
This is the **accepted version** of the book:

Grau Rebollo, Jorge. Posverdad y Ficción. Cómo la distorsión (des)explica el mundo. Manresa: Ediciones Bellaterra, 2020. 104 p. (Serie General Universitaria)
ISBN 978-84-7290-980-9.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/321389>

under the terms of the  IN COPYRIGHT license

Posverdad y Ficción.
Cómo la distorsión (des)explica el mundo.

Jorge Grau Rebollo
2020.

Lo real debe ser ficcionado para ser pensado.

Jacques Rancière

Índice

INTRODUCCIÓN. LA RAZÓN COLONIZADA	4
REALIDAD Y FICCIÓN	4
FICCIÓN Y POSVERDAD	5
EXPLICAR Y (DES)EXPLICAR. LA IMPORTANCIA DE LA FICCIÓN Y EL ROL DE LA CIENCIA.....	8
DE LA POSVERDAD AL CONOCIMIENTO.....	10
CAPÍTULO 1. <i>POSVERDAD Y (DES)PENSAMIENTO</i>.....	13
A PROPÓSITO DE LA POSVERDAD.....	13
CONSIDERACIONES RESPECTO A LA FICCIÓN.....	17
PENSAR Y (DES)PENSAR, EXPLICAR Y (DES)EXPLICAR	20
CAPÍTULO 2. LA AÑORANZA DE LOS HECHOS.....	25
LA ANTROPOLOGÍA Y LAS CIENCIAS SOCIALES ANTE LA POSVERDAD.....	25
LA DOCUMENTACIÓN DE LOS HECHOS	28
DOCUMENTAL Y NO FICCIÓN EN TIEMPOS DE POSVERDAD	30
CAPÍTULO 3. CIENCIA, FICCIÓN Y SOCIEDAD.....	33
ENTENDER LA SOCIEDAD A TRAVÉS DE LA CIENCIA POR MEDIO DE LA FICCIÓN.....	34
CIENCIA FICCIÓN Y ALTERIDADES	40
CAPÍTULO 4. EL MUNDO ANTE, A TRAVÉS Y MÁS ALLÁ DE LA PANTALLA.....	46
LA RELEVANCIA DE LA PANTALLA	46
FICCIÓN, ETNOCENTRISMO Y POSVERDAD	50
CAPÍTULO 5. DE ESPEJOS Y MIRADAS OB利CUAS	67
FICCIÓN, MERCADO Y CENSURA	67
PUBLICIDAD, MULTICULTURALIDAD Y FICCIÓN	79
CAPÍTULO 6. LA REALIDAD COMO EXIGENCIA Y EL CONOCIMIENTO COMO ANTÍDOTO.....	84
DISTORSIONES, MENTIRAS Y DEEPFAKES.....	84
HECHOS, EXPLICACIONES Y REALIDADES.....	86
REFERENCIAS	90

Introducción.

La razón colonizada.

Realidad y ficción.

En una célebre escena de la película *Cinema Paradiso* (Tornatore, 1988) el joven Salvatore, desde la cabina del proyecciónista del único cine de la localidad, contempla desolado a la muchedumbre que no ha conseguido acceder para ver la película del día y que, contrariada, se agolpa ante la puerta de la sala reclamando a voz en grito su derecho a entrar. Ante este panorama, Alfredo, proyecciónista veterano y mentor de Salvatore en su iniciación en la manipulación del celuloide, ejecuta una ingeniosa maniobra técnica que permite desdoblar la imagen que emite el proyector, deslizando una parte a través de la pared del cubículo hacia el exterior, hasta detenerse en la fachada de un edificio de la plaza, a la vista de todos aquellos que, en vano, esperaban que les abrieran las puertas. La mirada del niño, siguiendo el recorrido de la luz que muestra las peripecias del cómico italiano Antonio de Curtis (conocido artísticamente como Totó, precisamente el sobrenombre con que es conocido Salvatore en el pueblo), atrapa y encarna la fascinación ante lo imposible hecho realidad. Esta ficción sobre la ficción trasluce una poderosa realidad: el papel de las películas en el imaginario colectivo y la importancia de los cines de barrio en la vida social de la primera mitad del siglo XX. Tal y como su protagonista, Salvatore Cascio, evocaba en una entrevista al diario británico *The Guardian* en 2013:

“Cinema Paradiso trata sobre el poder de los sueños [...] En la película, vemos a la gente ir al cine a soñar: al ver grandes películas, se olvidan de todos sus problemas. Al convertirse en un gran director de cine, Totó también logra su propio sueño personal. En el mundo de hoy, con esta crisis que todos experimentamos tanto en la política como en la sociedad, la película nos recuerda que podemos y debemos seguir soñando”. (Barnett, 2013)

Una reflexión que glosa bien la centralidad de la ficción cinematográfica y que el escritor cubano Guillermo Cabrera Infante expondrá magistralmente en su libro *Cine o Sardina*:

“En mi pueblo, cuando éramos niños, mi madre nos preguntaba a mi hermano y a mí si preferíamos ir al cine o a comer con una frase festiva: ¿cine o sardina? Nunca escogimos la sardina. La vida se puede concebir sin sardinas, nunca sin el cine” (Cabrera Infante, 1998)

Y esa es precisamente una de las tesis centrales de este libro: la vida no debe desprenderse del cine porque a través de la ficción podemos explicarla de un modo más completo, al facilitarnos el acceso a estratos conceptuales difícilmente alcanzables desde otras estrategias de aproximación y análisis. El filósofo Jacques Rancière lo expresa claramente cuando reivindica la relevancia de la materia narrativa de la ficción para pensar de un modo más adecuado en la realidad. De este modo, entiendo que una distinción radical entre realidad y ficción es una contraposición operativa, que puede resultar útil en algunos contextos, pero resulta del todo estéril si la asumimos como postulado epistemológico absoluto que tome estos dos términos como conceptos antagónicos y mutuamente excluyentes. Y es así al menos en dos sentidos. El primero atiende a la naturaleza complementaria entre hecho y percepción, en la medida que cualquier fenómeno que

requiera explicación se aproxima desde una estrategia analítica que parte de la condición misma de su captación. George Berkeley, filósofo irlandés que vivió a caballo de los siglos XVII y XVIII sustanciaba buena parte de su pensamiento en el aforismo *esse est percipi* (ser es ser percibido) y, aunque no sostendré aquí que la realidad tan sólo exista como fenómeno de la conciencia, sí llamaré la atención sobre la relevancia que adquiere la percepción en el proceso de selección, interpretación y explicación de sus manifestaciones sensibles. Tratamos de explicar aquello que percibimos y esa captación puede estar mediada tanto por nuestra experiencia como por la orientación disciplinar que adoptemos (sin poder obviar la sensorialidad que la mediatiza).

El segundo sentido obedece a mi propia (de)formación académica como antropólogo: los fenómenos se explican en buena medida a través de sus contextos y, consecuentemente, no puede obviarse su dimensión sociocultural. Es esencial examinar dichos escenarios para comprender adecuadamente la razón de ser de un determinado argumentario o los intereses desde los que tanto sus partidarios como sus detractores lo abordan. A fin de cuentas, la dimensión ideológica de ciertas controversias y su posterior instrumentación política nacen y se despliegan en entornos donde las consecuencias de adoptar una posición u otra se alejan de simples discusiones diletantes o del mero debate académico (pensemos, por ejemplo, en la polémica respecto a la existencia y la causa del cambio climático o a los beneficios de la convivencia multicultural). Las implicaciones económicas y políticas de adoptar unas u otras tesis se insertan en lógicas profundas de poder que tienen la capacidad real de transformar radicalmente el mundo, impactando de lleno en las vidas y condiciones de aquellos que lo habitamos.

Entiendo, pues, la ficción como una estrategia de presentación de la realidad que no pretende adherirse a ella como si fuese una transposición literal de su esencia, sino que más bien da cuerpo a una determinada visión del mundo mediante estrategias narrativas y representacionales que permiten conocer mejor esa realidad de referencia e interpretarla conforme a sus propios códigos culturales. Esta elaboración encierra un complejo proceso de codificación cuya significación es relevante en términos sociales y permite establecer los supuestos epistemológicos y los universos conceptuales *folk* (es decir, culturalmente específicos) desde los cuales se trata, en cada caso, de explicar el mundo social que nos envuelve.

Ficción y posverdad

Por ello, no debe confundirse en modo alguno la interpretación de la realidad con su suplantación. Aunque ambas constituyen en cierto modo una deformación de los hechos, el propósito de la primera es proporcionar una visión concreta sobre cómo y por qué ocurren, mientras que la segunda reniega de ellos y promueve la construcción de evidencias que poco o nada pueden tener que ver con aquella realidad que pretenden explicar.

Pudiera argumentarse que, al tratarse de una deformación, la ficción no deja de constituir una versión fraudulenta del mundo. Si entendemos *fraude* como la “Acción contraria a la verdad y a la rectitud, que perjudica a la persona contra quien se comete”, tal y como propone la primera acepción del *Diccionario de la Lengua Española*¹, constituye sin duda

¹ Versión digital: <https://dle.rae.es/?id=IQS313i>. Consultada el 16 de octubre de 2019.

un atentado a la “Existencia real y efectiva de algo”, que es como el mismo Diccionario define “realidad”². Sin embargo, al pensar en algunas de las principales técnicas de recogida de datos en ciencias sociales, como las entrevistas, las encuestas o los cuestionarios, vemos cómo en todas ellas la información se obtiene precisamente a través de las percepciones, las interpretaciones o los posicionamientos subjetivos que una persona concreta tiene respecto a un hecho determinado. O dicho de otro modo: no interrogamos a los hechos, sino a las personas y estas responden en función de su propia experiencia y del conocimiento particular que atesoran sobre aquello por lo que preguntamos.

Desde la antropología trabajamos continuamente con estas elaboraciones y es en base al análisis que hacemos de ellas que alcanzamos a comprender la dimensión social de ciertos fenómenos, así como de las diversas formas humanas de hacer frente a necesidades universales (como la subsistencia o la protección) a través de estrategias muy diversas de adaptación social y de organización colectiva. Sin embargo, aunque pueden (y deben) instaurarse cautelas en el manejo de dicha información, esta precaución no niega la realidad ni pretende diluirla, sino que trata de acotarla para hacerla más abarcable y así conferir mayor solvencia a los resultados del análisis.

Por tanto, el problema de fondo no sería la elaboración narrativa de la realidad –aunque sí sea una condición a tener en cuenta–, sino la pretensión de que esta elaboración *es* la realidad. Lo que nos lleva a considerar la perniciosa confusión entre percepción y verdad. Volvamos por un instante al plano semántico. Una nueva consulta al diccionario nos arroja hasta 7 acepciones del vocablo “verdad”, entre las cuales encontramos: “[...] existencia real de algo” (séptima acepción), “Propiedad que tiene una cosa de mantenerse siempre la misma sin mutación alguna” (tercera) o “Juicio o proposición que no se puede negar racionalmente” (cuarta)³. Todas estas definiciones presentan características que refieren a una existencia objetiva e innegable. Sin embargo, tanto la primera acepción (“Conformidad de las cosas con el concepto que de ellas forma la mente”) como la segunda (“Conformidad de lo que se dice con lo que se siente o se piensa”)⁴ introducen dos matices significativos: por un lado, la diferencia entre una cosa (realidad) y su elaboración mental (concepto) y, por otro, la posible disonancia entre pensamiento, emoción y comunicación.

Estas consideraciones son especialmente relevantes cuando hablamos de *explicar la realidad*, porque nos sitúan ante la variable perceptiva que induce el sujeto observador y la influencia que puede jugar esta subjetividad en el establecimiento de la conformidad entre hecho y razón. He aquí un resquicio que pueden aprovechar quienes defienden la existencia de “hechos alternativos” que formarán parte de un constructo más amplio y nebuloso: la *posverdad*.

Quizá este concepto, que tanta fuerza ha cobrado desde 2016, haya llegado para quedarse o tal vez forme parte de una moda pasajera que pronto le haga caer en desuso. Sea como fuere, la etiqueta en cuestión refiere a una actitud epistemológica y ética que, aunque no es enteramente nueva –Rubén Arriazu recuerda que ya Protágoras, en el siglo V a.C. “[...]

² <https://dle.rae.es/?id=VH7cofQ>. Consultada el 16 de octubre de 2019.

³ <https://dle.rae.es/?id=bbdGpd4>. Consultadas el 16 de octubre de 2019.

⁴ Ídem.

enseñó el arte por el cual las malas razones y los malos argumentos podrían convertirse en buenos, es decir, el arte de argumentar hábilmente a favor y en contra de cualquier tesis” (Arriazu, 2018: 4)⁵—, sí parece presentar algunos rasgos singulares y especialmente lesivos para el conocimiento, como serían las evidencias alternativas y el predominio de las emociones sobre los hechos. Por eso, Lee McIntyre (2018) sugiere que:

“El propósito de una mentira es convencer a alguien de que una falsedad es verdadera. Pero el objetivo de la posverdad es la dominación. En mi análisis, la posverdad es una afirmación de poder [...] No es necesario convencer a alguien de que está diciendo la verdad cuando simplemente puedes hacer valer tu voluntad sobre ellos y dominar su realidad”.

En esta línea, el filósofo Harry Frankfurt se refiere explícitamente a la sutil línea que diferencia la mentira de la charlatanería (*bullshitting*), como rasgo distintivo de la posverdad:

“Alguien que miente y alguien que dice la verdad están jugando en lados opuestos, por así decirlo, en el mismo juego. Cada uno responde a los hechos tal como los comprende, aunque la respuesta de uno está guiada por la autoridad de la verdad, mientras que la respuesta del otro desafía esa autoridad y se niega a satisfacer sus demandas. El charlatán [*bullshitter*] ignora estas demandas por completo. No rechaza la autoridad de la verdad, como lo hace el mentiroso, y se opone a ella. No le presta atención en absoluto. En virtud de esto, la charlatanería es un enemigo mayor de la verdad que las mentiras”. (Frankfurt, 2005: 60-61)

Así pues, el trasfondo de la posverdad perseguiría un doble objetivo: devaluar la realidad hasta hacerla irrelevante y consolidar la dominación en un ejercicio de poder donde la visceralidad desborda al razonamiento. De hecho, ambos propósitos se retroalimentan y un somero repaso a la historia de la humanidad puede proporcionar múltiples ejemplos del papel de las apelaciones emocionales como detonante de la acción humana, especialmente en los terrenos político y militar. Sin embargo, degradar la realidad tiene un efecto altamente peligroso sobre el quehacer científico en la medida que relativiza su cometido hasta trivializarlo por completo: la mirada experta deja de considerarse una fuente de información para convertirse en un mero ejercicio de opinión, tan supuestamente válido como cualquier otra visión del mundo y, por consiguiente, tan merecedor de crédito y tiempo en los medios de comunicación y en la opinión pública como cualquiera de esas visiones alternativas (un adjetivo que, en este contexto, parece ir más allá de la estricta calificación o determinación de “hechos” o “evidencias”). De este modo, la opinión -no necesariamente informada- coloniza la razón mediante la depreciación del saber experto.

