STUDIA HUMANITATIS JOURNAL, 2021, 1 (1), pp. 209-233
ISSN: 2792-3967
DOI: https://doi.org/10.53701/shj.v1i1.21

Artículo / *Article*

CUERPOS LÍQUIDOS: NUEVAS DEFINICIONES SOCIO-MEDIOLÓGICAS DEL CUERPO A TRAVÉS DEL CINE Y LAS SERIES TELEVISIVAS CONTEMPORÁNEAS[1]

LIQUID BODIES: NEW SOCIO-MEDIOLOGICAL DEFINITIONS BODY THROUGH THE CONTEMPORARY CINEMA AND TELEVISION SERIES

Vincenzo Spisso
Universidad de Salerno. Salerno / Italia
vspisso1982@gmail.com
ORCID: 0000-0001-5831-2769

Abstract | El objetivo de este trabajo será demostrar, a través de una selección de lecturas y de ejemplificaciones de películas y series contemporáneas, cómo, en el imaginario mediático de la sociedad occidental actual, el cuerpo se convierte en un objeto líquido, un ente que desafía el tiempo y el espacio y se relativiza en ellos, traduciéndose en una expresión inédita de sí mismo. Cuerpos que se pierden entre pliegues espacio-temporales, como en el caso de la película *Interstellar*, cuerpos que revierten futuros próximos (*Tenet*), o que, finalmente, son absorbidos por la tecnología y atrapados en realidades distorsionadas (*Black Mirror* y *El cuento de la criada*). Analizaremos estas fascinantes anomalías gracias a tres distintas formas narrativas y teóricas de entender tales alteraciones: la utopía, la distopia y la entropía. Veremos, además, cómo lo que pensábamos abandonado a la deriva del tiempo, como la mitología, regresa a través de los nuevos medios de comunicación, facilitando nuevas y cautivadoras figuras de cuerpos. Un viaje evolutivo de un pluralismo de cuerpos que desde los tiempos antiguos llega hasta hoy, no dejando de sorprender.

Palabras clave: Cuerpo, Mitología, Modernidad, Pluriestabilidad, Utopía, Distopía, Entropía.

Resumen | The objective of this work is to demonstrate how, in the mediological imaginary of today's western society, the body becomes a liquid object, an entity that defies time and space and becomes relativized in them, translating it into an unpublished expression of itself. Bodies that get lost between space-time folds, as for exemple, *Interstellar* movie, or that revert near futures (*Tenet*), or, finally, absorbed by technology and trapped in distorted realities (*Black Mirror* and *The Handmaid's Tale*). We will analyze these fascinating anomalies thanks to three different narrative and theoretical ways of understanding such alterations: utopia, dystopia and entropy. We will also see how what we thought abandoned adrift of time, like mythology, returns, in the new media, facilitating new and captivating figures of bodies. An evolutionary journey of a pluralism of bodies that from ancient times reaches today, never ceasing to surprise.

Keywords: Body, Mitology, Modernity, Pluristability, Utopia, Dystopia, Entropy.

[1] Recibido/*Received*: 02/05/2021
Aceptado/*Accepted*: 07/06/2021

De mi cuerpo ciertamente se puede afirmar que no esté en otro lugar,
sin embargo, tampoco se puede afirmar que esté aquí y ahora,
en el sentido de los objetos.
(Merleau-Ponty, Lo visible y lo invisible, 1970)

| Introducción: Cuerpos fluctuantes |

Acercarse a una definición unívoca del signo-cuerpo representa un reto arduo y, aun intentando llegar a su significado más profundo, siempre quedaría algo enigmático en él, algo que nunca del todo seremos capaces de comprender. La comprensión del signo-cuerpo nunca podrá postularse como un proceso unidireccional. Su significación surge de la confluencia teórica de diversas teorías y de diferentes campos de investigación. Estudiar el cuerpo en su integridad semántica, simbólica y perceptiva implica recopilar y compatibilizar temas que, en muchos momentos, se muestran ambiguos y ambivalentes (Le Breton, 2002). En este sentido, este no se entiende solo bajo el punto de vista metafísico o unívocamente excientífico, sino como conjunto de miradas, tanto teóricas (por ejemplo tratando de la reflexión de filósofos, sociólogos, mediólogos), como creativas (entrando en territorios inexplorados gracias a la literatura, el cine, la televisión y la ficción), en un itinerario histórico que se remonta a la antigua Grecia y llega, atravesando los siglos XIX y XX, a la época actual: la época de la comunicación digital. Pero antes de llegar a ello, han de formularse algunas preguntas que, resultan fundamentales para el desarrollo conceptual de este trabajo: *¿Posee el cuerpo una doble cara? ¿Es un espejismo de sí mismo a través del cual observar el mundo sin dejar que, a la vez, sea él mismo observado? Por lo tanto, ¿es un concepto paradójico?* Para una respuesta exhaustiva, ante todo, ha de clarificarse qué entendemos por *Imagen* y qué entendemos por *Figura.*

La legibilidad del mundo, mucho antes de la palabra y de la escritura, se debe a la imagen. Y sobre todo es preciso entender si es el cuerpo imagen o figura. La imagen, con su sola presencia, lo resume todo (Lévinas, 1990). Con tan solo su silencio dibuja horizontes, despliega realidades, erige ciudades, perfila paisajes. Lo visual existe por sí mismo sin necesidad de pronunciarse. En su arcano, pero evidente reflejo, se comunica con el mundo y se hace entender. Se expresa y, con su sola existencia, nos depara significados. Las palabras, con sus sonidos y armonías, completan un estatuto de por sí ya claramente interpretable con la sola mirada. Y es la mirada ajena la que todo inicia. En el mismo instante en que el ojo pone su atención sobre lo que es visualmente alcanzable y calificable como otro de sí, empieza la semiosis, el preludio de cada proceso de comunicación (Argyle, 1982).

Sin embargo, la idea de imagen, según Garroni (2005), es algo más flagrante, algo que no se sustenta según términos preconcebidos, sino que fluctúa en constantes devenires. Garroni, además, recalca la diferencia entre dos tipos de imágenes, libremente a denominar aquí como *endógena* y *exógena*. Si considerásemos la *imagen endógena*

(interna) como una idealización mental de un *quid* inmaterial, es decir, algo todavía enterrado en un universo sensorial aún no formalizado, podríamos interpretar la *imagen exógena* (externa) como una externalización concreta y tangible de este *quid*. Dicha exteriorización, ósea imagen externa –afirma Garroni–, de aquí en adelante será definida con el termino de *Figura*. Puesto que el cuerpo se entiende como *instancia liminar* (Merleau-Ponty, 1970), signo que filtra las miradas del mundo y a la vez se observa a sí mismo, cobra sentido hablar del cuerpo como Figura[2].

Una figura compleja, que podríamos asociar a las que la psicología denomina como *Figuras Pluriestables.* Aquellas figuras en las que la visión se desliza contemporáneamente de un punto a otro, diseñando en el mismo instante dos siluetas distintas, perfiladas en los mismos márgenes (son famosas al respecto las figuras pluriestables del Pato/Conejo, Fortuna, 2002). Parece evidente, entonces, que el querer observar e interpretar el objeto no-objeto cuerpo deja tras de sí innumerables rastros interpretativos, en muchos casos discordantes. No obstante, nos permite entender que el signo-cuerpo no es solo *Enigma*. Como portador de experiencia, y no pudiendo ser jamás la experiencia única y directa, es imposible obtener del cuerpo una experiencia directa, a no ser que tal experiencia nazca como resultado de una percepción múltiple. Un mecanismo en el que el perceptor y el percibido se funden.

De aquí nace el concepto de *propioperceptividad* (Merleau-Ponty, 2003, p. 115), una nueva forma de percepción que, según el filósofo francés, se dirige hacia la misma condición de percepción. Una percepción que se doblega sobre sí misma, haciendo que el cuerpo se convierta en una interfaz, un *limen* (Merleau-Ponty, 2003). Una ventana asomada al mundo, en la que se refleja mirándose a sí misma. Un *quiasma fenoménico*, pues. Es decir, aquella condición de posible intercambio entre el mundo y aquella estructuración cognitiva del mundo desarrollada por el individuo gracias a su propio cuerpo[3].

El conjunto de todos estos elementos y multi-percepciones permite obtener una descripción del cuerpo, al menos en parte, comprensible y sensible de observación critica. Además, una visión en conjunto de todos ellos facilita entender mejor este signo tan enigmático y, sobre todo, tan susceptible a los cambios socio-culturales que se han producido a lo largo de tantos siglos.

Pero ¿cuáles son estas ciencias que, con argumentos tan distintos, hablan del signo-cuerpo? El objetivo elemental de este trabajo es precisamente asomarse a estos mundos

[2] Los estudios de Merleau-Ponty se enfocan sobre una nueva definición de cuerpo; algo que el mismo autor define come instancia liminar. Dispositivo originario de mediación y condición imprescindible de la percepción, el cuerpo se identifica con la condición misma de dotarse de sentido y, por eso, se vincula profundamente al concepto clave de la fenomenología: *la intencionalidad.* Precisamente el filósofo habla de arco de intencionalidad, es decir, aquella visión por la cual el cuerpo se presenta como centro de campo polarizado de las líneas intencionales de un subjeto y, algo muy importante, se considera como un sistema de filtración y de interpretación de datos sensibles (Merleau-Ponty, 1970).

