, está presente la cuestión inmigratoria, así como también la referencia a los servicios de salud durante la epidemia, y las figuras de los gangsters o maleantes.

Hemos señalado con anterioridad el vínculo que puede establecerse en la película entre enfermedad y criminalidad, por el cual la banda liderada por Blackie es doblemente

---

2 Las cursivas nos pertenecen.

peligrosa: sus integrantes son, en primera medida, sujetos al margen de la ley, pero además son portadores de la peste. Ahora bien, esa criminalidad también se halla atravesada, a lo largo de todo el film, por el tema del dinero, que no solo involucra a los personajes del hampa, por cierto, sino también a los agentes del orden.

*Pánico en las calles* comienza con una partida de cartas de la que participa Kochak hasta que la abandona, debido a su mal estado de salud. Se origina un conflicto con Blackie, ya que a él le disgusta que alguien se vaya con dinero en medio de un juego, y esta es la razón por la que mata a Kochak. La partida de naipes da origen al crimen y el dinero es su causa manifiesta.

Al finalizar esta secuencia, la película nos traslada al hogar del Dr. Reed, quien se encuentra en su día de descanso, momentáneamente alejado de las angustias e incertidumbres del ámbito laboral. Su pequeño hijo de pronto le pide dinero para ir al cine con sus amigos. Reed inicialmente se lo niega, alegando que no lo ha administrado debidamente. El niño le dice: “Papá, el dinero se va de las manos. Tú sabes cómo es”, y el padre le responde: “Sí, tengo una idea bastante exacta”, tras lo cual opta por dárselo, ante el posterior regaño de su esposa Nancy (Barbara Bel Geddes) de que así el pequeño no aprenderá a manejarlo. Posteriormente, cuando Reed se alista para ir a trabajar, por una llamada sorpresiva que ha recibido, en la que le notifican que lo necesitan con urgencia, su esposa le recuerda que tiene que pasar por la tienda a pagar una deuda. Esta deuda no será abonada ya que Reed utilizará el dinero para ofrecer una recompensa a quien pueda brindar datos sobre Kochak.

Posteriormente, Blackie observa el alboroto que se ha armado en la ciudad con respecto al cadáver del forastero. Le llaman la atención los masivos interrogatorios de la policía y la agitación que ha producido el crimen. Todo eso lo hace

pensar que Kochak pudo haber llevado a Nueva Orleans algo valioso en términos económicos, algo que se encuentra oculto y que las fuerzas del orden buscan denodadamente. Le dice a Fitch:

¿Por qué detienen a todos, Fitch? ¿Por qué? [...] Kochak es sólo un cadáver flotando en el agua. Viene en un barco, se pone huraño, llega al extremo de sacar un cuchillo y amenazar a Poldi. Pero buscan por toda la ciudad por culpa de un mequetrefe. Todos los policías de la ciudad están gruñendo y resoplando tratando de descubrir quién es ¿Por qué hacen eso? [...] yo te lo diré. Tengo el presentimiento de que trajo algo con él. Tengo el presentimiento de que trajo algo y están buscando eso.

La hipótesis de Blackie es errónea, como sabemos, ya que ahí donde él interpreta que hay dinero en juego (y, por lo tanto, la posibilidad de obtenerlo) en verdad hay peste. Él, por supuesto, no lo sabe, y llena ese vacío con sus propios imaginarios y sus ambiciones.

El tema del dinero conecta ambos mundos, el de la criminalidad y el mundo familiar del protagonista; en los dos supone o representa un conflicto, ya sea porque no se lo tiene o porque se quiere o se necesita más. En unas pocas escenas, *Pánico en las calles* nos presenta dos ámbitos opuestos. Tal como afirma Efrén,

discurren ante nosotros espacios y tipos más característicos de las clases bajas y de las bolsas de marginación de las grandes metrópolis inmigrantes, delincuentes comunes, estibadores, vendedores callejeros, frente a los que se contraponen esas otras zonas

de viviendas unifamiliares habitadas por la clase media, donde reside el doctor. (Cuevas, 1998: 45)

Basta comparar el ámbito en que se mueven los maleantes con aquel otro del que proviene Reed. De un lado están las zonas populares de la ciudad, los sectores portuarios, los bajos fondos; sitios turbios donde convergen los hoteles baratos, los shows de cabaret y las partidas de naipes. Dice Lloyd Michaels que "*Panic in the streets* contains several striking expressionistic sequences, particularly a film *noir* night scene in the gangster's laundromat and the final chase along the New Orleans wharf" (1985: 36). A estas escenas que menciona Michaels podemos agregar la que señalamos al comienzo de este trabajo, aquella en la que Blackie y sus hombres persiguen a Kochak y lo matan. Primero se ve al forastero, que abandona la partida y sale, seguido por Poldi y Fitch, quienes se lo quedan mirando mientras se aleja. Sobre ellos cae una luz, en medio de la calle, y en el fondo del plano se adivina una sombra oscura, la que poco a poco se acerca a la cámara hasta quedar también iluminada: es Blackie, que surge desde la penumbra. Kochak, en su torpe huida, termina en unos galpones cercanos a las vías del ferrocarril. La escena es filmada en plano general, de modo que vemos la refriega entre el fugitivo y sus perseguidores a cierta distancia. El espacio solitario y hostil está representado por medio de una fotografía que resalta los claroscuros, en donde las sombras de los personajes se ven alargadas. Blackie le dispara a Kochak desde el fuera de campo. Vemos caer abatido al extranjero y luego entra en cuadro el jefe de la banda. La luz está detrás de los personajes, pero no se ve directamente sino reflejada en una de las paredes del galpón. Con esta iluminación no podemos ver los rostros de Poldi o de Fitch, sino que solo vemos sus siluetas. Blackie, que entra en cuadro, está de frente a ellos y de espaldas a la cámara.

Nuevamente, como ocurría en la escena anterior, se ve su sombra amenazante, la misma que su nombre connota.

En conclusión, hemos visto hasta aquí cómo en *Pánico en las calles*, un policial al que podríamos ubicar dentro del llamado *police procedural*, hay dos modos de investigación en disputa que luego acaban por complementarse. Asimismo, hemos analizado el vínculo existente en el film entre enfermedad y criminalidad, a la vez que dimos cuenta de la conexión de la peste con el pasado y con las sociedades premodernas, un rasgo no tan habitual dentro de los policiales cinematográficos norteamericanos del periodo clásico. Además, destacamos en la película la presencia de la extranjería como un factor clave a la hora de su interpretación, en tanto que también resaltamos la cuestión del dinero como elemento central ya en los imaginarios de los delincuentes pero también entre las necesidades del protagonista.

## Ficha técnica

*Pánico en las calles* (*Panic in the Streets*, Elia Kazan, 1950)

Producción: Twentieth Century Fox

Intérpretes: Richard Widmark, Paul Douglas, Barbara Bel Geddes, Jack Palance, Zero Mostel, Dan Riss, Tommy Cook

## Bibliografía

Borde, R. y Chaumeton, E. (1958). *Panorama del cine negro*. Losange.

Camus, A. (2020). *La peste*, trad. Rosa Chacel. Debolsillo.

Carabias Martín, F. (2006). La amenaza de las plagas: *Pánico en las calles* (1950). *Revista de Medicina y Cine*, vol. 2, núm. 3, pp. 89-95. Universidad de Salamanca.

- Cuevas, E. (1998). La sociedad estadounidense bajo la mirada de Elia Kazan. *Filmhistoria*, vol. 8, núm. 1, pp. 29-49.
- De Marinis, P. (2012). Introducción: la comunidad en la teoría sociológica. De Marinis, P. (coord.), *Comunidad: estudios de teoría sociológica*, pp. 9-28. Prometeo.
- Esquenazi, J.P. (2018). *El film noir. Historia y significaciones de un género popular sub-versivo*. El Cuenco de Plata.
- Herederó, C. y Santamarina, A. (1996). *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Paidós.
- Michaels, L. (1985). Elia Kazan: A Retrospective. *Film Criticism*, vol. 10, núm. 1, pp. 32-46.
- Poe, E. A. (2010). Los asesinatos de la rue Morgue, trad. Rolando Costa Picazo. *Cuentos completos*, vol. 1. Colihue.
- Rafter, N. (2006). *Shots in the Mirror. Crime Films and Society*. Oxford University Press.
- Schrader, P. (1972). Notes on film noir. *Film Comment*, vol. 8, núm. 1, pp. 8-13.
- Stern, A. M. y Markel, H. (2003). The public health service and film *noir*: A look back at Elia Kazan's *Panic in the Streets* (1950). *Public Health Reports*, vol. 118, núm. 3, pp. 178-183.



## Capítulo 9

### Un mal que siempre vuelve

Alegoría política y estilización teatral en *La peste* (1992),  
de Luis Puenzo

*Jorge Sala*

Acompañado por el espaldarazo internacional brindado por el Oscar a *La historia oficial* (1985), Luis Puenzo inició la que se auguraba como una promisoriosa carrera dentro de las grandes producciones estadounidenses. Luego del impacto de aquella película señera que marcó una huella indeleble dentro del proceso de reinternacionalización del cine argentino de la transición democrática, las puertas de la meca fueron abiertas para abrazar a un nuevo miembro de la cofradía. La vara de las expectativas se situaba por lo alto. Puenzo encarnaba, en cierto modo, al director socialmente comprometido pero que, además, manejaba los engranajes para atraer a la platea con propuestas que aunaran el interés por un relato de corte realista sin desdeñar una voluntad de llegada al gran público. Su siguiente trabajo, *Gringo viejo* (1989), traslación de la novela de Carlos Fuentes, protagonizada por dos estrellas de la magnitud de Jane Fonda y Gregory Peck, permitía avizorar la construcción de un imaginario personal en el que quedaban armónicamente engarzadas las fórmulas del Hollywood clásico con unas temáticas próximas a la realidad latinoamericana que

él mismo reivindicaba desde su adscripción como cineasta foráneo.

Superado con creces el primer escollo que suponía el encuentro con un sistema de producción con características marcadas, y por ello mismo voraz, Puenzo emprendió la realización de su tercer largometraje. Si *La historia oficial* basó su éxito internacional en su inclinación a testimoniar situaciones puntuales experimentadas en un lugar y un tiempo concretos (muy en sintonía con cierta demanda de los mercados encaminada a legitimar ficciones sobre el pasado reciente de los países del tercer mundo) y *Gringo viejo* fundaba su interés en la construcción de un entorno reconocible, su nueva realización debía procurar establecer un salto cualitativo. Su nuevo trabajo tendría que aunar dos frentes: al mismo tiempo que no dejara de trazar puentes de lectura con Latinoamérica, se esperaba que trascendiera los límites de lo local para habilitar exégesis más amplias que aquellas propiciadas por el mero contorno. El resultado de esta empresa fue *La peste*, primera traslación al cine de la popular novela de Albert Camus (1947).

El proyecto se organizó a partir de una coproducción que reunió capitales y figuras de Inglaterra, Francia y Argentina. Bajo este amparo, la película contó además con un abultado presupuesto, algo que puede admirarse en el despliegue de extras y locaciones y, sobre todo, en la multiplicidad de estrellas convocadas: William Hurt, Jean-Marc Barr, Sandrine Bonnaire, Robert Duvall y Raúl Juliá confluyeron con varios actores y actrices argentinos de renombre (China Zorrilla, Lautaro Murúa, Norman Briski, Lidia Catalano, entre otros). Pese a sus ambiciones, la cinta fue un rotundo fracaso de taquilla, a tal punto que en Estados Unidos, uno de los principales países en los que debía explotarse, careció de estreno comercial en salas, quedando relegada al lugar de los productos destinados directamente al mercado del video hogareño.

Más allá de aquellos datos, que supusieron en gran medida la clausura del romance de las cinematografías centrales con Luis Puenzo, la película en cuestión presenta algunas particularidades que ameritan su revisión. Sobresalen dos en particular. Por una parte, resulta de interés examinar aquellos mecanismos puestos en juego para la representación de una enfermedad que aqueja a una población en un film que hace del barroquismo y el regodeo en el artificio sus herramientas constitutivas. En segundo lugar –y no menos importante– otro elemento central a tener en cuenta radica en el modo en que el relato traza una lectura del texto fuente articulándola con un programa, en este caso de corte metafórico y no referencial, de revisión del pasado político reciente de los países de Latinoamérica, específicamente de Argentina. Cabe preguntarse, entonces, ¿cómo se conjugó la apelación a la alegoría a partir de la cual una epidemia puede asumirse como sinécdoque de un problema político más amplio? ¿Qué estrategias fueron empleadas para anclar interpretaciones de este tipo? ¿Qué tipo de nexos se establecieron a nivel de la puesta en escena para vehiculizar el despliegue de las acciones y la conformación de un relato oscilante entre la ambigüedad y la necesidad de dialogar con el contexto?

En lo que sigue se buscará responder dichos interrogantes partiendo de la hipótesis de que, en el entrecruzamiento entre realismo y relato fantástico, entre apelación a mundos reconocibles y la opacidad provocada por las estratagemas del artificio, el film construye un pensamiento audiovisual alegórico sobre los años de plomo tomando la enfermedad colectiva como núcleo narrativo.

## La peste y sus metáforas

El título de este apartado remite, sin lugar a duda, al conocido ensayo de Susan Sontag (2003 [1978]). En ese texto clásico, Sontag elaboraba una genealogía erudita sobre las formas simbólicas de representación de la tuberculosis y el cáncer, dos males con larga trayectoria dentro de la literatura, el teatro y el cine. Publicado a finales de los años setenta, *La enfermedad y sus metáforas* adquirió un nuevo cariz una década más tarde, cuando el mundo atravesaba los dilemas provocados por la aparición del VIH-sida, cuestión que llevó a Sontag a recuperar sus ideas dentro del nuevo panorama. En ese marco de revitalización del concepto de pandemia –tan caro a nuestros días, hay que decirlo– la enfermedad entendida como un problema colectivo asumió una nueva fisonomía. Sintomáticamente, la autora recobra en esta segunda versión una idea clave presente en *La peste* de Camus: aquella referida al descreimiento de los personajes de la novela sobre la posibilidad del retorno de una epidemia en el siglo XX. Frente al escepticismo optimista que suponía que esa posibilidad de retorno era un problema relegado al pasado gracias a los avances de la ciencia, la realidad de los ochenta (y la nuestra, en pleno siglo XXI) demostró la falsedad de toda pretensión de superación.

En esos años, la idea de la peste había cobrado un vigor inusitado.<sup>1</sup> Si el contexto habilitaba la reparación de una noción que hundía sus raíces en la antigüedad profunda, tal designación estuvo basada en connotaciones de otro tipo. La más importante es la que remite a la conexión existente entre la enfermedad concreta como correlato o bien como consecuencia del comportamiento colectivo. Siguiendo

---

1 Basta recordar, por ejemplo, que la primera forma de propagación mediática del sida fue bajo el epíteto de "peste rosa".

esto, Sontag plantea que “las pestes siempre son consideradas como juicios a la sociedad” (2003 [1978]: 67). Esta particular imbricación entre una epidemia y su interpretación inevitablemente mediada por cuestiones sociopolíticas concomitantes fue el principal motor que llevó al encuentro de Puenzo con la novela al momento de trasladarla a la pantalla. Según recuerda el cineasta, la idea camusiana de un retorno constante de la enfermedad, de un mal que nunca se va del todo, fue esencial (Martínez, 2020). La película está pautada por esa clave de lectura. Pero mientras Sontag buceaba por los modos de simbolizar históricamente esas enfermedades, a Puenzo no le interesa ahondar en las metáforas con las que se representa la peste y la muerte (aunque estas se hagan presentes, como se verá más adelante al examinar cierta ostentación teatral presente en el film) sino situar a aquellas como elementos simbólicos que remiten a otra cosa. En otras palabras, ubicarlas en el lugar de alegorías.

En su estrategia adaptativa, el director hace suyo el epígrafe que preside la novela. La frase de Daniel Defoe, extraída de su novela *Diario del año de la peste*, en la que se plantea la cuestión de “representar algo que existe realmente por algo que no existe” (Camus, 2020 [1947]: 3) se cifran los sentidos de su propuesta. Ahora bien, en tanto Albert Camus cinceló sus ideas valiéndose de los recursos propios de la crónica de los hechos, es decir de un tipo de narración basada principalmente en cierta desafectación objetiva, Puenzo opera por la vía contraria al hacer prevalecer sistemáticamente, a través de recursos en los que sobresale la estilización de las imágenes, la puntualización de elementos que obligan a conectar los sucesos provistos por la ficción con la realidad histórica de las dictaduras latinoamericanas.

La secuencia de apertura del film es ejemplar en cuanto condensa una manera de articulación audiovisual entre el

mundo provisto por la ficción respecto de un referente exterior al cual se alude sin lugar a confusiones. La imagen del camarógrafo Jean Tarrou (Jean-Marc Barr) postrado en una camilla y al cuidado del doctor Rieux (William Hurt) brinda pistas sobre lo que se verá a continuación. La escena, dominada por la oscuridad y el espacio abigarrado del aislamiento en el que se encuentra el paciente, anticipa la tonalidad del relato. En esa instancia, la historia empieza a narrarse retrospectivamente a partir del momento en que Rieux se sienta en su escritorio para redactar la memoria de los acontecimientos. En ese punto cero en el que la muerte surge como una realidad palpable, aparece un elemento disruptivo. Junto al inicio de la voz *over* que abre el juego al recuento de los hechos surge un breve *flashback*. En él, una mujer (Sandrine Bonnaire en el papel de Martine Rambert, como podrá saberse poco después) intenta escapar infructuosamente de un espacio clausurado mientras es apresada por sus captores. Bajo la forma del recuerdo, la enfermedad manifiesta así como sus consecuencias sociales quedan indisolublemente ligadas. Ahora bien, aquello que provoca que esa secuencia adquiera un sentido alegórico de tintes políticos queda puntualizado poco después. La primera salida a un espacio abierto está situada en la Plaza de Mayo. Rambert y Tarrou circulan en un auto conducido por Cottard (Raúl Juliá). Como trasfondo y contrapunto, se registran documentalmente imágenes de una de las tantas marchas organizadas en esos años para reclamar por los desaparecidos de la última dictadura en Argentina. Los planos de los protagonistas al interior del vehículo se superponen a aquellas expresiones de reclamo colectivo en las que se enarbolaban como bandera los carteles con las fotos de las víctimas. El cruce entre la ficción con el presente de la realidad local termina de subrayar la idea de que lo que se verá a lo largo de la trama no responde a un universo

ajeno y autocontenido, sino que este se halla estrechamente vinculado con los avatares en un tiempo y un espacio concretos.

Establecida desde el inicio una orientación de lectura mediante la cual la enfermedad colectiva aparece como un epítome de la violencia política y sus consecuencias sobre los sujetos, todo lo que se verá a continuación se recortará, necesariamente, dentro de dicha óptica. El caos social, el aislamiento y la imposibilidad de escapatoria, las imposiciones restrictivas sobre las libertades individuales, las delaciones y complicidades y, por fin, la muerte en sí misma, serán situaciones que Puenzo revisará procurando establecer asociaciones con el pasado inmediato. Una relación que, aunque tome como enclave predominante la experiencia argentina, no dejará de trazar vectores con otros países del cono sur, como puede comprobarse al observar la decisión de mostrar una cancha de fútbol convertida en centro de aislamiento de enfermos y sospechosos de contagio que remite inevitablemente al Estadio Nacional de la dictadura pinochetista.

La idea de un mal que debe ser apartado y controlado mediante la fuerza pública resulta capital en el juego de alusiones indirectas que el film propone. La presencia de una madre doliente que clama para que no se lleven a su hija enferma a un lugar de donde, según se sabe, no podrá volver invoca, sin que quepa la menor posibilidad de duda, la experiencia de los secuestros practicados por los militares. Del mismo modo, la secuencia que tiene lugar en el interior del estadio, en la que se multiplican las imágenes de los cuerpos desnudos de los muertos y de los enfermos terminales, remite inevitablemente a los tristemente famosos centros clandestinos de detención.

La elección de afirmarse en un tipo de relato alegórico implicó, llamativamente, un cambio de rumbo dentro de la

trayectoria del director. Frente a la inclinación a adoptar los recursos del realismo testimonial en *La historia oficial*, *La peste* opera a través de un particular juego de ambigüedad y desambiguación de sus elementos internos. La adopción de una estrategia de este tipo estuvo amparada en una tradición bien atemperada dentro del cine argentino de la época. Como recuerda Ana Laura Lusnich (2016), existió una continuidad entre un grupo de películas alegóricas que, por razones obvias, se rodaron durante la dictadura y que tuvieron su reverberación en otras estrenadas tras el advenimiento de la democracia. En un cine que se proponía correr el velo sobre aquello que había permanecido oculto o elidido, las expresiones indirectas de los conflictos tuvieron, no obstante, una supervivencia en no pocos estrenos de los años ochenta y noventa. Llama la atención, en este sentido, cómo algunas decisiones narrativas y de puesta en escena utilizadas en otras películas previas comparten rasgos comunes a aquellos implementados por Puenzo. De hecho, la metáfora de la epidemia como un mal que obliga a un conjunto de la población a exiliarse había sido explotada ya en un film como *Los miedos* (1980, Alejandro Doria)<sup>2</sup> y el tropos del encierro en tanto referencia oblicua al pasado opresivo fue un tema capital dentro de propuestas tan dispares como *Malayunta* (José Santiso) o *Diapasón* (Jorge Polaco), ambas de 1986. Sin embargo, el problema mayor de *La peste* –que la crítica del momento se encargó de remarcar negativamente– radica en el imperativo sistemático de anclar sus metáforas en un referente de fácil reconocimiento que no debe nunca confundirse ni “malinterpretarse”. Lejos del hermetismo antirreferencial de Polaco o de la monumental metáfora elaborada por Doria, aquí se impone la necesidad

---

2 Para un análisis pormenorizado de las metáforas presentes en este film puede consultarse el citado trabajo de Lusnich (2016).



de subrayar los significados a los que apuntan las imágenes mediante una causalidad directa y explícita.

## La ciudad sitiada

Para Nicolás Suárez, la apelación a lo alegórico constituye un rasgo esencial del cine de los ochenta. El problema, según sus planteos, no radica en su recurrencia sino en el hecho de que se parte de “una noción limitada de lo alegórico en tanto mera técnica de representación en imágenes de un concepto preexistente y estático” (2018: 51). En líneas generales, las películas más resonantes de esos años, sobre todo aquellas que tematizaron el pasado reciente, tendieron a minimizar la apertura a lecturas insospechadas o aberrantes. Los recursos empleados para sus puestas en escena bascularon, en mayor o menor grado, entre el enmascaramiento distanciado y su revelación en función del encuentro con la realidad aludida. En *La peste*, los modos de construcción del espacio, particularmente de aquellos que se conectan con una Buenos Aires enrarecida, pero cuyas coordenadas de reconocimiento se tornan inmediatamente palpables, constituyen instancias palmarias en las que se evidencia la hibridez entre cierto extrañamiento (propio del discurso elusivo) al que se le adosa en un mismo movimiento la voluntad de afirmarse como testimonio indubitable de una época.