Aceptando, como oportunamente advierte la antropóloga y geógrafa Melissa Leach (2017), que los hechos y los valores siempre se han mostrado entreverados –lo que disipa el espejismo de un periodo anterior a la posverdad basado entera y fielmente en “la verdad”–, debemos prestar atención a los motivos y utilidad de la desvalorización del conocimiento que no deja de buscar las maneras más sólidas y fiables de acercarse a ella. En palabras del antropólogo Jonathan Mair:

⁵ Extracto citado de Carpio, A. (2015). *Principios de la filosofía. Una introducción a su problemática*. Buenos Aires: Paidós, p: 13.

“El desdén por la verdad, como la mayoría de los fenómenos que enfrentan los antropólogos, es seguramente el resultado de una mezcla de factores, algunos de los cuales son en gran parte de su tiempo, asociados con personas particulares y sus prácticas e intereses estratégicos, y al mismo tiempo, muy antiguo y arraigado en instituciones centenarias y capacidades humanas universales [...] Comprender los diferentes modos en que las personas valoran la veracidad o la desprecian al reconocer la pluralidad de regímenes de verdad, será esencial si queremos contribuir a dar sentido a la cultura y la política de la verdad de nuestro tiempo” (Mair, 2018, documento en línea)

Explicar y (des)explicar. La importancia de la ficción y el rol de la ciencia.

Por todo ello, mientras que la distorsión narrativa de la ficción puede constituir una valiosa estrategia de aproximación a la realidad mediante el potencial representacional e interpretativo de la refracción –ya sea filmica, escenográfica, fotográfica o literaria– (Grau Rebollo, 2002, 2005, 2017), la posverdad sirve para difuminar esa misma realidad diluyéndola en un piélago de alternativas posibles o de descalificaciones hacia los saberes que postulan la necesidad de sopesar la consistencia empírica de las evidencias y de evaluar la solidez lógica de los argumentos que tratan de dar cuenta de ella.

En otras palabras: la ficción puede ayudar a explicar el mundo o, al menos, una fracción de él, consticción a la que toda forma de conocimiento se enfrenta con la humildad necesaria para reconocer que no se puede saber todo de cualquier cosa, pero también con la convicción de que es posible conocer cada vez mejor pequeñas partes de todo. La posverdad y sus corolarios, entendidos en la línea que recogen Mathew D’Ancona, James Ball, Lee MaIntyre, Harry Frankfurt, Julian Baggini, Roger Bartra o Melissa Leach, entre muchos otros, contribuirían a *desexplicarlo*.

La consecuencia es clara: la posverdad constituye un riesgo evidente para la difusión y sedimentación social de un conocimiento fiable y también para la consolidación de un pensamiento crítico que habilite no sólo un entorno académico más eficiente en sus avances epistemológicos, sino también (y sobre todo) una ciudadanía bien (in)formada que sepa cómo reaccionar ante ciertas informaciones falsas o inconsistentes.

De la preocupación académica por el primer punto da cuenta el considerable incremento de publicaciones científicas en los últimos años. Sólo en lo que se refiere a Scopus, una de las principales bases de datos de artículos académicos que contiene unas 18.000 revistas publicadas por más de 5000 editores internacionales (<https://www.fecyt.es/recurso/scopus>), entre 2010 y 2018 se han publicado al menos 658 artículos que abordan distintos aspectos de esta temática desde áreas de conocimiento tan dispares como las ciencias sociales, la psicología, la economía o la medicina. Y pocas dudas caben de que 2016, con Donald Trump y el Brexit como detonantes principales, constituye un punto de inflexión espectacular: de 1 artículo publicado en 2014 (tórica que se mantuvo en 2013 y 2012), pasamos a 16 en 2016, a 180 en 2017 y a 281 en 2018. Si, según esta base de datos, entre 2020 y 2014 se publicaron 5 títulos relacionados con la posverdad, entre 2016 y 2018 vieron la luz 653 referencias.

Pero sabemos bien que una cosa es la producción científica acerca de un fenómeno y otra distinta la percepción social de cómo la ciencia se posiciona ante ese fenómeno en

cuestión. McIntyre (2018) proporciona un ejemplo demoledor: un estudio de revisión de literatura académica sobre cambio climático realizado en 2004 mostró que sobre un total de 928 referencias, ni una sola cuestionaba la influencia antropogénica en el mismo. En una actualización realizada en 2012, se repasaron 13950 artículos académicos, de los cuáles únicamente un 0'17% discrepaban de esa tesis. Sin embargo, mientras que en 2013 el 97% de artículos científicos sobre esta materia coincidían en señalar la actividad humana como la causa del fenómeno, sólo un 27% de la población estadounidense creía que la mayoría de los expertos en cambio climático estaba de acuerdo en ese origen (páginas 29-30).

Queda claro, pues, que con la producción académica no basta. Si no se produce una transferencia efectiva de saber entre la academia y el conjunto de la sociedad, la generación de conocimiento servirá muy poco al propósito de mejora social que le es consustancial. Desde las universidades y los organismos de investigación debemos comunicar. Y debemos hacerlo bien. Sobre todo porque, como señala Antón Costas (2019), vivimos en una época de desconfianza generalizada que se extiende a los discursos expertos por considerarlos esencialmente como mecanismos orientados prioritariamente al beneficio propio (élites del conocimiento) y, sobre todo, a los intereses del poder (élites políticas y financieras).

Todo ello limita la influencia real que el conocimiento pueda tener en la transformación social. La devaluación del saber se produce a menudo con una gran ligereza. Que un estudio pruebe efectos adversos (o beneficiosos) de ciertos alimentos, hábitos o productos, cuando anteriormente se habían apuntado los efectos contrarios es tomado a veces como un síntoma de la poca fiabilidad que merece un conocimiento sujeto a contradicciones o bandazos continuos. Lejos de asumirse como la consecuencia lógica de trabajar con mejores instrumentos analíticos, utilajes teóricos más completos, procedimientos metodológicos más afinados y una mayor experiencia acumulada, ciertas visiones subrayan la incapacidad de algunas disciplinas de proporcionar reglas generales, definitivas e inmutables que sienten de una vez para siempre la doctrina necesaria para moverse por el mundo.

Paralelamente, somos parte de una época donde la velocidad (y, en no pocas ocasiones, la aceleración) gobierna el comportamiento y condiciona las expectativas de interacción. Se reclaman respuestas rápidas, simples y definitivas a problemas que son complejos y cambiantes; se esperan recetas fáciles para cuestiones que responden a múltiples causas y no pueden comprenderse adecuadamente sin tener en cuenta su carácter multidimensional.

No se me ocurre mejor forma de glosar la responsabilidad de la ciencia (y de la universidad, en la buena parte que le toca) que recordar una doble advertencia. La primera, de la antropóloga Teresa San Román, cuando, refiriéndose concretamente al estudio de la inmigración, sostiene que:

“La Universidad es la encargada de construir ciertos tipos de conocimiento y de someter a la reflexión el mundo que compartimos y diseñar nuevas alternativas a él. Si olvidamos esto, la Universidad no es más que un círculo de lectores o un club de dilectantes. La utilidad social de la Universidad, en el caso de las personas y colectivos de inmigrantes y otros grupos culturales minoritarios y en todos los demás casos, será mayor o menor en función de la calidad de una relación humana

que permita la comprensión de la variedad cultural, de su potencial crítico y su capacidad de predicción teórica. Es decir, en función de la calidad del trabajo que realice". (2000: 197)

La segunda, la formula el economista y periodista Joaquín Estefanía al afirmar que: "Una tolerancia indiferente ante el error evidente es algo todavía más destructivo para la ciencia que consagrarse a hacer apología del error" (2017: 80).

Debemos, pues, hacer bien nuestro trabajo y reivindicar su relevancia frente a des prestigios interesados o banalizaciones imprudentes. Y en nuestra tarea podemos emplear estrategias de comunicación y difusión que recurran tanto a material que reproduce situaciones reales como a aquel que se vale de la refracción para encontrar una forma especialmente conveniente de tratar una cuestión determinada en un momento concreto o ante una audiencia específica. Incluso la combinación de ciencia y ficción, como género narrativo, tiene cabida en este sentido, por cuanto su propósito no es únicamente explicar conceptos científicos por medio de la ficción, sino hacerlo a través de ciertas formas sociales de estructurar narrativa y performativamente un acontecimiento. Para ello, no sólo debemos preocuparnos por analizar *la realidad*, sino también prestar atención especial a la forma (y al formato) en que se explica y divulga.

De la posverdad al conocimiento

De este modo, aquel fragmento de realidad que configura el fenómeno problemático del que queremos dar cuenta constituye el punto de partida y de llegada de este libro. Entre ambos propongo un recorrido reflexivo a lo largo de seis capítulos que toman la noción de posverdad como punto de inflexión y se dirigen hacia el reconocimiento del valor del conocimiento como procedimiento fiable de explicación del mundo. El pensamiento crítico –desde cualquier disciplina o ámbito de la vida– debe servir como carta de navegación ante la tormenta perfecta que puede conformar la confluencia de noticias falsas, intereses de parte y plataformas de difusión con implantación universal y procedimientos masivos de difusión en tiempo real.

Repasaré a lo largo de las distintas páginas de este libro cómo podemos usar esa cartografía para orientarnos frente a los escollos que suponen, a diversos niveles, la reducción de fuentes a silos informativos (Flichtentrei, 2017), la conformación de un mundo a medida mediante el hedonismo cognitivo (Ibáñez Fanés, 2017) o el riesgo de sucumbir colectivamente a un síndrome de inmunodeficiencia social (Marina, 2012) que abata nuestras defensas críticas y nos deje, inermes, a merced de la manipulación intencionada.

No nos movemos en un terreno enteramente nuevo (el de los engaños, las medias verdades o las noticias falsas), pero sí debemos enfrentarnos a estos riesgos en un contexto comunicativo crecientemente mediatisado por la tecnología y exponencialmente dependiente de ella. El viejo debate acerca del rol que debería jugar o quisiéramos que jugase en nuestra vida, ha quedado rebasado por las consecuencias inexorables de su implantación, de su ausencia o de la falta de la solvencia suficiente como para manejarse con ella con una mínima efectividad. En un momento en el que los certificados digitales, la formalización telemática de procedimientos oficiales, los trámites bancarios o las compras a través de plataformas en línea no dejan de consolidarse frente a formas tradicionales de gestión presencial, la polarización se ha desplazado hacia quienes tienen

o no acceso a Internet (o, al menos, no en unas condiciones suficientes para mantener conexiones estables con un ancho de banda suficiente), o quienes conocen y pueden manejarse con las nuevas tecnologías y quienes no⁶. Las nuevas brechas no son únicamente salariales o de género, sino también tecnológicas o digitales.

Es por esta razón que tanto el medio audiovisual como el digital son especialmente relevantes para aproximar y analizar el problema. Por consiguiente, desde la antropología debemos encarar el reto de explicar el mundo en estos nuevos contextos comunicativos, mediáticos y narrativos, sorteando las dificultades, no pequeñas, ya bien conocidas (¿cómo representar [adecuadamente] la realidad social?⁷) y enfrentarnos a nuevos desafíos que amenazan con extender el escepticismo respecto al valor del audiovisual en investigación: *fakes*, falsos documentales, vídeos ultrafalsos (*deepfakes*), etc.

Sostengo en estas páginas que el audiovisual y, especialmente, la ficción son herramientas de investigación y estrategias comunicativas especialmente relevantes para ayudar en la transmisión y difusión del conocimiento en una era especialmente tecnificada y omnipresentemente iconográfica. Tanto es así que algunas investigaciones apuntan a que:

“El cerebro humano puede procesar imágenes enteras que el ojo ve durante tan sólo 13 milésimas de segundo [...] El 90% de la información que procesa el cerebro es visual. De ahí que seamos capaces de recordar el 80% de las imágenes, y únicamente el 20% del texto, o el 10% del sonido. Además, nuestro cerebro procesa la imagen 60.000 veces más rápido que el texto”. (García Abad, 2019)⁸

En consecuencia, no podemos permitirnos el lujo de ignorar la influencia de los inputs audiovisuales en la conformación del conocimiento. Es más, debemos prestar una especial atención a cómo puede conferirse mayor solvencia a estas fuentes, al tiempo que se prevenga la difusión de bulos bien enmascarados técnica y/o argumentalmente.

Pero ¿y si las fuentes mienten? ¿Y si yo mismo estoy incluyendo datos erróneos en la confección de este libro? Ciertamente, no siempre podemos evaluar con total fiabilidad la solvencia de la información recibida, aunque sí podemos neutralizar con relativa facilidad ciertos riesgos. Con este propósito, la Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecarios y Bibliotecas (IFLA), editó hace un tiempo una infografía titulada en su versión española “¿Esta noticia es falsa?”⁹ en la que da una serie de consejos básicos ante la recepción de una noticia potencialmente sospechosa: estudiar la fuente, leer la historia completa en lugar de quedarse únicamente con el titular, investigar sobre el autor o la autora, investigar el sitio web del que procede la noticia, cerciorarse de la fecha, comprobar si se citan fuentes adicionales y consultarlas para comprobar que los datos

⁶ Según datos del portal Statista, el porcentaje de compradores online sobre el total de internautas en España entre 2000 y 2017 se incrementó en más de un 430% –pasando de un 12,7% al 67,4%– (<https://es.statista.com/estadisticas/481051/porcentaje-de-compradores-online-en-espana/>). En lo que refiere a la banca electrónica, a comienzos del 2018, el 48,1% de españoles mayores de 15 años ya era usuario de banca electrónica (<https://www.expansion.com/empresas/banca/2018/04/29/5ae584a8e5fdea296d8b4627.html>).

⁷ Véase el prólogo de María Cátedra al libro *Reflexiones sobre un trabajo de campo en Marruecos*, de Paul Rabinow (1992).

⁸ Estos datos aparecen también en Potter, Wyble, Hagmann et al. (2014), Walter y Gioglio (2014) y Seifert y Chattaraman (2017).

⁹ https://www.ifla.org/files/assets/hq/topics/info-society/images/how_to_spot_fake_news_-_spanish.pdf.

avalan la información, considerar si las propias creencias podrían alterar la opinión y, por último, consultar a un/a experto/a.