[3] Es a partir de Merleau-Ponty que el estudio del cuerpo cambia su enfoque teórico. Abandona aquella esfera propiamente filosófica, estancada en el mero contraste entre alma y materialidad, para entrar en un nuevo territorio semántico. Un territorio que finalmente ve en el mismo cuerpo un lugar de sentido. En acuerdo con estas nuevas coordenadas interpretativas, el cuerpo no solo continúa sirviendo como elemento de cohesión entre nosotros mismos y el mundo, sino que se muestra al mundo como una significación encarnada, un tipo de significación inscrita en los pliegues de la piel, en aquellos claroscuros que retratan a una persona, donándole una identidad única.

teóricos para observarlos más de cerca y demostrar cómo cada uno de ellos ha contribuido en convertir el cuerpo en algo cuya definición realmente ya no importa, puesto que su inmanencia ya no se presta a ser clasificado, pues llega a ser lo que quiera y cuando quiera. ¿Estamos entonces ante la posible coexistencia de múltiples y creíbles idealizaciones de cuerpos?

Se puede responder a esta pregunta gracias a la definición que el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss da del signo-cuerpo. Él mismo lo define como un "significante flotante". Separándose bastante de lo que sostenía el padre de la semiótica Ferdinand de Saussure (Saussure, 1967), el cual describía el signo como la unión de dos partes (significante - expresión y significado - contenido), Lévi-Strauss insiste sobre la potencia expresiva del cuerpo, el cual, con tan solo exponerse al mundo, se comunica con él. Significante y significado en el cuerpo se reducen a un único nivel semántico, en el que es únicamente la imagen acústica (significante) la que traslada el concepto (significado). Por lo tanto, el cuerpo es *Figura significante* en devenir.

El cuerpo es fluctuante, entonces, variable en los tiempos que lo acogen y en el espacio. En el panorama perceptivo humano, en sus fantasías, en sus imaginarios y gracias a los soportes tecnológicos y digitales, que de ellos se alimentan, la significación se abre ante la posibilidad de interpretar y definir múltiples cuerpos. Cuerpos amorfos, asexuales, atemporales, post-humanos, moldeables ilimitadamente en imaginarios sin coordenadas ni rumbo. El cuerpo como objeto de nuestro análisis ya no es *el cuerpo,* entendido como sujeto singular, sino que se convierte en *los cuerpos* (plural). El pluralismo de cuerpos diversos que se exhiben en las percepciones de antiguas civilizaciones, el pluralismo de los mismos cuerpos que se impone con la religión cristiana y con la evolución social y tecnológica que llega hasta la era de la digitalización, rompiendo del todo cualquier tipo de esquema y régimen. En este sentido y siguiendo esta perspectiva, vemos cómo realmente el signo-cuerpo en absoluto se muestra como un concepto indefinible, sino que se manifiesta según enfoques que cobran sentido gracias a diversas luces interpretativas y que, en todas ellas, es igualmente válido.

Antes que objeto de interpretación semántica, el cuerpo se muestra al mundo como pura anatomía. Anatómicamente hablando, el cuerpo es piel, huesos, artos, órganos, sistema neural y muscular, dotado de una sustancialidad densa y palpable, y por el cual cobraría sentido una única significación basada en parámetros biomédicos. Cuanto más ligado a su connotación biológico-natural, resultado de secuencias genéticas y simetrías cromosómicas, el cuerpo se desenvuelve esencialmente en significaciones unidireccionales, en meras bivalencias de sexo, edad y procedencia social. Su lenguaje, en este sentido, se viste de aspectos puramente naturales. *Es* porque resulta inmanente en el espacio, porque pertenece a un género y porque posee una determinada complexión física (Mauss, 1936). Por este preciso motivo, su lenguaje no puede ser ambiguo ya que realmente no dice nada más de lo que miradas fugaces puedan ver. Sin embargo, desde el comienzo de las primeras culturas pensantes y observantes, el cuerpo empieza a dotarse de una significación que va más allá de su mera identidad físico-biológica, llegando ya a duplicarse según visiones y representaciones subjetivas, pero no parciales.

En definitiva, partiendo de la idea del cuerpo como Figura pluriestable (Garroni, 2005), y como *instancia liminar* (Merleau-Ponty, 2003), a lo largo de los siglos este significante (Lévi-Strauss, 1995) ha *fluctuado (flotado)* entre pluralismos semánticos que, gracias al imaginario creado en los medios de comunicación de masas y a la digitalización, han llegado a cobrar mayor fuerza, si cabe. En las representaciones mediológicas de hoy revive una nueva mitología de cuerpos, que no solo se adapta a los nuevos medios, sino que nos proporciona visiones inéditas de estos mismos. Ya no solo cuerpos inclasificables, sino cuerpos visionarios, asimilados en pliegues temporales atípicos, atemporales y espaciales. El objetivo de este trabajo es precisamente mostrar cómo los paradigmas sobre la figura del cuerpo, que pensábamos ya obsoletos, se han ido adaptando al escenario mediológico actual, evolucionando en representaciones completamente únicas y creando nuevas significaciones, que, en gran parte, coinciden con la idea de cuerpo-post-humano, según los estudios de Rosi Braidotti [4]. Con tal fin se procede a través de una selección de lecturas y ejemplificaciones de películas y series contemporáneas, gracias a las cuales, el signo-cuerpo llega a generar *Alter Ego* de sí mismo, visualizaciones imaginarias siempre más complejas y brillantes, que alcanzan una *pluriestabilidad* (Fortuna, 2002) inimaginable. Cuerpos finalmente líquidos, ensimismados en *modernidades líquidas* (Bauman, 2006) definibles a partir de múltiples representaciones y siempre en constante simbiosis con los multiversos que lo acogen.

| Cuerpos cósmicos, entre mito y filosofía |

El cuerpo humano representa el signo más antiguo, más profundo, más universal de todos. No debe sorprender, pues, que las primeras civilizaciones, como los griegos, los persas, los egipcios y los hindúes considerasen el cuerpo como objeto de enseñanzas filosóficas, éticas y religiosas. Según algunos de ellos, en la constitución humana y en sus índoles se resumían las leyes y los misterios del universo.

Para los griegos el cuerpo (σώμα,ατος -soma) representa cada ser extendido en el espacio y perceptible con los sentidos. Un cuerpo que dibuja espacios delimita volúmenes, con los cuales instaura relaciones sensoriales. Se adapta al ambiente que lo rodea, pasando del frío al calor. Esta concepción del cuerpo elaborada por la civilización griega es, en gran parte, compatible con nuestra concepción actual, pero no del todo. El cuerpo nace con su connotación más natural para irse poco a poco, según el nivel de interacción que se crea con el mundo exterior, alejándose de este estado, llegando casi a fusionarse con la realidad que lo rodea, o, al contrario, en algunos casos, a rehusar completamente dicha realidad para hacerse completamente ajeno a ella.

[4] Braidotti R., *Il post-umano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte, DeriveApprodi*, Roma 2014 (p. 25). En su trabajo, la filosofa italiana insiste sobre la idea del posthumano no tanto como fenomeno apocaliptico o aberrante, sino como proceso en constante devenir. De hecho, ella misma afirma: "Necesitamos abrir el sentido del concepto «identidad» hacia las relaciones con una multiplicidad, con los otros. Por oposición a la idea de identidad como algo completamente cerrado, ya formado y estático. Somos sujetos en construcción, siempre estamos convirtiéndonos en algo". En estos términos, por lo tanto, la identidad del mismo cuerpo no se da en base a clasificaciones preestablecidas, sino que se manifiesta como el resultado de múltiples y cambiantes variables.

Sin embargo, surge aquí una pregunta: como objeto perceptible en el espacio, ¿qué es exactamente lo que se percibe de la corporeidad? ¿Se trata del solo cuerpo o también de su interacción con el mundo? ¿Mero envoltorio de carne? ¿O coalescencia entre ambos? En este sentido, pues, el cuerpo se va alejando de su sencilla connotación anatómica para cobrar una valencia mucho más profunda. Insiste al respecto el filósofo italiano Umberto Galimberti:

> Para las sociedades arcaicas el cuerpo se revela como centro de irradiación simbólica a través del cual, mundo natural y social se forman, se concretizan, para luego interactuar. Partiendo del cuerpo y a través de él, natura y cultura cogen forma y, a su vez, el cuerpo, gracias a aquella red de signos que distribuyen espacio, tiempo y orden de sentido, se orienta, encuentra sus coordenadas. (Galimberti, 2003, p. 18).

Estamos ante un cuerpo que se impone más allá de su singularidad, de su individualismo. Hablamos de un cuerpo comunitario, incluso podríamos llegar a hablar de un cuerpo *cósmico,* un cuerpo generado por una circulación comunitaria de símbolos, un significado en el que cada cuerpo pueda no solo localizar su propia identidad, sino también encontrar su propia y real ubicación en el mundo que le rodea. Para estas culturas el cuerpo no representa el "medio" sino la "zona", un territorio intermedio en el que convergen e interactúan símbolos colectivos. Una "zona" en la que se expresan sentidos y de la que los individuos participan como fragmentos o satélites del cuerpo comunitario, donde circula aquel orden simbólico que *con-pone* las energías de cada cuerpo humano con aquellas de otros seres vivientes, no importa que sean hombres o animales. El nacimiento, por ejemplo, para los antiguos egipcios, cobra sentido no por el acto en sí de venir al mundo, sino por ser, una vez nacido, miembro integrante de aquel determinado círculo de significado. Del mismo modo, para los egipcios la muerte del cuerpo asume connotaciones mucho más profundas de las que podría tener hoy en día. El cadáver para ellos no es un mero envoltorio privado de vida, sino que representa la urna que custodia el soplo vital necesario para cruzar el umbral del más allá y llegar a una nueva vida. En otras palabras, el cuerpo para la cultura egipcia se interpreta como un templo, una entidad sagrada que custodia la vida; una vida que va más allá de la vida misma. Por lo tanto, el cuerpo egipcio es preservación de vida, y la muerte solo indica el paso hacia un nuevo estado de vida.

Es evidente, entonces, que desde que la mirada pone por primera vez su atención en el cuerpo, se muestra claramente aquella sutil y frágil línea de demarcación entre estado natural del cuerpo y estado social, así como entre vitalidad y muerte.