Volvamos por un momento a la secuencia de apertura. A la escena del automóvil donde se encuentran los protagonistas antecede una referencia que replica las estrategias implementadas por la novela en sus primeras páginas. Allí, Camus introducía una descripción somera de Orán, la ciudad portuaria al norte de Argelia donde se dan cita los acontecimientos desencadenados por la peste. En la película se

conserva este nombre, pero inmediatamente la voz *over* inscribe los hechos al interior de *una ciudad europea, aunque situada en Sudamérica*. Como si aquella mención no bastara para brindar pistas inconfundibles sobre el asentamiento de la historia en la capital argentina, la mención al lugar donde se dan cita las acciones está ilustrada por una imagen fija en la que se encuadra la parte superior del Palacio Barolo, justamente en el centro de Buenos Aires. Por otro lado, la conocida referencia temporal ambigua formulada en la novela mediante la apelación al número incompleto “19–” es reemplazada por la voz del narrador que aclara que los hechos desplegados a continuación se produjeron a finales del siglo XX, es decir en exacta coincidencia con el presente de la construcción del propio film.

La dimensión referencial con la que se inscribe en pantalla la ciudad al igual que su inmediato enrarecimiento constituyen unos procedimientos siameses (o, más exactamente, un recurso único desplegado de manera bifronte) que permean las decisiones de puesta en escena dominantes. De este modo, aquellos lugares emblemáticos recuperados en diversos tramos de la película –los conventillos de La Boca y su cancha de fútbol, el puente Avellaneda, el Riachuelo, el monumento “Canto al trabajo” de San Telmo o la misma Plaza de Mayo– están preñados por esa doble inscripción, al mismo tiempo realista y simbólica. De forma coherente con la premisa que hace de la peste simultáneamente un dato fáctico y una alegoría de la opresión experimentada a partir del golpe militar, el espacio registrado por la cámara se carga de idénticos sentidos. La figuración del puente y del Riachuelo, por tomar un ejemplo, remite tanto al lugar en sí (legible con mayor facilidad para quienes reconocen estos emplazamientos característicos del barrio de La Boca), pero también pone de manifiesto al interior del relato el punto en que la Orán ficticia queda aislada del resto

mediante unos límites infranqueables que impiden la escapatória de sus habitantes.

El trabajo con la materialidad del registro de distintos lugares de la ciudad a la que se le adhiere un movimiento de extrañamiento y ambigüedad ya tenía antecedentes en el cine argentino. El más notable, sin duda, es la Buenos Aires filmada por Hugo Santiago en *Invasión* (1968), convertida a lo largo de todo su metraje en la simbólica Aquilea.<sup>3</sup> Si en ella el encierro en el espacio urbano convertido en teatro de guerra se fundaba en la construcción de un límite entre quienes resisten desde adentro los embates provocados por una amenaza invisible proveniente del exterior, en *La peste* el movimiento que conduce al malestar social y a la configuración de un entorno opresivo se gesta desde el seno mismo del espacio representado. La situación de excepción provocada por la epidemia traza constantemente un marco narrativo capital vinculado al confinamiento de la población. En su desarrollo visual, la representación de la ciudad en el film de Puenzo ordena un trayecto en el que las locaciones filmadas van perdiendo progresivamente su carnadura referencial hasta volverse irreconocibles. La luminosidad de las escenas diurnas a cielo abierto cede su lugar, conforme avanza el relato, al predominio del encierro en unos interiores pautados por los designios de la opresión y la muerte. La alegoría de la ciudad sitiada cobra fuerza, entonces, pero lo hace solamente a condición de que, en sus primeros tramos, ya fuera establecido materialmente el contexto con el que aquella dialoga.

---

3 Un análisis sesudo sobre la construcción espacial y la figuración de la ciudad como un campo de batalla en el film de Hugo Santiago figura en Pérez Llahí (2011).

## La teatralidad de la peste

Como quedó demostrado, la construcción espacial, el encierro y las persecuciones a los sospechosos de contagio conforman un entramado a los que se acude para desplegar un programa basado en el imperativo de formular un discurso indirecto sobre la realidad inmediata. Junto a este abanico de motivos, aparecen otros en los que la enfermedad y la muerte adquieren carnadura. Se distinguen de las anteriores porque en estas escenas la teatralidad se recorta como un elemento capital que tiñe de un matiz particular las estrategias de estilización sobre las que se asienta la puesta en escena. Aunque puntuales y no particularmente centrales dentro del desarrollo de las acciones, las micro situaciones teatrales detentan, sin embargo, una capacidad singular para subrayar el carácter alegórico de los dilemas que atraviesan los personajes.

La problematización del artificio a través de la inclusión de lo teatral en lo cinematográfico importa en cuanto llama la atención acerca de la remarcación que hace el film de su carácter de objeto construido. La conformación de una puesta en abismo que busca evidenciar esta cuestión aparece desde un primer momento. La transformación del periodista de la novela original en un equipo de la televisión francesa integrado por dos personajes, Rambert y Tarrieu, llama la atención sobre este aspecto. Al activar esa modificación, la cámara de Tarrieu, visible desde el inicio, deviene objeto central. Debido a su presencia, las acciones desplegadas surgen de una raíz distinta. Ya no se trata exclusivamente de retazos de los recuerdos personales de Rieux, sino también de imágenes captadas por los reporteros y que, se sabrá poco después, nunca llegarán a destino. En otro sentido, la apelación a un soporte audiovisual, más que una opción barroca de formulación de la puesta en escena, opera

como una justificación de los mecanismos puestos en juego para trasladar la palabra escrita al cine. Sobre el trasfondo de la superposición de registros, la teatralidad, entendida como otra variante dentro de la lógica de puesta en abismo, adquiere un espesor singular por su capacidad de multiplicar los enclaves de estilización provistos por la trama.

No es casual, por tanto, que la cámara de televisión de Tarrieu se sitúe en el centro de una acción en la que se desarrolla una escena de claro sesgo teatral. El discurso del predicador apocalíptico interpretado por Norman Briski, mezcla de pastor religioso con ilusionista de feria, ante la mirada atemorizada de los curiosos encarna uno de los tantos mecanismos que activa la puesta en escena al momento de metaforizar la enfermedad y los miedos colectivos ligados a ella. Los gestos ampulosos del actor y la participación de una ayudante-vedette, enfundada en un disfraz de rata gigantesca, colaboran en la espectacularización del desastre sobre la que se imprime la escena. Bajo la forma de una ficción interna a la ficción, las palabras, una suerte de canalización desesperada del malestar y el desasosiego, se sitúan en paralelo al accionar de la fuerza pública ingresando a una casa para llevarse a un enfermo y a los sospechosos de contagio.

Como contracara directa de las arengas del predicador callejero sobresale otra figura central de la novela que el film recupera con fuerza una vez que los desmanes de la enfermedad ya se instalaron sobre esa Orán sudamericana ficticia. Paneloux, el cura del que se sirve Albert Camus para inscribir una forma de pensamiento en la que la peste constituye un castigo divino a los comportamientos sociales, adquiere carnadura más tardíamente que el resto de los personajes. No obstante, su presencia se carga de un sentido de teatralidad que, una vez más, impone un estilo basado en la estilización alegórica. Puenzo recobra de la novela el

sermón del padre, reescribiéndolo en función de sus propios intereses. A las palabras proferidas por Paneloux, el director adosa una referencia visual a los ángeles del bien y del mal que presiden la iglesia en la que se desarrolla la acción. Mediante esta alusión, no solo bíblica sino también pictórica, el impacto de su sermón se construye a través de un tratamiento que apunta a despegarse del precedente literario –y, en consecuencia, abstracto– para asumir una corporeidad audiovisual.

La representación de la muerte como un factor omnipresente dentro de un país aquejado por la peste adquiere en el film de Puenzo varias formas de inscripción en escena. No interesa tanto referirse aquí a su materialización efectiva, dado que la puesta en escena provee constantemente muestras de las consecuencias de la enfermedad. Más que eso, vale la pena puntualizar el modo en que el malestar se teatraliza. La secuencia de la cena de Nochebuena a la que asisten los protagonistas marca un punto de clivaje dentro de la narración. La situación, distendida en apariencia, se contrapone a la angustia experimentada por Rieux y Rambert, en quienes se deposita el núcleo de la acción. No hay nada que celebrar, parecen enunciar ambos personajes, pese a la opulencia que ostenta el emplazamiento elegido. Como un elemento secundario y accesorio, la escena está vertebrada internamente a partir de los movimientos de una pareja de bailarines de tango. La inclusión del espectáculo convierte a ambos en asistentes a una función que para ellos carece de importancia. A nivel narrativo, el film utiliza esta situación para destacar tanto la necesidad de Rambert de salir de Orán al igual que la de Rieux de recibir noticias de su esposa enferma. Sin embargo, el final de la coreografía arroja un sentido inesperado. El deceso coreografiado de la bailarina con la que concluye el número se convierte en símbolo, en imagen alegórica. Como una suerte de *memento mori*

dancístico, la representación alude a la imposibilidad de la pareja de escapar a los designios de la peste y, en muchos sentidos, preanuncia el destino trágico de la protagonista.

Si en las escenas anteriormente descriptas la muerte quedaba enmarcada como una realidad ineluctable, otro momento teatral presente en la película sirve como una condensación simbólica que remite a otras formas de comportamiento social con relación a la enfermedad. Una vez que las pantallas de televisión declaran la superación de la epidemia, los ciudadanos de Orán se reúnen a celebrar. En este caso la secuencia toma lugar en un cabaret. En este espacio atestado de hombres reunidos para festejar el final del flagelo colectivo, una bailarina semidesnuda ofrece un show erótico. Sobre el cierre del número, una rata recorre su cuerpo, en un gesto que exhibe la reactivación del deseo sexual como correlato de la vida. Este motivo visual se conecta inevitablemente con una de las escenas iniciales, en la que se muestra a otra rata ascendiendo por las piernas de una Martine Rambert aterrorizada y que, a la sazón, sirvió como punta de lanza para inscribir el ingreso de la peste entre la población. El placer exhibido por la *streeper*, aunque absolutamente secundario dentro de las acciones, funciona como correlato de la superación del problema, de su negación, del olvido. Y, no obstante, frente a esa alegoría teatral que rezuma una aparente vitalidad superadora, es justamente en esta instancia donde empiezan a aparecer los síntomas de la enfermedad en Tarrieu. Más que un punto de llegada positivo, la secuencia conduce, a través de la inscripción lateral de un espectáculo, al inicio de la película, cerrando un círculo que no tiene nada de gozoso.

## El mito de Sísifo

La película de Puenzo fue, como se mencionó anteriormente, un fracaso estrepitoso. En líneas generales, la crítica denostó sus pretensiones adaptativas, cuestionando predominantemente la intención de valerse de la obra de un autor consagrado para fundar una lectura que cristalizaba en un contorno bien definido los elementos metafóricos de la novela. Indudablemente, la construcción de unas alegorías subrayadas que conducen, a veces de manera muy literal y explícita, a la experiencia del pasado reciente constituye uno de los basamentos más endeble de la propuesta. Esta táctica en la que toda opacidad tiende a volverse transparente para asegurar su legibilidad constituye, quizás, un efecto de época. De una época que no admitía (o lo hacía poco) la ambigüedad.

Más allá de las falencias en su tono, de su continua necesidad de entablar interpretaciones contextuales, el valor de la película se acrecienta al situarla en correlato con la política del país a principios de los noventa. En una entrevista realizada con motivo de su estreno, Puenzo afirmó: “Lo que tiene sentido para nosotros en Argentina es que Camus escribe la novela como una advertencia sobre el carácter cíclico de la peste” (Kriger, 1993: 60). Estableciendo una distancia crítica respecto de aquellas posiciones que argumentaban que la llegada de la democracia determinaba la clausura definitiva de un proceso tortuoso, el director llama la atención sobre el mal como un elemento latente en la sociedad. En los años de consolidación del modelo neoliberal propiciado por Carlos Menem, del indulto a los genocidas y de cierto triunfo de la impunidad, el director construye un alegato en contra de las victorias aparentes sobre la enfermedad social y sus consecuencias.



Vale la pena volver a la escena celebratoria examinada en el apartado anterior. Mientras los ciudadanos de Orán, desbordantes de alegría, escuchan el anuncio del final de la peste, el escéptico Tarrieu les responde con un pesimismo que parte de la consciencia de que la enfermedad no se ha extinguido, sino que retornará en algún momento no muy lejano. Desde la ironía, Tarrieu arenga al pueblo: “empujemos la roca hasta lo alto de la montaña”. La referencia no es en ningún modo accidental. La imagen alude, aunque sin nombrarla, a la condena de Sísifo, mito al que el propio Camus acudió para la elaboración de uno de sus ensayos existencialistas (1995). En la idea de un movimiento incesante del que es imposible escapar, se cifra la visión del cineasta, en este caso no sobre la historia reciente, sino sobre sus secuelas en la actualidad. Su película, entonces, además de una alegoría, se instala como una advertencia: el pasado es un mal que siempre vuelve o, mejor dicho, una piedra que inevitablemente deberemos cargar sobre nuestras espaldas.

## Ficha técnica

*La peste* (1992). Basada en la novela de Albert Camus

Dirección: Luis Puenzo

Producción: Compagnie Française Cinématographique (CFC), Oscar Kramer S.A., The Pepper-Prince Ltd.

Intérpretes: William Hart, Robert Duvall, Sandrine Bonnaire, Raúl Juliá, Duilio Marzio

## Bibliografía

Camus, A. (1995 [1942]). *El mito de Sísifo*. Alianza.

- Camus, A. (2020 [1947]). *La peste*. Sudamericana.
- García Olivieri, R. (1993). *Luis Puenzo*. Centro Editor de América Latina.
- Kruger, C. (1993). La revisión del proceso militar en el cine de la democracia. España, C. (comp.), *Cine argentino en democracia (1983-1993)*, pp. 55-67. Fondo Nacional de las Artes.
- Lusnich, A. L. (2016). Formas de la dominación social en las ficciones alegóricas y metafóricas realizadas en épocas de la dictadura y la postdictadura en Argentina. *Ideas*, núm. 7, p. 1-16.
- Martínez, C. (2020). "La peste: Luis Puenzo reflexiona sobre la película con la que se adelantó a la pandemia". *La Nación*, Suplemento de Espectáculos, 19 de octubre. En línea: <<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/la-pesto-luis-puenzo-reflexiona-pelicula-se-nid2471842/>> (consultado: 22-01-2021).
- Pérez Llahí, A. (2011). Tema del sitiador y del sitiado. Sobre *Invasión*, de Hugo Santiago. Lusnich, A. L. y Piedras, P. (comps.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, pp. 447-552. Nueva Librería.
- Sontag, S. (2003 [1978]). *La enfermedad y sus metáforas. El SIDA y sus metáforas*. Taurus.
- Suárez, N. (2018). El cine de los ochenta. Bernini, E. (comp.), *Después del nuevo cine. Diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo*, pp. 45-58. EUFyL.

## Capítulo 10

### El discurso endémico

*El año de la peste de Felipe Cazals*

*Emiliano Aguilar*

En un subterráneo, un señor mayor se descompone entre la multitud de pasajeros. El parte oficial anuncia muerte por trombosis pulmonar. En la morgue, Eva, la enfermera (Rebeca Silva) recalca que “ya van como siete esta semana” en alusión a la cantidad de fallecidos en condiciones similares. Ante las preguntas de la gente que quiere saber, las respuestas evasivas no tardan en llegar: “Yo no sé nada”, afirma Karla, una inspectora de salubridad (Nora Larraga). La historia reciente de México se ha visto salpicada de casos de corrupción, violencia e impunidad, y durante gran parte del siglo XX ha habido de todo excepto transparencia; como es sabido, durante el extenso periodo que gobernó el Partido Revolucionario Institucional (PRI) en México, cada sucesor a la presidencia era elegido por el presidente mismo, cuyo “poder escrito para elegir a su sucesor de entre sus colaboradores más cercanos” (González, 2008: 63)<sup>1</sup> convertía las elecciones en un foco de impunidad extrema; hacia fines de los setenta la crisis económica era tal que el poder

---

1 Todas las traducciones fueron realizadas por el autor de este capítulo.

político de José López Portillo, por entonces presidente, se había debilitado.

Una epidemia de origen desconocido empieza a diezmar la población semana a semana, y la ineficiencia del Estado como portavoz de tranquilidad no aporta demasiada solución al conflicto. *El año de la peste* (1979) es una película mexicana de ciencia ficción dirigida por Felipe Cazals cuyo guion, escrito por Gabriel García Márquez a partir de la novela *A Journal of the plague year* (1722) de Daniel Defoe, enfoca con atención la postura del poder ante una crisis, y enfatiza cómo la palabra puede eclipsar la realidad, siempre y cuando esa palabra sea tomada y dictada por aquellos que ostentan el poder. A medida que la película avanza se va tornando brutal, no solo por la cantidad de personas que mueren sino también por la severidad del mensaje oficial, que dista mucho de la realidad cotidiana de la ciudad, generando un contraste visual y narrativamente funesto.

En el presente capítulo se analizará la problemática socio-política que surge a partir de la aparición de una pandemia en función de las causas y las consecuencias que la rodean. Para dicho análisis se tendrán en cuenta los mecanismos narrativos que posibilitan en *El año de la peste* una narración fiable, pero a la vez desconfiada, en tanto concentra su atención en la influencia humana sobre la propagación de la peste y utiliza a esta como una metáfora del presente político que gobernaba el país de México con férreo autoritarismo en esa época y durante tantas décadas.

## La revolución eterna

Como un subproducto surgido de la revolución de 1910, el PRI gobernó México durante gran parte del siglo XX e impulsó durante ese periodo la construcción de “un

nacionalismo oficial e identidad nacional, *Mexicanidad*, con el objetivo de regenerar moral y materialmente a la población” (Bunker y Macías-González, 2011: 83). Esta mexicanidad pretendía urbanizar la ciudad y convertir a sus ciudadanos en consumidores de lo autóctono. La mexicanidad es una construcción cultural simbólica formada por ciertos elementos propios y permanentes que hipotéticamente hacían al reconocimiento del pueblo mexicano como uno solo. Bajo el gobierno de Miguel Alemán Valdés (1946-1952) se aplicó la llamada *doctrina de la mexicanidad* que no era más que “la reorientación ideológica que pretendía el convencimiento de su nacionalismo” (Delgado, 2008: 403). A la par de esta política de reorganización ideológica, el Estado impulsó lo que posteriormente se conoció como “la modernización del autoritarismo” (Delgado, 2008: 403), basado principalmente en la erradicación de tendencias comunistas como también en el “sometimiento de los gobernadores a la disciplina presidencial” (Delgado, 2008: 403), lo cual concentró aún más el poder político en el Poder Ejecutivo de la nación y, ante la disminución de las fuerzas sindicales, la demagogia en las decisiones gubernamentales aumentó al punto de comportarse como una autocracia.

*El año de la peste* se estrenó en México en un periodo conflictivo para la relación entre cine y Estado, porque si bien durante los primeros años de gobierno de López Portillo (1976-1982) el cine se benefició de la política exitosa que arrastraba desde el gobierno anterior, con los años el presidente cambió el rumbo de esa relación en gran parte debido a “una reconciliación con el sector privado” (Pelayo, 2020: 190) que en la industria fílmica potenció la fabricación de un “cine familiar, entretenido y rentable” (Pelayo, 2020: 190), reduciendo al mismo tiempo la producción de películas concebidas como “un medio artístico de expresión y no de enriquecimiento económico” (Pelayo, 2020: 190). Entre otras medidas,

el gobierno de López Portillo decidió “la suspensión de créditos para la producción de cine nacional, la liquidación del Banco Nacional Cinematográfico y la clausura de la Corporación Nacional Cinematográfica (CONACITE)” (Olascoaga, 2019: 1), minando las posibilidades de casi cualquier producción disidente subvencionada. En este contexto surge la película *El año de la peste* de Felipe Cazals como un llamado de atención respecto del abandono del Estado hacia los sectores públicos en favor del ya mencionado giro que privilegiaba a sectores privados.

La ciencia ficción tiene la capacidad de “concebir nuestra situación contemporánea de forma dinámica” a partir de un “orden diferente” (Paik, 2010: 2) del estado de las cosas. Las convenciones del subgénero de catástrofes o de lo post-apocalíptico permiten la confección de un universo narrativo sospechosamente similar al mundo real, pero con algún evento extraordinario que resquebraja el orden público y genera disturbios, violencia, pánico y/u otras reacciones populares motivadas por el instinto de supervivencia. Una de las principales certezas acerca del género de ciencia ficción es que resulta un “vehículo ideal para registrar las tensiones relacionadas a la definición de una identidad nacional y al proceso de modernización” (Haywood, 2011: 3). Ya se ha escrito en incontable cantidad de ocasiones respecto del problema que sufrió y sufre América Latina a la hora de definir y sostener una identidad nacional debido a la “influencia del Norte y a la desigual asimilación de la tecnología” (Haywood, 2011: 3) en los países de esta región. En este sentido, *El año de la peste* proporciona un interesante caso de estudio porque parte de un texto de base procedente de la literatura, pero se contextualiza en un futuro próximo –aunque no fechado, se asume contemporáneo– y consigue captar las inquietudes y preocupaciones de una sociedad determinada, en buena medida gracias a la escritura de

un conocedor de la realidad de los países subdesarrollados como fue García Márquez.

Un eje clave para el análisis de la película de Cazals es el de la construcción del discurso cinematográfico, y para ello –dado que la narración del filme tiene lazos estrechos con la literaria– es pertinente tener en cuenta algunas cuestiones inherentes a la construcción de una narración. Siguiendo a Tom Wolfe, Víctor Fabián Latorre señala respecto del periodismo narrativo que existen varios procedimientos que “otorgan verosimilitud a todo relato de no-ficción” (Latorre, 2017: 1); entre esos procedimientos están el punto de vista en tercera persona, la construcción episódica –escena por escena–, el diálogo realista y la descripción significativa. Aunque están pensados estrictamente para un universo narrativo ligeramente diferente del cinematográfico, podemos establecer un paralelo con relación a qué procedimientos tienen la capacidad de otorgar verosimilitud a un relato periodístico ya que *El año de la peste* funciona como una crónica, que no necesariamente ofrece una solución, sino que simplemente muestra los hechos tal como suceden. Claro está, la película se toma sus licencias narrativas dado el medio o dispositivo por el que se produce, en pos de agilizar el relato y ofrecer una idea de dinamismo que tal vez es lo que se necesitaba para salir del círculo vicioso en que se hallaba el México de los años setenta. A continuación, se desarrollarán y analizarán las viñetas que componen esta película, teniendo en cuenta que su problemática excede los parámetros impuestos por la narrativa, para situarse como un relato atemporal en relación con el sentido de pertenencia a un subcontinente el cual continúa sufriendo los estragos de sus operaciones gubernamentales.