En lo que a mí, como autor, se refiere, he procurado facilitar la tarea en este sentido, sobre todo en lo tocante a las fuentes de información manejadas a lo largo del texto. Las notas a pie de página y la bibliografía dan cuenta de aquellos documentos que me han servido de base y a partir de los cuales he proporcionado soporte teórico o empírico a mi trabajo. Siempre que me ha sido posible, he cotejado la información en más de una fuente o he consultado la bibliografía referida por los autores que citaba y de la cual extraían la información. Además, he diversificado el perfil de dichas fuentes, tanto en lo que concierne a su afiliación disciplinar (lo más variada que he podido, dentro de las que me han parecido más relevantes para mi objetivo), como en lo relativo a la procedencia (medios de comunicación, portales estadísticos, bases de datos, filmografía, literatura académica...).

En buena medida, fomentar en la ciudadanía un pensamiento crítico que permita neutralizar el enorme riesgo que el despensamiento comporta para el conocimiento y la propia convivencia depende de la eficacia que, desde la universidad, tengamos para comunicar de manera honesta el resultado de nuestro trabajo. La articulación de la actividad docente e investigadora con el papel divulgador de los medios de comunicación y de los diversos mecanismos de transmisión comunicativa que integran el engranaje social, debe estimular la capacidad colectiva de cribaje de falsa información y fomentar el ejercicio efectivo de ese pensamiento crítico que acabe convirtiéndose en la mejor oposición posible a la colonización posverdadera de la razón.

Capítulo 1

Posverdad y (des)pensamiento

A propósito de la posverdad.

Desde 2016 la palabra *posverdad*, en su correspondiente traducción a diversos idiomas, se ha convertido en uno de los neologismos más usados tanto en los medios de comunicación como en publicaciones académicas de disciplinas tan dispares como la filosofía, la ciencia política o la comunicación. En este sentido, casi cualquier prospección del término encuentra como punto de partida un doble fenómeno político de repercusiones considerables a nivel mundial: de un lado, el referéndum sobre la eventual salida del Reino Unido de la Unión Europea (conocido popularmente como *Brexit*) y, de otro, la elección de Donald Trump como cuadragésimo quinto presidente de la historia de los Estados Unidos. Ambos hitos comparten una serie de características que les consagran como quintaesencia de este nuevo estado posverdadero, entre ellas: la acomodación de la realidad a narrativas con intereses de parte, la devaluación de los discursos expertos, la consagración de la opinión como un estamento con estatuto análogo a la información, el desdén hacia la contrastación como mecanismo de validación de hipótesis sobre la realidad y, por encima de todo, el desprestigio de la formación que acompaña ineludiblemente a la proliferación de sofismas autovalidados por parte de quienes pretenden convencer, aun careciendo de soporte suficiente para confirmar.

Así, el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, en su versión electrónica, define *posverdad* como la “Distorsión deliberada de una realidad, que manipula creencias y emociones con el fin de influir en la opinión pública y en actitudes sociales”¹⁰ y el ejemplo con que acompañan esta definición no puede ser más revelador: “Los demagogos son maestros de la posverdad”. Si consultamos el significado de *demagogia* en la misma edición en línea del diccionario encontramos dos acepciones; la primera caracteriza el vocablo como “[La] Práctica política consistente en ganarse con halagos el favor popular”, mientras que la segunda puntualiza: “Degeneración de la democracia, consistente en que los políticos, mediante concesiones y halagos a los sentimientos elementales de los ciudadanos, tratan de conseguir o mantener el poder”¹¹. La conexión entre demagogia y (cierta) práctica política es ciertamente congruente con los escenarios del Brexit y la elección de Trump, pero cometeríamos un grave error si confinásemos el alcance de la posverdad sólo al ámbito de la arena política.

El periodista y escritor José Antonio Zarzalejos ha definido este neologismo como: “[...] la relativización de la veracidad, [...] la banalización de la objetividad de los datos y [...] la supremacía del discurso emotivo” (2017: 11), en sintonía con la caracterización que esboza el diccionario Oxford, que eligió el adjetivo *posverdad* como palabra del año en 2016, entendiéndola como el acto de: “Relatar o denotar circunstancias en las cuales los hechos objetivos tienen menos influencia a la hora de moldear la opinión pública que

¹⁰ <https://dle.rae.es/?id=TqpLe0m>.

¹¹ <https://dle.rae.es/?id=C8V3LG9>.

apelar a la emoción y la creencia personal”¹². Sin duda, aquí encontramos dos factores clave para entender el alcance pernicioso que se atribuye al concepto: el arrinconamiento de los hechos y el énfasis en la emotividad; o, dicho de otro modo: la primacía de la complicidad sobre la persuasión. En esta línea, Alejandro Ramos Chávez afirmará que, junto a discursos “verdaderos” y “falsos”, existiría un tercer tipo, caracterizado por “[aquellos] discursos que están vacíos de sustancia y contenido, y las ideas que se emiten en él no tienen una preocupación por la verdad, sin tampoco caer directamente y deliberadamente en la mentira” (Ramos Chávez, 2018: 287-288).

Despreocuparse de la consistencia de los hechos para fundamentar las explicaciones sobre la realidad, por muy aproximativas que sean, entraña un serio riesgo para el conocimiento. Es incuestionable que en nuestra aproximación al mundo establecemos una relación compleja entre observación, interpretación, deducción y explicación. Independientemente del ámbito de conocimiento en que nos movamos –sea el de las ciencias experimentales, las sociales o las humanidades–, la fiabilidad del conocimiento descansa en último término sobre la solidez de la *episteme* que la comunidad académica sea capaz de establecer. Y aquí radican dos rasgos distintivos fundamentales del conocimiento frente a la impostura: la racionalidad del discurso y el carácter sistemático de su elaboración.

Quizá por esa razón el filósofo Harry Frankfurt (2005) emplea el término *bullshit* (que, en el sentido en que lo usa puede entenderse como la integración de charlatanería y bulo) para referirse a la manipulación intencional y consciente de la audiencia en asuntos de amplia incumbencia social. Y esto se haría con el propósito fundamental de canalizar el posicionamiento de la opinión pública en un determinado sentido. De este modo, en los discursos de los charlatanes (*bullshitters*), la realidad no constituye el horizonte de referencia; lo que se dirime en sus exposiciones, por consiguiente, no es tanto la verdad o mentira en que se sostienen, sino la impunidad con que consigan imponer sus puntos de vista. Pero ¿cómo puede esto llegar a ser posible?

Bajo mi punto de vista, existen dos factores a tener en cuenta para poder dar cuenta del eventual éxito de estas elaboraciones. El primero de ellos gira en torno a la noción de “ecosistema desinformativo” (*misinformation ecosystem*) propuesta por Alastair Reid (2016) y elaborada posteriormente por James Ball en su ensayo *Posverdad: Cómo la charlatanería conquistó el mundo* (2017)¹³. El segundo, refiere a la estrangulación de fuentes: los “silos de información”, concepto usado por el cardiólogo Daniel Flichtentrei (2017) y adoptado por Ramos Chávez (2018) en un artículo que, siguiendo los postulados de Zygmunt Bauman, dedica a la información líquida en la era de la posverdad. Como veremos a continuación, su combinación puede resultar letal para la credibilidad científica.

De un modo similar al que en el refrán “una golondrina no hace verano” se recoge popularmente la diferencia entre norma y excepcionalidad, podríamos decir que un único bulo no hace la posverdad, sino que requiere de algo más; de hecho, de bastante más: una multiplicidad de canales capaces de reproducir ese mensaje de formas similares o coincidentes y una diversidad de ámbitos o espacios en los que encuentren acomodo. Pongamos un ejemplo. A mediados de los ochenta, el periodista Marlon Riggs dirigió un

¹² <https://en.oxforddictionaries.com/definition/post-truth> (la traducción es mía).

¹³ *Post-Truth: How Bullshit Conquered the World* (la traducción del título es mía).

documental titulado *Conceptos étnicos (Ethnic Notions)* en el que presentaba diversos estereotipos sobre la población negra en Estados Unidos al tiempo que se interrogaba acerca de cómo era posible que, pese a su manifiesta distorsión y la falta de congruencia con la realidad, estos estereotipos hubiesen arraigado en el país con la profundidad que lo hicieron. Su tesis es diáfana al respecto: no cristalizaron y pervivieron porque fueran reales, sino porque resultaron útiles: sirvieron bien a los propósitos legitimadores de la esclavitud al dibujar una forma de organización social que, a través de los perfiles sesgados de sus (falsos) arquetipos, transmitían una impresión generalizada de incompetencia y falta absoluta de carácter. Con el paso del tiempo –y su presencia constante en múltiples ámbitos de la cultura popular: cómics, relatos infantiles, canciones, películas, obras de teatro, publicidad, etc.– acabaron por reemplazar a la realidad que supuestamente evocaban (Riggs, 1986). De este modo, la posverdad se consagra cuando la suplantación de la realidad consigue que ésta parezca innecesaria o, peor aun, irrelevante. Y es este caldo de cultivo el que promueve el desarrollo del ecosistema desinformativo que apunta Reid.

Debe tenerse en cuenta que la desinformación no consiste únicamente en la carencia de datos suficientes (ni menos aun en su total ausencia), sino también en la distorsión intencional de la información que se transmite, para acomodarla a los intereses de una facción determinada. Como recordaba el fotógrafo Joan Fontcuberta (2011), lo más relevante de la mentira que puede componer una imagen no es determinar su falsedad, sino desentrañar a qué intenciones últimas sirve. La desinformación es necesaria para *desexplicar* el mundo. Ese es el propósito al que sirve la posverdad: la legitimación de ciertos puntos de vista, a menudo posicionamientos esencialmente ideológicos, desactivando su escrutinio mediante la acción de un juicio crítico. No se trataría ya de mentir –puesto que eso implicaría el reconocimiento implícito de cierta realidad respecto a la cual se distorsiona una explicación–, sino de cuestionar la existencia misma de esa realidad mediante la presentación de interpretaciones supuestamente *alternativas* a los discursos científicos y académicos, cuya contrastación se antoja innecesaria o simplemente imposible.

Las fuentes de estos discursos alternativos pueden convertirse en proveedores habituales –y a menudo únicos– de (presunta) información para colectivos que no han adquirido el hábito de examinar o cotejar el origen o la consistencia de los supuestos datos que se les ofrecen, ni tampoco las interpretaciones que los acompañan. Estas fuentes adquieren el carácter de “silos de información”, conformando:

“[...] secciones aisladas y burbujas cognitivas donde el encuentro está determinado por pares que tienen como principal característica el pensar igual, o por lo menos de forma muy semejante, pues se comparten marcos conceptuales igualmente semejantes [...] En este sentido se reafirma la existencia de una especie de información líquida, en la que cada individuo parece encerrado en un silo donde solamente consulta la información que quiere consultar, escuchar y tolerar, y se deja de lado aquella información que, aun reflejando más la verdad, no tolera o prefiere no conocer”. (Ramos Chávez, 2018: 293-294)

¿Qué consecuencias tiene este estrangulamiento informativo?

“La posverdad sirve fundamentalmente para reafirmar la opinión del grupo en que se inserta, en la medida en que contribuye a asentar y solidificar ideas preestablecidas, prejuicios y clichés y provoca que se descarten los hechos. El resultado es la manipulación, la alienación y el aniquilamiento del pensamiento crítico al tiempo que golpea en las líneas de fractura de las sociedades para provocarlas primero, convulsionarlas después y desorientarlas finalmente. Con la posverdad se destruye, en su sentido derridiano, la verdad inicialmente y la sociedad como último estadio”. (Aznar Fernández-Montesinos, 2018: 52)

La deconstrucción de la verdad impone un primer corte con la realidad según el cual existirían, en último término, múltiples verdades, en ocasiones tantas como puntos de vista sobre un evento determinado. Después de todo, si las percepciones sobre la realidad son diferentes, ¿por qué no iban a serlo las explicaciones que las acompañan? Puede pensarse en el célebre efecto Roshomon¹⁴ como un ejemplo perfecto de esta pretendida multiverdad. Sin embargo, dicho efecto no pone en cuestión la existencia misma de un hecho, sino que se advierte sobre la influencia que el punto de vista y la percepción de cada cual pueden tener sobre la forma de dar cuenta de él. Así, estas distintas perspectivas sobre la realidad sirven para conformar un tejido narrativo complejo que contribuye a complementar y contrastar opiniones y percepciones subjetivas, reconociéndolas siempre como tales y no como verdades últimas y absolutas.

A continuación, una segunda quiebra diluye la realidad en virtud de la supuesta imposibilidad de establecer de manera objetiva qué fue lo que ocurrió. Desde un punto de vista de lógica discursiva hay una conexión falaz en esta forma de desprestigiar a los hechos: la completa objetividad puede resultar conceptualmente imposible, pero esto no implica que la única alternativa aceptable sea una subjetividad total. Clifford Geertz lo resume magistralmente haciendo suyo un ejemplo de Robert Solow: conseguir la asepsia absoluta en un quirófano y garantizar la imposibilidad de contraer alguna infección es tal vez inviable, pero ello no habilita a las alcantarillas como espacios aptos para intervenciones quirúrgicas (Geertz, 1973: 30). Ante este aparente dilema (objetividad completa o subjetividad total) probablemente cualquier cirujano/a estaría de acuerdo en el camino a seguir: concentrar esfuerzos en conseguir la máxima esterilización del instrumental y en alcanzar un entorno lo más libre de infección que sea posible.

La tercera ruptura tiene que ver con la concesión de credibilidad sólo a una de estas visiones parciales, en base a nuestra afinidad ideológica con los supuestos bajo los que se presenta y en la conexión emocional que su impulsor sabe despertar. Y para conceder este crédito a un posicionamiento ideológico es necesario primero desactivar el fundamento factual y la lógica acumulativa de los discursos expertos. A este respecto, Lee McIntyre dedica el capítulo segundo de su libro *Posverdad* (2018) a la negación de la ciencia en función de una de sus –supuestas mayores– flaquezas: “[...] en algún punto los científicos deben admitir que, incluso la mejor de las explicaciones, no puede ofrecerse como *verdad*, sino solo como una creencia fuertemente garantizada basada en la justificación, dada la evidencia” (p: 47). En consecuencia: “Hasta que una teoría es

¹⁴ Refiere a la película *Roshomon*, dirigida por Akira Kurosawa en 1950 y en la que se presenta un mismo hecho desde el punto de vista de los distintos personajes que se han visto envueltos en él. En su honor, el efecto *Roshomon*, alude a la influencia de la percepción subjetiva en la narración de un acontecimiento, así como a la importancia del contexto de observación.

totalmente demostrada, creen [los postulantes de teorías alternativas no basadas en la evidencia], siempre puede ser verdadera una teoría competidora” (ídem).