En el momento que el cuerpo se abre al mundo se duplica en espejismos que ya desde los tiempos antiguos nos hacen intuir que es más apropiado hablar de la existencia de múltiples significaciones ligadas al cuerpo, y no solo de una. Las culturas arcaicas, como en el caso de los egipcios o de la literatura y mitología griega, representan las grandes precursoras de esta idea de cuerpo. En la literatura homérica, por ejemplo, el cuerpo se manifiesta a partir del aspecto y de la función por la que se necesita. Las partes del cuerpo, con sus componentes musculares y óseos que dibujan la estructura corpórea,

para el poeta no marcan simplemente el límite entre objetividad y subjetividad, sino que se mueven hacia una dicotomía mucho más ingeniosa. Para Homero, la significación del cuerpo se lanza en un dualismo sutil y a la vez muy evidente: es emblema de potencialidad y debilidad. Cada parte del cuerpo, como elemento de un conjunto estructural, representa un punto de fuerza para poder sobrevivir en un mundo hostil o, al contrario, un punto débil, que, según el poeta, se debe ocultar y enmascarar ante el enemigo.

En efecto, son célebres los epítetos homéricos que hacen un claro hincapié en su forma de ver el cuerpo. La expresión: *Aquiles, el de los pies ligeros (*Homero, 2019, p. 330*),* por ejemplo, no describe aquí meramente una característica de sus pies, sino que nos desvela su talento, su única calidad. El arma que el héroe helénico usa como ventaja contra sus enemigos. Del mismo modo, el talón de Aquiles no representa simplemente una parte de apoyo de la planta del pie, sino que equivale a su punto débil, su límite, estigma de fragilidad y de mortalidad. Según la visión homérica –o, más bien en general, partiendo desde la perspectiva de la cultura griega–, la definición de sus cuerpos se da a raíz de dicotomías que indican puntos de fuerzas y debilidades del mismo. El ἀρετή / aretḗ (excelencia) para los griegos representa el aspecto más importante en la significación del cuerpo, aunque no el único aspecto. Visto con los ojos de la literatura homérica y helénica, el cuerpo se rige como signo fundante de cualquier proceso interpretativo. Pero no en una visión única, sino bivalente.

Tiene sentido, por tanto, hablar de dos cuerpos: dos, como los primeros signos que el lingüista italiano Tullio de Mauro, en su trabajo de mini semántica (2011), llama signos bivalentes. Se trata de signos antiguos, quizás obsoletos, muy lejos de la complejidad de la significación del mundo actual. No obstante, signos fundamentales e imprescindibles a fin de entender cómo el signo-cuerpo, constantemente investido por miríadas de sentido, adquiere *signos globales*. Signos como el semáforo, por ejemplo, que en la única bidireccionalidad de verde ("sí") y rojo ("no") engloban un mundo que, aunque básico y demasiado simplificado, comienza a partir de tales signos. Del mismo modo que los *signos globales* concebidos por De Mauro en épocas modernas, los signos-cuerpos homéricos, precediéndolos en siglos y sin saberlo, se mueven según el mismo patrón dualista y no, aún, plurivalente.

Los potenciales corpóreos que describen los cuerpos homéricos (como, por ejemplo: *los pies ligeros de Aquiles o los ojos brillantes de Atenea o Héctor, domador de caballos*), representan los talentos del cuerpo en su máximo esplendor. Son símbolos de fuerza, en aquella época necesaria para prevalecer sobre el enemigo y vencer en batalla. Vemos entonces que en el imaginario de la era del hierro, de espadas, escudos, armaduras y guerras campales, no ha de extrañar que el fundante dualismo sobre el que se rige la significación del cuerpo no puede ser otro que la delgada línea entre la vida y la muerte (mismo dualismo en el que se basaba la interpretación del cuerpo de la cultura egipcia). Y que el poseer un cuerpo fuerte, guerrero, entrenado, represente la mejor arma de defensa en contra del rival en batalla.

En la cinematografía occidental este quiasmo de cuerpos heroicos debatiéndose entre la vida y la muerte es evidente en películas como *300* (Zack Snyder, 2006). Adaptación cinematográfica homónima de la serie limitada de cómics de Frank Miller, relata los momentos cruciales de la batalla de las Termópilas. En ella trecientos guerreros espartanos, guiados por el rey Leónidas, combaten a muerte por defender su patria contra la invasión persa del rey semidiós Jerjes. La batalla en sí es historia, pero lo que llama la atención es el carrusel de cuerpos que aparecen en pantalla y el énfasis expresivo que, gracias a la dirección y la fotografía, emerge de ellos, en cada fotograma. Parece que estén allí presentes para luchar los mismísimos cuerpos de los dioses. Cuerpos semidesnudos que apenas necesitan de armas, ya que en sus solas manos albergan la fuerza de verdaderos guerreros. Solos, pueden con más de cien mil soldados persas armados hasta los dientes.

Lo que se ve en pantalla no representa simplemente el cuerpo del héroe griego y el mito del *ἀρετή*, sino que, tal y como cantaba Homero, muestra aquella fuerza innata que convierte los cuerpos de los espartanos en pura vida. No necesitan de armas sofisticadas ni de ejércitos, ya que su potencia corporal y sus ganas de expulsar al enemigo los hacen casi inmortales. Son cuerpos de dioses los que atraviesan la pantalla, cuerpos que alcanzan casi un plano ultraterreno. Tiene sentido, entonces, afirmar que los cuerpos de la cultura griega y de la literatura homérica son *cuerpos de dioses*: cuerpos cuya perfección en potencia, aunque en apariencia mortal, los eleva a la esfera de lo divino.

Aunque aparentemente la representación de los cuerpos en la película *300* pueda resultar discriminatoria y, en parte, machista (para algunos, y en la sociedad hodierna, seguramente lo sería), no hay que olvidar que en la antigua Grecia la utopía de alcanzar a los dioses era algo real. Asimismo, el paralelismo entre el cuerpo del guerrero y el de los dioses constituye en aquella era de guerras sanguinarias y conquistas sin fin, quizás, la única representación plausible y creíble, ya que la fuerza, la perseverancia y forma física eran las únicas garantías de vida y lo único en lo que poder creer para sobrevivir. Además, no se puede negar la eficacia semántica, la cual resume perfectamente una bivalencia fundante de la significación del cuerpo. Para los griegos antiguos el talento equivale a fuerza = sobrevivencia = vida. Por otro lado, debilidad equivale a fracaso = muerte = inexistencia. Muerte, pero a la que no se teme, ya que es solo el principio del camino hacia otro viaje.

Un vínculo, el de la vida con la muerte, que también se evidencia en la cultura egipcia. El mismo paradigma en el que el cuerpo nunca fracasa ya que tampoco teme la muerte y se coloca a la par de la esfera divina. La idea de corporeidad bipartida tal y como es mostrada en las creencias de las civilizaciones egipcias y en la literatura griega (y en particular en la del poeta Homero) constituye un punto de partida importante desde el cual más autores y filósofos han redirigido sus teorías. Entre ellos, Platón.

A la par que los egipcios, Platón describe el cuerpo como custodia del soplo vital. En este sentido el cuerpo platónico es un contendedor, una tumba. Aquí, sin embargo, el concepto de tumba se desarrolla a partir de connotaciones muy negativas, ya que para este filósofo representa una jaula que atrapa *el alma*. Vemos, pues, cómo se añade en el

dualismo vida/muerte un nuevo componente, *el alma,* elemento que falta en las conceptualizaciones griegas y egipcias. El cuerpo sin vida que imagina Platón es esencialmente un cuerpo-santuario, pero a diferencia de los egipcios, una tumba concebida como obstáculo a la ascensión, una cárcel cuya única vía de fuga es representada por el alma. Así mismo, esta perspectiva interpretativa se disocia claramente de la visión homérica del cuerpo. El cuerpo homérico es un *instrumentum bellum*, arma con la que luchar entre la vida y la muerte. Homero no concibe un alma detrás de un cuerpo ya que, según su visión, el alma es: *el ojo que ve, el oído que siente, el corazón que late* (Homero, 2007, p. 216-220), razón por la que el alma homérica es relegada en la inconsistencia. Tal y como el mismo poeta afirma, refiriéndose a lo incorpóreo: "*de la sombra privada de cada espíritu*". Recuperando el concepto de cuerpos cósmicos, ciertamente podemos afirmar que la idea de cuerpo homérico se adapta perfectamente a él, anticipando claramente las corrientes culturales hodiernas, aquellas tendencias, modas, en las que el cuerpo se desenvuelve, mezclándose con ellas.