## ¡No es la peste!

Ante la aparición de varias muertes aparentemente aisladas, el doctor Sierra Genovés (Alejandro Parodi) es el primer profesional que insiste sobre estos casos, pidiendo a su esposa que tome precauciones ante lo que supone como “algunos brotes de tifoidea”. Sierra Genovés es la figura emblemática –aunque no por ello carece de ambigüedad puesto que él mismo empieza una relación con una estudiante de medicina cuando su familia se marcha del país por precaución– de un movimiento *contrahegemónico* que desde lo discursivo se opone al relato construido por el Estado, pujando en la oscuridad por generar conciencia sobre la verdadera naturaleza de las muertes en el D.F. La hegemonía puede entenderse hoy como un conglomerado de “alianzas [...], estructuras y procesos ideológico-culturales” que “es simultáneamente jurídico-política, intelectual y moral” (Aguiló, 2021: 1) en sus facetas. Mediante estas alianzas, la hegemonía se constituye en un discurso oficial como “discurso compartido” implicando entonces “dominio, dirección, coerción, consenso y persuasión” (Aguiló, 2021: 1). La contrahegemonía, como indica su nombre, comporta una “multiplicidad de formas alternativas de resistencia” (Aguiló, 2021: 1) cuyo objetivo es combatir el discurso dominante, ya sea por medio de la lucha o con la creación de nuevos sujetos sociales que puedan resignificar la cultura y la sociedad en la que conviven. El discurso hegemónico del Estado se transmite desde los medios de prensa, cuyo mensaje principal es negar la existencia de una epidemia de grandes proporciones: al salir del hospital, un portavoz del gobierno advierte que ante la posibilidad de un brote infeccioso o intoxicación masiva, es prioridad proteger a los niños; sin embargo creen que todo peligro ha pasado, y aunque el periodismo interroga de qué murieron los once



niños fallecidos, los médicos dicen que solo dos han muerto y que una nena está en recuperación, restando así importancia a las preguntas de la prensa.

A medida que avanza la película, el discurso oficial va sufriendo pequeñas modificaciones, aunque sin alcanzar jamás la transparencia ya que, como se llega a afirmar hacia el final de la película, “no hay ni habrá peste”, una sentencia brutal que sostiene la totalidad de ese discurso y que contrasta fuertemente con las imágenes de desolación, violencia urbana (como los adolescentes que patean a alguien indefenso en el rincón de una vereda, o la turba de personas indignadas que apedrean a un sacerdote y a unos monaguillos que salen a la puerta de una iglesia) y los cadáveres arrastrados por el piso como bolsas de basura. Aludiendo a dicho discurso, Sierra Genovés define su postura ante un amigo diciéndole que “mientras la burocracia política manipule las instituciones como cosa propia, para su beneficio, la clase dominante a la cual pertenece, este país seguirá jodido”, exponiendo así las frustraciones de un sector que quiere cambiar la dirección de la información pero que no puede. La queja del doctor Sierra Genovés expresa la frustración ante el fracaso de desestabilizar al poder, al fútil intento de intentar derrocar la credibilidad del poder hegemónico.

El director general del hospital, como representante máximo de una institución pública, reprende a Sierra Genovés pretendiendo “por viejo” saber más e ignora sus advertencias de que pueden estar frente a una epidemia, afirmando aquel que esta enfermedad “no es más que una bronconeumonía vulgar” dado que “no estamos en la edad media”. La respuesta del médico es irónica: “¿Usted cree, doctor?”, interroga a su superior trazando un paralelismo con la corrupción e impunidad con la que se manejan los sectores políticos, una impunidad brutal y típica de un siglo XX manchado de crímenes de Estado. Otro profesional, el arquitecto Budillo

(Carlos Fernández), señala: “Nuestro deber es evitar que las cosas sucedan como en los libros”; Budillo critica la situación de aislamiento, como si “se tratara de una guerra”. Si bien durante el régimen de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) se había producido un distanciamiento entre el sector empresarial y el Estado, durante el periodo de López Portillo se intentó una liberalización política que zanjara esa brecha; este acercamiento provocó que esos sectores aliados ganaran poder y opinión en cuestiones públicas. En *El año de la peste*, el alcalde Torreros (Héctor Godoy) advierte que el pánico que causaría la noticia puede ser más grave que la epidemia misma, y anuncia medidas *por precaución*, sin alarmar a la ciudadanía: algunas fumigaciones discretas, un poco de sobrevigilancia y la concentración de todos los casos sospechosos en el Hospital General donde sea más fácil controlarlos. Asimismo, Sierra Genovés avisa a un funcionario epidemiólogo del FMI sobre el potencial crecimiento de la peste; este, bajando el tono, recuerda cuántos muertos hay por semana en casos de infección gastrointestinal, padecimientos cardiovasculares, males respiratorios, etc., los cuales suman una cifra mucho más elevada al número de cincuenta y siete casos por epidemia que asegura Sierra Genovés. “¿Qué son cincuenta, sesenta muertos, en una ciudad de trece millones de habitantes?, es la terrible interrogación del funcionario, más preocupado por el pánico que puede causar la noticia –y la consecuente crisis– que por la epidemia misma. Sin embargo, Sierra Genovés declara que la situación sanitaria en el país es peor que la de hace siglos atrás. La influencia de los sectores empresariales se hace sentir en la toma de decisiones gubernamentales, ahora más orientadas a un pensamiento o estrategia de tendencia económica dominante, en detrimento de otros sectores como el educativo o el sanitario cuyo presupuesto seguramente se ha visto recortado por culpa de políticas económicas liberales.

Las mujeres con las que se relaciona el Dr. Sierra Genovés no parecen tener el peso narrativo suficiente para desafiar su palabra. Magdalena (Zully Keith), su esposa, le dice –antes de alejarse de la ciudad por dos meses con las niñas– que lo que más le gusta de él es que es un poco lunático, y que no va a parar hasta volverlos locos a todos. La familia misma como institución “constituye un aspecto organizado de la existencia social” que se encuentra “establecida y perpetuada por varias normas y reglamentos” (Gilbert, 1997: 259); este tipo de configuración implica una ideología que tiende a seguir el dictado de las voces tradicionales. Entonces la familia tiende a descreer de la verdad extraoficial, en parte por estar aferrada al discurso político del Estado. Eva, por su parte, ante la pregunta de Sierra Genovés respecto de qué piensa sobre los enfermos, afirma: “yo creo en lo que usted diga, doctor”, reflejando el adiestramiento no solo de ella como profesional sino también al que la sociedad mexicana estaba sometida ante el engaño permanente de las autoridades. Entonces este adiestramiento discursivo es un concepto que se repite a lo largo de toda la película, aunque no implica necesariamente la creencia absoluta de las clases bajas a la palabra de quienes mandan.

Los medios y el boca en boca magnifican el próximo paso de un cometa cerca de la Tierra (ya desde el principio, cuando al salir del hospital una enfermera advierte a Sierra Genovés que tenga cuidado con aquel), como chivo expiatorio; nadie realmente lo ha visto (excepto la cajera de un supermercado, quien tiene un recuerdo bastante estrambótico de él –que era del tamaño del cielo, de cabellera larguísima y desgreñada, y hacía un zumbido como de papalote enorme; era un cometa hembra, llevaba la cara llena de lágrimas, y se parecía a la mujer araña). El noticiero, de igual forma, lanza noticias que intentan desviar el foco de atención, como con la problemática de las fugas de gas. Esta

noticia condensa la postura neo-populista del Estado mexicano bajo el mandato de López Portillo, cuya idea era la de transformar el país “en un poderoso país exportador de petróleo” (González, 2008: 67). Nuevamente queda explicitado cómo se privilegia la posición económica y la apariencia hacia el exterior por sobre la emergencia interna.

Respecto de las muertes, oficialmente se habla de una presión bronquial muy aguda, contagiosa y agravada por la polución, pero siguen negando la existencia de la peste. Esa identificación pública como una presión bronquial busca diferenciar la epidemia de la famosa pandemia europea que acabó con la vida de más de sesenta millones de personas en la Edad Media. Como afirma Eva, en una ciudad grande e inmensa, las autoridades pueden “ocultar lo que quieran por el tiempo que quieran”. Eva –que al momento del surgimiento de la peste se encuentra realizando su tesis sobre grandes epidemias– especula con que la situación actual puede deberse solo a la mortandad natural de quince millones de habitantes hacinados, negando también la sospecha de Sierra Genovés acerca de una epidemia. No solo los profesionales intentan marcar distancia con la peste, sino que las instituciones se muestran ajenas a esta situación como es el caso de la “clínica de ricos” en la que “no entran enfermos contagiosos”, denotando una segregación que se produce a partir del poder del capital; el Dr. Morel (Manuel Zozaya) afirma al respecto: “nosotros vivimos de ellos así como ellos viven de nosotros”, sobreponiendo los intereses económicos –los cuales ejercen claramente como medio de dominación de otros seres humanos por seres humanos– a la crisis sanitaria. Otros funcionarios públicos afirman extraoficialmente que con los problemas que tiene el país, no pueden “echarse encima” la responsabilidad de una peste. Ante esta muestra de deliberada crueldad, el Dr. Martínez Abasolo (José Carlos Ruiz) ofrece una contundente expresión de

desaliento: “¿Qué se puede hacer con un gobierno que no tiene riñones para afrontar la realidad? Lo que hemos hecho hasta ahora es un crimen”, englobando en ella tanto el desinterés –y la inoperancia– del Estado, como el erróneo enfoque hacia la epidemia que provocó el aumento de muertes y, por qué no, la culpa asumida en primera persona ante un sistema patriarcal y hermético que no obtiene los resultados que el pueblo necesita.

## La construcción del discurso endémico

Para comprender el funcionamiento del discurso político-social en *El año de la peste* es preciso atender a dos de los efectos clave para su vigencia: su eficacia y su “recurso persuasivo” (Meyenberg, 2011: 2). Es importante recordar que un discurso tiene como uno de sus objetivos intentar convencer a quien está interpelando, pero también “fijar la postura que será adoptada” (Meyenberg, 2011: 2) en relación con el problema al que haga referencia en su palabra.

Mr. Hjolen (Alberto Isaac), el ministro de economía de Noruega, muere debido a la epidemia durante su visita al D.F., pero las autoridades anuncian que murió por un paro cardiovascular y que tenía antecedentes de episodios cardíacos. Más tarde, el noticiero anuncia un nuevo chivo expiatorio: se pronostican grandes heladas para las vacaciones, por lo que se recomienda tener las casas bien ventiladas, no comer frutas ni verduras y hervir el agua y la leche. Las imágenes, sin embargo, sobrepasan el discurso: calles abandonadas, llenas de basura o de papeles, y unas pocas personas y animales merodeando sin rumbo. En una reunión de gabinete hacia el final de la película, el ministro de economía (Marcelo Villamil) expresa con preocupación que el país está en una crisis económica mientras que

el ministro de salud (César Sobrevals) agrega que la peste también lo es, y que “es cuestión de jerarquizar las crisis”. Sin embargo, el economista observa que “la ciudad dejaría de ser económicamente efectiva en menos de dos semanas” si se declarara el estado de peste, y un general (Amado Zumaya) advierte que “sería imposible contener el pánico y el pillaje sin recurrir a medidas coercitivas muy severas”. Sin embargo, el general concluye que, de ser necesario: “si el bien de la patria lo exige, no eludiríamos el sacrificio” de tomar esas medidas con los medios de disuasión que, según él, no les “faltan”. El discurso acaba siendo peor que la peste, porque potencialmente puede provocar reacciones más violentas.

Un contraste recurrente en *El año de la peste* es la oposición entre el discurso que desalienta la idea de una epidemia, y las imágenes desoladoras de la ciudad casi abandonada, con poca o nada de gente en las calles y con acciones sanitarias que apuntan a la desinfección de todo, ya sea basura, objetos, animales o personas (unos linyeros comen y otros descansan pese a estar siendo rociados por un desinfectante biológico). Es interesante el contraste entre las imágenes de devastación y los comunicados de Salud Pública negando rotundamente la epidemia. Este contraste impacta más cuando se observa a Julián Arango (Narciso Busquets), el conductor del noticiero de televisión, pidiendo editar esas imágenes para que no salgan al aire; de hecho, desde la televisión se pide a la población que no se deje llevar por habladurías y falsos rumores. Julián es otra figura de la mexicanidad política. Al principio se enoja por haber dado una noticia oficial que en realidad es falsa –para tapan el tema de la peste–, pero luego muestra un costado menos decoroso al sugerir a una reportera que se acueste con un famoso para obtener una entrevista difícil; más tarde, otra persona le dice burlonamente a Julián: “desde cuándo te preocupa a ti el público”, dándonos un indicio de la falta

de escrúpulos por parte del conductor. Es evidente que la prensa ocupa un lugar destacado en la versión de los hechos que llega a oídos de la gente, pero los individuos que componen la prensa pueden no estar precisamente exentos de ambigüedad en su accionar.

En un pueblo alejado de las ciudades, se hacen sacrificios de mujeres para acabar con la peste; aunque parezca –y sea– una barbarie de magnitudes bíblicas, se puede establecer una analogía con la manipulación de la información mediática por parte del poder, que provoca de ese modo directa o indirectamente sacrificios de muchas vidas, ignorantes –en la mayoría de los casos– de la realidad. Vivian Sobchack señala que una manera de acercarse a un film de género es mediante su iconografía, desde la cual:

las unidades visuales que manifiestan –y a menudo dictan– el carácter, la situación y la acción han sido examinadas como esos elementos que no solo coordinan los films, sino que también llevan el significado y el matiz emocional más allá de la particularidad de cualquier película. (2004: 4)

Esas calles, esa desolación no solo representan las muertes por epidemia, sino también el desencanto de un pueblo ante un Estado opresor y la resistencia ante el declive económico (resistencia que se hace sentir en las reuniones sociales, como aquellas personas que aún cantan –aunque sean tonadas tristes– en fiestas privadas). Basta escuchar al doctor Martínez Abasolo cuando, cansado de luchar con las autoridades del hospital, exclama: “iburócratas! Nos tienen comiendo de una mano y nadie protesta ni desenfunda la verdad”, anunciando así lo debilitados que están los sectores que podrían hablar, ante las presiones políticas por parte del poder.

El curso argumental de *El año de la peste* está contado como una crónica, es decir, fechada con día y mes a través de títulos en la parte inferior de la pantalla; como es sabido, el uso de datación –en especial cuando se trata de fechas contemporáneas a las del espectador– contribuye a la empatía del observador con lo que está mirando, es decir, siente mayor proximidad a los personajes de la narración por cuanto comparten un cronotopo, entendiéndolo a este último de acuerdo con Bajtin como la “conexión esencial de relaciones temporales espaciales y temporales asimiladas artísticamente en la literatura” (Jiménez, 1993: 34). La narración es ágil ya que salta de una fecha a otra que puede estar situada semanas después, con el objetivo de contar sólo episodios o sucesos que revistan importancia o que sean funcionales a la trama principal, y lo hace sólo mediante la mostración de los sucesos dejando de lado cualquier intento de narración en *off*. En cuanto al diálogo, a pesar de esos saltos temporales hay momentos en los que los personajes discuten la problemática inmediata (como el médico con la enfermera cuando estudian los primeros casos) o momentos en los que simplemente se cuentan cosas personales; en este sentido, el realismo se produce en las expresiones que hacen al sujeto mexicano como tal, como exclamaciones de desencanto (“¡estamos jodidos!”). Cuando una periodista –al principio del film– habla con una viuda que acababa de perder a su marido pero actuaba de manera exageradamente relajada, se establece un diálogo en el que se recalca la búsqueda de reafirmar la masculinidad en el hombre enfermo que, según su esposa, afirmaba que “estuvo acostado tres días y luego dijo que ya se sentía bien”, evitando mostrarse vulnerable aunque en realidad ya estaba dolorido. Este tipo de descripción encaja con una descripción significativa que toma en cuenta “un esquema completo del comportamiento y de los bienes a través del cual las personas expresan su



posición en el mundo” (Latorre, 2017: 1), como en la ya mencionada escena de los disturbios a la entrada de una iglesia en los que un eclesiástico es apedreado; otra forma descriptiva son las reuniones ya mencionadas para ensayar música, en especial tonadas regionales. De esta y otras maneras, en la película se intenta retratar la cotidianeidad –afectada o no– del pueblo mexicano tanto en público como puertas adentro, con las características propias que conforman su identidad y lo diferencian de otros pueblos.

Otro factor que contribuye a la construcción del discurso desde lo filmico es la selección cromática de los objetos. La elección de un color apela generalmente a provocar “una reacción psicológica en el espectador, focalizar la atención en determinados detalles” (MacGuffin007, “El color en el cine más allá de la estética”, 2019) entre otros objetivos. El color amarillo es el indicador principal de la presencia de la peste en la película: patrullas sanitarias con trajes impermeables de ese color, banderas gigantes amarillas sobre edificios ya desinfectados pero marcados con la epidemia, o bebés en neonatología envueltos en sábanas de ese mismo color para identificar cómo la muerte los rodea a todos, incluyendo a los más pequeños. Generalmente, se suele identificar este color con la enfermedad, ya sea por la famosa fiebre de principios del siglo XX o bien por la apariencia de la piel en los seres humanos que contraen enfermedades contagiosas, probablemente asociado con la palidez de las personas que padecían ictericia. En el polo opuesto, durante un show en un pub, todos los espectadores lucen máscaras de protección que recuerdan a aquellas identificadas con la peste de la Edad Media; el vínculo mimético con la gran peste es inevitable, pues se la interpela al espectador desde lo iconográfico. Lo que no está tan claro es si realmente se está tomando la peste en serio, o si se la utiliza como el disparador de una moda en medio de un ambiente festivo y de

distracción, lo cual contrasta con la solemnidad que circula en los pasillos del hospital o en la sala de neonatología.

En otra ocasión, Sierra Genovés habla sobre el instinto de la gente, apuntando que a pesar de que el Estado intente tapar todo, las personas saben y se defienden del peligro *como pueden*. En *El año de la peste* la música, siempre intradiegetica, es un mecanismo de defensa y, por ende, de resistencia: sin importar la fuerza del discurso oficial y tendencioso, y aunque las calles estén prácticamente vacías, las personas siguen sosteniendo su humanidad por medio de la práctica oral que permite el arte de la música. El departamento en el que habita Eva, por ejemplo, es un microcosmos que se opone a las afueras del edificio, ya que allí se vive la música como si todo estuviera bien: sus familiares y otros músicos ensayan por las noches boleros, rancheras y otras canciones locales. Ese espíritu de resistencia también es parte de la mexicanidad, aunque de la verdadera mexicanidad, es decir, aquella “certidumbre de lo mexicano” que “brota de una impresión de resistencia mundana” (Basave, 2001: 30) propia de un pueblo que se resiste a verse invadido, no solo culturalmente sino al nivel de discurso político.

## Vaticinio

En la película se dan cita dos versiones paralelas del relato principal: por un lado, la palabra del Estado mexicano sosteniendo con convicción la idea de que no hay tal peste. Por el otro, la imagen misma, es decir, lo que la cámara nos muestra; aquí no hay doble discurso posible (en el marco de la diégesis del filme) ya que asistimos a imágenes cruentas de la destrucción, desolación y muerte que van surgiendo al paso de esa epidemia. Durante una escena cerca del final, una inmensa cantidad de cadáveres humanos son apilados

en camiones y descargados en pozos de forma indiscriminada: lo hacen clandestinamente –ante la mirada resignada de varios de los protagonistas– porque “oficialmente continúan vivos” ya que no han sido tratados por las patrullas sanitarias ni se ha informado de ellos debidamente a las autoridades. Julián Arango comenta con sarcasmo que “en cierto modo no deja de ser un consuelo. Es una nueva forma de inmortalidad”, un comentario muy desfavorable pero que es producto de la aceptación de una derrota; de hecho, junto al Dr. Martínez Abasolo y al representante de la Escuela de Medicina, el Dr. Núñez (Roberto Dumont), Julián dice que son el cuarto poder, y que si los tres poderes principales se les ponen en contra, no se puede hacer nada.

A lo largo de este breve recorrido por el filme de Cazals, se pueden observar ciertas similitudes con la situación latinoamericana de hoy, que atravesadas por las enormes dificultades que plantea la actual pandemia, padece una crisis institucional provocada en parte por políticas de privatización y favoritismo hacia sectores privados que han causado huecos en determinadas áreas como las de salud pública. Más allá de cualquier análisis posible, lo cierto es que *El año de la peste* es por momentos un espejo de la realidad, pues aunque hoy los medios de comunicación pueden potencialmente lograr que la información esté más universalizada, continúa existiendo un problema en el nivel discursivo de la información que impide la transparencia total en nuestro acceso a ella. Por otro lado, el desentendimiento entre el pueblo y la palabra oficial no se agota en el discurso, puesto que la educación es otro de los sectores que ha sufrido manipulación y desatención por parte de los Estados, y es preciso contar con ella para promover el desarrollo concientizado de cada uno de los individuos en la sociedad, de manera tal de generar un comportamiento social adecuado a este tipo de emergencias sanitarias. *El año de la peste*

es una película de ciencia ficción, es un manifiesto político, y también es un llamado a la humanidad para que deje de hacerse daño a sí misma y empezar a trabajar en conjunto en pos de un bien común. En la era de la información, cada vez se torna más difícil alcanzar un acuerdo razonable entre todas las partes.

Aunque algunas películas pueden ser crueles o despiadadas al esquematizar a los seres humanos, la realidad nos muestra que de ninguna manera aquellas terminan cuando la ficción se acaba; es el caso de *El año de la peste*, la cual trasciende la distancia temporal como también las barreras de la ficción, instalándose como un vaticinio más o menos preciso de nuestro presente, lo cual no es sino uno de los objetivos de todo relato post-apocalíptico. Baste recordar las palabras proféticas –e irónicas, por supuesto– del Dr. Sierra Genovés: “a nadie le viene mal una cuarentena”. Habría que definir hasta qué punto esa frase es una ironía, y a quiénes afecta realmente. Pero esa es otra cuestión.

## Ficha técnica

*El año de la peste*, 1979

Dirección: Felipe Cazals

Basada en la novela *A Journal of the Plague Year* de William Dafoe

Intérpretes: Alejandro Parodi, José Carlos Ruiz, Rebeca Silva

## Bibliografía

Aguiló, A. J. (2019). Contrahegemonía/Hegemonía. *Alice Dictionary*. En línea: <[https://alice.ces.uc.pt/dictionary/?id=23838&pag=23918&id\\_lingua=2&entry=24243](https://alice.ces.uc.pt/dictionary/?id=23838&pag=23918&id_lingua=2&entry=24243)> (consultado: 30-03-2020).