Dejando de lado la resiliencia que ciertos discursos muestran ante las evidencias empíricas (véase el ejemplo de quienes sostienen que la Tierra es plana, los negacionistas del cambio climático o los movimientos antivacunas), como bien señala McIntyre, una de las principales amenazas de la posverdad reside en que, incluso en esa deconstrucción conceptual de la verdad y en la edificación de una evidencia alternativa, los hechos que permiten constituirla son cuidadosamente cribados, rescatando únicamente aquellos que sirven para apoyar la posición propia y desecharando aquellos que no lo hacen (ibíd, p: 58). Este filtrado puede haberse efectuado en el silo informativo desde el que se canaliza la información, o puede depurarse *ad hoc*, en función de las circunstancias específicas que concurren en cada contexto específico. Veremos más adelante qué complicidades requiere este proceso y a qué instancias moviliza.

Consideraciones respecto a la Ficción.

Pero entonces, ¿posverdad y ficción no vendrían a ser la misma cosa? A fin de cuentas, parece que ambas distorsionan intencionalmente la realidad para construir una determinada narrativa que, frecuentemente, persigue más la adherencia emocional de la audiencia, que no estimular su juicio crítico.

Bajo mi punto de vista, la respuesta a esta cuestión es rotunda: no, ni son –ni deben ser– lo mismo. Y esto es así por dos razones fundamentales. En primer lugar, porque posverdad y ficción dibujan estrategias muy diferentes frente a la presentación de la realidad: donde la primera se propone diluirla hasta el punto de suplantarla con subterfugios retóricos y emocionales, la segunda sugiere una elaboración narrativa y figurada que permita explicarla de un modo alternativo o complementario. En próximos capítulos veremos ejemplos más detallados de ello, pero pensemos ahora por ejemplo en el caso de regímenes políticos que vetan la mostración de cierta realidad, por considerarla “inconveniente”, mediante la implantación de mecanismos censores sobre la producción literaria y audiovisual. Algo similar ocurre con la elaboración de historias orientadas a exemplificar o profundizar en situaciones de la realidad que no suceden espontáneamente ante la cámara y, por tanto, deben reconstruirse (ficcionalizarse).

Y precisamente esta ficcionalización nos lleva a una segunda razón de peso para diferenciar la ficción de la posverdad. Como muy oportunamente distinguió Derek Paget en su libro *No hay otra forma de decirlo* (1998), una cosa es elaborar narrativamente la realidad para exemplificarla o ilustrarla (*fiction*) y otra muy distinta deformarla con el fin de confundir e instaurar una “verdad” paralela y desanclada de los hechos (*faketon*). Así, donde la ficción puede ser útil para pensar críticamente sobre las narrativas expuestas –y, de paso, sobre las evidencias que la sustentan–, el fraude (*faketon*) pretende transformar el juicio crítico en mera disidencia cognitiva frente a los hechos. No en vano *fiction* proviene del latín *fingere* (labrar, forjar), mientras que *faketon* jugaría con la palabra inglesa *fake*, que podríamos traducir como farsa, falsificación o impostura.

Es en virtud de este potencial epistemológico de la ficción que el filósofo francés Jacques Rancière sostiene que es necesaria para pensar lo real (2006: 61). En su libro *Los bordes de la ficción* (2017) reflexiona sobre la fecundidad de la metáfora y otros aditamentos de la ficción para pensar el mundo, especialmente desde la literatura, incidiendo en lo que

considera dos grandes tipos de puertas y ventanas en este ámbito: las que obedecen a los fines narrativos y aquellas que: “[...] instalan un modo de visibilidad en armonía o en ruptura con las relaciones que el orden normal del mundo establece entre las cosas y las palabras” (p: 23). Estos accesorios de la ficción pueden actuar como metáforas de la realidad, entendiendo aquí metáfora como “[...] una manera de inscribir la descripción de un estado de las cosas en la topografía simbólica que determina las formas de su visibilidad” (p: 22).

Desde esta perspectiva, Las formas (o los regímenes) de visibilidad constituyen los márgenes culturales dentro de los cuales se establecen las nociones de sentido respecto a los discursos, las narraciones y, por supuesto las representaciones. Y, en esta línea, visualidad:

“[...] designa una variedad de regímenes discursivos, o sistemas de dispersión fundados en la discontinuidad, y explica la construcción de un horizonte de sentido dentro del cual se articula todo hecho visible a partir de la configuración de una nueva topología imaginaria, dentro de la cual se insertan el orden de lo visual y las posibilidades de la mirada”. (León, 2015: 41)

Foucault (2002) o Deleuze (2014), entre otros, han reflexionado acerca de las implicaciones sociales de la visualidad y de los márgenes y horizontes anteriormente descritos. Cada época mantiene sus propios regímenes de visualidad en el sentido que ajusta los límites conceptuales dentro de los cuales confiere sentido a las representaciones culturalmente generadas. Con ello se invoca a menudo la conocida sentencia de Ludwig Wittgenstein en el *Tractatus* (2007; original de 1921) según la cual “los límites de mi lenguaje constituyen los límites de mi mundo” y con ello se subraya la lógica y la coherencia necesarias para construir las representaciones sociales y, en último término, el conocimiento mismo de las cosas. Bien podría pensarse entonces que los límites de lo representable constituyen los límites sociales de la expresión, por cuanto requieren no únicamente de congruencia cultural, sino también –y en buena medida– de relevancia simbólica.

Por ejemplo, cuando Henry Giroux (2001, 2006) se aproxima a la intersección entre cine, educación y enculturación en el caso estadounidense, destaca el rol *formativo* de la ficción más allá de su supuesto cometido de entretenir a amplios sectores de audiencia. Esta característica es especialmente apreciable en las películas de la factoría Disney, a través de las cuales –sugiere Giroux– las nuevas generaciones de ciudadanos y ciudadanas de los Estados Unidos se han familiarizado con los rasgos simbólicos fundamentales de la cultura de su país, incorporándolos sin ser apenas conscientes del proceso educativo que han canalizado estas producciones. Bajo esta perspectiva, la ficción contribuye a explicar el mundo en que nos enculturamos desde que tenemos uso de razón a través de múltiples frentes que actúan de modo simultáneo: canciones infantiles, dibujos animados, títeres, obras de teatro, representaciones escolares o, por supuesto, películas. Pero busquemos otro ejemplo, más próximo y desde un formato distinto de ficción.

Durante la década de los años setenta del siglo pasado una saga de payasos (la familia Aragón) alcanzó una gran popularidad en Televisión Española (TVE) pasando a ser popularmente conocidos como “Los payassos de la tele”. Entre su dilatado repertorio de canciones infantiles, una de ellas alcanzó una enorme popularidad y sería objeto, con el paso del tiempo, de una profunda metamorfosis. En su versión inicial refería a una niña

que cada día quería salir a jugar, pero siempre se topaba con algún obstáculo en forma de tarea a cumplir, que se lo impedía; la letra decía así:

“Lunes antes de
almorzar
una niña fue a jugar
pero no pudo jugar
porque tenía que
planchar.
Así planchaba así, así,
así planchaba así, así,
así planchaba así, así,
así planchaba que yo la
vi.
Martes antes de
almorzar,
una niña fue a jugar
pero no pudo jugar
porque tenía que coser.
Así cosía así, así,
así cosía así, así,
así cosía así, así,
así cosía que yo la vi.
Miércoles antes de
almorzar,
una niña fue a jugar

pero no pudo jugar
porque tenía que barrer.
Así barría así, así,
así barría así, así,
así barría así, así,
así barría que yo la vi.
Jueves antes de
almorzar,
una niña fue a jugar
pero no pudo jugar
porque tenía que
cocinar.
Así cocinaba así, así,
así cocinaba así, así,
así cocinaba así, así,
así cocinaba que yo la
vi.
Viernes antes de
almorzar,
una niña fue a jugar
pero no pudo jugar
porque tenía que lavar.
Así lavaba así, así,

así lavaba así, así,
así lavaba así, así,
así lavaba que yo la vi.
Sábado antes de
almorzar,
una niña fue a jugar
pero no pudo jugar
porque tenía que tender.
Así tendía así, así,
así tendía así, así,
así tendía así, así,
así tendía que yo la vi
Domingo antes de
almorzar,
una niña fue a jugar
pero no pudo jugar
porque tenía que rezar.
Así rezaba así, así,
así rezaba así, así,
así rezaba así, así,
así rezaba que yo la vi.”

A finales de los noventa (poco más de 25 años después), Emilio Aragón (*Miliki*) adapta la letra, que adquiere un aire renovado, supuestamente más acorde con los nuevos tiempos:

“Lunes antes de
almorzar un marido fue
a correr
Pero no pudo correr
porque tenía que
planchar
Así planchaba, así así,
así planchaba, así así,
así planchaba, así así,
así planchaba que yo lo
vi.
Martes antes de
almorzar él quería ir al
billar
Pero le salió muy mal
porque tenía que cocer
Así cocía, así así, así
cocía, así así,
Así cocía, así así,

así cocía que yo lo vi.
Miércoles antes de
almorzar la partida iba a
echar
Pero no la pudo echar
porque tenía que barrer
Así barría, así así, así
barría así así,
Así barría así así,
así barría que yo lo vi.
Jueves antes de
almorzar un vinito fue a
tomar
Y no lo pudo tomar
porque tenía que
cocinar
Así cocinaba, así así, así
cocinaba así así,
Así cocinaba así así,

así cocinaba que yo lo
vi.
Viernes antes de
almorzar un ratito se iba
a echar
Pero no se pudo echar
porque tenía que lavar
Así lavaba, así así, así
lavaba así así,
Así lavaba así así,
así lavaba que yo lo vi.
Sábado antes de
almorzar un marido fue
a pescar
Pero no pudo pescar
porque tenía que tender
Así tendía, así así, así
tendía así así,
Así tendía así así,

así tenía que yo lo vi.
Domingo antes de
almorzar con su equipo
fue a jugar

Pero no pudo jugar
porque tenía que pasear
Así paseaba, así así, así
paseaba, así así,

Así paseaba, así así,
así paseaba que yo lo
vi.”

Sería francamente difícil explicar un cambio de esta índole (al menos en lo que afecta al sujeto de las tareas y a la naturaleza de estas) sin atender al ambiente social de ambos momentos. Siempre existe una conexión estrecha entre texto (sea cual sea su naturaleza) y contexto y los cambios que en España afectaron en ese período a las relaciones familiares, a las correlaciones de género o a la propia noción de corrección política y social nos permite dar cuenta de la realidad de un modo menos equívoco.

Es en este ámbito circunstancial donde la ficción permite articular representaciones de la realidad que arrojen un sentido sobre la misma y que nos ayuden a pensar sobre los hechos mediante una estrategia refractiva que nos sitúe en las coordenadas culturales adecuadas. Pero este espacio que media entre la realidad y las situaciones que representamos a partir de ella mediante la distorsión intencionada (refracción) debe necesariamente ser pautado y, al mismo tiempo, verosímil. La eficiencia de esa conjugación entre imaginario y verosimilitud necesita entonces de una tercera pata: el carácter *adecuadamente* ficticio de la representación, lo que se consigue cuando una situación representada responde a una convención social identificable como verdadera. En la eficiencia de este triple engranaje radica tanto la credibilidad de la ficcionalización como la neutralización de la posverdad. Y esto es así porque no es lo mismo expresar narrativamente –con las licencias estilísticas que se crean oportunas– un hecho para adaptarlo de un modo más adecuado a las circunstancias en que se presenta, que desencajarlo de la realidad para sustraer su interconexión y elaborar un artificio distinto que la acabe suplantando.

Un último ejemplo en este sentido refuerza el papel de la ficción como operador cultural. En una publicación reciente, Goran Madžarević y María Soto-Sanfiel (2019) comprueban el punto hasta el cual jóvenes universitarios en Serbia reducen sus opiniones homófobas tras contemplar representaciones positivas de relaciones sexuales diferentes a la heterosexual en una producción cinematográfica. En su opinión, esa correlación es posible porque quienes aprecian el filme promueven, en mayor medida, la reflexión crítica sobre las situaciones ficcionadas que han contemplado. Así, al cuestionarse ciertos prejuicios su eventual disposición a la homofobia se reduce. En una línea similar, algunos estudios en España han orientado su atención hacia la frecuencia de representación de inmigrantes y minorías étnicas en series de ficción, subrayando su posible incidencia en los fenómenos de inclusión o de antialteridad concurrentes en la sociedad española (Marcos et al., 2014; Marcos Ramos & Igartúa Perosanz, 2014; Baladrón Pazos, 2011).

No en vano, como señala el filósofo Joan-Carles Mèlich, las ficciones: “[...] enseñan a resolver problemas con eficacia, a encarar dilemas existenciales; son puntos de apoyo para dominar la realidad de antemano” (2018: 30). Son, en definitiva, estrategias de aproximación a la realidad, no subterfugios narrativos para evadirla.

Pensar y (*des*)pensar, explicar y (*des*)explicar.

Llegados a este punto, me parece oportuno recuperar una célebre reflexión de Norman K. Smith en el transcurso de una lección que impartió en la Universidad de Edimburgo el 16 de octubre de 1919 –y que publicó al año siguiente en la revista *The Philosophical Review*–

en la que aseguraba que: “La historia del pensamiento humano [...] es el registro, no de un descubrimiento progresivo de la verdad, sino de nuestra gradual emancipación del error” (Smith, 1920: 11). Así, la ficción se perfila como una estrategia más de aproximación a la realidad, mientras que la posverdad se esfuerza por desandar ese camino emancipándonos no del error, sino de los hechos.

Puede entonces deducirse que cierto tipo de distorsión tiene como propósito confundir y generar una bruma con la que ocultar cualquier atisbo crítico que pretenda contrastar las evidencias presentadas. Esta incitación al *despensamiento*, como ha señalado James Ball, va más allá de la simple presentación de un trampantojo, ya que una vez puesto en circulación el enredo debe circular, expandirse y colonizar los espacios habitualmente atribuidos a las certezas y a las convicciones. Para ello, cualquier canal es útil, especialmente si es capaz de multiplicar el alcance del mensaje que se quiere transmitir y acelerar simultáneamente su propagación. Internet o las redes sociales son ejemplos típicos de estos canales, así como cualquier espacio mediante el cual pueda contribuirse a una diseminación masiva y, a ser posible, en tiempo real.