Al respecto, el profesor Galimberti afirma:

> Se puede deducir que aquellas manifestaciones del cuerpo, como el movimiento, sentimiento o inmovilidad, que para Platón representan típicas funciones del alma, para Homero quedan inequivocablemente funciones exclusivas del cuerpo, y eso, por la simple razón que para el hombre homérico el órgano corpóreo no se siente como una cosa, sino que se vive come expresión concreta de una función, cuyo sentido emerge de la situación que el cuerpo progresivamente vive en el mundo con el que interactúa. (Galimberti, 2003, p. 20)

Desde aquí nace y coge forma la primordial plurisemántica del "cuerpo". Un cuerpo que se manifiesta al mundo a través de sus multiformes potencialidades y que se entremezcla con él en términos que no siempre pueden resultar utópicos. Partiendo de la dual significación del cuerpo, tal y como es explorada con la literatura homérica y platónica, nuestro itinerario se adentra en representaciones del cuerpo más concretas, imprescindibles para llegar a entender tan inmensa grandeza semántica. Desde la llegada de la religión monoteísta y desde el surgir de las primeras sociedades modernas, la concepción del cuerpo radica en una realidad mucho más concreta, dejando atrás su faz puramente divina.

| Cuerpos oscuros antiguos, entre religión y expiación |

La llegada de la religión judeocristiana desliza totalmente el eje de atención del cuerpo hacia su estrecho vínculo con el alma. Si para algunos poetas y filósofos griegos el dualismo entre cuerpo y alma se resuelve en base a su directa relación con la vida y la muerte (Homero, Aristóteles), para otros se rige a partir de un vínculo directamente proporcional al estado de bienestar que se basa en la cura del alma, visto como el único remedio para aliviar el sufrimiento de la vida terrena del cuerpo (Sócrates). Y si para

otros, todavía, dicha duplicidad no representa básicamente un obstáculo para el alma, para que pueda alcanzar su estado supremo (Platón), el mismo dualismo persiste en un contexto religioso, pero trasladándose a distintos planos de sentidos y configuración. El postularse como dos caras de la misma moneda implica dos niveles semánticos que hasta este momento no se habían planteado. El cuerpo pierde su connotación más ultraterrena para radicarse en la tierra. Se hace material, de carne y huesos. Pero no para ser estudiado en sus partes o para analizar su anatomía, sino para ser asociado a la degeneración de lo material y terrenal. En el eje de la religión cristiana, el cuerpo se mueve entre dos nuevos extremos: el bien y el mal, la carne y el espíritu. La materia, visible, palpable, como la carne, es hija del mundo terreno, del mundo de las debilidades y del vicio. Por el lado opuesto se encuentra la esfera introspectiva, hija de un mundo metafísico, espiritual, en el cual reina el poder de las ideas. Aquí, el alma, gracias a su pureza, representa el bien absoluto, y el cuerpo, como cúmulo de carne pecaminosa, representa la materia pesada que obstaculiza alcanzar el equilibrio sensorial. Manteniendo separados el bien del mal, la vida de la muerte, la carne del espíritu, se interrumpe aquel intercambio simbólico entre estos conceptos a favor de una oposición disyuntiva que no duda en aclamar el sacrificio del cuerpo como única vía de salvación, como única solución, cuyo fin es sumar valor a la existencia. En un contexto en el que reina la imposición religiosa (la Edad Media), se profetiza el desprecio de la carne, el odio de lo insano, asociando la carnalidad con el pecado, con la depravación. En tal sentido afirma el sociólogo italiano Fabio D'Andrea:

> Por lo que concierne los matices religiosos, ante todo es necesario observar como el desprecio por la carne – que se reduce a constante fuente de tentación y sufrimiento, haciendo que se genere difidencia hacía quienes por ella manifiesten interés y, por lo contrario, benevolencia hacia aquellos que se dediquen a su objetiva mortificación – cobra un sentido evidente y compartido exclusivamente en un marco cultural en el que la religión juega un papel central, y, además, se presenta como factor principal de conformación de mundo. (D'Andrea, 2005, p.24)

La aniquilación de la carne, de sus tejidos, de su materialidad, se convierte en el objetivo principal de la iglesia de la época oscura, que alcanza su apogeo en el siglo XVII con la instauración del tribunal de la Inquisición y el inicio de la caza de brujas. Aquí, con el sacrificio, se intenta despojar al cuerpo de su constructo natural para subyugarlo a la norma social (Pancino, 2000). La purificación de la carne con auxilio del fuego es lo único que salva el cuerpo impío. El acto del sacrificio como símbolo de purificación se funda en la ejemplar martirización de Jesús Cristo. El hecho de que el hijo de Dios se inmolara, llegando a la muerte, para salvar a su pueblo, representa el pretexto perfecto del cristianismo para convertir este acto en un dictamen, cuyo único fin es lograr convencer y homologar a las masas. El que se desvía de este camino subyace en una tierra de nadie, en un mundo privado de luz y, por eso, denigrable y castigable. Entra aquí en escena la

ancestral y bíblica lucha, puesta en marcha por la Iglesia católica, del bien contra el mal. Lucha en la que la iglesia representa el bien absoluto, sembrando disidencia y rechazo hacia quien reniegue ser parte del bien. Se erige aquí un pluralismo de tres tipos de cuerpos oscuros (oscuros porque están fuera del alcance de la luz de Dios), que encarnan perfectamente la ideología cristiana de aquellos tiempos: el cuerpo del *mártir*, el cuerpo de *la bruja* y el cuerpo de *la expiación* (Spisso, 2016). Cada uno de ellos se inscribe en mecanismos sensoriales que hacen el uno indispensable para el otro. Sin un cuerpo no existiría el otro y viceversa, en un circuito semántico que, gracias a la narrativa occidental y tras el invento de soportes tecnológicos como el cine, nos permite hacer de estas representaciones socio-culturales algo más tangible. Veamos en detalle cada uno de ellos:

El cuerpo del mártir: aquel cuerpo que reniega del bienestar social, despojándose de cualquier bien. Es un cuerpo privado de objetos ornamentales y de complementos. Es el cuerpo dispuesto al sacrificio de la carne para alcanzar la esfera metafísica. Es el emblema del cuerpo de Cristo, el mártir por excelencia, condenado y librado de la carne en su llamativo es la manera en la que el director nos muestra la agonía de la carne. No ahorra en detalles y nos acompaña durante casi dos horas a vivir y, casi, sentir el dolor de la carne que padece el mártir de los mártires. Es casi como si, enseñándonos tantas brutalidades, el director quisiera recordar al espectador que la palabra "pasión" es realmente un eufemismo ante las muchas horas de tortura física a las que resulta sometido Jesús. Esta lenta laceración de la piel, destinada a aniquilarla completamente, lleva el estigma de aquel mecanismo sádico de salvación del alma, que encuentra en el catolicismo de aquel tiempo su principal artífice.

El cuerpo de la bruja: es un cuerpo ausente, envuelto en leyendas y folklore popular. El cuerpo de la bruja nace del miedo hacia lo extraño, hacia aquel que escoge un camino diferente al camino elegido por el rebaño. Es un cuerpo aislado, repudiado, terrorífico. Es, por ejemplo, el cuerpo del científico que funda en la ciencia su razón de existencia yendo en contra de los dictámenes de la Biblia y, solo por eso, rechazado y condenado a muerte. Si para los antiguos griegos el cuerpo se manifiesta según una lógica puramente inclusiva –en el sentido de pertenecer tan solo por derecho de nacimiento a una comunidad y ser parte, por eso, de un esquema de vida y muerte en un ciclo cósmico–, en la lógica cristiana, sin embargo, la idea del cuerpo de la bruja es totalmente excluyente: solo tiene derecho a pertenecer a la comunidad quien acepte sus enseñanzas y valores. Quien no lo hace es, de inmediato, etiquetado como hijo/a de Satanás y por eso capaz de evocar conjuros y revertir las suertes del mundo. Visualmente, el de la bruja es un cuerpo que no se deja ver, que no se deja estudiar, pues queda excluido del círculo de significación aceptado. Como ser no visible y entendible, su cuerpo se interpreta como fruto de una alteridad singular que intenta hacerse pasar como cualquier otro ser humano. Sin embargo, solo su reflejo en un espejo es portador de verdad. Es allí que su

semejanza con la esfera infernal se deja entrever. La bruja, con el auxilio de su magia (conocimiento), intenta hacerse con el misterio del infinito y de la inmortalidad, valores que le otorgan más sabiduría. Para los dogmas eclesiásticos alcanzar la sabiduría de lo ignoto se considera prerrogativa exclusiva de Dios y, por lo tanto, para los mortales, comporta duros castigos o la muerte. Juana de Arco, por ejemplo, vio la muerte precisamente por el hecho de no ser tal y como las demás doncellas francesas de su época, por decidir ser guerrera y luchar por sus ideales, y por eso fue engañada y condenada a la hoguera. Al igual que ella, muchos otros científicos y filósofos que la iglesia empezó a llamar herejes acabaron con el mismo nefasto destino.

El cuerpo de la expiación: junto al cuerpo de la bruja, el cuerpo de la expiación es aquel que reniega profundamente de los dogmas impuestos por la iglesia y que se refugia lejos de ojos indiscretos para conducir una vida tranquila y no tener que ser juzgado. O al menos esta es su pretensión, ya que precisamente por el hecho de aislarse de las creencias inculcadas en el grupo, se convierte en un cuerpo ajeno a lo común, fuera de lo entendible, extraño a una comunidad y, por eso, un cuerpo sospechoso, un cuerpo inusual, oscuro. El eje del cuerpo expiable gira alrededor de la duda, lo que no se dice, lo que no se comparte con el "hermano/a", lo que no se ve o entiende. Es índice de anomalía, de atipicidad. El rebaño tiene la obligación de señalar con el dedo a la "oveja negra" y de obtener de él/ella un sacrificio que lo lleve a la redención. La idea de sacrificio, común denominador de los tres tipos de cuerpo, vuelve, pero bajo una perspectiva bastante nueva en comparación con los anteriores ejemplos. Aceptar la comunidad y abandonar los antiguos hábitos indecentes e intolerables representa, en este constructo sensorial del cuerpo, el primer paso hacia el sacrificio. Un sacrificio que basa sus preceptos en la humillación de la carne, en la destrucción de un antiguo ser que deja lugar a un individuo nuevo, un individuo que ha vuelto a descubrirse en el seno de su comunidad, miembro creyente de su congregación, pero un sacrificio que no lleva necesariamente a la muerte. Esta insolente consideración del aspecto carnal de cuerpo se funda y desarrolla en base a cuerpos oscuros de le Edad Media y a sus respectivas categorizaciones. Categorizaciones readaptadas y reforzadas gracias a los medios de comunicación masivos modernos.