- Basave Fernández del Valle, A. (2001). *La mexicanidad en Alfonso Reyes*. Universidad Autónoma de León.
- Bunker, S. V. y Macías González, V. M. (2011). Consumption and Material Culture in the Twentieth Century. Beezley, W. H. A. (comp.), *A Companion to Mexican History and Culture*, pp. 48-63. Wiley-Blackwell.
- Delgado de Cantú, G. (2008). *Historia de México, Legado histórico y pasado reciente*. Pearson Prentice Hall.
- Gilbert, J. (1997). *Introducción a la Sociología*. Santiago de Chile: LOM.
- González, F. E. (2008). *Dual Transitions from Authoritarian Rule: Institutionalized Regimes in Chile and Mexico, 1970-2000*. John Hopkins University Press.
- Haywood Ferreira, R. (2011). *The Emergence of Latin American Science Fiction*. Wesleyan University Press.
- Jiménez, A. M. (1993). *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*. Universidad de Valladolid.
- Latorre, V. F. (2017). Periodismo narrativo: Cuando la realidad se apoya en la ficción. *Narrativas*. En línea: <<https://www.narrativas.com.ar/periodismo-narrativo-cuando-la-realidad-se-apoya-la-ficcion/>> (consultado: 20-04-2020).
- MacGuffin007 (2019). El color en el cine más allá de la estética. En línea: <<https://macguffin007.com/2019/04/20/psicologia-del-color-en-el-cine/>> (consultado: 20-04-2020).
- Meyenberg Leycegui, Y. y Lugo, J. A. (2011). *Palabra y Poder. Manual del discurso político*. Penguin Random House.
- Olascoaga, A. (2019). El Cine Mexicano en los Años 70. *Sectorcine*. En línea: < <https://sectorcine.com/noticias/cine-mexicano-en-los-anos-70/>> (consultado: 30-03-2020).
- Paik, P. Y. (2010). *From Utopia to Apocalypse: Science Fiction and the Politics of Catastrophe*. University of Minnesota Press.
- Pelayo, A. (2020). El cine mexicano en la época de la presidencia de José López Portillo. Fernández, A. A., y Gutiérrez, A. R. (comp.), *A la sombra de los caudillos. El presidencialismo en el cine mexicano*, pp. 169-194. Universidad Autónoma de Zacatecas.
- Sobchack, V. (2004). Images of Wonder: The Look of Science Fiction. En Redmond, S. (comp.), *Liquid Metal. The Science Fiction Film Reader*, pp. 4-10. Wallflower Press.



## Capítulo 11

### ***Survivors (1975-1977)***

#### La epidemia como metáfora

*Fernando Gabriel Pagnoni Berns*

Hauntología es uno de los campos interdisciplinarios más interesantes en surgir de las humanidades en las últimas décadas. Como teoría humanista, nace del texto de Jaques Derrida *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* (1995), donde el autor describe el término *hauntologie*, una palabra que une “haunted” (embrujo, maldición que viene del pasado y acecha el presente) y “ontología” (ontology). Derrida acuña esta palabra para buscar una definición a su pregunta “¿qué es un fantasma?” (1995: 10), encontrando en la definición nuevas dimensiones espectrales sobre la identidad y la temporalidad histórica. El texto de Derrida y la palabra “hauntología” dieron inicio a lo que hoy se denomina “estudios espectrales”, los cuales giran alrededor de las nociones de fantasmas, espectros y las disyunciones cronológicas que tienen lugar entre pasado, presente y futuro. Hauntología y espectralidad se convirtieron, en pocos años, en excelentes herramientas teóricas para el estudio de la historia, tanto sea la general (Hughes, 2012), como la de productos culturales como la música (Blánquez Gómez, 2018) o la literatura (Martínez, 2020).

Debe indicarse, sin embargo, que Derrida no termina de definir el concepto: tan solo nos ofrece el término y deja una definición concreta en la ambigüedad. El término encontrará su definición (nunca del todo cerrada) en el desarrollo posterior realizado por otros autores, especialmente Mark Fisher y Bob Fischer. Mark Fisher (2014) se dedica a investigar este concepto en la imbricación entre cultura popular e historia. Siguiendo al autor, hauntología apunta a una “temporalidad rota” que enfatiza la presencia de lo virtual (lo espectral) en el presente y la ausencia en la presencia (y viceversa). Bob Fischer, por su parte, utiliza el término para señalar a una generación, específicamente la Gran Bretaña de los años setenta, la cual crecería “scared” y “scarred” (un juego de palabras entre “aterrado” –*scared*– y traumatizado, con cicatrices –*scarred*–) viendo programas de televisión, muchos de ellos infantiles, los cuales hoy, a través de una lectura a contrapelo, son recordados no con nostalgia sino con miedo. Para muchos británicos que crecieron en los años setenta, dichos artefactos culturales presentaban auras tenebrosas que asustaban en vez de entretener.

Uno de los más exitosos programas de la “haunted generation” (como Fischer llama a la generación infanto-juvenil de los años sesenta y setenta en Gran Bretaña) fue *Survivors* (BBC, 1975-1977),<sup>1</sup> una serie de televisión que ilustraba, a través del uso de la pandemia como metáfora, todas las complejidades que atravesaban a Reino Unido en esa década. La serie *Survivors* es sintomática de un momento histórico atravesado por malestar social a través de escenarios ficcionales postapocalípticos. Mi intención en este capítulo es analizar la serie (de tres temporadas) con relación a la

---

1 La serie contó con una remake, emitida por la BBC One entre los años 2008 y 2010, que remitía a la gripe A. Al contrario que la serie original, esta nueva versión fue un fracaso en números de rating y solo duró dos temporadas.



ficticia pandemia que crea el escenario postapocalíptico. Dicha pandemia, argumento, funcionaba como una metáfora de la realidad británica del momento. Durante los años en los cuales se transmite *Survivors*, Gran Bretaña está atravesando lo que se ha denominado (retrospectivamente) “the winter of discontent” (el invierno del descontento). Esta definición abarcaba los últimos tres años de la década de 1970, atravesada por alta inflación, crisis energética y un gran número de huelgas que dejaban las calles de dicho país en un estado que recordaba los escenarios apocalípticos de la ciencia ficción. Utilizaré para dicho análisis las herramientas que otorga la hauntología, ya que esta teoría me permite discernir la compleja red de ansiedades que atravesaba una década que temía el futuro y añoraba el pasado, al tiempo que perdía el rastro al presente.

## **Hauntología: los horrores del futuro, la nostalgia por el pasado**

En 1966, se estrena en Gran Bretaña, y solo para una audiencia seleccionada, el falso documental *The War Game* (Peter Watkins),<sup>2</sup> el cual ilustra, a través de reportajes ficcionales, el posible futuro del país luego de una devastadora guerra nuclear. Los efectos, según la película, no solo serán escasez de recursos alimenticios, sino además enfermedades, pacientes terminales y sacrificios humanos llevados a cabo por la cúpula gobernante con el fin de evitar la prolongación del dolor de aquellas personas alcanzadas por la radiación. El documental fue considerado demasiado “espeluznante” (Heller-Nicholas, 2014: 73; Rees, 2004: 60) ya

---

2 Filmado siguiendo un estilo documental, el film ficcionalizaba el futuro de Gran Bretaña luego de una catástrofe nuclear.

que el futuro que planteaba *The War Game* era demasiado creíble dentro del clima de paranoia que se vivía durante la Guerra Fría. Cuando se estrenó finalmente en televisión, lo hizo un día antes del reestreno del telefilm *Threads* (Mick Jackson, 1984, BBC), película de ficción que planteaba lo que ocurría en una Gran Bretaña destruida por la devastación nuclear. Aparentemente, Gran Bretaña solo podía concebir el futuro del país de manera apocalíptica.

Tan solo un año después, en 1967, se publica *The Owl Service*, una novela para jóvenes adultos escrita por Alan Gardner. En 1969-1970, la novela fue llevada a la pantalla chica por ITV (Granada Television). La historia, tanto en la novela como en la fiel transposición, trata sobre un trío de adolescentes (Gwyn, Roger y Alison) que conviven juntos un verano en una mansión campestre. Allí, en medio de amores no correspondidos, una tragedia asoma. Dicha tragedia es la repetición exacta de una leyenda celta antiquísima, la historia de Blodeuwedd y los dos hombres que la amaron. A pesar de las advertencias, los adolescentes no pueden evitar que el tiempo pasado y pagano se haga carne en el presente, reactualizándose y recreándose en la Gran Bretaña de 1970.

*Children of the Stones*, por su parte, fue una miniserie británica producida por HTV. La misma emitió sus capítulos todos los lunes de enero y febrero en el horario de las 16:45 horas. Era el año 1976 y la audiencia de la miniserie de siete capítulos era infanto-juvenil. La historia giraba alrededor de un investigador académico, Adam (Gareth Thomas), quien viaja con su hijo Matthew (Peter Damin) al pequeño pueblo rural de Milbury para investigar un círculo de piedras megalíticas. Allí, descubrirán que el pueblo existe sobre una disrupción temporal dentro de la cual las mismas acciones se repiten una y otra vez. Dicha perturbación es producida por las fuerzas cósmicas y paganas que anidan en las antiquísimas piedras, las cuales mantienen

Milbury atrapado dentro de dos tiempos: el presente y el pasado pagano de Gran Bretaña.

Estos son tan solo unos pocos ejemplos de la cultura popular británica durante las décadas de 1960 y 1970. Especialmente esta última fue rica en programas de televisión, cine, literatura y música que parecían anclar a Gran Bretaña en dos tiempos: un futuro apocalíptico (*Theads, The War Game, Survivors*) o un pasado saturado de espiritualidad pagana que convivía con el presente como un espectro (*The Owl Service, Children of the Stones*).

La década de 1970, curiosamente, es protagonista de dos “ficciones”. Por un lado, los últimos años de la década fueron conocidos como “the winter of discontent”. A las muy bajas temperaturas (especialmente crudas en los años de 1978 y 1979), se sumaban paros de servicios esenciales, ahorro energético y un clima de pesimismo social que parecía decir que el futuro apocalíptico tan temido (debido a las tensiones propias de la Guerra Fría) había llegado. Autores como Tara Martín López (2014) van a argumentar que dicha denominación fue exagerada, ya que la década también conoció progresismo social como, por ejemplo, un fuerte avance en la visibilidad de los derechos de las mujeres o un interés creciente por la ecología. Sin embargo, el pesimismo prevalecía.

Por otro lado, la misma década de 1970 es actualmente reconocida como “the haunted generation”. El periodista Bob Fischer explica que la cultura popular de la época –cine, televisión, literatura y música– poseía efectos perturbadores –él los define como “cosily wrong”<sup>3</sup>– (Fischer, 2017: 2) que aún hoy obsesionan a los adultos que fueron niños en aquella década. Los programas para niños y jóvenes estaban

---

3 Es difícil encontrar una traducción al castellano de “cosily wrong”, pero la idea remite a algo que es confortable (cosy) pero extraño o errado de alguna manera (wrong).

saturados por una añoranza hacia el pasado celta. Dicha añoranza los hacía proclives a historias de fantasmas, mitos paganos y leyendas macabras, lo cual construía un imaginario espiritual que intentaba encontrar en ese regreso al pasado fuentes de identidad nacional pero que, a su vez, cargaban a dichos artefactos culturales con una atmósfera lúgubre.

Efectivamente, Gran Bretaña entraba en una encrucijada histórica en donde el futuro lucía tan apocalíptico –y la vida diaria parecía dar la razón a este pesimismo– que se debía recuperar un “ser nacional”, ya no a través de empresas imperialistas sino a través de un retorno a las raíces mismas del país, de mano de su folclore y religión. Fischer, escribiendo para la revista *Fortean Times*, explicará que “the geographical specificity of the folkloric can inform unofficial identities that in some sense circumvent formalised history” (2017: 2). Debe tenerse en cuenta que la identidad colonial e imperialista de Gran Bretaña termina definitivamente de resquebrajarse durante los años setenta: si bien el último territorio significativo en emanciparse del Imperio Británico fue Hong Kong en 1997, la geografía colonial sobre la cual el país sustentaba su identidad ya era prácticamente inexistente para la década de 1970. Incluso la industria cinematográfica nacional se encontraba en crisis para esos años, perdiendo definitivamente su lugar de privilegio en el globo debido a la aparición del blockbuster estadounidense (siendo el primero el *Jaws* de Steven Spielberg en 1975).

En otras palabras, Gran Bretaña se hallaba enmarcada en una disyunción temporal: el presente no poseía identidad propia y el futuro lucía apocalíptico. Por lo tanto, solo quedaba una añoranza por un pasado en el cual Gran Bretaña consiguió su identidad (aunque dicho pasado estaba “contaminado” de paganismo).

Derrida nos habla de un tiempo dislocado, fuera de sincronía:

Y ahora los espectros de Marx. (Pero ahora sin coyuntura. Un ahora desquiciado, disyunto o desajustado, *out of joint*, un ahora dislocado que corre en todo momento el riesgo de no mantener nada unido en la conjunción asegurada de algún contexto cuyos bordes todavía serían determinables). (1995: 17. Énfasis en el original)

Un tiempo como el que enmarcó Gran Bretaña en los setenta y que subraya las investigaciones sobre esa década hoy: el “invierno del descontento” que no fue tal, la presencia de una producción cultural que se revela, hoy, en toda su carga sobrecogedora, incluso en programas pensados para niños. Esta remembranza de artefactos del pasado marca la “aparición de lo inaparente”, según reza uno de los capítulos de *Espectros de Marx*.

Sin embargo, el término “hauntología” corre el riesgo de convertirse en una definición que engloba demasiadas manifestaciones. María del Pilar Blanco y Esther Peeren aclaran que, en cada trabajo, se debe concretizar el término, cómo se utiliza o qué aspectos se privilegian (2013: xix). El término en inglés “haunted” no encuentra un correlato perfecto en castellano, ya que convencionalmente se lo entiende como “embujado”. Javier Blánquez Gómez se inclina por “acechado” (2018). Sin embargo, cuando Bob Fischer utiliza este término en su artículo para la revista *Fortean Times* o su sitio de Internet *The Haunted Generation*,<sup>4</sup> lo comprende como “obsesionado” o “traumado”. Fischer argumenta que la producción cultural de los años setenta en Gran Bretaña (cine,

---

4 <https://hauntedgeneration.co.uk/>

televisión, libros y música), incluso la que era para niños pequeños o jóvenes adultos, estaba imbuida de un *zeitgeist* que marca un tiempo histórico “paralelo” (“out of joint”) al convencional: dentro la Gran Bretaña diaria, parte de la producción cultural estaba, extrañamente, saturada de espectros del pasado y terror hacia el futuro. Gran Bretaña es codificada, entonces, a través de dos tiempos: a) la retracción hacia el paganismo durante la década de 1970, y b) el terror hacia un futuro que se avizoraba apocalíptico. Gran Bretaña se proyectaba al pasado y al futuro: lo que no había era presente.

De esos dos tiempos disyuntivos, para el presente trabajo, me interesa el segundo: la proyección de Gran Bretaña hacia un futuro apocalíptico. Dicha proyección no nació de un vacío, sino que respondió y fue consecuencia del “invierno del descontento”, formalizando una suerte de reflejo distorsionado de Gran Bretaña viviendo su “unfinest hour” (Morgan, 2019).

## El mundo mítico del “invierno del descontento”

Las secuencias de títulos de *Survivors* ilustran los eventos que tuvieron lugar antes del primer episodio. Según podemos ver en el collage de imágenes que acompañan los títulos de créditos iniciales de cada capítulo, un científico asiático deja caer accidentalmente un tubo de vidrio que contiene un nuevo virus aparentemente diseñado en un laboratorio. La escena muestra a un científico (tal vez el mismo que dejó caer el tubo de ensayo) colapsando en un aeropuerto mientras la cámara enfoca tomas de primeros planos de pasaportes marcados en Moscú, Madrid, París y Londres.<sup>5</sup>

---

5 Es imposible no notar las muchas similitudes que comparte esta pandemia ficcional con los de-

La acción comienza inmediatamente después de la secuencia de títulos. Centrándose en Londres, la audiencia ve los efectos de la pandemia viral a medida que millones mueren y la civilización se desintegra como resultado.

La historia gira en torno a un grupo de sobrevivientes emocionalmente heridos que se unen e intentan la laboriosa reconstrucción de una nueva Gran Bretaña que ya no puede depender de los productos básicos producidos por la tecnología y la ciencia. Los protagonistas (al menos, en la primera temporada) de *Survivors* serán tres: Abby (Carolyn Seymour), una feliz ama de casa de clase alta; Jenny Richards (Lucy Fleming), una joven mujer de clase trabajadora viviendo en Londres; y Greg Preston (Ian McCulloch), un ingeniero. Todos ellos representan un estatus y una clase social que deben considerarse como factores narrativos de la serie, ya que sus miradas intentan ser correlatos de las problemáticas que aquejaban a los distintos ciudadanos en Gran Bretaña.

Esta trama básica respondió a las preocupaciones sociales y culturales del “invierno del descontento”. La frase, aplicada por primera vez a los eventos por Robin Chater, un escritor que trabajaba en *Incomes Data Report*, luego fue utilizada por Larry Lamb, editor del *Sun* (Shepherd, 2013: 126, y a su vez tomado de las primeras líneas de *Ricardo III* de Shakespeare)<sup>6</sup> y rápidamente traducida al uso común. Con la recesión, la alta tasa de inflación anual (Matthijs, 2011: 118) y las batallas recurrentes entre el gobierno y los sindicatos, la década de 1970 británica dejó una huella de crisis constante

---

sastres globales producidos por el Covid-19 y sus efectos en el globo: desde una fuente asiática como responsable de la difusión del contagio global, pasando por las sospechas conspirativas acerca de un virus fabricado en laboratorio, e incluyendo a Europa como uno de los espacios geográficos que se ven afectados primero. Ciertamente, *Survivors* parece predecir en muchos aspectos nuestro mundo actual.

6 “Now is the winter of our discontent. Made glorius summer by this sun of York”.

que, en retrospectiva, se conocería como el “invierno del descontento”. La etiqueta sugiere una década atravesada por crisis y un invierno muy helado, el último clavo en el ataúd de un malestar social que había comenzado años antes, ya en la década de 1950.

Este era un escenario desolador, plagado de protestas. A mediados de 1978-1979, estallaron huelgas en Gran Bretaña cuando los trabajadores rechazaron los intentos del gobierno laborista de reducir los aumentos salariales con una política de ingresos. Los medios informaron que poderosos sindicatos militantes habían paralizado a Gran Bretaña al hacer huelgas para obtener reclamos salariales colosales e inflacionarios, mostrando un total desprecio por la ciudadanía en general (Shepherd, 2013: 126). Además, los ciudadanos acusaban que el gobierno de James Callaghan<sup>7</sup> estaba “fuera de contacto” con la sensación de caos creciente que supuestamente estaban causando las huelgas en Gran Bretaña (Martin López, 2014: 97). La idea de un “caos creciente” puede verse, en retrospectiva, como exagerada y engañosa, pero debe afirmarse que la segunda mitad de la década de 1970 se autopercibía como una década de paisajes (cuasi) apocalípticos (Sayer, 2016: 190). La historia crítica de Alwyn Turner de la década de 1970 incluso usa la palabra “apocalíptica” para describir las ordalías que Gran Bretaña enfrentó en la segunda mitad de la década (2008: xiii). Las huelgas paralizaron industrias (que ahora trabajaban solo tres días a la semana) y, junto con la recesión y el frío glacial, completaron un cuadro de mal humor generalizado. En intentos para ahorrar energía, los apagones recurrentes tuvieron lugar en toda la ciudad y los cortes de energía eliminaron el escapismo que podía traer la televisión. En noviembre de 1973, el gobierno conservador introdujo la

---

7 Callaghan se desempeñó como primer ministro del Reino Unido desde 1976 hasta 1979.



semana de tres días para ahorrar electricidad, junto con transmisiones de televisión que terminaban a las 10:30 pm. Los efectos dramáticos y casi surrealistas de estas huelgas se pudieron ver claramente el 21 de febrero de ese año, cuando los presentadores de *Blue Peter*, Peter Purves y John Noakes, enseñaban en un programa de televisión cómo usar capas de periódico para mantener calientes a los ancianos si se veían afectados por cortes de energía (Martin López, 2014: 40).

Los encargados de recoger la basura dejaron de hacerlo y la misma se amontonó en las calles, mientras que los trenes dejaron de circular. Los hospitales infantiles, las escuelas y las guarderías geriátricas sufrieron debido a la huelga. Incluso imágenes de cuerpos amontonados en las morgues (porque los sepultureros estaban en huelga) ayudaron a producir un escenario similar a los representados en escenarios apocalípticos de ciencia ficción, con calles envueltas en tinieblas y gente iluminando sus hogares con gasolina (Sayer, 2016: 190).

La década también se vio enmarcada por un fuerte temor a un apocalipsis atómico. Al contrario de lo sucedido en Estados Unidos, país en donde el temor a una devastación atómica tuvo lugar principalmente durante los años cincuenta, serán los setenta la década por excelencia para Gran Bretaña en referencia a un futuro apocalíptico. Es durante los años sesenta y setenta que el gobierno decide la construcción de una serie de bunkers subterráneos equipados con elementos de supervivencia que permitían la subsistencia por varios meses. En palabras de Nick McCamley, el gobierno proponía un viraje que iba de la creación de un programa de armamento nuclear a una etapa más ligada a lo íntimo: la creación de refugios públicos que permitiera a los británicos sobrevivir a la devastación nuclear (2013: 219). Este giro, antes que generar confianza en el gobierno, acrecentó los miedos ante un futuro apocalíptico. Los suburbios fueron

testigos de policías repartiendo casa por casa folletos con instrucciones que indicaban las acciones a seguir en caso de un desastre nuclear, incluyendo cómo acceder a los bunkers más cercanos. El presente y el futuro, claramente, estaban enmarcados por una imaginación del desastre. Al fin y al cabo, según argumenta Alwyn Turner en su *Crisis? What Crisis?: Britain in the 1970s*, Gran Bretaña parecía empujarse a sí misma “into having a crisis” (2008: 7), encontrando legitimidad en los productos culturales que presagiaban futuros apocalípticos. Gran Bretaña, señala el autor, estaba decidida a narrarse a sí misma como historia de terror. En *Bunker: Building for the End Times*, Bradley Garrett señala las muchas semejanzas entre el clima distópico que enmarcaba una era en la que se construían y promovían bunkers, y el actual contexto de Covid-19: “as the virus spread, supply lines, international travel and trade routes, economic systems, and social norms collapsed over a matter of weeks. The pandemic was precisely the kind of breakdown preppers had prepared for” (2020: 10). La vida saturada por la sensación de desastre.

Dentro de dicho contexto, una pandemia destruyendo la vida en el mundo funcionará como producto desde el cual canalizar todas las ansiedades colectivas y culturales que enmarcaban al país.