Todo este ecosistema desinformativo es especialmente pernicioso si no encuentra resistencia en su proceso de expansión. Y este mecanismo de contención no es otro que el someter a evaluación la consistencia de los argumentos presentados. Para este fin disponemos de diversos instrumentos, que deben combinarse para ganar firmeza y efectividad: una formación intelectual lo más sólida posible, la reflexión crítica sistemática, la exigencia de rigor en cualquier acto comunicativo, el examen de las evidencias que den apoyo sólido a las tesis que se nos presentan y la confianza en los discursos expertos (cuando lo son realmente). Como apunta Julian Baggini:

“La razón funciona mejor como una mezcla que incluya no sólo la lógica sino también la experiencia, los hechos, juicios, sutileza de pensamiento y sensibilidad a la ambigüedad. La razón, en su sentido más amplio y práctico, es esencialmente la capacidad de inferir cosas a partir de motivos sólidos. Pero hacemos estas inferencias de muchos modos [...].” (2018: 46)

Sin embargo, como también advierte: “Uno de los desafíos perennes de ser un pensador crítico es ser adecuadamente escéptico si ser indiscriminadamente cínico” (Ibid.: 41). En otras palabras, no se trata de desconfiar de todo, sino de ser adoptar algunas precauciones a la hora de conferir credibilidad a ciertas informaciones, argumentos o fuentes.

El mejor escenario para la (des)explicación del mundo es la capitulación de la razón. En su famoso libro *La derrota del pensamiento* (1987) Alain Finkielkraut alerta sobre la sobredimensión de lo banal, en cualquier ámbito de las manifestaciones culturales, y a la zombificación de la cultura debida al encumbramiento de la nimiedad y la simple apariencia. En opinión del filósofo francés:

“[...] la barbarie ha acabado por apoderarse de la cultura. A la sombra de esa gran palabra crece la intolerancia, al mismo tiempo que el infantilismo. Cuando no es la identidad cultural la que encierra al individuo en su ámbito cultural y, bajo pena de alta traición, le rechaza el acceso a la duda, a la ironía, a la razón –a todo lo que podría sustraerle de la matriz colectiva–, es la industria del ocio, esa creación de la era técnica que reduce a pacotilla las

obras del espíritu. Y la vida guiada por el pensamiento cede suavemente su lugar al terrible y ridículo cara a cara del fanático y del zombi.” (1987: 139).

Esta superficialidad se ha ido apoderando de la esfera mediática, donde el delicado equilibrio entre presupuestos, audiencia y mercado ha ido moldeando los contenidos. Dejando de lado la emisión de programas de telerrealidad (*reality TV*) que colonizan franjas enteras de canales televisivos, existe un nivel en el cual los efectos de la banalidad se acentúan: la combinación de expertos y opinadores en igualdad de condiciones de tiempo y tratamiento en aras de una supuesta neutralidad que, en último término, acaba consagrando la (supuesta) autoridad de discursos cuya conexión con hechos contrastables y trayectorias teóricas es, cuanto menos, dudosa. Frankfurt (2005) advierte de que si la charlatanería consigue imponerse en los medios y canales a través de los cuales circula la información (en cualquier grado de consistencia), la despreocupación por si lo que se transmite es o no verdad dejará de ser un requisito para informar; no es menos preocupante que la penetración social de estos canales convierta estas fuentes en promotoras de opinión, sin que el rigor deba ser un requisito primordial.

De este modo, las tesis de Finkielkraut podrían conectarse con las de otro filósofo y pedagogo español, José Antonio Marina, quien apuesta por un paralelismo orgánico para advertir de lo que denomina “síndrome de inmunodeficiencia social”:

“El Síndrome de inmunodeficiencia está bien descrito en los individuos: un organismo pierde su capacidad de defenderse contra un agente patógeno. Su sistema inmunitario deja de funcionar. Pero creo que no está descrito en su dimensión social. Una sociedad puede también perder esa capacidad, y volverse incapaz de aislar, combatir, neutralizar o expulsar los elementos dañinos. Sus defensas se debilitan, se hace más vulnerable y no reacciona ante el agresor que la ataca.” (Marina, 2012, en línea)

Si, como ha señalado Jeff Bezos, empresario y fundador de Amazon –la tienda en línea líder de comercio electrónico en todo el mundo–, vivimos en la era de la desintermediación (Aznar Fernández-Montesinos, 2018: 34), entonces la generalización de Internet, la eclosión de redes sociales y la popularidad de plataformas de distribución de contenidos en línea podrían convertirse en elementos amplificadores del problema. Aunque la consideración de Bezos refiere a un entorno comercial en el cual se suprimirían intermediarios entre los dos puntos clave de la transacción (proveedor y consumidor), si se proyectase al ámbito comunicativo, esta desintermediación supondría que el acceso de la audiencia al flujo informativo podría saltarse diversos filtros, incluyendo los de calidad. La inmediatez es una característica muy valorada en las redes sociales, donde la comunicación instantánea va más allá de ser un valor añadido para convertirse en una exigencia de reciprocidad: si yo envío a alguien un mensaje, espero que esta persona lo responda en el menor tiempo posible. Además, si recibo un mensaje de una persona en quien confío, acompañada de la petición de hacerlo circular, probablemente lo reenviaré a mi lista de contactos, con lo que contribuiré a incrementar exponencialmente su repercusión.

El problema es que por muy fiable que me resulte el remitente, si previamente no ha llevado a cabo una tarea de contrastación del mensaje antes de reenviarlo, lo que no tendrá confiabilidad alguna es la “información” que transmite. Y si yo tampoco invierto

suficiente tiempo y esfuerzo en esa contrastación, puedo estar difundiendo, sin ser consciente de ello, cualquier barbaridad. Si cada uno de los destinatarios que reciben el mensaje actúan del mismo modo es fácil imaginarse la dimensión que puede adquirir en poco tiempo una información no contrastada (o, directamente, inventada).

No se trata de demonizar al medio, ni al canal, pero sí debemos ser conscientes de que en este tipo de cadenas de transmisión todos somos simultáneamente destinatarios, emisores e intermediarios de información. ¿Quiero decir con ello que debemos someter a contrastación cada información que recibimos a través de nuestros contactos en redes sociales y que debemos *perder* tiempo indagando al respecto? Más bien sugiero que si al recibir uno de estos mensajes que pueda parecernos sospechoso –por sensacionalista, sorprendente, o cualquier otro motivo que venga a colación–, *invertimos* algo de tiempo en una contrastación, ni que sea de modo superficial (por ejemplo, buscando la fuente de la noticia en la misma Internet por la que circula y viendo en qué evidencia se basa y qué fuentes cita a su vez) y evitamos reenviarlo a ciegas, estaremos contribuyendo decisivamente a truncar la potencial diseminación de un bulo. Ciertamente es una contribución modesta para restituir la credibilidad de la información, pero si incorporamos ese hábito en nuestros protocolos de navegación y comunicación mediada (lo es en la medida que necesitamos de dispositivos tecnológicos para llevarla a cabo), seguramente estaremos colectivamente mejor amparados o, en todo caso, menos desprotegidos, frente a la promoción del despensamiento.

En esta línea, debemos ser conscientes que la construcción de un saber fiable es una tarea colectiva que requiere del esfuerzo individual al nivel de las posibilidades de cada cual. Por supuesto que la elucidación de cuestiones altamente especializadas corresponde a quienes han adquirido formación suficiente para comprenderlas y gozan de la solvencia necesaria para dirimirlas. Pero, a un nivel mucho más general, todos tenemos la facultad de no hacer circular lo primero que recibimos en el buzón de entrada de correo o del muro de nuestras redes sociales preferidas. Ciertamente no podemos filtrarlo adecuadamente todo, pero, si generalizamos los mecanismos de alerta, al menos evitaremos no someter a cuestión nada.

Precisamente en referencia al papel de las redes en la implantación de la posverdad, Remedios Zafra nos avisa de que:

“Discernir lo auténtico no siempre es fácil, por lo que el impacto de la afectación tiende a transformarse. La duda o tiempo reflexivo que requiere entrar en ello es a menudo incómodo, especialmente para las lógicas que reclaman respuestas rápidas. Respuestas cada vez más apoyadas en aspectos emocionales e intuitivos”. (Zafra, 2017: 188)

Pero rapidez y consistencia no necesariamente van de la mano. Seguramente no apremiaríamos a una cirujana durante una operación a corazón abierto ni exigiríamos a un investigador de la policía que no demorase tanto la inspección minuciosa de las pruebas antes de proceder a detener sospechosos. En cambio, a veces no se ve mayor inconveniente en exigir a quienes trabajamos en las Ciencias Sociales respuestas simples e inmediatas a problemas considerablemente complejos. “No hay que perder el tiempo” se ha convertido en una de las reglas de oro en la lógica económica, la acción política e incluso en nuestro quehacer cotidiano. Sin embargo, el antropólogo Lluís Mallart aconsejaba hace ya unos años al alumnado que le escuchaba con atención durante la

lección inaugural del Grado de Antropología Social y Cultural en la Universitat Autònoma de Barcelona que, si querían ser buenos/as etnógrafos/as, deberían aprender a *perder el tiempo*:

“[...] para mí, perder el tiempo, es utilizarlo para crear relaciones humanas, para descubrir el entorno de la sociedad en la que queremos devenir antropólogos, sus calles, sus caminos, sus montañas y ríos, la su gente, sus casas, sus lugares de encuentro, de trabajo, de esparcimiento y de vida social... sin bloc de notas entre las manos, ni lápices, ni cámara, ni magnetófono aunque sea digital e imperceptible; sin ningún protocolo, plan o cuestionario aunque sea muy bien elaborado; estando, yendo, dejándose empapar [...] de todo lo que rodea al etnógrafo, aprendiendo la lengua que siempre es una inversión a largo plazo”. (Mallart, 2009: 8-9)

Consolidar el conocimiento sobre cualquier tema o grupo humano es una tarea ardua y prolongada: exige paciencia, tesón, conocimientos, medios y, sobre todo, tiempo. Los procesos de investigación precisan de ese margen para ofrecer resultados consistentes y fiables. El conocimiento no germina espontáneamente ni podemos pasar en un abrir y cerrar de ojos de plantearnos un problema a completar su resolución. Cada una de las fases que subyace a un intento riguroso de conocimiento puede requerir semanas o meses de trabajo: la correcta delimitación de un fenómeno problemático, la prospección adecuada de investigaciones precedentes que lo encararon antes que nosotros y trajeron ya de resolverlo (en parte o totalmente), el examen atento del procedimiento metodológico que debemos seguir para abordarlo del modo más efectivo posible, el trabajo de campo, el análisis de resultados o la depuración de conclusiones.

Fiabilidad e inmediatez no siempre combinan fácilmente. No al menos cuando de algo tan serio como del conocimiento fiable se trata. Y en esa premura descansa uno de los principales riesgos de la posverdad: la inadecuada consideración de los hechos.

Capítulo 2

La añoranza de los hechos.

La antropología y las ciencias sociales ante la posverdad.

En un breve editorial publicado en la página web de la Asociación para la Antropología Legal y Política, Felix Stein (2017) expresa su preocupación ante la desconexión con los hechos que, desde la esfera política y mediática, ha venido acompañando al fenómeno de la posverdad en los últimos tiempos. Bajo su punto de vista, desde la ciencia social puede existir la tentación de responder a esta indiferencia haciendo hincapié en la naturaleza objetiva del conocimiento y en el papel fundamental que los hechos desempeñan en su configuración. Sin embargo, ante la evidente insuficiencia de este argumento cabría adoptar una táctica distinta que pasaría por reconocer la naturaleza imperfecta de la objetividad sin dejar de insistir en que sólo a través de una adhesión sólida a la realidad pueden construirse explicaciones satisfactorias. Para ello, Stein reclama redoblar esfuerzos en el terreno educativo y en la solvencia comunicativa y divulgadora del trabajo académico e investigador. Se trata, en definitiva, de refinar y divulgar los estándares que diferencian la realidad de la ficción (*ídem*).

Como hemos visto en páginas anteriores, existe un cierto consenso entre quienes se han aproximado al ámbito de la posverdad en señalar la desacreditación del saber experto y de las instancias científicas como uno de los hitos más peligrosos de quienes la promueven. El descrédito del conocimiento se ha hecho posible merced a un encadenamiento de sesgos ideológicos que se impulsan y alimentan a través de determinados foros públicos y mediáticos.

En primer lugar, se esgrime que ni la razón es un instrumento infalible, ni la ciencia proporciona siempre una respuesta verdadera. La conclusión, entonces, no puede ser otra que la existencia de otras explicaciones posibles respecto a cualquier fenómeno de interés social. Además, sostienen los partidarios de la posverdad, estas explicaciones alternativas *deben tener* el mismo derecho que los discursos científicos a aparecer en los medios de comunicación, debates mediáticos, foros de opinión, etc. Lo contrario equivaldría a un deliberado intento de silenciar razonamientos alternativos y otras fuentes de verdad que el saber hegemónico estaría especialmente interesado en ocultar.

En segundo lugar, se sugiere que las teorías científicas no dejan de ser expresiones ideológicas que, en último término, simplemente responden a un determinado tipo de creencia. De este modo se invoca de modo explícito o implícito al relativismo como una garantía de ecuanimidad gnoseológica que previene la supremacía de ciertas visiones del mundo sobre otras. En definitiva, desde este punto de vista, cada persona puede tener su opinión y punto de vista respecto a determinados problemas y fenómenos sociales. Llegados a este extremo, la retorsión del discurso sobre el relativismo adquiere tintes perversos, tanto es así que no es raro encontrar voces cualificadas que advierten de los riesgos de la asociación entre relativismo y posverdad (véase por ejemplo Baggini, 2018; Farrow & Moe, 2019; Stenmark, Fuller, & Zackariasson, 2018). Sin embargo, como bien advierte Julian Baggini:

“El relativismo se ha convertido en una bestia negra en parte porque su variante más torpe y chapucera se ha impuesto en la cultura general. En la

filosofía, las ideas que se refieren a lo que a menudo se denomina relativismo (no siempre por aquellos que las proponen) se utilizan para cuestionar las versiones de la verdad y las estructuras de poder establecidas de una forma cuidadosa y reflexiva que invita a abrir debates más profundos. En la cultura popular, sin embargo, la carta del relativismo se suele utilizar para poner fin a la conversación: tú tienes tu verdad, yo tengo la mía, no hay nada más que decir". (2018: 63)

En la posverdad, pues, la banalización deliberada del conocimiento riguroso se extiende también a presupuestos elementales del pensamiento, como por ejemplo el relativismo científico, entendido como la exigencia de no imponer formas hegemónicas de pensamiento, juicio, valoración e interpretación sobre otros. Antes al contrario: esta forma de relativismo reclama la consideración atenta de otros saberes para comprenderlos, analizarlos y, en último término, poder explicarlos mejor. A nivel intercultural, esta exigencia va ligada a la prevención del etnocentrismo y es un requisito elemental de la práctica etnográfica.