| Cuerpos oscuros modernos em el cine y la televisión |

En este texto se sostiene que semejante tripartición de cuerpos oscuros se está aplicando, readaptada, en las distintas representaciones que del cuerpo proporcionan actualmente el cine y la televisión, pero en términos muchos más sutiles. No interesa saber aquí si el cuerpo del mártir, de la bruja o de la expiación podrían recibir, hoy en día, el mismo tratamiento de hace siglos, sino verificar si tiene sentido trasladar la misma pregunta, centrando nuestra atención sobre la relación entre lo conocido y lo

desconocido, y cómo lo desconocido sigue suscitando inseguridad y miedo aun en época moderna. La hipótesis fundamental de este trabajo es que el miedo a lo que no se puede ver, tocar o vivir se convierte en la nueva clave interpretativa en la figuración de dichos cuerpos oscuros que aquí, de forma totalmente inusual, atraviesan la pantalla. No solo el miedo al nuevo, al diverso, a lo que va más allá de lo conocido, sigue activo en el imaginario colectivo actual, sino que también, a través el empleo de nuevos vehículos visuales, cobra más fuerza. Sería imposible, por ejemplo, volver a contemplar hoy en día la tortura como un practica aprobada. Sin embargo, la literatura, primero, y el cine y la televisión, después, nos demuestran que incluso la tortura del cuerpo, justificada ahora en el miedo hacia lo extraño y lo desconocido, así como la espasmódica obsesión para convertir lo que no entendemos (es decir, lo que no entra en ciertos cánones preconcebidos) en lo que sí podemos entender (lo que se nos ha dado a conocer), se ha convertido en uno de los desenlaces narrativos más emblemáticos y exitosos de los últimos tiempos (Gjergji, 2019). La literatura, el cine y la televisión entienden desde sus inicios la relevancia de describir enfáticamente o representar escénicamente el miedo a *lo otro*, no importa qué o quién sea *lo otro* (un extranjero, alguien con rasgos no-humanos o que proceda de dimensiones espacio-temporales desconocidas). *Lo otro* siempre suscita la misma inquietud. Estas tipologías de representaciones cinematográficas y televisivas pretenden volver a transportar en el mundo conocido lo que se escapa de nuestra comprensión, en ocasiones alterando completamente el continuum espacio-tiempo. Se necesita un expediente, un sacrificio, una expiación para superar el pavor a lo ignoto. ¿Cómo? A través de algunas claves narrativas, las cuales se desenvuelven en posibles realidades, universos paralelamente existentes, dilataciones o aceleraciones temporales, donde el cuerpo y sus nuevas figuraciones toman un nuevo e inusual protagonismo. Por un lado, en largometrajes cinematográficos como *Te Sigue* (*It Follow*, 2014), dirigido por el director estadunidense David Robert Mitchell y protagonizado por la actriz Maika Monroe, la manifestación de lo extraño, *del otro,* nunca es visible, ya que se advierte como una presencia inquietante que asecha solo a los maldecidos, un "mal ancestral", una esencia amorfa e insustancial que desvanece constantemente dejando más incógnitas que respuestas. En los últimos cinco años, por otro lado, el mecanismo narrativo que se activa en el panorama televisivo y cinematográfico es bien distinto. Ahora hay una nueva modalidad descriptiva: materializar *el otro*, dar forma a lo ignoto y lo desconocido, para que quien lo observe sepa a qué se está enfrentando. Se construyen posibles mundos verosímiles, realidades alternativas en las que el tiempo y el espacio aún no existen, son aún manipulables. *Multiversos* en los que se intenta revertir lo ignoto en algo entendible y palpable, empezando por el cuerpo. Del mismo modo que la tripartición de los cuerpos oscuros de los tiempos de la Inquisición, ahora, en el actual panorama mediológico, los núcleos narrativos se despliegan a partir de un nuevo pluralismo de cuerpos, con tres expresiones ejemplares. Realmente, son tres paradigmas narrativos-semánticos que permiten construir realidades alternativas y derivar de ellas

nuevas figuraciones del cuerpo. En concreto: la *utopía,* la *distopia (anti-utopia)* y la *entropía*.

| Cuerpos fenoménicos, pliegues del tiempo |

Hemos visto hasta ahora cómo factores socio-culturales, creencias filosóficas y religiones han convertido el cuerpo en un objeto fenoménico, en algo cuya significación no puede sustentarse exclusivamente en su inmanencia en el espacio-tiempo, sino que depende de su interacción con el mundo y el tiempo que habita. Según el filósofo y sociólogo francés Michel Foucault, es imposible pensar en el cuerpo como un puro ente natural, completamente independiente de la cultura y sociedad que lo definen. Se establece un nuevo vínculo entre cuerpo y sociedad gracias al cual el cuerpo se convierte en reflejo de los mecanismos culturales y políticos inducidos por la sociedad. Se generan –afirma Foucault– cuerpos dóciles y disciplinados, cuerpos dispuestos a despojarse de cualquier elemento que los pueda reconducir a su valor puramente natural. Se crean verdaderos *juegos de verdad*, mecanismos perceptivos que legitiman los cambios que cada sistema político-social decide aportar sobre el cuerpo (Foucault, 1975). Tal imprescindible vínculo con la sociedad hace que la idea de cuerpo se fundamente en el construir literalmente artefactos de cuerpos *ad hoc*, según lo que exija el entorno espacio-temporal en el que el cuerpo se encuentre. En esto se basa el objetivo de la moderna mediología: construir nuevos cuerpos, nuevos modelos de simulación, de los que emerge una vida ya no más regulada por la experiencia, sino por los modelos que la generan. En este sentido, la corporeidad se convierte en el elemento constante de la vida de una persona. Haciendo de los cuerpos observados territorios cargados de representaciones, donde, dependiendo del enfoque adoptado, permanentemente se construyen y deconstruyen imágenes culturales o bien nos revelan la existencia de un entramado profundo de relaciones más estables. Cuerpos entendidos como configuraciones cognitivas, como símbolos de cultura, donde se deja notar el espacio y el tiempo, donde se proyectan señas de identidad y de alteridad que nos ayudan a comprender mejor el mundo que los envuelve. Aparecen aquí, pues, dos nuevos agentes que, quizás, se encuentren entre los factores más determinantes en la construcción semiológica y mediológica del cuerpo. Elementos que, junto con la religión, filosofía y estatutos socio-culturales, dotan el signo-cuerpo de constructos de significación inimaginables. Estos dos factores que contribuyen a *construir* unos simulacros cinematográficos y seriales inéditos del cuerpo son:

El tiempo y el espacio: el conjunto de regularizaciones y localizaciones socio-cronológicas a través de las cuales el cuerpo se homologa y se adapta a los estilos y construcciones sociales de una determinada comunidad. Así como Charles Darwin postula la idea de un principio evolucionista de la genética del cuerpo humano, lo mismo se puede pensar

partiendo de la evolución representativa que del cuerpo ha dado una determinada sociedad (Musaró, 2016). El cuerpo se adapta al espacio-tiempo y viceversa en un continuum en constante devenir. La adhesión del cuerpo al tejido temporal y al entorno espacial es algo que identifica el cuerpo durante su camino evolutivo y durante los cambios de estilo que lo acompañan en los siglos. No es lo mismo, pues, pensar un cuerpo femenino de los años 20, más púdico y tapado, que los cuerpos de las primeras mujeres en minifalda, embajadoras del amor libre de los años 70. En este sentido, se asiste a una constante adaptación al flujo temporal según esquemas cronológicos y geopolíticos. El paso de los tiempos y los cambios de mentalidad dictados por ideologías políticas implican que casi de una forma automática el cuerpo se reconfigura, adaptándose a ellas (Volli, 1998). Sin embargo, algo cambia en el momento que el cuerpo ya no se ve como directa representación de un *statu quo* político o social, sino que se apodera de una significación propria, en dimensiones en las que el espacio y el tiempo aún están en constante *devenir*. En el momento que estos cuerpos vienen vehiculados por los medios de comunicación, se rompe aquel continuum espacio-temporal lineal y cronológico para dar paso a otro. Desde este momento se abren, ante las miradas atónitas de los nuevos espectadores, universos inéditos, realidades alternativas, cuyas líneas temporales aún no están trazadas (Haney, 2006). Estamos ante un lugar/no-lugar en el que el imaginario sobre el cuerpo y sobre su semejanza toma las formas más inusuales e inesperadas. Nos referimos al imaginario creado por los medios de comunicación masivos, en particular el cine y la televisión. En ellos, el tiempo, el espacio y el cuerpo caminan al unísono, llegando a generar verdaderos *cuerpos-tiempo* ubicados en espacios atípicos. En el imaginario audiovisual contemporáneo son muchos los ejemplos de cuerpos-tiempos, representados como emblemas de figuras atípicas, universos paralelos o futuros próximos verosímiles. Vectores de tiempos acrónicos en los que los instantes se dilatan en infinitas posibilidades físicas o se reducen a momentos que proceden al revés en el tiempo, pero yendo hacia el futuro. En base a esta constante y cambiante relación del cuerpo con el tiempo y el espacio, podemos identificar en el imaginario mediológico tres tipos de cuerpos-tiempo:

Cuerpos-tiempo utópicos: los cuerpos utópicos son hijos del mito, hijos de aquella realidad bélica, en la que se resaltan las potencialidades corporales y el talento. El héroe es aquel que encarna perfectamente en su piel, en sus tejidos y músculos la figura de un cuerpo que desafía a los dioses para llegar a ser uno de ellos. Si en la literatura mitológica el cuerpo del héroe es el cuerpo que abraza lo divino y se integra en ello, en el momento en el que los medios de comunicación de masas y, en particular, el cómic, el cine y la televisión, muestran estos mismos cuerpos, los dotan de connotaciones inverosímiles. Ya no es meramente el *héroe,* sino el *superhéroe.* La visión del cuerpo heroico propio de la mitología arcaica se traduce en pantalla en representaciones múltiples de cuerpos sobrehumanos. Cuerpos que ya casi no tienen nada que ver con el mundo ultraterreno, ni son hijos de leyendas o cantos de aedos, sino que son fruto de experimentaciones

genéticas o de hibridaciones. Proceden de espacios siderales, de universos desconocidos. Asistimos con los nuevos medios de comunicación a una nueva mitología de cuerpos y a una nueva era de héroes. En efecto, afirma el profesor Gino Frezza:

> Figuras y repertorios audiovisuales procedentes de los medios de comunicación modernos ponen las distintas comunidades de espectadores y lectores antes un espacio-tiempo que otra cosa no es que una dimensión en la que se revive profundamente e intensamente la condición medial. Dicha dimensión posee una evidente construcción mitológica. Ella dispone de sus héroes, sus antihéroes, sus dioses y demonios, sus ninfas y sus profetas. En su interior lo antiguo y el pasado vuelven con carácter futurista y la modernidad y la postmodernidad revelan estrados de signos, puestos según extremos opositivos, entre esperanza y fracaso, potencia y catástrofe. (Frezza, 2013, p. 90)

En esta nueva dimensión de cuerpos sobrehumanos, de superhéroes/superheroínas, que heredan de los antiguos sus talentos y también sus responsabilidades, el universo mediológico más reciente da un paso más, invirtiendo radicalmente las polarizaciones del bien y del mal. Con el reciente éxito de la serie estadunidense *The Boys (2019)* se reafirma, desde el punto de vista de la narrativa serial, una renovada arquitectura del superhéroe[5]. Basada en el homónimo cómic de Garth Ennis, la serie deconstruye íntegramente la figura del superhéroe, para adaptarla a una sociedad siempre más ensimismada en las redes. Su cuerpo, invencible, ya no encarna el valor del bien absoluto, de la amabilidad y amor por el prójimo, sino que se convierte en un humano caprichoso y "defectuoso". El lema "Los buenos no son tan buenos y los malos no son tan malos" asume una valencia reveladora en este relato. El personaje de *Patriota*, por ejemplo, aunque perfecta réplica corpórea del más grande de los superhéroes, Superman, no se parece en nada a su espíritu y actitud. Patriota es, en la serie, emblema de egoísmo, perversión y corrupción. Junto a los 7 (otros superhéroes que, por características y poderes, recuerdan a los personajes de DC comics, como por ejemplo *Reina Maeve*- Wonder Woman, *Profundo*- Aquaman, *A-tren*- Flash), Patriota es miembro de la corporación internacional Vought, cuyo objetivo es comercializar sus productos. En este enclave narrativo el superhéroe se convierte en un producto de marketing, un producto corrupto y construido principalmente para generar dinero. Se resume en campañas de comunicación y guiones creados *ad hoc* para que el personaje obtenga más visibilidad y más seguidores. Ya no necesita una identidad secreta, puesto que interesa que sea visto y reconocido. Tiene privilegios y disfruta de ellos, tal y como haría un millonario. Aquí el superhéroe es despojado de su connotación más buenista y utópica, para humanizarse en sentido negativo. Se construye en un laboratorio, imitando los modelos de la típica sociedad conservadora republicana. Podríamos decir que es casi el cuerpo de un robot,

[5] La *nueva arquitectura del superhéroe*, antes de la serie "The Boys" empieza a coger forma en otras narrativas seriales, por ejemplo, en la serie de cómics *Watchmen* (Alan Moore y Dave Gibbons, 1986-1987), antes, adaptada en la gran pantalla con la película dirigida por Zack Snyder (2009), y, recientemente prolongada en forma de serie televisiva por Damon Lindeloff (HBO, 2019).

un cuerpo que ejecuta lo que los altos directivos le ordenen. El frente de los "buenos" es aquí representado por "la escoria" (tal y como los antihéroes del universo extendido de DC comics, mostrados en la película Escuadrón Suicida, 2016), un grupo casual de ladrones, fracasados, traficantes y chicos normales y corrientes, que, aunque sin poderes, animados tan solo por las ganas de salvar el mundo y liberarlo de las ambiciones despiadadas de estos falsos héroes, alcanza su extraordinariedad, convirtiéndose en el grupo de los verdaderos héroes. El cuerpo del héroe aquí toma la forma de lo que normalmente se consideraría como antisocial y poco amigable. El eje del bien y del mal aquí se recalibra a favor de lo que en apariencia sería ubicable en el extremo negativo, y viceversa. Como en otros casos anteriores, pero aquí de forma más contundente, los roles se invierten en un juego semántico único y extraordinario. La utopía de cuerpos perfectos y cercanos a la dimensión divina aquí cede el paso a una utopía más verosímil. No se trata, pues, de una utopía del antihéroe, sino de una visión alternativa de imaginar una sociedad en la que ser superhéroe no significa necesariamente poseer poderes y ser sobrehumano. El héroe aquí puede ser encarnado por el villano redimido o por nosotros mismos. Podría definirse esta nueva dimensión de cuerpos no como una anti-utopía sino una *alterno-utopía*, una forma alternativa de imaginar cuerpos utópicos menos heroicos, pero igualmente efectivos y empáticos. ¿Y qué pasa con los cuerpos anti-utopícos o distópicos?

Cuerpos-tiempo distópicos: el concepto de distopia nos lleva de vuelta al miedo de lo ignoto, nos lleva a aquel mundo donde el miedo a la incertidumbre del futuro encuentra respuesta gracias a representaciones que, aunque casi del todo fantásticas, son perfectamente acordes a escenarios sociopolíticos posibles y, por lo tanto, verosímiles. El universo distópico se muestra como una realidad suspendida entre espacios-tiempo físicos aún inexistentes. Es un mundo en devenir, un limbo con sus pliegues temporales sin un determinado rumbo existencial. Un mundo anárquico o, por el contrario, extremadamente tiránico, pero siempre fundamentado en el caos. Del mismo modo el universo distópico puede parecer aséptico y adentrarse en representaciones en las que la humanidad se ve completamente absorbida por la tecnología (Benavidez, 2015). Aquí, la tecnología como mero vehículo evolutivo llega a ocupar plenamente la existencia, convirtiendo a las personas en sus prolongaciones o en sus artefactos. Ejemplo evidente de tal visualización del cuerpo en la mediología contemporánea se encuentra en la famosa serie de origen británico *Black Mirror* (2011). En relación con esta, su creador, Charlie Booker, afirma: *Si la tecnología es una droga -y se siente como tal- entonces, ¿cuáles son los efectos secundarios? Esta área, entre el placer y el malestar, es donde Black Mirror, mi nueva serie, está establecida. El «espejo negro» del título es lo que usted encontrará en cada pared, en cada escritorio, en la palma de cada mano: la pantalla fría y brillante de un televisor, un monitor o un teléfono inteligente. Black Mirror* encarna y se nutre de la distopía generada por el malestar del género humano contemporáneo sobre el mundo moderno (Garofalo, 2017). Los cuerpos de la serie no son ni híbridos ni interfaces, sino que llegan

a acoplarse a la tecnología como piezas de un mecanismo nuevo, inquietante y destructivo. Aquí, como en la antigua mitología, se abre ante la mirada de los espectadores un carrusel de cuerpos, en parte o completamente fusionados con la tecnología moderna. Cada sentido o cada parte del cuerpo se traduce en potencia tecnológica (Tirino, 2018). Cuerpos atrapados y esclavos de la reputación de las redes sociales (como los del capítulo *Caída en picado* protagonizado por Bryce Dallas Howard, temporada tercera, 2015), cuerpos moribundos y agarrados a una realidad virtual que hasta llega a dar más felicidad que la vida real (capítulo *San Junípero*, temporada cuarta, 2016), o, finalmente, cuerpos que se balancean entre distintos desenlaces narrativos y que interactúan con el telespectador, el cual decide el éxito de su personaje (capítulo independiente especial *Banderstnach,* 2017).

En la distopía, la realidad se dibuja según rasgos ásperos, casi anónimos, la sociedad que nace de ella emerge como advertencia, casi como si fuera el emblema de una alarma social, próxima a desembocar en el fin del mundo conocido. Para recuperar la definición del sociólogo Gregory Claeys (2016), la distopía es una forma de utopía deshumanizada, es decir, una forma de imaginar posibles sociedades indeseables, en las que el pliegue del tiempo se doblega hacia una visión apocalíptica o demoledora de la realidad. Una de las representaciones del imaginario distópico más común tiene que ver con el casi inevitable fin del mundo, el agotamiento de los recursos naturales del planeta que obliga a los habitantes de la Tierra a tener que buscar alternativas viables con el fin de preservar la vida del género humano. En este contexto, el cuerpo del científico y del explorador asumen una relevancia absoluta. El primer cuerpo se fundamenta por ser el único capaz de poder detener la destrucción del planeta gracias a sus conocimientos y, el segundo, estrechamente vinculado al primero, navega por el espacio más profundo en búsqueda de territorios inexplorados habitables. De nuevo aquí, con el paradigma distópico, emerge un fuerte paralelismo con la antigua mitología. El científico y el explorador encarnan en sus pieles y en sus cuerpos la índole de los antiguos *Argonautas*: aventureros que desafían el espacio-tiempo en el intento de hallar bienes preciados y fuentes de vida. En este enclave narrativo se desarrolla una de las más emblemáticas películas de ciencias ficción cinematográfica de los últimos 10 años, *Interstellar* (2014). Dirigida por el estadunidense Christopher Nolan y protagonizada por Matthew McConaughey, la película gira en torno al principio empírico de la ley de Murphy, cuyo adagio enuncia "*Si algo malo puede pasar, pasará*". Esta frase, en total síntesis con la visión distópica, denota una inquietud y una actitud incrédula ante la posible evolución nefasta de acontecimientos futuros. Sin embargo, en *Interstellar* asume significaciones mucho más amplias. Aquí, el cuerpo del explorador y del científico están predestinados a romper el equilibrio espacio-temporal a fin de lograr su objetivo, la sobrevivencia. Cooper (Matthew McConaughey) abandona a su hija adolescente porque algo desde un supuesto más allá, o desde una dimensión desconocida, le ruega que vaya. Lo que en apariencia se muestra como algo trágico –ya que el explorador debe abandonar a sus hijos y todo lo