## **Pandemia y apocalipsis: sobreviviendo *Survivors***

Tal como el título de la serie lo indica, *Survivors* no fue una serie de acción centrada en un apocalipsis, sino en la supervivencia diaria luego de la catástrofe causada por la pandemia. A lo largo de sus tres temporadas, *Survivors* escenificó decisiones éticas acerca de la vida en comunidad, el rearmado de la civilización e, incluso más importante, un sentido de ciudadanía como una forma de sobrevivir.

Hay dos estrategias narrativas que se destacan y se continúan a lo largo de las tres temporadas. Primero, el hecho de que los muchos sobrevivientes, en lugar de agruparse en estructuras sociales numerosas para enfrentar mejor los innumerables desafíos que se avecinan, prefieren formar grupos pequeños separados entre sí. Los diferentes grupos saben que hay otras comunidades de sobrevivientes cerca, pero aun así prefieren mantener a sus grupos comunales aislados unos de otros. Esta sensación de aislamiento se hace eco de la falta de unión ideológica y la desconfianza general que impregna Gran Bretaña desde finales de la década de 1960. La falta de una visión política y nacional común hizo que el autor británico Francis Wheen describiera la década de 1970 como “la edad de oro de la paranoia” (2009: 1). Por ejemplo, el episodio “A Friend in Need” abre con una reunión promovida por Greg. Los líderes de muchas comunidades se reúnen por primera vez con el objetivo de organizar algún tipo de protección contra ataques externos, como, por ejemplo, secciones fascistas que quieren imponer un orden basado en la violencia. El reencuentro, sin embargo, fracasa debido a la desconfianza mutua que circula entre los participantes. Todos prefieren, al fin de la reunión, vivir en comunidades separadas.

Como he notado, la *hauntología* se basa en un tiempo disyuntivo que se proyecta hacia el pasado y hacia el futuro: el presente, anémico, deviene fin de la historia. Este “fin de la historia” no plantea necesariamente que el futuro es negativo, sino que sencillamente no hay nada nuevo, realmente disruptivo, por llegar. El futuro puede o bien ser oscuro o siniestro, o bien ser repetición de lo ya visto bajo otros disfraces. Es por esta razón que el presente (del cual nace el futuro) se presenta desprovisto de personalidad: esta ausencia de identidad se exagera en Gran Bretaña durante los años setenta, década que es testigo del desvanecimiento

de las identidades culturales y nacionales: Gran Bretaña ya no es el imperio colonizador mientras que el “swinging London” de los años sesenta comienza a convertirse en reliquia. Dentro de esta coyuntura histórica, no es casual que las distintas comunidades sean incapaces de conformar un grupo homogéneo. La pandemia ha deshecho los pocos lazos comunales que quedaban, dejando detrás de sí individualismo y desconfianza. Gran Bretaña ha perdido la idea de un destino común y una imagen nacional unívoca que cobije a sus habitantes y les otorgue sentido de pertenencia. ¿Cómo podrían tenerlo cuando lo único que el gobierno les ofrece es refugios donde esperar que la guerra atómica haya cesado?

El segundo punto narrativo interesante, que también se repite a lo largo de las tres temporadas, tiene que ver con la sensación de futilidad que permea la serie. En cada episodio, nuevos miembros se unen al pequeño grupo de cuatro o cinco personas (entre ellos, los tres personajes principales de Abby, Jenny y Greg). Por lo tanto, el número de sobrevivientes del grupo se incrementa a lo largo de los diferentes episodios. Sin embargo, al mismo tiempo, otros personajes mueren o abandonan el grupo, y el número vuelve a disminuir. Esto se da de manera recurrente. Frente al esfuerzo de todos los personajes, *Survivors* continuamente rechaza el concepto de reconstrucción y el objetivo común. El episodio de apertura de la segunda temporada, “Birth of a Hope”, comienza con la mansión que actúa como el refugio principal de los supervivientes ardiendo en llamas. Al final del episodio, varios personajes secundarios de la primera temporada han muerto. Utilizada como una forma de presentar el segundo año y un nuevo elenco después de una temporada que narra el lento y agonizante aumento de los miembros de la comunidad, esta apertura en realidad enfatiza la sensación de futilidad que marca todos los esfuerzos

realizados por los sobrevivientes. No hay tiempo para recordar el pasado y mucho menos las víctimas que se quedaron en el camino. Este último está especialmente marcado por la ausencia de personajes principales que se ausentan del programa por diferentes razones, como lo hace Abby en la temporada dos, o como lo hace Greg en la temporada tres. La peste ha diezariado a la población y no importan los esfuerzos de los pocos sobrevivientes: Gran Bretaña parece negarse a ser reconstruida.

La falta de mención en lo que respecta a personajes pasados que simplemente desaparecen de las tramas enfatiza lo efímero de la existencia que enmarca la serie, ya que los líderes son incapaces de mantener su presencia y crear un proyecto común entre los sobrevivientes. En relación con las dinámicas que se aplican entre tiempo pasado, presente y futuro en producciones culturales británicas, Katy Shaw menciona “as a series of repetitions, they collectively produce a dead image of futural time, one that is reflective of the perceived relative interiority of the present and the insularity of current progress” (2018: 39). La narrativa de las primeras dos temporadas de *Survivors* se presenta circular: el número de sobrevivientes dentro de la comunidad se incrementa para luego decrecer inmediatamente, dejando siempre a una reducida cantidad de personajes como eje central. Se puede argumentar que esta decisión narrativa obedece a la lógica del mercado: los actores y actrices se retiran de la serie porque no renuevan contrato y el elenco se debe mantener pequeño por problemas de costos. Sin embargo, la decisión parece obedecer a una razón “hauntológica”: el futuro no provee más que repeticiones de sí mismo.<sup>8</sup>

---

8 Es claro que la serie contaba con un gran presupuesto y que la mayoría del elenco son solo secundarios (y, por ende, no tan costosos como los actores protagonistas). Por otra parte, la temporada tres, en la cual se observa un progreso hacia la civilización, muestra claramente que la serie podía costear elencos numerosos.

Solo con la llegada de la tercera temporada la serie mostrará un ligero resurgimiento de la sociedad que se establece luego de dos temporadas centradas en comunidades aisladas. Esta nueva nación representada en la tercera temporada, sin embargo, ofrece lecturas contradictorias: por un lado, lo “civilizado” se está conformando nuevamente, en especial después de que se restablezca la electricidad en el último episodio. Por otro lado, todo parece estar volviendo a patrones anteriores, ya que no hay indicios de una reconstrucción radical en términos ideológicos y de ciudadanía con respecto a la construcción de nación. La civilización anterior acecha como un espectro que desea volver para demostrar que, detrás de las revoluciones y las pandemias, la gente no surge “mejorada” sino igual. En el penúltimo episodio de la tercera temporada (“Long Live the King,” también el penúltimo episodio de la serie), Alec (William Dysart), un especialista en electrónica, advierte a Jenny sobre el regreso del capitalismo, afirmando: “Your Greg Preston wants to bring back money”,<sup>9</sup> a lo que Jenny, enamorada de Greg,<sup>10</sup> responde rápidamente: “Well, it had its uses, I reckon”.<sup>11</sup> El diálogo continúa:

*Alec:* Money was the cause of everything that destroyed us.

*Jenny:* It was the plague that destroyed us.

*Alec:* Society was rotten long before that.

*Jenny:* Not in everyone’s eyes.

---

9 “Tu Greg Preston quiere traer el dinero de regreso”. Todas las traducciones de los diálogos de la serie son mías.

10 Greg y Jenny mantienen un romance a lo largo de las tres temporadas.

11 “Bueno, tiene sus usos, supongo”.

*Alec:* Not in yours, maybe. Two cars, nice house, holidays abroad, hairdresser once a week. You were one of the Haves with the big H.

*Jenny:* And you, so inadequate you had to become a junkie. One of the great unwashed Have Nots. No wonder you're jealous of money. ("Long Live the King")<sup>12</sup>

Debe mencionarse que Alec es un personaje positivo dentro de la serie, por lo cual el diálogo (sostenido entre dos personajes protagonistas) presenta dos puntos de vista disímiles, ambos proferidos por personajes con los que la audiencia puede simpatizar. Para Jenny, la civilización británica debe volver a un estadio anterior. Para Alec, se debería construir algo completamente nuevo. Jenny, sin embargo, es una heroína que ha estado en la serie desde el capítulo uno, mientras Alec solo aparece en la tercera temporada. Es ella quien, presumiblemente, acarrea el peso narrativo y la mayor cuota de simpatía por parte de los espectadores. Siguiendo a Katy Shaw, lo espectral difumina las barreras que separan el presente del pasado y el futuro: *Survivors* establece una sociedad que ha perdido los servicios básicos y ha caído hacia el pasado, pero que intenta construir un futuro. Sin embargo, ese futuro es básicamente igual al presente que tuvieron antes de la pandemia. Ese

---

12 *Alec:* El dinero fue la causa de todo lo que nos destruyó.

*Jenny:* Fue la plaga la que nos destruyó.

*Alec:* La sociedad estaba podrida mucho antes de eso.

*Jenny:* No a los ojos de todos.

*Alec:* Quizás no a los tuyos. Dos coches, bonita casa, vacaciones en el extranjero, peluquería una vez por semana. Eras uno de los Haves [de los que tienen dinero, sería la traducción más adecuada] con el gran H.

*Jenny:* Y tú, tan inadecuado que tenías que convertirte en un drogadicto. Uno de los grandes y sucios buenos para nada. No es de extrañar que estés celoso del dinero.

presente (que se parece al pasado pre-moderno), además, presenta muchas coincidencias con el presente británico: falta de energía y de servicios sumados a la ausencia de un objetivo común y esperanza hacia el futuro.

El tono apocalíptico de la serie se observa claramente en el episodio piloto. “The Fourth Horseman” comienza con Abby jugando en su propia cancha de tenis contra una máquina de pelotas en su gran casa de campo, una clara referencia a su estatus social. Cuando entra a la casa, Abby le pide a su ama de llaves, la Sra. Transon (Margaret Anderson), una bebida, en lugar de ir a buscarla ella misma. Abby representa a la clase burguesa, ajena a lo que está sucediendo realmente “ahí fuera”. De hecho, las malas noticias sobre algo que va mal en el mundo provienen de la Sra. Transon; es ella quien le cuenta a Abby sobre el extraño silencio de su hermana, que ha permanecido callada durante los últimos días. Abby, en cambio, se mantiene tranquila: todo irá bien, afirma. Sin embargo, se confirma que las noticias sobre un nuevo tipo de gripe mortal son ciertas. El mundo está comenzando a colapsar. Después de dejar a la Sra. Transon en la estación de tren (y mientras espera que su esposo regrese de Londres), Abby recibe malas noticias en la radio sobre un nuevo tipo de gripe que afecta a muchos. La cámara se enfoca en un póster en la pared que dice “High Speed Trains: Speed for the Seventies”.<sup>13</sup> Es este nuevo tipo de movilidad el que permite una rápida propagación de la enfermedad en todo el mundo y, por lo tanto, los avances tecnológicos de la nueva década se describen como en parte culpables de la propagación de la pandemia. Cuando Grant (Peter Bowles), el esposo de Abby, llega de Londres, se molesta por las largas demoras en los trenes. Esto puede leerse como la primera de muchas “huelgas” que pondrán al país en su conjunto en

---

13 “Trenes de alta velocidad. Rapidez para los setenta”.



circunstancias difíciles. Problemas como los teléfonos que no funcionan o los trenes retrasados no eran exactamente inusuales a mediados de la década de 1970. Mientras Abby enumera los muchos problemas que acompañan la gripe, el episodio se asemeja mucho a un día común durante el “invierno del descontento”: “There’s no power, no lighting or cooking. And food, even if you get it into the city you can’t distribute it. And there’s water, sewage. Things like that”.<sup>14</sup> Su marido, tranquilizándola, le asegura que se las arreglarán: para la audiencia, lo que Abby describe como apocalíptico es solo un día más en la Gran Bretaña de finales de los años setenta. Luego de que Grant pronuncie su optimista observación, la luz se corta. Ese primer episodio presagia la “entrada del virus por los aeropuertos” tal como se sugiere recurrentemente durante la pandemia del Covid-19. La globalización del mundo acelera no solo los tiempos, borrando las fronteras entre pasado, presente y futuro, sino que además obstaculiza cualquier posibilidad de cierre de fronteras para evitar el paso del virus de Estado a Estado, de país a país y de continente a continente. Al mismo tiempo, como señala J. H. H. Weiler, es la globalización de las distintas informaciones sobre cómo cuidarse y prevenir la infección lo que ha salvado muchas vidas en todo el mundo (2020: 150). La globalización oscila entre efectos positivos y negativos al tiempo que habla de un futuro que no necesariamente es positivo, tal como sugiere el cartel en la estación de trenes en la cual Abby espera a su esposo, el cual llega de Londres (centro urbano) contagiado de la enfermedad.

---

14 “No hay electricidad, ni iluminación ni posibilidad de cocinar. Y la comida, incluso si llega a la ciudad, no pueden distribuirla. Y hay agua, pero del alcantarillado. Ese tipo de cosas”.

## Pandemias y la crisis de la democracia

El colapso del orden social y cualquier sistema de aplicación de la ley es aplicable a cualquier contexto de crisis institucional debido a la situación de pandemia y, por ende, dicho contexto es explorado en *Survivors*. Las posibilidades de reconstrucción de Gran Bretaña son en cierto modo infinitas, ya que la epidemia provocó la aniquilación de cualquier tipo de control gubernamental o militar. En consecuencia, luego de que la energía eléctrica es cortada en todo el país, las calles son tomadas por los marginales. Después de que muere su compañera de cuarto, Jenny huye a Londres. En medio de su trayecto, ella es atacada por un grupo de delincuentes que aprovecha la oscuridad reinante. La segunda persona que Jenny conoce después de huir de los ladrones es Tom Price (Talfryn Thomas), un vagabundo que duerme en las calles. Toda la situación refleja, a través de un escenario apocalíptico y ficcional, el contexto social de la década de 1970 británica, en la que se hizo sentir a la gente que la anomia estaba ganando terreno, con un gobierno débil que no era lo suficientemente fuerte para hacer frente a las crisis sociales que sacudían al país.

En esta nueva realidad apocalíptica, sin embargo, algunos personajes intentan constituir algún tipo de autoridad y estado de legalidad. Es el miedo al autoritarismo lo que va a prevalecer dentro de este contexto de incertidumbre. En paralelo con miedos reales sobre estados de excepción en el mundo durante la pandemia originada por el Covid-19, “disquiet about the evident diminution of democracy across the world and prompted concern that we may be on the verge of a wave of authoritarianism that threatens to overturn the progress that democracy has made in various regions” (Chinyong Liow, 2021: i). Las democracias sufren debilitaciones en su rol de aseguradora de los derechos

individuales, creando, luego de las primeras manifestaciones de Covid-19, nuevas formas de excepcionalidad nacional que coartaban, en diferentes grados, las libertades de los ciudadanos. Aaron S. Rosenfeld argumenta que la pandemia Covid-19 ha incrementado la sensación de distopía en el globo: “the intersection of plague and fiction is certainly a fertile terrain. Plague is both cause and effect, condition and metaphor, of society’s failure” (2021: 273), y, junto con ella, de la debilidad intrínseca de las democracias, sea en Estados Unidos, sea en América Latina.

Aunque la democracia no estaba en peligro en la Gran Bretaña de los últimos años de la década de 1970, sin dudas se percibía debilitada, con los escenarios apocalípticos sugiriendo anomia y ausencia de liderazgo. En el capítulo “Génesis” aparece el primer intento de generar una organización gubernamental primitiva; mientras todos los personajes continúan deambulando, tratando de descubrir cómo sobrevivir en este nuevo contexto, Abby llega a un castillo donde conoce a Arthur Wormley (George Baker), un ex-líder sindical que planea restablecer el Estado. Para ello, utiliza un grupo de hombres armados para crear un sistema feudal en el que se ve a sí mismo como el amo. A pesar de su cordialidad inicial, rápidamente queda claro que Wormley es un hombre despiadado que ejecuta a cualquiera que no esté de acuerdo con su ley. El hecho de que Wormley sea un ex-líder sindical no es casual, sobre todo si se tiene en cuenta que, durante la década de 1970, los sindicatos surgieron como una de las grandes coyunturas del país, con una importante influencia en el gobierno laborista. Además, muchos llamamientos a la huelga se consideraron motivados políticamente extremistas (Dorey, 2005: 149). Wormley ilustra los peligros de las ideas radicalizadas en contextos de crisis social, especialmente en ausencia de una autoridad gubernamental jerárquica para frenar tales tendencias violentas.

Hay otro intento de organización gubernamental en la segunda temporada de la serie, en el episodio doble “Lights of London”. Ruth (Celia Gregory), una médica de la comunidad, es llevada engañada a Londres. Este nuevo asentamiento en la ciudad aún cuenta con servicios como luz, agua caliente y radio. El líder de la comunidad londinense es Manny (Sydney Tafler), que quiere que Ruth colabore en el desarrollo de los servicios de salud y la creación de una escuela de medicina. Sin embargo, Manny quiere ser ungido rey y única voz de liderazgo. Ruth decide regresar al país con Greg, e intentan escapar con Manny persiguiéndolos. El episodio termina con Manny asesinado por un ciudadano de su propia comunidad que había sido condenado a muerte en una suerte de metáfora del pueblo (en este caso, un solo individuo), volviéndose en contra de su rey.

Los intentos de reconstruir la autoridad y el Estado a lo largo de la serie acaban en formas de autoritarismo, de “estado de excepción”, otra de las formas políticas más comunes durante la pandemia de Covid-19. Tanto Manny como Wormley intentan regenerar una especie de autoridad estatal en este nuevo mundo donde todas las viejas instituciones democráticas ya no tienen ningún peso. Estos intentos se caracterizan por tratar de revivir la cara más represiva del Estado: el control absoluto y por la fuerza. Aquí, la fuerza se ejerce de la manera más violenta posible, ya que ambos gobernantes utilizan su fuerza para aplicar la pena capital en los casos en que se desobedecen sus órdenes. Así, el presente de *Survivors* pivota en el filo que separa los tiempos: un presente apocalíptico que remite a lo pre-democrático (incluyendo lo feudal) que, en realidad, se presenta como un futuro apocalíptico. Lo terrorífico es que el futuro que proyecta *Survivors* es un regreso al pasado, este último siempre un espectro dando forma al presente. El hecho de que esta serie de televisión británica prediga tantos elementos

nacidos de la pandemia de Covid-19 solo logra enfatizar su carácter hauntológico: el futuro es solo el resultado de formas repetidas del pasado.

## Conclusiones

Los espectros del pasado no aparecen simplemente como meros recordatorios de etapas pre-democráticas, sino que reaniman el presente, dándole forma. Con sus comunidades siempre decrecientes y la ausencia de servicios básicos, *Survivors* habla de un futuro que es el presente de Gran Bretaña, una ficción apocalíptica que nos dice que lo peor ya pasó: sin embargo, nos quedan iteraciones infinitas de lo mismo como única proyección al futuro.

La serie terminó con la promesa de un regreso al *statu quo* en forma de electricidad. El último episodio gira en torno al regreso de la energía eléctrica a Londres, una hazaña considerable, dadas las circunstancias. Irónicamente, el final de la serie en 1977 coincidía con el comienzo concreto del “invierno del descontento”, una época de racionamiento de energía. El regreso de la electricidad y, con ella, la industria, profetizaban el regreso de las estructuras capitalistas y la división del trabajo, esta última resultante del continuo fracaso de las opciones “alternativas” ensayadas a lo largo de la serie. El final de *Survivors* marca que el progreso realizado por los sobrevivientes fue menor. Simplemente se regresa al punto de partida.

En Gran Bretaña, la consiguiente derrota electoral de los laboristas a manos del Partido Conservador encabezado por Margaret Thatcher marcó el comienzo de una era de nuevos cambios sociales para el país después de una década de agitación y fragilidad política. De hecho, la economía parecía estar disfrutando de un auge y el verano descongeló

el largo “invierno del descontento”. El país redirigió lentamente su atención hacia una nueva fuerza, el thatcherismo, que puede entenderse hoy como un intento de ruptura con las políticas de los años setenta.

Hauntología no solo enmarca la ficción de *Survivors*, sino también la “Nueva realidad” pandémica global, la cual se parece, de hecho, mucho a la vieja realidad, pero con menos derechos. Mientras el mundo se debate entre cerrar/abrir, los ciudadanos añoran el regreso de la vieja “realidad”, la cual tampoco presenta tantas diferencias con la actual. El tiempo como una línea de dirección hacia el futuro se ha roto definitivamente, construyendo nuevas temporalidades en las cuales conviven pasado, presente y futuro.

## Ficha técnica

*Survivors* (1975-1977). Creada por Terry Nation. BBC One  
Protagonistas: Ian McCulloch, Lucy Fleming, Carolyn Seymour

## Bibliografía

- Blanco, M. P. y Peeren, E. (2013). Introduction: Conceptualizing Espectralities. Blanco, M. P. y Peeren, E. (comp.), *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, pp. i-xxviii. Bloomsbury.
- Blánquez Gómez, J. (2018). *Loops 2: Una historia de la música electrónica en el siglo XXI*. Penguin.
- Chinyong Liow, J. (2021). Introduction. Rozman, G. (comp.), *Democratization, National Identity and Foreign Policy in Asia*, pp. i-ii. Routledge.
- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Trotta.

- Dorey, P. (2005). Industrial Relations Policy. Dorey, P. (comp.), *Developments in British Public Policy*, pp. 133-160. SAGE.
- Fischer, B. (2017). The Haunted Generation. *Fortean Times* (junio), pp. 2 y 30-37.
- Fisher, M. (2014). *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Zero Books.
- Garret, B. (2020). *Bunker: Building for the End Times*. Scriber.
- Heller-Nicholas, A. (2014). *Found Footage Horror Films: Fear and the Appearance of Reality*. McFarland.
- Hughes, C. (2012). *Liberal Democracy as the End of History: Fukuyama and Postmodern Challenges*. Routledge.
- Martín López, T. (2014). *The Winter of Discontent: Myth, Memory, and History*. Liverpool University Press.
- Martínez, J. (2020). *Haunting Without Ghosts: Spectral Realism in Colombian Literature, Film, and Art*. University of Texas Press.
- Matthijs, M. (2011). *Ideas and Economic Crises in Britain from Attlee to Blair (1945-2005)*. Routledge.
- McCamley, N. (2013). *Cold War Secret Nuclear Bunkers*. Pen & Sword Books.
- Morgan, K. (2019). Britain in the Seventies – Our Unfinest Hour? *Revue Française de Civilisation Britannique*. En línea: <<http://journals.openedition.org/rfcb/1662>>; (consultado: 23-06-2021).
- Rees, D. (2004). Resisting the British Bomb: The Early Years. Barnaby, F. y Holdstock, D. (eds.), *The British Nuclear Weapons Programme, 1952-2002*. Routledge.
- Rosenfeld, A. (2021). *Character and Dystopia: The Last Men*. Routledge.
- Sayer, A. (2016). *Why We Can't Afford the Rich*. Policy Press.
- Shaw, K. (2018). *Hauntology: The Presence of the Past in Twenty-First Century English Literature*. Palgrave MacMillan.
- Shepherd, J. (2013). The Fall of the Callaghan Government, 1979. Heppell, T. y Theakston, K. (comp.), *How Labour Governments Fall: From Ramsay Macdonald to Gordon Brown*, pp. 113-140. Palgrave Macmillan.