De este modo llegamos a un tercer sesgo ideológico en la desacreditación del saber: vista la imposibilidad de establecer explicaciones objetivas y atendiendo al carácter relativista de la percepción sobre la realidad, queda claro que más allá de lo que es demostrable con absoluta certeza (nada), se abre paso lo posible (–casi– todo). Por consiguiente, en la conformación de explicaciones sobre los fenómenos problemáticos, los acontecimientos no dejan de ser ingredientes susceptibles de manipulación, con lo cual pierden su valor referencial. De este modo, el efecto probatorio se desplazaría de la base factual al terreno argumentativo –es lo que en algunos ámbitos se denomina *posfactualismo* (Arias Maldonado, 2017)–.

Es cierto, sostiene Baggini, que la razón no necesariamente nos lleva a la verdad (en términos absolutos) y que tiene sus limitaciones a la hora de explicar el mundo que trata de comprender, pero una cosa es su finitud y otra, muy distinta, su pretendida irrelevancia. En sus propias palabras:

“Negar que una perspectiva capture toda la verdad no es negar que capture parte de la verdad. Por eso la expresión «hechos alternativos» resulta errónea. No existen hechos alternativos, sino hechos adicionales que puede que se nos pasaran por alto, o hechos auténticos que reemplazan otros dudosos” (Baggini, 2018: 65-66)

En esta misma línea, y en lo que concierne al ámbito antropológico (y, por extensión de las Ciencias Sociales), Teresa San Román advierte de que:

“La extrapolación improcedente de ciertas valoraciones teóricas o el hecho de que cualquier afirmación está construida, de que pasa por un proceso insalvable de construcción lejana a los propios hechos, se confunden con la negación del valor de los hechos y de las construcciones: no hay casas nobiliarias, ni familias troncales, ni clases sociales ni linajes. Todo son invenciones, sólo erróneas invenciones. Y ahí está la equivocación. Se confunde el que sólo podamos hacer aproximaciones con que no podamos hacerlas, que sólo podamos hacer interpretaciones con que no podamos ponerlas a prueba, que sólo podamos observar una parte de los hechos con que no podamos proponer ideas respecto a ellos, a sus relaciones y buscar los límites a las generalizaciones y poniéndolas a prueba, que la ciencia no sea

capaz de enunciar verdades con que enuncie necesariamente falsedades".
(2010: 90)

Me parece este un aspecto crucial en el establecimiento de la credibilidad del conocimiento. Como recuerda McIntyre, esa supuesta limitación en la aprehensión de lo real es en realidad una virtud de la aproximación científica, puesto que avanzar sobre la solidez de las evidencias y del pensamiento sistemático y riguroso no debilita las explicaciones, sino que les confiere mayor fiabilidad. Hace muchos años leí un en un texto de James Clifford (1986) el caso de un nativo americano que fue convocado a un juicio en Montreal para dirimir la propiedad de unos terrenos de caza del pueblo Cree en el contencioso suscitado por un enorme proyecto hidroeléctrico en la Bahía de James. Llamado a declarar, se procedió a tomarle juramento en el estrado, ante lo que el indígena respondió que no estaba seguro de poder decir la verdad, ya que únicamente era capaz de decir lo que sabía. Su "lo que sé" frente a "la verdad" como requerimiento jurídico nos sirve para desmontar estos sesgos desacreditadores de la ciencia y del conocimiento: asegurar lo que se sabe, lo que realmente podemos afirmar que sabemos, distinguiéndolo de lo que simplemente sospechamos o parece que intuimos, es la mejor garantía de credibilidad y autoridad experta. A cualquier estudiante que ingrese en la universidad se le enseña a distinguir las tesis de las hipótesis, los supuestos de las conclusiones y las conjeturas de las afirmaciones contrastadas. Tanto la verificación como el procedimiento de descarte de aquellas hipótesis o ideas que, orientando una investigación, no superen la contrastación -mediante cualquier procedimiento que se aplique-, sirven para avanzar en el conocimiento de los fenómenos problemáticos. E incluyo aquí a cualquier disciplina de cualquier ámbito de conocimiento, pertenezca éste a las Humanidades, las Ciencias Sociales, la Ingeniería o las Ciencias de la Salud. Explicar lo que realmente somos capaces de conocer no es poca cosa, precisamente.

Por otro lado, es obvio que desde las Ciencias Sociales nos movemos en entornos continuamente cambiantes, puesto que los grupos humanos habitamos contextos que se encuentran en permanente transformación. Entonces, como advierte Jonathan Mair (2017), puede producirse una retorsión del propósito relativista orientado a confundir a la opinión pública, al sugerir que las fuentes tradicionalmente confiables dejan de serlo porque, en lugar de servir a la verdad, obedecen a los intereses exclusivos de ciertas élites de poder –frente a lo cual la posverdad se presentaría como la verdadera democratización del conocimiento, al liberarlo de servidumbres clientelares–. Llegados a este punto, la única forma de reestablecer su credibilidad, ahora en entredicho, sería que desde la academia evitásemos la tentación de ignorar esos entramados dialécticos (lo que no hace sino empeorar los efectos de su difusión pública) y nos centrásemos en tomarnos muy en serio el estudio y análisis de las teorías y de las concepciones culturalmente específicas sobre "verdad", "evidencia", "creencia" e "ignorancia" (p: 4).

Para ello, podemos echar mano de la reflexión de Claude Lévi-Strauss (1973: 346), cuando sostuvo que las ciencias humanas a menudo cimientan su comprensión por cuartos o por mitades, de modo que sus practicantes puedan discernir un poco mejor y actúen, en consecuencia, algo menos mal¹⁵. Y eso sólo será posible si ese avance sobre pequeños fragmentos del mundo, con un utilaje teórico bien delimitado y una metodología precisa, se realiza sobre la base de conclusiones lo más sólidas y contrastadas posible, y a partir

¹⁵ La alusión está tomada de González Echevarría (1987: 215-216).

de hipótesis, ideas y preguntas bien afinadas. Pero para conseguirlo necesitamos los hechos:

“Quizá por deformación profesional yo añoro los hechos. Cuando me dicen que los gitanos roban pienso “¡ya estamos!” y miro al que está dando argumentos contra los gitanos, pero al mismo tiempo no puedo dejar de pensar “¿a ver?” Y pienso que tengo que saber en cada zona en la que hay tantos payos como gitanos si roban más unos u otros, en las zonas más deprimidas y en las menos, mirar a ver si roban más los de una u otra, etc. “¿A ver?”. El intelectual que se ocupa del racismo está dejando a un lado la curiosidad por lo que ocurre y la otra pasión, la de intentar *explicar por qué ocurre* si es que ocurre o por qué no. Es decir, no está haciendo una parte importante de su trabajo. Una parte que se supone que sólo él puede hacer”. (San Román, 1996: 61-62)

Es este «¿a ver?» el que debe alumbrar nuestro trabajo y al que debemos responder como investigadores. No sólo en el ámbito del racismo, sino ante cualquier fenómeno que pretendamos tratar de explicar. Es parte del cometido intelectual y de la responsabilidad de quienes trabajamos en la academia revindicar su centralidad y seguir su camino.

La documentación de los hechos.

Pero ¿cómo conseguimos documentar *adecuadamente* los eventos que estudiamos? En primer lugar, lógicamente, debemos identificar y acotar el hecho en sí mismo, entendiéndolo conforme a su quinta acepción en el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua: “Cosa que sucede”¹⁶. La delimitación de esta *cosa* debe ser lo más precisa posible y esta tarea será de una importancia caudal en el procedimiento de averiguación y explicación posterior. Al igual que ocurre cuando dirigimos un haz de luz sobre una superficie oscura y únicamente el espacio que delimita el contorno iluminado se revela a quien lo observa, en el ámbito sociocultural sólo aquello que capte detenidamente nuestra atención podrá convertirse en objeto de estudio. Y esto no refiere únicamente a la dimensión fenoménica de las interacciones sociales, sino que también se adentraría en aspectos metacognitivos de nuestra ordenación cultural.

En su libro sobre documentalismo fotográfico, Margarita Ledo recoge una contundente afirmación del fotógrafo italiano Franco Vaccari : “[...] una sociedad no ve sino lo que es socialmente significativo, mientras que todo lo demás es objeto de una especie de interdicción que le impide ser visto” (Ledo, 1998: 94), que bien podría articularse con la demoledora reflexión de Giovanni Sartori en *Homo Videns*: “Lo visible nos aprisiona en lo visible. [...] la cámara de televisión no llega a la mitad del mundo, lo que significa que existe un mundo oscurecido y que la televisión incluso consigue que nos olvidemos de él” (1998: 66).

Esta derivada de los regímenes de visualidad nos demuestra que la matriz perceptiva de una sociedad tiene un fuerte componente visual, aunque no es su principal ingrediente. Suele decirse que una fracción significativa de lo que percibimos nos llega a través del sentido de la vista, pero no es esta una afirmación que incumbe únicamente al entorno físico. Ciertamente, la *visualidad* es un factor clave para la interacción con el mundo que

¹⁶ <https://dle.rae.es/?id=K4rxA9a> (edición electrónica, consultada el 13 de mayo de 2019).

nos rodea, así como para nuestra propia supervivencia como seres vivos, tanto en el plano biológico como en el social. La percepción de estímulos cuya naturaleza es esencialmente visual se ha consolidado popularmente como un factor determinante en el conocimiento y así la vista ha ganado prestancia social frente a otros canales de recepción sensorial. Incluso hay estudios que sostienen que la morfología craneal y la conformación de las órbitas oculares pueden ser resultado de la adaptación de los primeros homínidos a hábitats menos arbóreos, a la bipedestación y al desplazamiento sobre dos piernas (Denion, Hitier, Guyader, Dugué, & Mouriaux, 2015). Pero más allá de estos factores evolutivos, es palpable la influencia de la cultura tanto sobre la vista como, particularmente, sobre la mirada. Es decir, nuestro proceso de enculturación y *habitus*¹⁷ cultural nos van enseñando a dirigir (o a apartar) la vista: qué debemos mirar, bajo qué circunstancias conviene sostener o desviar la mirada, en qué aspectos debemos fijarnos o en qué contextos es mejor pasar por alto lo que vemos.

La mirada constituye una parte inherente de estos regímenes de visualidad. Siguiendo el símil de la cámara, el encuadre y posterior enfoque de nuestra atención sobre un fenómeno en particular termina por definir socioculturalmente la relevancia de ese fenómeno. Una vez su singularidad ha sido fijada, entra en juego la relación de poderes que orbitan en torno a su descripción y explicación plausible. Esa relación de poder encierra en último término la capacidad de legitimar o desestimar la confianza en determinadas aproximaciones y razonamientos -un aspecto esencial para el conocimiento puesto que el saber refrendado suele hallar un eco más amplio que los saberes desechados-. Algunos críticos de la posverdad subrayan que la hegemonía tradicional de ciertas formas de conocimiento, basadas en el análisis detallado de los hechos y en la construcción de explicaciones lógicas y contrastables, se ha visto desbordada por la habilitación de (supuestas) explicaciones *alternativas* que recuren a viejas críticas a la tiranía del pensamiento hegemónico impuesto por ciertas élites intelectuales -con la presunta voluntad de garantizar la perpetuación del bucle de prestigio y privilegio que las envuelve- para consagrarse mediante una extensión social sin precedentes.

Así, José Lasaga (2018) advierte de la rapidez y facilidad con la que cualquier bulo circula entre sectores cada vez más amplios de ciudadanía que asumen, sin aparente reticencia, la carga ideológica que conlleva. Bajo su punto de vista, esto solo es posible si existen mecanismos tecnológicos de difusión masiva que habiliten una propagación rápida y a gran escala. Esto es exactamente lo que posibilitan las redes sociales. En esta línea, Jacqueline Fowks (2018) hace hincapié no sólo en el papel de las plataformas virtuales en la extensión de la desinformación, sino también en el impacto que tienen sobre el imaginario colectivo. Este tsunami desinformativo golpea a amplios sectores de audiencia, inermes ante su influjo manipulador debido a la deficiente adquisición del hábito crítico que confiere la lectura sistemática de fuentes que atesoran una contrastada solvencia. Como señala Roger Bartra:

¹⁷ Término popularizado por Bourdieu y entendido aquí como: “[...] un conjunto de principios de percepción, valoración y de actuación debidos a la inculcación generada por el origen y la trayectoria sociales. Estos principios generan tanto disposiciones como hábitos característicos de dichas posiciones, sincrónicas y diacrónicas, en el espacio social, que hacen que personas cercanas en tal espacio perciban, sientan y actúen de forma parecida ante las mismas situaciones y cada uno de ellos de forma coherente en distintas situaciones. En cierta manera, podemos entenderlo como un genotipo propio de la posición en el espacio social, siendo el fenotipo los hábitos y las prácticas observadas”. (Martínez García, 2017: 2)

“El hecho de que haya una sociedad funcionalmente analfabeta en su mayor parte contribuye a que la microlectura de tuits y mensajes cortos sea mucho más influyente. Está el terreno abonado para que estas llamadas posverdades fructifiquen y crezcan, porque encuentran terreno fértil en la ignorancia de la gente. En la medida en que las redes sociales se extiendan más, el espacio de la mentira y de la posverdad va a seguir creciendo” (Reforma, 2019)

Cuando esta circulación confluye con medios de comunicación dispuestos a hacerse eco y a amplificar el contenido de estas cadenas de transmisión, se produce una disociación entre información y verdad cuyos efectos son potencialmente devastadores para la credibilidad de conocimiento (Camps, 2017).

Documental y no ficción en tiempos de posverdad.

No deja de llamar la atención que el mayor exponente del llamado cine verdad (*cinema vérité*), el ingeniero y antropólogo francés Jean Rouch, emplease la etnoficción para comprender mejor las lógicas nativas de sentido. Y en este contexto, “nativo” aplica tanto a indígenas songhay como a indígenas parisinos. La propuesta de Rouch de penetrar en la verdad de la existencia cotidiana perseguía la firme intención de develar los mecanismos culturales que regulan la acción social desde una perspectiva lo más endógena posible. En este propósito, es reveladora la conocida secuencia de *Crónica de un verano* (1961, co-dirigida con el sociólogo Edgar Morin) que muestra a una mujer paseando por diversos escenarios de la ciudad de París mientras desgrana un monólogo autobiográfico que abrirá, al final del filme, un vívido debate entre sus propios protagonistas: ¿era consciente de la presencia de la cámara y, por consiguiente, había en ese discurso un elevado ingrediente performativo, o *realmente* se había dejado llevar y su actuación era genuinamente sincera¹⁸?