que tiene para embarcarse en una expedición hacia lo ignoto–, llevará al mismo Cooper a descubrir que la misma relatividad del tiempo es ella misma relativa. Realmente, el aventurero no renuncia a su pasado o a poder disfrutar de sus seres queridos, sino que llega a ser parte de un mecanismo cíclico por el que tiempo pasado y futuro se funden en un continuum espacio-temporal sin marcos preestablecidos. Su cuerpo en *Interstellar* llega a sumergirse en un universo *líquido*, a través del cual puede comunicarse con sus queridos con los medios y las formas que le convengan. Del mismo modo el cuerpo del explorador se hace *líquido,* insustancial, proyectado en dimensiones entre estelares (tal y como se anuncia en el título de la película), que ni lo alejan ni lo acercan a la realidad, sino que le otorgan el poder de la omnipresencia atemporal de la comunicación. El cuerpo de Cooper es aquel cuerpo entre estelar que en el vacío espacio-temporal informa el pasado y el futuro sobre las claves resolutoras de la existencia humana. Mismo mecanismo narrativo en ámbito cinematográfico tuvo como antecedente la película *Contact* (Robert Zemeckis, 1997), en la que el cuerpo de una joven astronauta (Jodie Foster) se deshace literalmente en un viaje interestelar e inter-temporal gracias al cual se alcanza un universo límbico, en los que los cuerpos son puras proyecciones astrales. A-corporales, perfectamente líquidos, a-temporales y a-espaciales.

Pero los cuerpos distópicos pueden perfectamente encontrarse relegados en condiciones post-humanas en las que "lo que tiene que pasar" (ley de Murphy) sea inevitablemente aniquilador y nefasto. En este sentido, el cuerpo de la anti utopía (distópico), en un contexto post-humano, se manifiesta como la reencarnación de aquel sufrimiento de la carne y aquella destrucción del cuerpo, tal y como era concebido por los antiguos dogmas eclesiásticos de la Inquisición. Responden a esta visión distópica destructiva y tiránica los cuerpos mostrados en una de las series más exitosa de los últimos 5 años. Se trata de la serie estadunidense, emitida en España por la plataforma HBO, *The Handmaid's tale* (*El cuento de la criada*, 2017). Basada en la homónima novela de Margaret Atwood (1985), la serie se desarrolla en un futuro no muy lejano en el tiempo. Las infecciones de trasmisión sexual y la contaminación ambiental han hecho que la tasa de natalidad de todo el mundo se desvanezca, convirtiendo en estériles a la mayoría de las mujeres. Un grupo de fanáticos, aprovechando el caos generado por la escasa natalidad, consigue hacerse con el Capitolio, generando una guerra civil de la que nacerá una nueva orden religiosa que logará apoderarse de casi todos los Estados Unidos. Se instaura un nuevo gobierno teocrático, totalitario y tiránico. La República de Gilead, un lugar en el que el crimen es ausente, como igualmente cualquier forma de empatía y solidaridad. Gilead se rige por extremismos religiosos, en virtud de los cuales se justifica cualquier trato hacia las pocas mujeres que aún sean fértiles. Las llamadas *criadas,* de acuerdo con una «interpretación extremista» de un versículo de la Biblia, viven subyugadas por sus amos y despojadas de cualquier derecho. Mujeres que, hasta hace tan solo unos meses, ejercían sus vidas con la máxima plenitud en un contexto sociopolítico democrático y normalizado se ven de repente catapultadas hacia un

universo fundamentalista y represivo, una jaula transparente de la que no se puede salir si no es muriendo. Estas mismas mujeres, antes emancipadas y libres, están obligadas, en Gilead, a tener que repudiar toda su vida pasada, tener que dejar atrás afectos e ideologías para renacer como una nueva clase de mujer. Una mujer santa, expiada de sus pecados, pura y fértil, tal y como la virgen María, y lista para la inmaculada concepción. En apariencia Gilead se basa en principios bíblicos, por lo que las mujeres que aún puedan engendrar, solo por el mero hecho de ser portadoras de vida, se consideran como emblemas de veneración. Cuerpos casi santificados que tienen que ser protegidos a toda costa. En realidad, los cuerpos de las mujeres fecundas de Gilead son cuerpos torturados, mutilados y rendidos ante las que se hacen llamar *matronas*. Entre ellas, la temible *Tía Lidia,* dispuesta a cualquier aberración con tal de preservar la natalidad. Los cuerpos de Gilead, a diferencia de los cuerpos de los Argonautas modernos de *Interestellar*, son cuerpos líquidos solo en la imaginación. Son cuerpos que tan solo en la evasión mental consiguen abstraerse del horror que les rodea. Cuerpos radicados en un contexto machista, despótico y clasista. En Gilead los cuerpos de las mujeres asumen una connotación cromática extremadamente significativa, por la cual pertenecer a un rango u otro implica poseer y lucir únicamente un tipo de vestimenta. En efecto, podemos aquí identificar, en base a sus colores, tres tipos de cuerpos femeninos (Mead, 2019):

- *El cuerpo rojo de las criadas*: identificado por una capa larga de color rojo vivo y por un gorro blanco. Su vestimenta es austera, púdica y no deja entrever nada. El color rojo de la túnica simboliza aquella pasión que a toda costa se debe apagar. A la vez, es un color llamativo, útil para poder identificar y localizar rápidamente a las criadas como mujeres tocadas por la gracia divina. Tiene, pues, una valencia distintiva: ver a estas mujeres como una alarma social. Una alarma que hay que amansar y someter. La criada que nos acompaña en este viaje infernal por Gilead es June Osborne (Elisabeth Moss), que en la casa de su comandante toma el nombre de "DeFred" (OFred). Ella en Gilead ya no existe, pierde su título de mujer, madre, persona, para convertirse en "ofrenda" bíblica a su amo, para que este abuse de ella, obteniendo su tan deseada progenie. En el cuento de las criadas los cuerpos de las criadas sufren torturas indecibles. Con ellas se revive el dolor de los *cuerpos de expiación* de los tribunales de la Inquisición. Gilead tiene sus jueces que condenan los cuerpos de estas mujeres a padecer castigos, ya que sus cuerpos son extraños, ajenos a una comunidad de creyentes y por eso condenables al sufrimiento.
- *El cuerpo azul de las esposas*: es el color del cielo, aquel cielo puro, privado de contaminaciones y tentaciones. Las esposas, igual que las criadas, tienen que ser sumisas y complacientes. Pero, a diferencia de los cuerpos expiados, ellas gozan de muchos privilegios. Participan del ritual del apareamiento en silencio y, como cómplices, se autoconvencen de que su cuerpo es el que realmente da a luz. Sus

vestimentas son severas y refinadas, homologadas del mismo azul clarito, como santas destinadas al paraíso terrestre.

- *El cuerpo tierra de las Marthas*: su vestimenta es igualmente sencilla y rigurosa. Los colores pastel marrón clarito, que visten, simbolizan los colores de la tierra, de la naturaleza. Ellas están al mando de la casa, se ocupan de proporcionar comida. Del mismo modo que las esposas encarnan, según los principios de Gilead, pureza y ausencia de contaminación. Son el emblema del fruto que nace de la tierra.

En esta triple representación de cuerpos del *Cuento de las criadas*, la distopía asume un valor mucho más tangible y terrenal. Estos cuerpos no se lanzan en acrobacias espaciales ni se hacen líquidos en dimensiones físicas desconocidas, sino que radican en una vívida representación de un futuro posible. Pero, aunque anclados en un contexto especifico, estos mismos cuerpos logran igualmente hacerse líquidos en el sueño y gracias a la evasión mental. Son cuerpos durmientes, que en el sueño desvanecen en una dimensión sin espacio-tiempo, sumergiéndose, del mismo modo que los cuerpos de *Interstellar* o *Incepción* (Origen, Christopher Nolan, 2010) en sociedades en devenir (líquidas). Se muestran, pero a la vez no se muestran, en un juego semántico que impacta y vaticina paradojas posibles. Por lo tanto, encerrados en una paradoja atemporal e indistinguible de la vida cotidiana, los cuerpos de las criadas son igualmente líquidos ya que, fuera de esta burbuja anómala, se convierten en puro recuerdo, memoria del pasado y proyección del futuro.

Cerrando el círculo de estas fascinantes anomalías espaciotemporales de los tipos de cuerpos del imaginario mediológico aquí tratados, nos encontramos con los cuerpos-tiempo entrópicos.