Turner, A. (2008). *Crisis? What Crisis?: Britain in the 1970s*. Aurum.

Weiler, H. H. (2020). Covid, Europe and the Self-Asphyxiation of Democracy. Poiares Maduro, M. y Kahn, P. (comp.), *Democracy in Times of Pandemic: Different Futures Imagined*, pp. 141-152. Cambridge University Press.

When, F. (2009). *Strange Days Indeed: The Golden Age of Paranoia*. Fourth Estate.



## Capítulo 12

### La peste

De la vida real a la pantalla de televisión

*Mónica Viviana Fanny Gruber*

### Introducción

Desde tiempos inmemoriales la peste ha sido interpretada por las diversas culturas como el castigo divino a las iniquidades de la humanidad. El arte, como medio para abordar y elaborar los temores del hombre, abrevó en este tópico. Si volvemos la vista atrás, en el canto I de la *Iliada* de Homero, la peste se abate sobre el campamento griego. El poema, situado en el último año de la larga contienda, relata que el rey Agamenón ha tomado como prisionera a Criseida, hija de Crises, sacerdote de Apolo. Ante la negativa del rey de reyes de devolver a la esclava, su padre le ha rezado al dios Apolo y este ha enviado sus flechas contra los aqueos. Habiendo consultado al adivino Calcante, este vaticina que el flagelo cesará si se restituye la prisionera a su padre. Y así se procede.

Los primeros versos de *Edipo Rey* de Sófocles dan cuenta de la peste que azota la ciudad de Tebas. Un grupo de ancianos y un sacerdote van como suplicantes a rogarle al soberano ayuda para solucionar el problema. Edipo ya ha

actuado, anticipándose a los hechos ha enviado a su cuñado Creonte a consultar al oráculo. Pronto llegará con noticias: el morbo cesará si se expulsa de la tierra tebana al asesino de Layo, este será el motor de la tragedia sofoclea.

La Biblia también aborda este tema, caro a la literatura. En todos converge la idea de que se trata de un castigo divino.

La peste se convertirá de este modo en un *topos* en el campo de las letras, bástenos recordar algunas obras que, en distintos periodos, lo abordaron: *Historia de la guerra del Peloponeso* de Tucídides (c. 460 a.C.-c. 395 a.C.); *De rerum natura* (*De la naturaleza de las cosas*) de Lucrecio (99 a.C.-55 a.C.); el *Diario del año de la peste* de Daniel Defoe (1660-1731); el *Decamerón* de Giovanni Boccaccio (1313-1375); *La muerte en Venecia* de Thomas Mann (1875-1955) o *La peste* de Albert Camus (1913-1960), por solo citar algunos ejemplos.

También el cine nutrió sus historias en este sentido: *Pánico en las calles* (1951), de Elia Kazán; *El séptimo sello* (1957), de Ingmar Bergman; *El Decamerón* (1971), de Pier Paolo Pasolini; *La peste* (1992), de Luis Puenzo; *Epidemia* (1995), de Wolfgang Petersen; *Doce monos* (1995), de Terry Gilliam; *Contagio* (2011), de Steven Soderbergh; *Guerra Mundial Z* (2013), de Marc Forster; *Maravilloso Boccaccio* (2015), de Vittorio y Paolo Taviani, entre tantos otros.

El desarrollo de Internet y las transmisiones *streaming* han ofrecido –y ofrecen– a los espectadores gran variedad de series para satisfacer la demanda creciente de un público ávido de entretenimiento y calidad. La serie *La Peste* (2017), de “Movistar+, operadora productora y distribuidora del producto, y El Cañonazo Transmedia, la agencia madrileña diseñadora de la expansión transmediática” (Hernández Ruiz, 164-165) parecen haberse anticipado en el tiempo con un producto cuya temática da la sensación de entablar un diálogo con el periodo de aislamiento social obligatorio que

nos ha tocado –y nos toca– vivir debido a la epidemia de Covid-19. Ante esto no podemos menos que preguntarnos: ¿Qué es capaz de vislumbrar el arte y el artista que nosotros no podemos? ¿Qué inquieta al mundo artístico que se plasma a través de obras que se anticipan a los hechos de la realidad? ¿Qué dosis de realidad debe contener una ficción? ¿Qué esperamos como espectadores de las producciones artísticas y mediáticas? Estas y otras preguntas guiaron nuestros pasos a través del universo de *La Peste* de Rafael Cobos.

## Vivir en Sevilla

Remontémonos en el tiempo y viajemos mentalmente al pasado. Sevilla desempeñó un papel muy importante en la economía española. Se trataba de una urbe “puerto y puerta de las Indias” –al decir de Lope de Vega– situada a la vera del sinuoso río Guadalquivir: un puerto interior que por su ubicación geográfica protegía de ataques del exterior y de los contrabandistas. No estaba permitido en él el ingreso de barcos de gran tonelaje y requería de una gran pericia en las maniobras para evitar un posible naufragio, sobre todo en la barra arenosa de San Lúcar.<sup>1</sup> Su emplazamiento convertiría a la capital de Andalucía en un puerto de referencia para el comercio y el tráfico con el Nuevo Mundo, así como para las grandes rutas comerciales europeas. En 1503 los Reyes Católicos fundaron la Casa de la Contratación,<sup>2</sup> con sede en Sevilla. A la ciudad llegaban barcos de diversas nacionalidades, por lo que se transformó en un sitio de confluencia de mercaderes, artistas y personajes influyentes del comercio,

---

1 Estos factores serían los motivos por los cuales, en 1717, la Casa de la Contratación sería trasladada al Puerto de Cádiz.

2 Organismo creado por los Reyes Católicos en Sevilla en 1503 para administrar y controlar el tráfico comercial con las Indias y fomentar la navegación.

la política y la Iglesia. Además, se ubicaba en ella una amplia minoría judeo-morisca.

Este puerto se transformó rápidamente en un sitio idóneo para la presencia y difusión de ideologías no católicas como la protestante. Al respecto, González Sánchez señala:

Su transformación fue radical en todos los órdenes, llegando a ser una de las mayores urbes de Occidente, la suma de la contratación, el solar de una rancia aristocracia y de una variopinta burguesía de origen foráneo (castellana, cántabra, vasca, francesa, portuguesa, flamenca, italiana), y el eje de confluencia de una compleja humanidad flotante (delincuentes, pobres, pícaros y aventureros de toda laya) en busca de fortuna a ambos lados del océano. (2012: 194)

Dos factores fundamentales propiciaron el despegue sevillano: el descubrimiento de América y la instalación de la Casa de la Contratación que, sumados a la experiencia de comercio a larga distancia convirtieron a la ciudad en “un lugar de prodigios capaz de agraciarse a cualquier persona astuta e ingeniosa, y de descalabrar a incautos y osados en exceso” (González Sánchez, 2012: 194).

El desarrollo de la vida urbana favoreció el crecimiento de la población. La Iglesia propició el sacramento del matrimonio siguiendo el modelo del Concilio de Trento “no obstante, muchas personas siguieron desarrollando matrimonios conforme a la práctica anterior: clandestinos, desposorios de futuro” (Ortega López, 1997: 267), lo que pone de manifiesto la imposibilidad de hacer cumplir dichos preceptos en zonas rurales y con una población desinformada. Tanto nobles como burgueses se preocuparon de que los bienes heredados quedasen dentro del grupo familiar. Entre los primeros, cuando estos no tenían

legítimos herederos, las posesiones pasaban a manos de sus bastardos.

La familia se hallaba gobernada por la autoridad patriarcal, “a la cabeza del conjunto de personas unidas en matrimonio, filiación o raza se encontraba un varón *pater familias*”, representante del grupo ante las autoridades civiles y quien, ante cualquier delito por parte de algún miembro de su grupo, era consultado por las autoridades religiosas o civiles antes de dictaminar el castigo. Por otra parte, tal como señala Ortega López:

Las mujeres no podían ostentar esas prerrogativas de *pater familias*: no tenían supuestamente la autoridad moral ni la capacidad intelectual para llevar adelante una misión de esas características. Se limitaron, cuando eran viudas a ser sujetos fiscales activos, representando a la familia y siendo tuteladas por el varón familiar más próximo en cualquiera de las actividades que hubieren de desarrollar. (1997: 256)

Finalizada la Edad Media se impondría un canon de belleza femenina de cuerpos robustos. Las damas de la aristocracia española utilizarían laminillas de plomo para simular un busto menor. El rostro y cuerpo pálido eran el ideal a alcanzar, tal como podemos verlo en la producción pictórica de la época,<sup>3</sup> para ello se sometían a sangrías regulares. En contraposición, las mujeres de las clases populares presentaban cuerpos más delgados y cetrinos; nos referimos a campesinas, tenderas, lavanderas y costureras, debido a que debían atravesar a diario dificultades económicas para poder subsistir.

---

3 El desnudo femenino estuvo prohibido en las representaciones artísticas, motivo por el cual no han llegado este tipo de imágenes plásticas del barroco español. Asimismo, no hemos podido encontrar datos de mujeres que se dedicasen a las artes plásticas en España y sí referencias de este tipo en Italia, por ejemplo.

Entre los siglos XV y XVI se produjo un notable crecimiento de población en España, lo que generó un aumento de fuentes de trabajo. Sin embargo, la mujer fue relegada poco a poco, evitándose de este modo que se convirtiese en competencia. En el rubro textil se produjo el paso del artesanado familiar a empresas preindustriales en las cuales la mano de obra masculina cubriría las necesidades. Solo se recurría a la mano de obra femenina en tareas no remuneradas, siendo, las mujeres, paulatinamente dejadas fuera del mercado laboral y recluidas al hogar, a las tareas domésticas. Dicho aislamiento contribuía, por otra parte, a que no tomaran contacto con las nuevas ideas que estaban circulando y que produjeron numerosas protestas de los oprimidos. Los gremios siempre se preocuparon de excluir a las mujeres para evitar la competencia, si bien, en un principio, ellas participaron en el sector secundario “haciendo trabajos textiles pero generalmente en las fases iniciales del proceso, con fibras de inferior calidad y de las que se utilizaban en las telas de uso cotidiano” (Segura Graiño, 1997: 203). El Estado moderno no quería que las mujeres tuviesen acceso a labores remuneradas ya que, de ese modo, se podían integrar plenamente al mercado laboral y aspirar a formar parte de la organización gremial.

La prostitución era el único trabajo legal que solo ejercían las mujeres y que, como los trabajos masculinos, estaba legislado. Se trataba de una actividad pública que se ejercía en un espacio público y determinado: la mancebía.<sup>4</sup> Solo podían ejercer la prostitución las mujeres huérfanas mayores de doce años. Ubicadas fuera de los límites urbanos en todas las ciudades, no sería este el caso sevillano, dado que el Compás de la Laguna (en el barrio del Arenal) se emplazaba en el corazón de Sevilla. Por influencia del Concejo

---

4 El prostíbulo.

ante la creciente actividad que desencadenaba la llegada de marineros a bordo de barcos que recalaban en el puerto, se construiría un muro para aislar el burdel. El perímetro contaba con una entrada oficial, quedando circundado, por un lado, con el Muro y por el otro, con la Tapia. Esta lindaba con casas que ocultaban entradas y salidas secretas de la mancebía.

Desde la Baja Edad Media,<sup>5</sup> esta ciudad se destacó también por encabezar en la península ibérica el comercio de códices internacionales. La aparición de la imprenta en el siglo XV supuso la rápida expansión del libro. Si bien en Venecia se contabilizaban unas ciento cincuenta imprentas, las diez que funcionaron en Sevilla no lograron ubicarla dentro de la competencia internacional, pero le garantizaron la supremacía del mercado editorial local y de la península. La producción no solo se componía de libros; impresos menores con imágenes o carentes de ellas, almanaques, carteles, bulas, cartillas y formularios constituyeron parte fundamental de la actividad de los talleres. Además, las noticias que llegaban por carta a la ciudad portuaria se difundían rápidamente en forma de resúmenes impresos que eran leídos muchas veces en voz alta y, en otras, estaban destinados al comentario.<sup>6</sup>

Con el descubrimiento del Nuevo Mundo, el libro se convirtió rápidamente en una herramienta esencial de intercambio entre civilizaciones y un instrumento al servicio

---

5 José Luis Romero divide la Edad Media en: Temprana Edad Media (del siglo V a mediados del siglo IX), Alta Edad Media (mediados del siglo IX al siglo XIII) y Baja Edad Media (siglos XIV y XV).

6 Cabe señalar que el surgimiento de la imprenta propició la aparición de la relación de sucesos, un género pre-periodístico que floreció en el siglo XVI. Este género editorial hunde sus raíces en el campo de la escritura en las cartas de relación, es decir, en la correspondencia que circulaba tanto en forma privada como pública entre los gobernantes y las instituciones; además de ello, tal como señala Espejo Cala: "de la cultura iletrada, oral o incluso folklórica, las relaciones de sucesos toman el molde de la *copla*" (2009: 74), la cual a lo largo del siglo XVII se mixturaría con lo noticioso.

de la Iglesia para la colonización del imaginario aborigen (Gruzinski, 2003). Ya que:

Desde entonces enviar o llevar libros a las Indias va a ser algo rutinario, porque en virtud de un teórico “pacto colonial” y de las interesadas prerrogativas de los mercaderes españoles, allí las prensas tipográficas serán pocas y de limitada producción; además, porque serán del credo, el divertimento, el trabajo de los colonizadores, criollos y naturales asimilados. (González Sánchez, 2012: 195)

Los libros que se transportaban estaban exentos de impuestos por orden del rey, a excepción del de avería –dinero destinado al mantenimiento de las flotas marítimas–. Aquellos debían ser presentados en la Contratación para ser registrados por un escribano; cumplido este trámite, se los llevaba ante el Secretario de la Inquisición, quien los derivaba al calificador, es decir al censor cuya tarea consistía en verificar que lo declarado coincidiese con el material presentado ante sí, sellando la autorización y emitiendo el permiso de salida.

## Sevilla y la peste

Entre 1598 y 1601 Sevilla fue sacudida por un brote de peste causante de una gran mortandad y, si bien la serie de Movistar+ está ambientada a fines del siglo XVI, no es esta la epidemia que parece estar recreada, sino la terrible plaga que fustigó sin misericordia a los sevillanos a mitad del siguiente siglo. Ciertamente también que por tratarse de una ficción no es necesario que todo lo que se cuenta haya sucedido en un momento preciso o bien puede nutrirse de diversos



hechos; después de todo, como señala Rafael Cobos, autor de la serie: “Una verdad es 100 % mentira”.

1649 fue un terrible año para los sevillanos, ya que el flagelo llegaba nuevamente sin ningún tipo de misericordia y azotaba la ciudad. No sería la primera vez; en varias ocasiones a lo largo de los siglos XIV, XV y XVI la peste hizo estragos.<sup>7</sup>

La epidemia que asoló la península ibérica se desarrolló en diversas fases a lo largo del siglo XVII. Sus primeras manifestaciones se manifiestan hacia 1647, alcanzando una relativa calma en 1650 –luego de un periodo de gran virulencia–, volviendo a manifestarse luego, para finalizar en 1654, por lo menos en ese momento, ya que debemos tener presente que nunca será totalmente erradicada. Si bien desde 1646 el flagelo parecía rondar las cercanías, la epidemia se produjo entre marzo y julio de 1649, pero no fue la única calamidad que sorprendió a la ciudad sino que, por el contrario, se convertiría en la gota que rebasara el vaso. Los años previos se vieron sacudidos por grandes heladas que malograron las cosechas, motivo por el cual la carestía no tardaría en sentirse. Fuertes temporales y vientos huracanados provocaron además el desborde del Guadalquivir y, si bien el agua llegó hasta los muros y no invadió la ciudad, el agua de lluvia acumulada en el interior quedó estancada ya que los canales se habían cerrado para que el caudal no ingresase. Las calles se anegaron y, en algunos casos, el único modo de circular desde –y hasta– los barrios inundados era hacerlo en bote. Los temporales acabaron finalmente con el poco trigo que quedaba en los campos. La Iglesia desde el púlpito clamaba que se estaba gestando la ira de Dios y que, a continuación, vendría el castigo divino. Los especuladores no se hicieron esperar y, ante la escasez de alimentos, los

---

7 Para un rastreo exhaustivo, remitimos la crónica médica de Joaquín de Villalba.

precios se dispararon. El hambre se extendió, sobre todo en los sectores más humildes que veían cada vez más lejano el acceso a los alimentos. Las inclemencias del tiempo fustigaron los cultivos, los campos yermos se extendían por doquier y el hambre tampoco se hizo esperar. Con la llegada de la primavera el calor y la humedad ofrecían a la peste las condiciones óptimas para expandirse. El azote fue terrible. La ciudad no daba abasto con los enfermos y los muertos. El miedo se adueñó de la población. Ante el temor a contraer la enfermedad, mucha gente huía a los campos, muriendo allí debido a la falta de alimentos y a que, sin saberlo, eran portadores del flagelo. En los *Anales Eclesiásticos y Seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Ortiz de Zúñiga informa:

Pero estas oraciones si no embargaron el castigo, causaron mejores disposiciones á recibirlo; y por el mismo mes de Abril se fué enfureciendo en tabardillos violentos, landres, carbunclos, bubones, y otras especies complicadas de accidentes mortíferos de grandísima vehemencia, executivos á la muerte, principalmente en Triana y en los arrabales, donde habia sido mayor el remanso de la inundación, y llegaban á quinientos los muertos de algunos dias, con que se dió por declarada (á costa de tan duras experiencias) la peste. (*Sic*) (1796: 398)

Lejos de menguar el contagio, se expandió con rapidez y: “Creció la violencia de la epidemia entrando el mes de Mayo, y ya casi toda la Ciudad era un Hospital” (1796: 399). Pronto aumentó el número de infectados, los hospitales carecían de camas suficientes, escaseaban los médicos y los cementerios no disponían de sitio suficiente para enterrar a los muertos:

Vianse salir de la Ciudad y de los Hospitales carros cargados de cadáveres á descargar horrorosamente en los carneros donde la multitud mal cubierta de tierra despedía olor intolerable , en que recibía aumento la corrupción del ayre, y esto llegó á tal exceso, por no profundizarse las sepulturas en algunos templos Parroquiales. (*Sic*) (Ortiz de Zúñiga, 1796: 401)

Las cifras de los decesos varían según las crónicas de la época, al parecer habría perecido la mitad de la población de la ciudad. Joaquín de Villaba<sup>8</sup> señala al respecto: “Murieron de esta epidemia en Sevilla y sus vecindades en término de dos meses y medio, doscientas mil personas: en Málaga veintemil, y en Murcia veinte y seis mil (*sic*)” (1802: t. 2, 219).

## Sevilla y la Santa Inquisición

En 1478 el papa Sixto IV estableció la Bula fundacional del primer Tribunal Inquisitorial.<sup>9</sup> Las órdenes parecieron ser contradictorias y recién en 1480 entraría en funciones el Tribunal de Sevilla –con el nombramiento de los primeros inquisidores–. Luego se haría lo propio en otras ciudades: Córdoba (1482), Jaén (1483) y Jerez (1491), anexándose en 1493 Granada y Málaga al distrito inquisitorial con sede en Córdoba. A la sazón el de Sevilla incluiría Huelva y Cádiz, las islas Canarias (hasta 1597) y los territorios americanos (hasta 1571). “Una larga trayectoria para una institución que

---

8 Joaquín de Villalba (1752-1807): cirujano, historiador, epidemiólogo y veterinario español.

9 Nos referimos aquí a la Inquisición española. Tengamos presente que existieron otros tipos de Inquisición: la medieval (1230), dependiente del Papado –se expandió por Francia, Italia, Bohemia, Bosnia, Alemania, Portugal, Polonia y la corona de Aragón–, cuyo objetivo era extirpar la herejía cátara; la Inquisición Romana, creada en 1542, que con cambios y metamorfosis permeó hasta la Doctrina de la Fe; y la Inquisición Portuguesa, creada en 1536 y abolida en 1821.

conoció momentos de gran eficacia represiva hasta finales del siglo XVI, y otros de decadencia y profundas crisis desde mediados del siglo XVII” (Peña Díaz, 2013: 7). A fines del siglo XVIII: “El sistema se desmoronaba y la invasión francesa iba a acelerar la agonía de una institución agrietada, insostenible, de la que huían los mismos Inquisidores Generales” (Peña Díaz, 2013: 7).

Desde el siglo XVI se afianza en la península ibérica la idea de la pureza de sangre, es así que, universidades, cabildos, órdenes religiosas, gremios, cofradías, etc., redactan estatutos para prohibir la incorporación de: “Aquellos que tenían «sangre mezclada de judíos, moros o herejes» o que «eran de sangre judía o mora»” (Pérez, 2015: 54). Tal como afirma Beatrice Pérez: “A raíz de la adopción del estatuto de limpieza de sangre por la catedral de Toledo bajo los auspicios del arzobispo Juan Martínez Silíceo, en 1547, la discriminación racial se convirtió en paradigma nacional” (Pérez, 2015: 54). En tal sentido, la misma autora señala que en realidad detrás de estas leyes se ocultaban pugnas sociales y políticas entre los sectores urbanos. No debemos perder de vista, pues, que todo esto buscaba restringir los privilegios de una burguesía floreciente económicamente, pero conversa, lo cual resultaba molesto para algunos. Bástenos recordar que en el siglo XIV se produjeron grandes matanzas de judíos en nombre de la fe, lo que condujo a los sobrevivientes a convertirse ante el temor de seguir el mismo destino aciago. Tanto esta como la conversión forzosa fueron puestas pronto en tela de juicio, a tal punto que el prejuicio por sangre impura incluirá prontamente a los conversos. Señalemos, pues, que entre 1478 y 1530 unas 60.000 personas fueron acusadas de criptojudasismo.<sup>10</sup>

---

10 Criptojudasismo: así se denominaba la práctica de aquellas personas que profesaban la religión judía a escondidas, mientras que públicamente declaraban su adhesión a otra fe.