Esa mujer, Marceline Loridan-Ivens, superviviente de los campos de concentración nazis, donde perdió a su padre –ese es el episodio íntimo que nos relata en su soliloquio– ejemplificaría perfectamente la manera en la que Rouch entendió el documental: si fue totalmente sincera y no permitió que la cámara afectara su decisión de hablar precisamente de eso, obtendríamos un valioso registro de la *verdadera* Marceline. Si, por el contrario, su relato fue impostado y alteró su naturalidad, elegir precisamente hablar de la última vez que vio a su padre y hacerlo de *ese modo* en particular nos brinda la oportunidad de acceder a otro estrato (singularmente relevante) de la Marceline *real*. En la medida que los seres humanos nos desenvolvemos en múltiples dimensiones, gestionando lo mejor que podemos nuestra poliédrica personalidad, la ocasión de acceder a cada una de esas capas mediante un procedimiento diferente, con sus propias estrategias y sus propios métodos, permite ir desvelando esas múltiples facetas de la realidad de cada cual que, puestas una al lado de otra, permiten deducir fiablemente un conjunto.

Cabe decir que cuando Rouch se permite introducir un elemento que altera el curso natural de un evento (una comida, una reunión de amigos, un paseo por la calle...), se propone usar esa alteración como un recurso estratégico para acceder a información de un modo y en un registro que de otra forma difícilmente sería posible, puesto que no surgiría de manera inesperada. Es un efecto similar al que cualquier entrevistador induce

¹⁸ El propio Rouch acabó usando la etiqueta de *cinema sincerité* para subrayar que lo que se presentaba en pantalla no era un fraude (MacDougall y Cousins, 1996: 265).

cuando formula a su interlocutor una pregunta cuya respuesta no brotaría espontáneamente, por muchas horas que pasasen contemplándose mutuamente. Sí hay en ello una condición necesaria para no contaminar la realidad: que, una vez inducida una reacción, se permita que esta transcurra tal y como los interlocutores crean oportuno. Y esa condición regiría también para la ficcionalización que promueve el cine-verdad. Cuando en *Les maîtres fous* (1957) los propios practicantes del culto hauka le piden que explique, cinematográficamente, la razón última de sus rituales, o cuando en *Petit à petit* (1971) uno de sus principales amigos y colaboradores, Damouré Zika, interpreta un rol totalmente fingido en su interacción con ciudadanos y ciudadanas de París, Rouch persigue un supremo objetivo: la destilación de autenticidad a través de la distorsión calculada de la realidad: la ficción.

En este sentido, la confrontación entre documental y ficción ha sido ampliamente debatida y no ahondaré aquí en ella¹⁹, aunque sí cabe tener en cuenta que una cosa es el género de no ficción (por defecto, todo aquello que se distancia de la ficción), y otra el documental –un tipo particular de producción de no ficción, como puede serlo el cine experimental, por ejemplo (Cock Peláez, 2012)–. Incluso en este ámbito se han propuesto diferentes subtipos o variantes (véase Nichols, 1997, por ejemplo), aunque en el imaginario popular predomina la acepción de “documental”. Sin embargo, Santos Zunzunegui e Imanol Zumalde le caracterizan como el “*alter ego* del cine de ficción” (2019: 21) y deconstruyen con rotundidad algunas ideas que subyacen (erróneamente) a su consideración fáctica: contrariamente a lo que a veces puede pensarse, no necesariamente se basan en pruebas documentales, pueden aportar visiones parciales o sesgadas de los hechos históricos y no siempre son informativos ni didácticos. Así:

“Llamamos documental a aquellos textos que nos hacen creer que lo que toman como objeto o asunto ha sucedido en el mundo real y es reflejado en ese texto ofreciéndonos una verdad (en sentido semiótico) que podemos hacer nuestra, que podemos compartir de forma plausible [...] En otras palabras, el documental no presenta “hechos reales”, representa acontecimientos de forma que se quiere (y se postula como) fehaciente y objetiva; si se prefiere, les atribuye un sentido que el lector/intérprete considera verosímil, plausible o convincente”. (Op cit. pp 36 y 39; en cursiva en el original)

Y de este modo hacen hincapié en la diferencia fundamental que separa un hecho de su interpretación. En la aproximación a la explicación de cualquier parte de la realidad se produce una elaboración narrativa que les conduce a definir *verdad* como “[...] la construcción discursiva de una explicación plausible sobre la realidad” (p: 105). Y en este terreno prefieren sustituir la convencional diferencia entre creencia (ámbito de la no ficción y del documental) e incredulidad (ficción) por credulidad de alta intensidad (correspondiente al documental) y de baja intensidad (propia de la ficción): “[...] limpio de polvo y paja, el documental no es sino un dispositivo discursivo que pone todas sus armas, incluso lo eventualmente inverosímil o lo poco creíble, al servicio de la creación y la defensa de la *verdad* que enuncia” (p: 157).

Sin embargo, como bien señalaron Richard Kilborn y John Izod (1997) al hablar de la verosimilitud genérica, la evocación de ciertas convenciones atribuidas a un género

¹⁹ Véase, para ello, Nichols (1997), Plantinga (2005), Cerdán y Torreiro (eds, 2005) o Gifreu-Castells (2015), entre otros.

narrativo específico permiten establecer conexiones tanto entre ellas como con una supuesta realidad externa que, tal vez, jamás se ha experimentado. Para ilustrarlo, recurren al ejemplo de los *Westerns* y del juicio que puede emitir la audiencia respecto al realismo o no de un tiroteo. ¿Cómo pueden valorarlo las personas que jamás han disparado contra nadie? La respuesta es simple: no actúan por analogía con la realidad, sino con otras narrativas de ficción. De este modo, el principio de identificación con las situaciones presentadas operaría más en base a la verosimilitud que a la verdad, acaso reemplazada por lo que Roland Barthes (1987) denominó un “efecto de realidad”.

Este ejercicio narrativo sobre la realidad, ficcionalizado y verosímil, puede sernos de gran utilidad para explicar mejor el mundo, o al menos aquella parte que nos propongamos conocer. Como oportunamente afirma Markku Hannula:

“Las narrativas constituyen el color y la textura de mi mundo [...] me relacionan con las teorías; dan sentido a lo que sé. Solo a través de las narrativas cobran vida los conceptos y los hechos. Las narrativas le hablan a mi corazón y me commueven. Los conceptos, hechos y teorías son herramientas poderosas que puedo usar para explorar el mundo. Las narrativas son aún más poderosas porque pueden cambiarme a mí”. (2003a: 31)

Por eso, probablemente Rouch pensó que quizá comprendiésemos mejor los códigos simbólicos que envuelven las migraciones y los trayectos en ciertas zonas africanas a través de *Jaguar* (1968), o adquiriríamos una perspectiva diferente sobre el racismo en África a través de la ficcionalización que propone al elenco de *La Pyramide Humaine* (1961). Aunque pueda parecer una paradoja, estoy convencido de que detrás de estas distorsiones -en menor o mayor medida- de la realidad subyace siempre la fidelidad a los hechos. La realidad no deja de ser nunca la referencia, pero se trata de una realidad vivida, experimentada, incorporada a una forma de vida y a una evocación que nos la restituye a través de esa experiencia de vida. Gabriel García Márquez (2002) lo expresó magistralmente en su autobiografía: “La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda. Y cómo la recuerda para contarla”. Esa evocación subyace a cualquier entrevista, conversación y contacto con nuestros interlocutores; los hechos emergen a menudo de recuerdos, entrevistas, opiniones o interpretaciones y no por ello son menos reales -o incluso dejan de serlo-. Como demostró Jean Rouch, existen formas diversas de aproximarse a las distintas capas que constituyen aquello que llamamos realidad y cada uno de estos estratos puede requerir estrategias distintas y procedimientos diferentes de análisis. Y en alguno de ellos podemos requerir la distorsión para ser capaces de explicar el mundo algo menos mal.

Capítulo 3

Ciencia, ficción y Sociedad.

La reflexión de García Márquez pone de relieve que no solamente nuestras vivencias, sino también nuestras convicciones frente a la vida y nuestra evocación del pasado son resultado tanto del tránsito por la experiencia como del tamiz de la memoria. Que ello les confiere un cierto aire subjetivo es evidente y es precisamente por esto que deben interesarnos: porque siempre están insertos en coordenadas biográficas e históricas precisas. Son recuerdos y evocaciones filtrados por la ideología y la coyuntura. En resumidas cuentas: dependen del contexto.

Como antropólogo me interesan mucho estas vivencias. Más exactamente, me interesa la forma en que se relatan: su transmisión. El conocimiento humano, sea cual sea su género o condición, siempre es coyuntural en la medida que siempre se inserta en un contexto. Y no supone ello una contradicción con la exigencia de rigor que debe alumbrar el trabajo académico; al contrario: la subjetividad, entendida como la forma de conocer y explicar el mundo a través de las personas que lo construyen y lo transmiten, puede abordarse de forma rigurosa y fiable.

En el ejercicio de mi docencia, encuentro año tras año grupos de estudiantes que inician sus estudios en Antropología Social y Cultural. La inmensa mayoría no ha leído nunca una monografía sobre nativos americanos (los «indios» de nuestro imaginario colectivo) ni han visto ningún «documental» al respecto. Sin embargo, no he encontrado todavía a nadie que no «sepa» lo que es un indio americano. Otra cosa, claro está, es el ajuste etnográfico de dichas construcciones (la fiabilidad de ese conocimiento), pero indudablemente existen y no se han adquirido precisamente en las aulas.

Si nos interrogásemos a nosotros mismos, seguramente descubriríamos que buena parte de nuestro saber sobre diversas formas de alteridad ha seguido los mismos derroteros. Todos recordamos imágenes sobre las sociedades más variadas que nos podamos imaginar y de todas ellas creemos saber algo, aunque sea poco: en la India hindú consideran sagradas a las vacas, los indígenas amazónicos viven en comunión con la naturaleza, los indios americanos cazan a caballo...²⁰. Sin embargo, a veces ese poco nos parece suficiente para emitir juicios de valor (a veces sumarísimos) y sentenciar con sorprendente convicción.

Parece razonable entonces que, si nuestro imaginario colectivo se nutre en buena medida a través de la ficción, nos tomemos en serio su potencial para el estudio académico y la divulgación científica. Pero, ¿cómo entender y aproximarnos a la ciencia a través de la ficción? ¿Y cómo aprovechar sus recursos narrativos para comprender mejor el mundo?

A nivel general, suele considerarse que la ciencia ficción se instala en relatos especulativos sobre tiempos o espacios plausibles, aunque no guarden una estricta

²⁰ Todos estos ejemplos provienen de alumnos de cursos de introducción a la antropología. Podría decirse, por tanto, que «se basan en hechos reales».

correspondencia con la realidad. Es decir, seguirán sólo hasta cierto punto planteamientos científicos y podrán alterarlos mediante licencias creativas que pongan la imaginación al servicio de una cierta congruencia. Tomemos el caso de *Jurassic Park* (1993a), por ejemplo. El propósito de *Ingen* –empresa de biogenética interesada en recuperar dinosaurios vivos a partir de ADN extraído de mosquitos que, tras picarles, quedaron sepultados en ámbar–, es minuciosamente explicado en una secuencia donde se da cuenta concienzudamente de la reparación de las cadenas incompletas de ADN y del proceso de selección genética sobre los futuros embriones. A efectos narrativos, la intención es dibujar un hipotético escenario donde los dinosaurios volviesen a habitar la tierra, promoviendo así los distintos debates de orden moral, económico o técnico que tal objetivo suscita. Poco importa, a este nivel, si el ADN es capaz de permanecer relativamente intacto durante un periodo de decenas de millones de años o si el catálogo de dinosaurios recogido en el filme incurre en algunos anacronismos. La película dibuja un mundo verosímil, juega con el efecto de realidad y sirve a propósitos diversos, entre ellos: (a) explicar cómo funciona un proceso de clonación genética, (b) qué conocimiento había en ese momento respecto a la anatomía y hábitos de los animales representados, o (c) qué implicaría la recuperación de una especie extinta tanto para el orden natural como para la acción humana sobre el mismo.

En *Blade Runner* (1982) la acción se ambienta en un (entonces) lejano 2019, en una distópica ciudad de Los Ángeles, bajo un ubicuo manto de lluvia, donde la ingeniería genética ha permitido construir (¿sería la palabra adecuada?) humanoides mecánicos, conocidos como replicantes, cuya naturaleza híbrida es apenas distinguible de la plenamente humana. Sin embargo, que llegados a 2019 constatásemos que el mundo que presentaba el director no era *exactamente* como aparecía en el filme, no desmerece la credibilidad de una producción que se ha consolidado como un referente absoluto dentro del género de ciencia ficción. Y esto se debe a que la reflexión sobre la condición humana o el sentido último de la existencia que encierra su argumento han logrado trascender la pantalla y arraigar en el imaginario colectivo con una fuerza incontestable: la distorsión (ficción) como estrategia para abordar la realidad.

Entender la sociedad a través de la ciencia por medio de la ficción.

“Por eso, hay que repetirlo sin tregua hasta convencer de ello a las nuevas generaciones: la ficción es más que un entretenimiento, más que un ejercicio intelectual que aguza la sensibilidad y despierta el espíritu crítico. Es una necesidad imprescindible para que la civilización siga existiendo, renovándose y conservando en nosotros lo mejor de lo humano”.

Mario Vargas Llosa (2010: 243)

Por esta razón, Brian Baker (2014) subraya oportunamente la necesidad de diferenciar el contenido de la ciencia ficción (lo que es) de su aparato formal (lo que hace). Además, La familiaridad de la audiencia con la estructura narrativa de los grandes relatos y con las convenciones genéricas de la ficción, permite amplificar no sólo los planteamientos centrales de la trama (lo que promueve), sino también la morfología de las interacciones entre sus personajes (cómo se promueve). Y hay un ingrediente no menor a tener en cuenta: la ubicación de la acción en un tiempo futuro. Este desplazamiento permite

transponer características reales, deseadas o abominables a escenarios conceptualmente distintos, no únicamente ficticios sino también proyectados. No en vano Isaac Asimov proponía considerar las historias de ciencia ficción como “[...] viajes extraordinarios a cualquiera de los futuros concebibles” (Cervera, 2018), toda vez que la ciencia ficción se centraría en “[...] las respuestas humanas a los cambios efectuados al nivel de la ciencia y la tecnología” (ídem) y que la literatura occidental ha basado básicamente su producción de ficción científica en los viajes de todo tipo (desde *La Odisea* hasta las obras de Jules Verne).