Cuerpos-tiempo entrópicos: dentro del constructo narrativo distópico en el que los cuerpos viajan hacia el pasado y regresan al futuro, se postula el concepto de cuerpos-tiempos entrópicos. La palabra «entropía» procede del griego (ἐντροπία) y significa evolución o transformación. Fue Rudolf Clausius quien le dio nombre y la desarrolló durante la década de 1850; y Ludwig Boltzmann, quien encontró en 1877 la manera de expresar matemáticamente este concepto, desde el punto de vista de la probabilidad (Rovelli, 2018). En este trabajo, el concepto de entropía se vincula profundamente a la representación de cuerpos fenoménicos y cinematográficos gracias al principio de irreversibilidad. ¿Es un cuerpo proyectado hacia al futuro partícipe de una realidad irreversible? ¿Una vez lanzados al futuro, los cuerpos no pueden volver tras sus mismos pasos, regresando del mismo futuro? Son estas las preguntas fundamentales a las que se intentará dar respuesta en las conclusiones de este trabajo. No tiene que sorprender que el ejemplar más válido y ambicioso para poder analizar mejor estos cuerpos

entrópicos proceda nuevamente de uno de los directores más controvertido del cine contemporáneo internacional, Christopher Nolan, capaz de representar en pantalla desenlaces de una complejidad única. Cuerpos oníricos, como los de *Inception* (2010), cuerpos *interestelares*, como el ya analizado *Interestellar* (2014), hasta llegar a una nueva terminología de cuerpos: *cuerpos enrevesados*, como en el caso de su último trabajo, *Tenet* (2020). *Tenet* se muestra como un articulado puzle cinematográfico, en el que todos los personajes y sus cuerpos, como piezas de un tablero, poco a poco van encajando a la perfección. No es solo una historia de espías, con sus agentes, sus víctimas y su villano psicópata, sino una entramada sinapsis de cuerpos que vuelven del futuro. Igual que los cuerpos de los argonautas modernos y de las criadas, los cuerpos de *Tenet* se lanzan en una danza temporal propria de la firma de Nolan y con tonalidades inéditas. Pertenecen a una ciencia ficción en la que no bastan ni la visión utópica, ni la distópica para desenredar el mecanismo narrativo, sino la posibilidad de convertir en reversible lo que es irreversible. Los cuerpos de *Tenet* se dotan de un sofisticado mecanismo futurista que permite, desde el futuro, poder retroceder paso a paso al pasado. Contestando, por lo tanto, a la pregunta planteada al principio de este párrafo: es cierto que los cuerpos entrópicos participan de futuros irreversibles. No obstante, en *Tenet*, estos mismos cuerpos son igualmente partícipes de un futuro en el que ellos mismos son capaces de revertir lo que ya ocurrió. En esta perspectiva de cuerpos que andan al revés en un futuro ya pasado, la biología de los personajes de la película detecta un hándicap. Una vez proyectados en el futuro, con el objetivo de cambiar un destino supuestamente ya escrito, los cuerpos enrevesados no pueden respirar autónomamente, necesitan de un respirador. Incapaces de respirar por su propia cuenta, sumergidos en un universo en devenir (una dimensión que tambalea entre tiempos y espacios a-tópicos). Los cuerpos-tiempos entrópicos son la perfecta pieza complementaria que cierra aquella estructura de significación, que veía colocar su primera pieza con la definición de cuerpos pluriestables.

| Conclusión |

Partiendo desde la mitología, pasando por la filosofía y la historia y llegando hasta hoy, hemos podido constatar cómo paradigmas sobre la figura del cuerpo, que pensábamos ya obsoletos, se han ido adaptando al escenario mediológico actual, evolucionando en representaciones completamente únicas y creando unas nuevas definiciones de cuerpos ya no encasillados en meras clasificaciones de genero e identidad. Una nueva era de *cuerpos líquidos* o, quizás, *cuerpos post-humanos en perenne devenir*. Estas nuevas significaciones del cuerpo nacen como resultado de un mundo en el cual, sea por la mayor facilidad de acceso al universo virtual o por la increíble variedad de nuevos inventos tecnológicos, se logran cruzar los límites espacio-temporales, en los que las dimensiones que normalmente estaríamos acostumbrados a relacionar con el aspecto

visible del cuerpo, como por ejemplo su inmanencia espacial y temporal, traspasan la mirada, facilitando una nueva percepción del mismo (Colebrook, 2014). Cuerpos cósmicos, *líquidos*, cuerpos fenoménicos, atemporales, inmortales, inhóspitos. Este nuevo pluralismo de cuerpos cobra fuerza en todas aquellas representaciones que el imaginario literario, cinematográfico y televisivo proporcionan. El cuerpo de este nuevo imaginario sociológico ya no se cierra, como hemos visto, en dicotomías o taxonomías dualistas. Blanco/negro, femenino/masculino, viejo/joven pierden importancia ante el ideal de un cuerpo en potencia, un cuerpo capaz de huir del tiempo en remotas relatividades que dilatan o restringen el espacio-tiempo. Un cuerpo que rompe la linealidad temporal, proyectándose al revés en futuros inmediatos. O más bien, cuerpos de verosímiles futuros próximos en los que la vida ya no se ciñe a ellos. Cuerpos vacíos, estériles, que buscan ansiosamente poder trasmitir su legado. A través de este enfoque hemos podido demostrar cómo no solo el cuerpo nunca ha parado de girar en su proprio eje, sino que, a la vez, gira alrededor de tres dimensiones, profundamente ligadas entre sí y con el mismo cuerpo: el tiempo, el espacio y el *entre-espacio-tiempo*. En este nuevo ámbito en el que el cuerpo se encuentra ya completamente alejado de su denotación más natural y, además, totalmente entrelazado con sus tres dimensiones, la percepción del cuerpo da un paso más. No solo es post-humano por el hecho de mutar constantemente, sino que se deshace de su conformación natural y socio-histórica para sumergirse en una dimensión líquida. Dimensión en la que es el mismo cuerpo el que relativiza el tiempo y el espacio. En sintonía con esta idea, Jean-Luc Nancy (2003, p. 45) afirma: "*No tenemos un cuerpo, somos cuerpo*". Para Nancy, el cuerpo ha dejado de ser natural, y se convierte en un ente en constante devenir, no fijado en un espacio-tiempo rígido, sino que se halla fluctuando entre un infinito continuo de tiempos y espacios.

| Referencias |

Argyle, M. (1982). *Il corpo e il suo linguaggio*. Bolonia: Zanichelli.

Benavidez di Veltz, L. (2015). *Innovación narrativa: La crítica social en Black Mirror*. Valencia: Universidad Politécnica.

Bauman, Z. (2006). *La vita liquida*. Bari-Roma: Laterza.

Boltzmann, L. (2010). *Fisica e probabilitá*. Milano: Book Time.

Braidotti, R. (2014). *Il post-humano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*. Roma: DeriveApprodi.

Claeys, G. (2016). *Dystopia: A Natural History*. Oxford: Oxford University Press, 2016.

Claudius, R. (2010). *The Second Low of Thermodynamics*. London: Nabu Press.

Colebrook, C. (2014). *Essays on Extinction. Death of the posthuman*. Open humanities Press. http://dx.doi.org/10.3998/ohp.12329362.0001.001

D´Andrea, F. (2005). *Il corpo a più dimensioni. Identità, consumo, comunicazione*. Milano: Franco Angeli.

De Mauro, T. (2011). *Minisemantica:dei linguaggio non verbali e delle lingue*. Bari-Roma: Laterza.

Fortuna, S. (2002). *A un secondo Sguardo*. Roma: Manifesto Libri.

Galimberti, U. (2003). *Il corpo*. Milano: Feltrinelli.

Garroni, E. (2005). *Immagine, linguaggio, figura: osservazioni e ipotesi*. Bari-Roma: Laeterza.

Garofalo, D. (2017). *Black Mirror. Memorie dal futuro*. Roma: Edizioni Estemporanee.

Gjergji, I. (2019). *Sociologia della tortura. Immagine e pratica del supplizio postmoderno*. Venezia: Edizioni Ca'Foscari.

Foucault, M. (1975). *La volonté de savoir*. Paris: Gallimard. (tr. it. 1978, *La volontá di sapere*, Milano: Feltrinelli).

Frezza, G. (2013). *Dissolvenze, mutazioni nel cinema*. Latina: Tunué.

Haney, W.S. II (2006). *Cyberculture, cyborgs and science fiction. Consciousness and the posthuman*. New York: Rodopi.

Homero (2019). *Ilíada*. Barcelona: Gredos.

Homero (2007). *Odisea*. Barcelona: RBA.

Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Lévinas, E. (1990). *Totalitá e infinito*. Milano: Jaca Book.

Lévi-Strauss, C. (1995). *Mito y significado*. Madrid: Alianza.

Mauss, M. (1936). Les techniques du corps. Journal of Psycologie, 32(3-4).

Mead, Y. (2019). *El cuento de la criada. Ensayos para una incursión en la República de Gilead*. Madrid: Errata Naturae.

Merleau-Ponty, M. (1970). *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral.

Merleau-Ponty, M. (2003). *Fenomenologia della percezione*. Milano: Bompiani, 2003.

Musarò, P. (2016). Reality show and pop politics. Who holds power in the network society? *Mediascapes Journal*, (6), 115–128. https://rosa.uniroma1.it/rosa03/mediascapes/article/view/13725

Nancy, J.L. (2003). *Corpus*. Madrid: Arenas Libros.

Pancino, C. (2000). *Corpi, storia, metafore, rappresentazioni fra Medioevo ed etá contemporánea*. Venezia: Marsilio.

Platón (1975). *Gorgias, diálogos. Operas completas*, vol. 5. Bari-Roma: Laterza.

Rovelli, C. (2018). *El orden del tiempo*. Madrid: Anagrama.

Spisso, V. (2016). *Ultracorpi, corpi volti e gesti, nell'immaginario en el cinema*. Salerno: Areablu.

Saussure, F. (1967). *Cours de linguistique génerale*. Paris: Payot.

Tirino, M., y Tramontana, A. (2018). *I Riflessi di Black Mirror. Glossario su: Immaginari, Culture e Media della società digitale*. Roma: Rogas Edizioni.

Volli, U. (1998). *Figure del desiderio. Corpo, testo, mancanza*. Milano: Raffaello Cortina.

| Nota biográfica |

Vincenzo Spisso es doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Salerno (Italia). Entre otras publicaciones, es autor del libro *Ultracorpi. Corpi, volti e gesti nell´immaginario e nel cinema,* Areablu Edizioni (2016). Previamente disfrutó una beca de investigación, desde el 2010 hasta el 2012, en el Ateneo de la Universidad de Salerno (Italia). Sus investigaciones han estado centradas en las figuras simbólicas de la narativa audiovisual entre el cine y las series televisivas. Además, se ha dedicado profesionalmente al marketing digital y a la planificación socio-económica en el sector turístico. Entre sus participaciones en foros científicos, fue ponente en la Conferencia Internacional "Mutaciones del gesto en el Cinema Europeo Contemporaneo" (UPF, Barcelona, junio 2012), con una contribución titulada *El gesto doble*.