Varios miles perdieron su vida en la hoguera y una menor cantidad consiguió huir, iniciándose una diáspora. A partir de los testimonios de quienes lograron escapar, se pudo tomar consciencia del destino de los bienes de las familias acusadas y de la violencia física y simbólica a la que fueron sometidos. A partir del siglo XVI, se suman al exilio los protestantes españoles y, tal como afirma Moreno:

A pesar de su escaso número, la crítica del protestantismo español huido de las garras inquisitoriales fue el detonante más poderoso de la conversión de la Inquisición española en arma arrojadiza de tipo político-religiosa contra la Monarquía Hispánica. Las críticas de los pocos protestantes huidos encontraron un eco formidable en países protestantes, como Inglaterra y Suiza, donde las imprentas dieron a conocer relatos espeluznantes. (2013: 11)

La Inquisición no sería sin embargo una institución impuesta desde arriba para receptores pasivos. Sus construcciones alegóricas, simbólicas e interpretativas marcaron a fuego la formación y herencia de los individuos al punto de llevarlos a interiorizar representaciones y preceptos del Santo Oficio sin cuestionarlos.

Dos años después de la creación del Tribunal, el primer Auto de Fe fue celebrado en Sevilla: siete apóstatas fueron condenados a la hoguera. A partir de ese momento estos eventos se fueron haciendo cada vez más espectaculares.<sup>11</sup> Ya que, tal como afirma Japón Franco: “ésta era una fiesta esperada y disfrutada. En los días que duraba este juicio público, una parte de la ciudad se transformaba levantándose

---

11 Hemos analizado los elementos espectaculares en Gruber (2011): “Teatralidad y rumor en los juicios por hechicería y brujería en el Tucumán colonial” (ver Bibliografía).

estructuras para mostrar a los reos, gradas para el público más selecto y otras arquitecturas efímeras” (2015: 120).

En tal sentido, nos recuerda Foucault:

[...] En esta escena de terror, el papel del pueblo es ambiguo. Se le llama como espectador; se le convoca para que asista a las exposiciones, a las retractaciones públicas; las picotas, las horcas y los patíbulos se elevan en las plazas públicas y al borde de los caminos; se deposita en ocasiones durante varios días los cadáveres de los suplicados bien en evidencia cerca de los lugares de sus crímenes. Es preciso no sólo que la gente sepa, sino que vea por sus propios ojos. Porque es preciso que se atemorice; pero también porque el pueblo debe ser el testigo, como el fiador del castigo, y porque debe hasta cierto punto tomar parte en él. Ser testigo es un derecho que el pueblo reivindica; un suplicio oculto es un suplicio de privilegiado, y con frecuencia se sospecha que no se realiza con toda su severidad. (2004: 63)

En la primavera de 1660 se llevó a cabo el auto de fe más espectacular que recordase la ciudad portuaria, ya que sesenta y cuatro reos fueron enjuiciados. El 22 de febrero una comitiva a caballo publicó a viva voz el pregón en todas las plazas. Hasta Semana Santa se llevaron a cabo los preparativos del gran espectáculo: construcción de graderías, adornos e iluminación. Los días previos, los del Auto en sí y los posteriores se desarrollaron castigos públicos de latigazos y exposición a la vergüenza. El domingo anterior al Auto, una gran cruz cuyo *patibulum*<sup>12</sup> medía tres metros y medio de largo fue transportada en andas desde el Convento de

---

12 *Patibulum* o *furca*: travesaño vertical de la cruz.

San Pablo hasta el Castillo de San Jorge por una procesión eclesiástica –integrada por diversas órdenes– acompañada por el pueblo.

El 13 de abril fueron conducidos los reos desde la cárcel del Castillo de San Jorge hasta la sede de la Santa Inquisición. Y, tal como nos recuerda Japón Franco:

Encabezaban el desfile los alabarderos, el receptor y los lacayos, siguiendo los beneficiados y el clero de Santa Ana que llevaban la cruz [...]. Le seguían los condenados con sus atuendos y sambenitos, así como las señas que indicaban cuál había sido su delito. (2015: 121)

Telas ricamente bordadas, estandartes, blasones, procesiones con velas y ciriales que iluminaban ventanas y balcones, contribuían, indudablemente, a construir una escenografía que servía como telón de fondo. El autor propone imaginar la importancia de la luz en dicho espectáculo: la ciudad de madrugada en la cual no ha salido el sol, religiosos y civiles que avanzan portando cirios y los sentenciados avanzando en la oscuridad. “Todos los salvados, los religiosos y los civiles, van iluminados mostrándose orgullosamente en sus puestos, mientras que la masa oscurecida era señalada desde lejos por esa misma ciudad” (Japón Franco, 2015: 127). Las campanas habrían tañido durante toda la procesión pronunciando el Auto de Fe. En la plaza de San Francisco se había erigido un escenario iluminado, pero el quemadero de la Tablada alimentaría la morbosidad de los asistentes ya que:

En ese punto y final no sólo se asistía a un cruel espectáculo visual, sino que en esta ocasión el sentido del oído cobraba un papel importante. Los gritos y el crepitar de la hoguera harían cobrar vida a todas aquellas

pinturas vistas y retenidas en mente con motivo de la salvación y condena de las ánimas del Purgatorio, que sería en ocasiones como ésta donde el fiel le encontraría el mayor de los significados. (2015: 128)

## Sevilla y *La Peste* de Rafael Cobos

Con un costo de diez millones de euros, se rodaron los seis episodios que integran la primera temporada de la serie.<sup>13</sup> Integraron el *staff* 400 profesionales, 200 actores y 2000 figurantes. Los seis episodios se centran cada uno en un personaje o conflicto clave: *La palabra*, *El pacto*, *El impresor*, *El esclavo*, *El hijo*, *El Nuevo Mundo*.

Mateo Núñez (Pablo Molinero) retorna a Sevilla en 1597, cumpliendo la palabra que le ha dado tiempo atrás a su amigo Germán Larrea. Es así que busca e intenta sacar de la ciudad a Valerio Huertas (Sergio Castellanos), el hijo bastardo de su camarada. La tarea no resultará sencilla, ya que Mateo es un ex militar e impresor condenado por la Inquisición y prófugo de la misma. Por tal motivo llegará de incógnito a la ciudad. Sin embargo, no solo el contexto político-religioso le resultará adverso, sino que las circunstancias de salubridad harán lo propio ya que en los barrios pobres de la ciudad se advierten los primeros embates de la peste. Al respecto, las autoridades aconsejadas por Luis de Zúñiga (Paco León) demorarán la noticia oficial y la puesta en marcha de las medidas sanitarias. Zúñiga es el gran amigo de Mateo, su infancia ha sido muy difícil y se ha hecho desde abajo; comerciante astuto, inteligente y especulador, buscará sacar

---

13 La segunda temporada se ubica temporalmente cinco años después de la epidemia, con el nacimiento y expansión del crimen organizado: la Garduña. Nos interesa por tanto para este trabajo la primera temporada.



rédito económico antes de que la ciudad sea puesta oficialmente en cuarentena. Ya que por linaje no podrá acceder a ocupar un puesto en el Cabildo, desarrollará sus dotes como hábil estrategia para lograr su cometido. Por otra parte, será quien, además, ayude a Mateo en su empresa.

Mientras tanto, en la ciudad se han producido una serie de asesinatos de encumbrados ciudadanos; por tal motivo, Celso de Guevara (Manolo Solo) –el Inquisidor General– detecta que Núñez ha sido detenido y le propone un trato: conseguir una Bula que lo exonere de su condena a cambio de esclarecer los crímenes. Si bien Mateo halla prontamente a Valerio, la investigación lo conduce por intrincados caminos que desnudarán las miserias humanas, ambiciones desmedidas y una red de corrupción económica y religiosa que mueve los hilos de la vida en la ciudad portuaria. De este modo, pasado y presente se cruzan: Germán Núñez en realidad no se ha suicidado, sino que fue asesinado, y este crimen del pasado guarda estrecha relación con los asesinatos que su amigo desea esclarecer.

El cine nos ha acostumbrado a lo largo de los años a aceptar un artificio: que cuando se enciende una vela, esta ilumina todo un recinto. Sin embargo la serie se propuso desandar este camino. Iluminada con velas, restituye de este modo la atmósfera de la época, ya que como señala Pau Esteve Birba, el director de fotografía:

No había iluminación en las calles, aunque, por una ordenanza municipal existía la obligación de poner un punto de luz en las fachadas de las viviendas. Nadie colocaba velas porque eran muy caras, así que usaban lámparas de aceite. [...] De noche, la gente conocía su casa por los pasos y se dormía con las ventanas cerradas. (Fernández, 2018)

*La Peste* se ha propuesto presentar una imagen de Sevilla no solo desde el punto de vista de las clases pudientes sino también desde abajo, desde el pueblo. Esto podemos verlo desde las primeras imágenes que captan la vida en las chabolas<sup>14</sup> con sus habitantes enfermos. Las calles se hallan embarradas, los planos detalles destacan para mostrar los pies de Mateo, avanzando sin botas por el barro, luego de que se las han robado. Asimismo, observamos que Teresa se coloca unos zapatos con plataforma alta para descender del carruaje en la zona del Arenal y caminar por las calles.

“Si desaparecieran los niños la economía de esta ciudad no se mantendría”, señala una placa que abre el primer capítulo. Consideramos la presencia de los menores de gran importancia en la diégesis. Valerio Huertas tiene quince años, se ha criado en las calles y lucra con el transporte de comida a las zonas desfavorecidas: transita por los techos de las chabolas desde donde provee de suministros a los enfermos como muchos otros niños, ya que, por orden de Zúñiga son los únicos que pueden ingresar. Tal como lo describen: “tiene la piel más blanca que la manteca”. Es temido por el resto de los chicos en situación de calle ya que es astuto, inteligente y parecería salir indemne de todos los peligros. Se ha ganado un aura de respeto en las calles ya que frecuenta las zonas infectadas por la plaga y no se contagia. Al respecto, podemos comprobar que es supersticioso, pues para ingresar al barrio afectado por la peste se coloca la camisa del revés “para engañar a la muerte”, tal como afirma. Ha formado en el pasado parte de la banda de niños explotados por Arquímedes (Manuel Morón), un personaje que vive al margen de la ley y que recoge niños huérfanos de la calle que roban, mendigan y delinquen para su beneficio. De hecho, intenta engañar a Mateo cuando este busca al hijo de su

---

14 Vivienda de escasas proporciones y pobre construcción.

amigo: un huérfano, supervisado por el líder de la banda, intenta hacerse pasar por Valerio, pero será desenmascarado. Cabe mencionar que, para el momento en que Núñez trata de hallarlo, el joven se maneja por cuenta propia. No solo los pequeños delincuentes parecen temerle. Mateo ingresa clandestinamente a la cárcel para buscar noticias del joven. Allí consulta a Molina, un presidiario, quien al ser interrogado acerca del paradero de Valerio Huertas, señala: “El inmortal, tiene la piel tan fina que la Muerte no lo ve”. El muchacho ansía ir al nuevo mundo, realiza actividades que le permitan ahorrar para hacerlo y revisa las hojas del libro *De las maravillas del Nuevo Mundo* que le ha obsequiado Germán. A la sazón no sabe leer; será Mateo quien le enseñe y, pese a que Zúñiga señala que es tan listo como su padre, Núñez acota: “Más, nunca vi a alguien que aprenda tan rápido”. Será Valerio quien descifre el código escondido del último eslabón del complot contra la corona, sin darse cuenta que esto sellará el destino de uno de sus amigos, quien ligado a los protestantes intenta sacar un cargamento de plata con destino al Nuevo Mundo.

La especulación en algunos sectores constituye la quintaesencia de aquellos que intentan ascender en la sociedad sevillana y no pueden hacerlo por linaje. El caso de Zúñiga es emblemático: negocia con Monardes (Tomás del Estal) –el médico– y con ciudadanos poderosos con el objetivo de demorar tres semanas la noticia de la llegada de la peste para dar tiempo a la llegada de barcos provenientes del Nuevo Mundo. Asimismo, Zúñiga ordena a un socio comprar trigo para especular prestándole un sitio para almacenar los granos hasta que suban de precio debido a la incipiente carestía que se incrementará con la expansión de la epidemia.

Zúñiga sabe que carece del linaje para ocupar un sitio en el Cabildo, empero aguarda pacientemente, recurriendo a la extorsión. De este modo, conseguirá en primer lugar: “papeles

de limpieza de sangre” para él mismo y no duda en chanta-  
jear en su lecho de muerte a Morata (Antonio Gil), uno de los  
cabildantes, para conseguir acceder a su sitial en el Concejo.  
Más allá de eso, es el amigo leal de Mateo, lo oculta pese al  
peligro que conlleva, lo protege, lo ayuda a encontrar al hijo  
de Germán y colabora en su investigación. Paga por sexo a  
jóvenes en la región del puerto. Tengamos presente, además,  
que si bien la prostitución en la Mancebía estaba legislada, la  
sodomía constituía un crimen, tal como señala una placa al  
inicio del capítulo 2: “Y aquel que caiga en sodomía que pague  
con la hoguera”. Este hecho hunde sus raíces en la vida real: en  
1590, en la ciudad, pudo establecerse la existencia de una red  
clandestina de prostitución masculina que funcionaba tras la  
fachada de una casa de juegos. Ciudadanos de todas las clases  
sociales y estamentos requerían los servicios que ofrecía. En  
1600 en Sevilla fueron quemados quince condenados que for-  
man parte de un total de ciento catorce, acusados de sodomía  
o pecado nefando. La hoguera selló sus destinos.

Mencionamos anteriormente a Monardes, el facultativo,  
quien es amigo de Mateo desde hace mucho tiempo. Él lo  
socorre: intenta curar infructuosamente a Leandra; ayuda  
a Mateo a dormir ya que sufre de insomnio debido a sus pe-  
sadillas –la imagen de la muerte que se le aparece en sueño  
y en vigilia, casi como un *leitmotiv* que persigue permanen-  
temente al protagonista–. Para curarlo le practica sangrías  
y señala que “está poseído por su bilis negra, sufre de me-  
lancolía”. Asimismo, evita que muera cuando está herido y  
cura también a Valerio. No es casual que el autor de la serie  
haya elegido ese nombre: Nicolás Monardes<sup>15</sup> fue un mé-

---

15 Nicolás Monardes (1493-1588): médico sevillano que llevó a Europa el uso de hierbas medicinales americanas. Introdujo, además: la piña, el cacahuete, la zarzaparrilla, el maíz, la coca y la batata. Descubrió y estudió el fenómeno de la fluorescencia. *Historia medicinal de las cosas que se traen de las Indias Occidentales*, su obra más conocida, traducida a varios idiomas, constituyó un gran aporte al campo de la medicina.

dico sevillano del siglo XVI que utilizaba para curar frutos y hierbas provenientes del Nuevo Mundo. En la serie el personaje le explica a Valerio, al tiempo que le da un trozo de piña para que pruebe:

–Son piñas, una fruta de las Indias. Los indios la utilizan para cicatrizar las heridas y limpiar la sangre. Si la Iglesia supiera esto, lo queman todo esto conmigo adentro. Por brujo.

–Está ácido –señala Valerio.

–Y dulce. Con la mitad de todo lo que hay aquí podrían curarse más de cien enfermedades. Y sin embargo, tengo que esconderme –señala Monardes.

Celso de Guevara es el Inquisidor General, un personaje maquiavélico que desempeña el rol del gran titiritero, ha conseguido el sambenito de Mateo para utilizarlo como elemento coercitivo y le propone que a cambio de esclarecer los crímenes conseguirá una Bula para exonerarlo. Guevara le advierte a Mateo que fueron requisados todos sus bienes y quemada su estatua:<sup>16</sup> “y desde entonces se dice que Ud. es un hombre sin alma y sin sombra”, afirma. Ledesma es señalado como el autor de los crímenes: se trata de un misterioso impresor protestante a quien nadie parece conocer puesto que opera desde las sombras; imprime volantes que resultan ser claves en la pesquisa, utilizando la vieja imprenta de Mateo. Recordemos la ya mencionada importancia de los impresos para la transmisión de novedades y de la

---

16 Tengamos presente que la práctica de quemar una esfinge o muñeco del condenado era habitual cuando se juzgaba a un hereje en ausencia, pero esto no conmutaba la sentencia, ya que esta seguía vigente y se llevaba a cabo cuando el condenado era apresado por algún motivo.

doctrina protestante. Celso es refinado, cultivado, ama la literatura, el arte y traduce textos de la antigüedad clásica. Recibe a Mateo en “la cámara de los secretos”, un sitio subterráneo oculto en el que se guardan los objetos requisados por la inquisición, y que nadie debe ver. Este cuarto está ubicado en las catacumbas de la ciudad y Mateo, con los ojos vendados, es escoltado hasta allí por los guardias. El inquisidor respeta la inteligencia de Mateo, le muestra que cuando fue detenido, bregó por carta pidiendo para él un juicio justo, pero nadie le respondió.

Teresa Pinelo (Patricia López Arnaiz) es la viuda de Germán, que ha cargado con el terrible peso de un marido que se ha “suicidado” y ha pagado para poder enterrarlo, porque para el credo católico quitarse la vida equivalía a recibir sepultura fuera del campo santo. Es muy hermosa, tiene un carácter fuerte, se dedica a pintar y es una artista eximia, pero debe hacerlo a escondidas y se oculta tras la firma de su padre, el fallecido artista plástico Francisco Pinelo, ya que, tal como hemos señalado, una mujer no podía realizar este tipo de actividad. Sabe lo que desea y es arriesgada, de hecho, no duda en ir acompañada por el Administrador a la zona del Arenal para buscar el rostro de una bella mujer del pueblo para retratarla. En efecto, nos referimos a Eugenia (Cecilia Gómez), la prostituta. Teresa la contrata inicialmente como modelo y luego, junto a otro grupo de prostitutas, para integrar la planta de trabajadores de la fábrica textil que ha heredado de su difunto esposo. Esto solo servirá para desencadenar problemas: los hombres de la fábrica se niegan a trabajar con mujeres que, para colmo de males, son prostitutas. El Gremio junto con las autoridades del Cabildo conmina a Teresa a conseguir un hombre que gestione la fábrica. Inicialmente la mujer rechaza a Valerio, pero este con el tiempo va ganando poco a poco un sitio a su lado. Nos enteramos, además, de que

Germán deseaba reconocerlo como hijo. El joven es inteligente y sensible, aprende rápidamente, refina sus formas y además de ayudarla a conservar su fábrica se convierte en su mano derecha. El vínculo que los une se estrechará aún más a lo largo de la segunda temporada de la serie.

Leandra es una joven que, junto a su hermanito Fernando, ha quedado huérfana. Como tal se iniciará en la prostitución, al tiempo que el pequeño se incorpora a la banda de Arquímedes. Está enamorada de Valerio, comparten momentos de intimidad y sueñan con una vida juntos.

Eugenia ejerce la prostitución e inicialmente trabaja en la Mancebía. Si bien acepta posar para Teresa, al principio se muestra desconfiada y supone que la mujer la ha buscado por un interés sexual. Su desconfianza se irá tornando en respeto y amistad cuando vea que ella desea ayudarla a salir de su vida como trabajadora sexual. Por otra parte, su accionar junto a su empleadora y amiga cobrará aún más fuerza en la siguiente temporada.

La investigación de Mateo lo lleva a desarrollar una carrera contrarreloj para evitar futuras muertes. Su pesquisa lo conduce a relacionar los asesinatos con un complot en el cual Germán fue el primer eslabón de una cadena de crímenes. De este modo, las intrigas, la religión y el poder se imbrican perversamente arrojando como resultado la muerte de encumbrados comerciantes que, a escondidas, profesan el protestantismo.

La peste azota la ciudad sin piedad. El Hospital de las Cinco Llagas<sup>17</sup> se halla desbordado de enfermos y las condiciones sanitarias son precarias. Una suerte de *triage*<sup>18</sup> se ha organizado en el mismo, dándoseles prioridad a los

---

17 Fundado en 1500, funcionó como hospital hasta 1972, cuando pasó a ser la sede del Parlamento de Andalucía.

18 *Triage*: este término francés se emplea en el ámbito de la medicina para clasificar a los pacientes de acuerdo a la urgencia de su atención.

enfermos leves. A pesar de ello, no podemos dejar de señalar a todas luces las grandes diferencias entre el pabellón que acoge a las familias pudientes (las cuales se trasladan allí con sus bienes más preciados por temor a los saqueos de sus hogares): bien ventilado, con grandes ventanales hacia el exterior e iluminación natural, y el pabellón que alberga a la gente de la calle: sucio, maloliente y oscuro, dado que carece de ventanas y los enfermos se hallan hacinados y en el suelo. Por otra parte, al llegar al límite de ocupación cierra sus puertas, quedando los enfermos tirados en las calles, tal como es el caso de Leandra. Las fosas comunes extramuros albergan a los muertos víctimas de la peste; resultan abrumadores los grandes planos generales picados que permiten al espectador hacerse una idea al respecto. Cuando la epidemia comienza a declinar, se enarbola en la ciudad la bandera de la salud. Coincide con esta circunstancia el esclarecimiento de los crímenes. Por tal motivo, Celso decide que es el momento de brindar a la población un espectáculo que los distraiga y les haga olvidar todos sus pesares: un Auto de Fe. La investigación ha puesto de manifiesto que Zúñiga, el alemán y otros ciudadanos profesan el protestantismo, por lo que son condenados a la hoguera. Vestidos con sambenitos y bonetes, llevan colgado al cuello un cartel que explicita el motivo de su condena y son paseados en burro por las calles. El populacho los agrede, les arroja piedras que los lastiman al tiempo que los insultan a su paso. La plaza se halla engalanada: se han construido gradas y un escenario para albergar a las autoridades. Todos quieren estar presentes en el gran espectáculo. Se han erigido las piras con estacas donde será quemado cada uno de los condenados. El público disfruta de esta práctica y solo Mateo y Valerio se conducen de lo que presencian.



## La expansión transmedia de *La Peste*

La serie cuenta con 350 minutos de contenidos transmedia que, dependiendo del tiempo del que dispone el espectador, servirán para ampliar sus conocimientos acerca de ella. Tal como señala Carlos Scolari al explicar qué son las narrativas transmedia (NT):

Son una particular forma narrativa que se expande a través de diferentes sistemas de significación (verbal, icónico, audiovisual, interactivo, etc.) y medios (cine, cómic, televisión, videojuegos, teatro, etc.). Las NT no son simplemente una adaptación de un lenguaje a otro: la historia que cuenta el cómic no es la misma que aparece en la pantalla del cine o en la microsuperficie del dispositivo móvil. Una estrategia tradicional de las empresas de comunicación se basaba precisamente en desarrollar la misma historia en diferentes medios o lenguajes. (2013: 124)

### El confesor

Se trata de “Un Podcast de ficción con Rafael Cobos y los personajes de *La Peste*”. Los micros de entre 10 y 15 minutos, uno por cada personaje, aportan nueva información. El primero de ellos lleva el nombre del autor, quien debe comparecer ante el Confesor, miembro de la Santa Inquisición:

–*¿Soy un hereje?* –dice Cobos.

–*Eh! Es un autor* –acota con escepticismo El Confesor

Cobos declara que se ha nutrido de hechos reales, aunque en realidad, como se mencionó: “Una verdad es 100 % de mentira”. Para purgar sus pecados la voz del Confesor sentencia que estará condenado a rendir cuentas a sus personajes, los cuales deberán trasladarse al siglo XXI para hacerle esta petición al autor.

Mateo Núñez Cobos dialoga con Cobos. Como en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, el personaje cree que despertará pronto de un sueño: los avances tecnológicos y el progreso de su Sevilla natal le parecen producto de una situación onírica.

Otros materiales de esta expansión transmedia se hallan disponibles en Internet.

## La Mancebía

Es el nombre de una serie de seis cortos de diez minutos disponibles en YouTube que presentan de la mano de Eugenia, “La YouTuber del Siglo de Oro”, las costumbres de la época. Con mucho humor nos enteramos de cuáles eran sus costumbres, cómo se maquillaban, novedades de la moda de esa época y hasta cuestiones relacionadas con el sexo.

## La Wikipeste

Ofrece además al internauta una wiki, es decir una página web con información acerca de la serie, los personajes, los sitios que aparecen, etc., con la particularidad de que cualquiera puede editar, es decir, agregar o modificar la información.

## El mapa de la peste

Funciona como referencia visual, ya que sobre el mapa de Sevilla se han ubicado los principales emplazamientos.

\*\*\*

De este modo, más materiales completarán el material disponible acerca de *La peste* de Movistar: *Ida y vuelta* (entrevistas con profesores universitarios que contribuyen aportando datos para la reconstrucción histórica), *CGI Sevilla* (visitas a los sitios de filmación que desnudan el backstage), *Yantar* (micros de cocina donde se desarrollan platos de la época), *Los inquisidores* (un podcast en el cual los creadores de la serie guían al espectador capítulo a capítulo de la misma) y *La Ruta de Peste* (una serie de pistas y postas para quienes visiten Sevilla para poder realizar un tour que enlace la ficción con los sitios históricos).

## Para seguir pensando

Hemos intentado trazar un panorama de la serie. La narración, la actuación y la reconstrucción histórica hicieron de la misma un producto artístico valorado por el público y la crítica. No podemos dejar de destacar que esta época es a la producción de series lo que otrora fuese el auge del cine. La calidad de las producciones ha ido en aumento en los últimos tiempos, tentando a renombrados directores y actores de cine a participar en estas producciones y su reconocimiento no se ha hecho esperar. El caso de *La Peste* nos da una idea al respecto ya que fue presentada en la sección oficial del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, en septiembre de 2017.

La atmósfera que crea *La Peste* nos ha sumergido de lleno en un mundo habitado por personajes complejos. Los primeros planos sirven para adentrarnos en sus conflictos, para vislumbrar sus reacciones y acercar al espectador a sus temores, debilidades y fortalezas.

Los interiores iluminados con luz de vela remedan el tenebrismo<sup>19</sup> de las pinturas de Francisco de Zurbarán,<sup>20</sup> creando una atmósfera asfixiante que contribuye a reforzar semánticamente este *thriller* con ribetes teológicos. El claroscuro domina la iluminación de hecho, pero también parece ser la palabra metafórica adecuada para definir las características de los personajes.

Los planos generales y de conjunto sirven para reconstruir pincelada a pincelada la vida en la ciudad portuaria en el siglo XVI y, en especial, durante el embate de la epidemia.

Se delinea en esta ficción un mundo patriarcal, tal como corresponde a la época, en el cual la mujer tenía prácticamente restringidas todas las libertades. Sin embargo, la serie se atreve a presentar mujeres fuertes y decididas dispuestas a luchar para conseguir un objetivo. Un mundo en el que la miseria, la enfermedad y la pobreza son solo la puerta de acceso a otros problemas estructurales. Un universo en el cual la peste se constituye en una metáfora de la corrupción, la especulación y la persecución religiosa y política donde la doble moral atravesaba por igual al pueblo, a la Iglesia, la Corona y las clases nobles: bástenos señalar que la Mancebía no solo se halla contemplada y legislada, sino que, en el caso particular de Sevilla, la Iglesia era su gestora.

---

19 Es el claroscuro, es decir el fuerte contraste de luces y sombras llevado al extremo para acentuar la tensión dramática de las escenas.

20 Francisco de Zurbarán (1598-1664): pintor español del Siglo de Oro. Artista representativo de la Contrarreforma.

Por cierto, en el capítulo final de la primera temporada, Mateo herido le cuenta a Monardes que sus pesadillas desaparecieron. Sin embargo el médico le señala:

Volverán. Es un ciclo: cuando creas que ya no están bajarás la guardia y estarán de nuevo. Como la peste. Ahora la gente celebra en las calles que se ha acabado, se emborrachan y gritan de alegría por todas partes. Ignoran que la peste no desaparecerá nunca, permanecerá dormida en los muebles y en la ropa, en los sótanos y en los arcones, esperando pacientemente que el hombre vuelva a despertarla. Y así una y otra vez, hasta siempre. Nada nuevo bajo el sol.

Algunas de nuestras preguntas iniciales siguen inquietándonos, sobre todo aquellas que plantean qué es capaz de vislumbrar el artista que le permite anticiparse con sus obras a los hechos. Una vez más el arte sale a nuestro encuentro como ese espejo en el cual reflejarnos y a través del cual podemos interrogar nuestra realidad. Tal como hemos podido comprobar, la peste se ha hecho nuevamente presente. Y el virus se convirtió en epidemia, y la epidemia se convirtió en pandemia. Reaparecieron los mismos miedos y las mismas preguntas. Nos aislamos. Resistimos sin saber cuál es nuestro frágil destino. Y esperamos, una vez más, que desaparezca para siempre o, por lo menos, que se quede dormida...

## Ficha técnica

*La Peste* (2017). Temporada 1: 6 capítulos de 50'  
Guion: Rafael Cobos y Fran Araújo  
Dirección: Alberto Rodríguez

Protagonistas: Paco de León, Manolo Solo, Pablo Molinero, Sergio Castellanos, Patricia López Arnaiz, Lupe del Junco, Víctor Quintero

Producción: Movistar+

Fecha de lanzamiento: 12 de enero de 2018

## Bibliografía

ABC de Sevilla (2013). Nicolás Monardes, el médico sevillano que investigó las plantas del Nuevo Mundo. En línea: <<https://bit.ly/3BjbxAG>> (consultado: 22-11-2021).

Alfaro Pérez, F. J. (2020). La peste en España a mediados del siglo XVII (1647-1654). Medidas profilácticas y repercusiones comerciales. *Investigaciones de Historia Económica (Economic History Research)*, núm. 16, pp. 23-34.

De Villalba, J. (1802). *Epidemiología Española ó Historia Cronológica de las Pestes, Contagios, Epidemias y Epizootias que han acaecido desde la venida de los cartagineses hasta el año 1801 con noticia de algunas otras enfermedades de esta especie que han sufrido los españoles en otros reynos, y de los autores nacionales que han escrito sobre esta materia, así en la península como fuera de ella*. Tomos I y II. Imprenta de Don Mateo Repullés.

Espejo Cala, C. (2009). Relaciones de sucesos sevillanas. Un modelo de producción bajo el signo de la decadencia. *Representaciones de la alteridad, ideológica, religiosa, humana y espacial en las relaciones de sucesos, publicadas en España, Italia y Francia en los siglos XVI-XVIII*. V Congreso Internacional SIERS, LHPLÉ, UFC, pp. 71-92.

Fernández, E. (2018). La peste: diez millones de euros a la luz de una vela. *El Mundo*, 14 de febrero. En línea: <<https://www.elmundo.es/television/2018/01/14/5a590624e2704eb6348b45e9.html>> (consultado: 20-11-2021).

Foucault, M. (2006). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.

González Sánchez, C. A. (2012). (2014). La Sevilla del Quinientos: el Atlántico y su mercado tipográfico. Acosta Guerrero, H. (coord.), *XX Coloquio de Historia Canario-Americana*, pp. 193-206. Cabildo de Gran Canaria.

González Silva, O. y Amezcua, M. (2020). Arte y sociedad ante una catástrofe apocalíptica: el lienzo de la peste de 1649 en Sevilla. *Temperamentvm. Revista*

- Internacional de Historia y Pensamiento Enfermero*, núm. 16. En línea: <<https://ciberindex.com/index.php/t/article/view/e13207a>> (consultado: 20-11-2021).
- Gruber, M. (2011). Teatralidad y rumor en los juicios por hechicería y brujería en el Tucumán colonial. Bauzá, H. F. (comp.), *El imaginario en las formas rituales. Figuras y teatralidad en el Norte Grande*, pp. 39-58. FFyL, UBA.
- Gruzinski, S. (2004). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. Fondo de Cultura Económica.
- Hernández Ruiz, J. (2019) Análisis de la expansión transmedia de la serie La Peste (2018). Sánchez-Mesa Martínez, D. (ed.), *Narrativas Transmediales. Las metamorfosis del relato en los nuevos medios digitales*, pp. 164-200. Gedisa.
- Japón Franco, R. (2015). El Auto de Fe de 1660: el gran teatro de la muerte en Sevilla. *Revista de la Inquisición (Intolerancia y derechos humanos)*, núm. 19, pp. 119-136.
- Moreno, D. (2013). La construcción del mito de la Inquisición. El Santo Oficio como icono universal de la intolerancia. *Andalucía en la Historia*, núm. 39 (*La Inquisición. Memoria de la Infamia*), pp. 20-25.
- Ortega López, M. (1997). El periodo Barroco (1565-1700). Garrido, E. (ed.), *Historia de las mujeres en España*, pp. 253-344. Síntesis.
- Ortiz de Zúñiga, D. (1796). *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de Andalucía*, t. IV. Imprenta Real.
- Peña Díaz, M. (2013). La Inquisición. Memoria de la infamia. *Andalucía en la Historia*, núm. 39, p. 7.
- Pérez, B. (2015). Limpieza de sangre. Un paradigma racial en la época moderna. *Andalucía en la Historia*, núm. 50, pp. 54-55.
- Romero, J. L. (1982). *La Edad Media*. Fondo de Cultura Económica.
- Scolari, C. (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Deusto.
- Segura Graño, C. (1997). La sociedad feudal. Garrido, E. (ed.), *Historia de las mujeres en España*. pp. 153-184. Síntesis.





## Los autores

### Emiliano Aguilar

Licenciado en Artes (FFyL, UBA). Trabaja como investigador en el Instituto de Artes del Espectáculo dependiente de la UBA en el proyecto UBACyT "Aproximaciones a una historia de los públicos de cine en Buenos Aires (1933-1955)" y en el proyecto PICT "Historia de los públicos de cine de Buenos Aires (1933-1955)". Ha publicado sobre ciencia ficción en revistas como *Lindes* y capítulos en los libros: *New Heart and New Spirit: Perspectives on the Modern Biblical Epic*, editado por Wickham Clayton (Manchester University Press); *Orphan Black and Philosophy*, editado por Richard Greene; *The Man in the High Castle and Philosophy*, editado por Bruce Krajewski; *Giant Creatures in our World: Essays on Kaiju and American Popular Culture*, editado por Camille Mustachio y Jason Barr; y *American Horror Story and Philosophy*, editado por Richard Greene, entre muchos otros.

### María Elena Babino

Licenciada en Historia del Arte (UBA). Directora de la Maestría en Arte Contemporáneo (ESEADE). Miembro del Centro de Estudios del Imaginario en la Academia Nacional de Ciencias. Profesora e investigadora en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Profesora e investigadora de Arte Argentino en el Instituto Universitario ESEADE. Sus líneas de investigación son los viajes estéticos en el arte argentino

y la pervivencia de imaginarios mítico-simbólicos en el arte argentino. Ha publicado "Gregorio López Naguil en la huella de Hermenegildo Anglada Camarasa. Retrato y paisaje en la travesía de sus viajes" en *RIIM*, núm. 68 (marzo 2020) e "Imágenes de ida y vuelta. Artistas españoles y argentinos a comienzos del siglo XX" en el catálogo de exposición homónima (Museo de Arte Español Enrique Larreta, 2019), entre otras publicaciones. Ha compilado *La literatura en el teatro y en el cine* (Nobuko, FADU, 2011). Es autora del Estudio crítico *Ricardo Güiraldes y su vínculo con el arte. Buenos Aires, París, Mallorca: un itinerario estético para un proyecto americanista* (Universidad Nacional de San Martín, 2007).

### **Marta Balán**

Licenciada en Antropología y Arqueóloga de la UNLP. Profesora en Ciencias Antropológicas. Fue becaria de la Unesco en el Proyecto Unesco-Instituto Nacional de Cultura del Perú PER 39. Realizó trabajos de campo en arqueología en Perú (Pukara y Pikillajta). Fue docente invitada por la Universidad Católica de Tarija en las carreras de Arquitectura y Ciencias de la Comunicación. Asesora de la Unidad de Género de Tarija (Bolivia). Fue Coordinadora de Actividades Científicas de la provincia de Tierra del Fuego. Realizó trabajos de campo antropológicos en Perú, Bolivia y República de Sudán. Desde hace unos años trabaja en las áreas de Antropología de la Educación y Violencia, así como Antropología de la imagen.

### **Hugo Francisco Bauzá**

Doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y Doctor en Filosofía y Letras por la de París IV (Sorbonne). Formado en Filología Clásica, en los últimos años ha dirigido sus investigaciones al campo filosófico del *imaginaire* ocupándose de estudios míticos. Investigador del Conicet (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) y durante cuarenta años Profesor titular en la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Académico titular en la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, institución en la que dirige el Centro de Estudios del Imaginario y de la que fue Presidente durante dos periodos. Ha obtenido, entre otros, el *Premio de literatura* (el antiguo Premio Municipal), en la modalidad "Ensayo". Autor de cerca de un centenar de *papers* en revistas especializadas y de doce

libros de temática referida a cultura clásica, entre ellos: *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*; *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica; ¿Qué es un mito?*; *La tradición sibilina y las Sibilas de San Telmo*; *Virgilio y su tiempo*; *Sortilegios de la memoria y el olvido*; *Virgilio. Memorias del Poeta*; *Miradas sobre el suicidio*.

## **Patricia Hebe Calabrese**

Profesora en Letras (Diploma de Honor) de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y Magister en Análisis del Discurso de la misma facultad. Sus comienzos en la docencia fueron en el Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Se desempeñó como Ayudante de Trabajos Prácticos en la cátedra del Dr. H. Bauzá "La Literatura en las Artes Combinadas I" (Plan 1986) y actualmente es Adjunta a cargo Interina en la cátedra "Literatura en las Artes Audiovisuales y Performáticas" (Plan 2019). Docente de "Semiología", cátedra Di Stefano (ex Arnoux) en el Ciclo Básico Común. Trabaja en el campo de la compleja y fecunda conexión entre los diversos tipos de discursos, en la diversidad de lenguajes y variedad de vínculos que se generan en los cruces entre la literatura, las artes visuales, audiovisuales y Performáticas. Tiene publicaciones diversas que indagan en los problemas de enunciación y contextualización, en las formas de pasaje cuando un discurso viaja de un lenguaje o de un género discursivo a otro. Como poeta, ha indagado en algunos autores y poéticas y ha participado en algunas publicaciones.

## **Pablo Debussy**

Doctor y Profesor en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). En su tesis doctoral ha trabajado el policial literario y cinematográfico argentino de la década del setenta y de comienzos de los ochenta. Actualmente se desempeña como becario posdoctoral del Conicet. Es Ayudante de Primera en las cátedras "Teoría Literaria II" (FFyL, UBA) y "Narrativa Argentina II" (UNA), así como en "Taller de Escritura y Argumentación" de la Universidad Nacional de José C. Paz (UNPAZ). Integra desde 2013 el grupo UBACyT "Teorías del policial", dirigido por Román Setton. Ha participado de numerosas jornadas académicas, nacionales e internacionales, y ha publicado artículos en revistas como *Badebec*, *Filología*, *Iberorromania*, *Hapax* y *Philologie Im Netz*, entre otras.

## Mónica Viviana Fanny Gruber

Licenciada y Profesora en Artes (UBA). Profesora Adjunta (a cargo) de "Literatura en las Artes Audiovisuales", carrera de Diseño de Imagen y Sonido (UBA) y JTP en "La Literatura en las Artes Audiovisuales y Performáticas", carrera de Artes (FFyL, UBA). Profesora de la Universidad Tecnológica Nacional, de UP y de la UMSA. Profesora en las Escuelas Superiores en Enseñanza Artística del Gobierno de la Ciudad. Miembro del Centro de Estudios del Imaginario en la Academia Nacional de Ciencias. Directora del Proyecto PIA HyC 22-002 "Pervivencia y resemantización de los mitos en el mundo contemporáneo. De la narración oral a la pantalla global (Parte II)". Investigadora integrante del Proyecto UBACyT "Relecturas míticas en las artes argentinas de los siglos XX y XXI. Cruces entre las artes y la literatura". Integrante de proyectos de investigación en la UP. Vicepresidenta del Congreso Internacional sobre Experiencias y Escrituras de Consumo. Ha participado como ponente en congresos nacionales e internacionales. Tiene publicados capítulos en volúmenes de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, de la Academia Nacional de Ciencias y la Universidad de Palermo. Autora de capítulos de los libros: *Frankenstein: celebración de un bicentenario. Ensayos críticos sobre transposiciones* (2019) y *Ray Bradbury: Celebración de un centenario. Ensayos críticos* (2021, FFyL, UBA).

## Adriana Libonati

Presidenta del Congreso Internacional sobre Experiencias y Escrituras de Consumo desde 2016. Redactora de *Teatro XXI*, revista del GETEA, desde 1997. Titular del Taller de reflexión sobre "Internalización del discurso de los Medios Masivos en los adolescentes" en la Escuela Superior de Comercio Carlos Pellegrini, desde 1999 hasta 2012. Profesora en Sociología y Antropología del Arte en la carrera de Artes (FFyL, UBA) desde 1990 hasta 2012. Titular de los cursos en Docencia Superior en el Instituto del Profesorado UTN en diferentes sedes, de Modelos y Técnicas de la Comunicación y Seminario de Medios Masivos, entre 2012 y 2020. Colaboradora en las revistas: *Revista Afuera*, *Luna Teatral* y *Telón de Fondo*. Acaba de publicar conjuntamente con la licenciada Alcira Serna el libro *De la calle al mundo. Recorridos imágenes y sentidos en Fuerza Bruta*.

## Daniela Oulego

Licenciada y Profesora en Artes de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA (Diploma de honor). Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes (FFyL, UBA). Participó en congresos internacionales y disertó en *Auteurs in the 21st Century* (2012) en la Universidad de Yale, Estados Unidos. Ayudante de primera en la cátedra "Literatura en las Artes Audiovisuales y Performáticas" de la carrera de Artes (UBA). Integra los proyectos de investigación UBACyT "Relecturas míticas en las artes argentinas de los siglos XX y XXI. Cruces entre las artes y la literatura" (FFyL, UBA) y PIA "Pervivencia y resemantización de los mitos en el mundo contemporáneo. De la narración oral a la pantalla global" (FADU, UBA). Publicó artículos en revistas especializadas y capítulos en los libros: *Tragedia, mito y poder en el mundo clásico y sus proyecciones en el contemporáneo* (2018), *Frankenstein: celebración de un bicentenario. Ensayos críticos sobre transposiciones* (2019) y *Ray Bradbury: Celebración de un centenario. Ensayos críticos* (2021).

## Fernando Gabriel Pagnoni Berns

Doctor en Artes y Doctorando en Historia (UBA). Se desempeña como profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde imparte cursos de cine de terror internacional. Director del grupo de investigación sobre cine de terror "Grite" y autor de un libro sobre la serie de televisión de terror española *Historias para no Dormir* (Universidad de Cádiz, 2020). Ha editado libros sobre el bicentenario de Frankenstein (UBA), sobre el director James Wan (McFarland), sobre cultura popular japonesa de terror (Lexington) y cómics de terror (Routledge). Actualmente editando un libro sobre el director Wes Craven para Lexington Press.

## Patricia J. Russo

Licenciada en Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). JTP en la materia "Literatura en las Artes Audiovisuales", carrera Diseño de Imagen y Sonido (FADU, UBA). Sus publicaciones incluyen trabajos para la cátedra y el Proyecto de Investigación Avanzado: "Los mitos en las artes audiovisuales: pervivencia y resemantización"; como autora teatral, publicó en el volumen colectivo de dramaturgia *Las Dramas. 8 piezas*

*teatrales* (Hesíodo, 2016); y capítulos en los volúmenes de Filosofía y Letras (UBA): *Frankenstein: celebración de un bicentenario* (2019) y *Ray Bradbury: celebración de un centenario* (2021).

## Jorge Sala

Doctor en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Profesor Adjunto (a cargo) de la asignatura "Historia del Cine II" (FFyL, UBA) y JTP (Regular) de "Estudios Curatoriales I (Introducción a la curaduría)" del Área Transdepartamental de Crítica de Artes (UNA). Investigador Asistente del Conicet, donde desarrolla indagaciones centradas en los intercambios teatrales y cinematográficos, particularmente durante la transición democrática argentina (1984-1994). Autor del libro *Escenas de ruptura. Relaciones entre el cine y el teatro argentinos de los años sesenta* (2020, ASAECA/UNQ) y coautor de los dos volúmenes: *Una Historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros* (2009/2011, Imago Mundi).

## Alcira Serna

Doctoranda en Artes en la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Docente en la Universidad Nacional del Arte (UNA), Instituto de Teatro de la Municipalidad de Avellaneda y la Escuela Metropolitana de Arte Dramático. Especialista en Lenguajes Artísticos Combinados. Departamento de Artes Visuales. Licenciada y Profesora en Artes (Universidad de Buenos Aires). Actriz, *performer*, directora. Investigadora en la Universidad Nacional de las Artes. Como actriz trabaja en teatro como *performer* y dirige. Es integrante del Programa de Investigación y Producción Cultura, Arte y Género (UNA), Codirectora del proyecto de investigación "Géneros, cuerpos y *performance* en las Artes Visuales en Argentina. En 1980" e investigadora categorizada. Secretaria del Congreso Internacional sobre Experiencias y Escrituras de Consumo. Acaba de publicar el libro *De la calle al mundo. Recorridos, imágenes y sentidos en Fuerza Bruta*, en coautoría con la licenciada Adriana Libonati, Es autora de distintos capítulos de libros y artículos.

## **Malena Verardi**

Doctora en Historia y Teoría de las Artes, Magíster en Análisis del Discurso y Licenciada en Artes Combinadas por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Investigadora del Conicet y Profesora a cargo de la materia "Historia del Cine 1" (FFyL, UBA). Ha dirigido diversos proyectos de investigación en el marco de las programaciones científicas UBACyT y publicado numerosos artículos en revistas especializadas en análisis fílmico.