Y este desplazamiento hacia el futuro es clave: para que ciertos escenarios sean ideológica o tecnológicamente plausibles, es necesario proyectarlos en el tiempo y situarlos en un momento aun no alcanzado, donde cualquier cosa pueda adquirir mayor verosimilitud. Sin embargo, este futuro imaginado no deja de ser una trasposición de coordenadas históricamente insertadas en el momento de creación de la obra en cuestión. Este ejercicio de dislocación y refracción constituye un excelente marco para el análisis antropológico de dos realidades: la aludida y la recreada; mientras la segunda nos dibuja escenarios hipotéticos, la primera nos devuelve a entornos definidos. En este sentido, coincido plenamente con Sara Martín cuando afirma que la ciencia ficción constituye un indicador muy claro de qué problemas ocupan, en cada época, la imaginación humana, convirtiéndose en un comentario constante sobre el presente a partir de su extrapolación a momentos y contextos distintos, sean pasados, futuros o alternativos (2014: 5).

Así pues, esta distorsión intencionada de la realidad actúa a modo de brújula señalando la dirección en la que hallaremos los grandes temas del presente en que debemos indagar. Martín es rotunda en este aspecto: “La C[iencia] F[icción], añado, es el género narrativo donde se debaten, en clave más o menos profunda, los temas que *realmente explican* cómo funciona el mundo en cada momento” (Ibidem, p: 6; la traducción y las cursivas son mías). De nuevo, nos encontramos con una íntima asociación entre ficción, realidad y explicación. ¿Es posible que en la refracción de la realidad podamos hallar las claves para explicarla adecuadamente? En mi opinión, sin ninguna duda, pero siempre y cuando tengamos claro que la ficción no pretende reflejar la realidad tal cual es, sino facilitarnos una perspectiva sobre la misma mediante diversos recursos estilísticos y argumentales. En cierto modo, no deja de ser una representación mental de la realidad que nos sirve para explorarla y orientarnos en su interior. Actúa, en este sentido, de un modo similar a un mapa: representa, a escala, una parte del mundo mediante determinadas convenciones estilísticas (cotas de nivel, coordenadas, simbología, leyendas...). Así, una adecuada cartografía de la ficción puede ser de gran valor para orientarnos en la topografía de la realidad.

En esta tarea de exploración y análisis del mundo real, habría dos dimensiones en las cuales la ciencia ficción puede franquearnos su acceso: en tanto estrategia de divulgación científica o como elaboración de la realidad en entornos donde la ciencia y la tecnología pueden ser claves para entenderla. En el primer caso, como señala Miquel Barceló (1998), la comunicación de la ciencia mediante las estrategias narrativas de la ficción permite imaginar escenarios posibles -aunque en ocasiones sea a costa de cierta verosimilitud temática-, a la vez que promueve reflexiones de calado sobre los límites, las consecuencias y la justificación científica de ciertas acciones o situaciones. Como veíamos a propósito de *Blade Runner* o de *Jurassic Park*, la presentación de la acción que envuelve al argumento de cada filme no es su único propósito. Así por ejemplo, el impacto social de los planteamientos de dos novelas publicadas originalmente en el siglo

XIX, *Frankenstein* (Shelley, 2007) y *La Guerra de los Mundos* (Wells, 2010), fue mucho más allá del estricto devenir de su trama argumental y aun a día de hoy se trabajan en numerosos programas académicos de Ciencias Sociales que tratan de explicar la historia de las ideas y las circunstancias sociales que envolvían a la sociedad británica decimonónica.

Sin ánimo alguno de menoscabar la relevancia divulgativa de la ciencia a través de los mecanismos de la ficción, me centraré especialmente aquí en la segunda dimensión: la ficción como puerta de acceso a la realidad mediante estrategias premeditadas de refracción. A este respecto, conviene recordar las reflexiones de Mario Vargas Llosa en su discurso de recepción del premio Nobel de Literatura en el año 2010:

“Quien busca en la ficción lo que no tiene, dice, sin necesidad de decirlo, ni siquiera saberlo, que la vida tal como es no nos basta para colmar nuestra sed de absoluto, fundamento de la condición humana, y que debería ser mejor. Inventamos las ficciones para poder vivir de alguna manera las muchas vidas que quisiéramos tener cuando apenas disponemos de una sola.

Sin las ficciones seríamos menos conscientes de la importancia de la libertad para que la vida sea vivible y del infierno en que se convierte cuando es conculcada por un tirano, una ideología o una religión. Quienes dudan de que la literatura, además de sumirnos en el sueño de la belleza y la felicidad, nos alerta contra toda forma de opresión, pregúntense por qué todos los regímenes empeñados en controlar la conducta de los ciudadanos de la cuna a la tumba, la temen tanto que establecen sistemas de censura para reprimirla y vigilan con tanta suspicacia a los escritores independientes. Lo hacen porque saben el riesgo que corren dejando que la imaginación discurre por los libros, lo sediciosas que se vuelven las ficciones cuando el lector coteja la libertad que las hace posibles y que en ellas se ejerce, con el oscurantismo y el miedo que lo acechan en el mundo real. Lo quieran o no, lo sepan o no, los fabuladores, al inventar historias, propagan la insatisfacción, mostrando que el mundo está mal hecho, que la vida de la fantasía es más rica que la de la rutina cotidiana. Esa comprobación, si echa raíces en la sensibilidad y la conciencia, vuelve a los ciudadanos más difíciles de manipular, de aceptar las mentiras de quienes quisieran hacerles creer que, entre barrotes, inquisidores y carceleros viven más seguros y mejor”. (Vargas Llosa, 2010: 231-232)

En otras palabras: tomada en su sentido más amplio, la ficción puede convertirse en un poderoso antídoto frente a la posverdad. Tanto más cuanto mejor esté empíricamente fundamentada (Hannula, 2003a).

Es evidente que ningún relato puede ser escrito desde otro tiempo ni desprenderse de las coordenadas históricas que le confieren su razón de ser. Sea mediante la proyección hacia el futuro –como en la serie original de *Star trek* (Roddenberry, 1966)– o hacia el pasado –como en *Los Picapiedra* (Barbera & Hannah, 1960)–, las situaciones planteadas en cada episodio son perfectamente legibles en términos de la contemporaneidad que suponían en el momento de su estreno. Tanto en la literatura como en el cine de ficción, la ideación de un determinado porvenir encierra los anhelos utópicos o los temores distópicos que caracterizan el momento en que se concibe y frente a los cuales la fantasía y la esperanza humana se proyectan hacia un tiempo imaginado. Es evidente que dichos anhelos y

temores responden a contextos histórica y culturalmente específicos y, por consiguiente, encierran claves interpretativas particulares que deben ser tenidas en cuenta como tales a la hora de leer (ver) e interpretar adecuadamente su proyección.

Por otro lado, la desubicación temporal de determinadas acciones o interacciones sociales permite conferirles un aura de potencialidad que, en otras circunstancias sería casi inconcebible. Así, cuando la serie *Star Trek* inició su andadura en la televisión estadounidense a mediados de los años sesenta el movimiento en defensa de los derechos civiles de la población afroamericana atesoraba ya una trayectoria consolidada y, visto con el paso de los años, no parece casual que el personaje encargado de las comunicaciones de la nave *Enterprise* con el exterior fuese la teniente Nyota Uhura, interpretada por una actriz negra: Nichelle Nichols. La propia Nichols ha revelado en diversas entrevistas que cuando pensó en dejar la serie para reorientar su carrera como actriz hacia los escenarios de Broadway, una conversación casual con Martin Luther King le hizo cambiar de opinión: su papel dentro de *Star Trek* se había convertido en un hito simbólico para la comunidad afroamericana de todo el país. Una muestra evidente de que, más allá de la trama, ficticia, que pudiera envolver a cada capítulo (y a sus protagonistas) en un tiempo desplazado varios siglos hacia el futuro, la dimensión pública de sus planteamientos comportaba una responsabilidad social considerable en la medida que era leída en clave indefectiblemente contemporánea.

En esta misma línea, no está de más recordar que Hikaru Sulu (George Takei), un personaje de rasgos inequívocamente orientales, tenía el cometido de pilotar la nave, un detalle nada despreciable teniendo en cuenta el papel que los personajes asiáticos en la ficción estadounidense había ido adquiriendo a lo largo del siglo XX, o que Pavel Chekov (Walter Koenig), de indudable resonancia soviética, adquiriese el cargo de navegante y colaborador con el oficial científico de la tripulación; todo ello en plena Guerra Fría con la Unión Soviética. Además de mantener esta configuración multinacional y multiétnica a lo largo de la serie original, las aventuras de la nave *Enterprise* durante los diferentes capítulos de sus tres primeras temporadas están plagadas de alusiones explícitas al racismo, a la carrera armamentística, a las relaciones de género o incluso a la confrontación entre concepciones políticas democráticas o totalitarias; todo ello sin olvidar la polémica que generó en su momento un fugaz beso entre el capitán Kirk –interpretado por William Shatner, un actor blanco– y Uhura–, en un contexto donde las relaciones interraciales en el ámbito cinematográfico eran algo más que complicadas²¹.

Por todo ello, los planteamientos de *Star trek*, tanto a nivel de perspectivas sociales en clave de género o clase social (Haraway, 1988), como de coordenadas geopolíticas y culturales más generales (Lempert, 2014), encierran un armazón ideológico que hace difícil obviar su influencia social a través de las licencias narrativas de la ficción. Los viajes extraordinarios hacia un “futuro conceivable”, en términos de Asimov (Cervera, 2018), que realiza el *Enterprise* nos permiten conocer un poco mejor el entramado político y social de los Estados Unidos de los años sesenta. A su vez, la galería de personajes no humanos incorporados a estas producciones de ciencia ficción permiten encarnar las más diversas formas de comportamiento e interacción imaginables. No en vano, sostienen Slusser y Rabkin (1987), la presencia alienígena en la ciencia ficción responde a la necesidad de crear algo que no pueda considerarse verdaderamente humano,

²¹ Debido a la vigencia durante algo más de treinta años del llamado *Código Hays*. Me detendré en esta cuestión en el capítulo 5.

pese a su eventual apariencia humanoide y frente a lo cual puedan destacarse las cualidades *verdaderamente* humanas.

A este respecto, Roger Bartra da cuenta en su magnífico libro *El salvaje artificial* (1997) del carácter espectral de ciertas representaciones sobre la alteridad, así como de su nada aleatoria conformación. Cada época y cada lugar genera sus propias cosmovisiones, dentro de las cuales “unos” se ubican (o son ubicados) frente a “otros” y la conformación de la alteridad no siempre queda a salvo de inexactitudes ni de distorsiones, que pueden ser fruto tanto del desconocimiento como de la voluntad. Ambas tienen consecuencias, pero esta última es especialmente dañina por cuanto la intención de desfigurar la realidad no deja de responder a cierta consideración moral respecto a esos “otros” y, por consiguiente, puede pretender legitimar determinadas formas de trato o relación social. Un caso paradigmático en este sentido lo han constituido las crónicas históricas sobre supuestas poblaciones caníbales:

“Por lo que respecta a la genealogía literaria de la antropofagia, sus orígenes se remontan al mundo clásico que la describe como práctica bestial de pueblos bárbaros situados en la periferia del orbe; tal concatenación semántica, que se establece entre los conceptos de antropofagia, barbarie y frontera, marcará un precedente insoslayable en la conceptualización del Nuevo Mundo. Las noticias acerca de comunidades caníbales, compendiadas por Heródoto, Solino o Plinio el Viejo, entre otros, perviven bajo la forma del mito en la Edad Media [...] y son resignificadas con el descubrimiento del nuevo continente, donde contribuyen a levantar una primera diferenciación etnográfica, y en consecuencia sociocultural, entre el buen y el mal salvaje”.
(de Aldama Ordóñez, 2015: 228)

Esta frontera, consustancial a los relatos de viajes y a la propia ciencia ficción (recuérdese que en *Star Trek* el espacio era considerado, justamente: “la última frontera”) se ha usado históricamente para demarcar territorios de humanidad y subrayar espacios de deshumanización. Estos lindes, no necesariamente físicos, proporcionan a menudo más información sobre quien los traza que sobre aquellos que son ubicados “en el otro lado”. Si pensamos en las Crónicas de Indias o en las narraciones de intrépidos exploradores que se adentraban en extrañas tierras pobladas por voraces devoradores de personas, podremos observar una geografía de la barbarie que aparece inextricablemente unida, aunque no siempre de forma explícita, a la condición *verdaderamente* humana.

Leon Stover sostuvo a comienzos de los años setenta que “La ciencia ficción antropológica disfruta del lujo filosófico de proporcionar respuestas a la pregunta «¿Qué es el hombre?» Mientras que la antropología como ciencia todavía está aprendiendo a enmarcarla” (1973: 472; la traducción es mía). De este modo, gracias a la ciencia ficción la autoconciencia crítica sobre la cultura trascendió a la academia y se hizo accesible a amplios sectores de la población. Ciertamente, como señala Samuel Collins (2003) desde la antropología social y cultural suele adoptarse una cautela epistemológica y ética en la consideración de esa pregunta que formulaba Stover o, más propiamente, ante ciertas formas de representar sus posibles respuestas. Las ucronías entrañan sus riesgos y desubicar ontológicamente a grupos humanos desplazados en el tiempo no es el menor de ellos. Sobre esto nos advertía Eric Wolf en su libro *Europa y la gente sin historia* (1987), haciendo hincapié en las consecuencias de no situar a los grupos humanos considerados “tradicionales” (un término menos agresivo conceptualmente que

“primitivos”) en la misma línea temporal que la sociedad occidental. Esta desubicación tenía como referentes inmediatos la situación de desprotección y marginalización que sufrían en el cuadrante occidental de poder (Collins, 2003: 180). Y en el ámbito específico de la ficción esta asimetría puede traducirse en el predominio de las utopías hegemónicas en el imaginario occidental, eludiendo otras cosmovisiones posibles surgidas, por ejemplo, en el seno de comunidades indígenas (Lempert, 2014). Por consiguiente, insiste Samuel Collins, la ciencia ficción ofrece una extraordinaria oportunidad de analizar los mecanismos que gobiernan el presente y las legitimaciones del *status quo* que encierran ciertas representaciones sobre el futuro, sean los controles biogenéticos establecidos para limitar la existencia de los replicantes en *Blade Runner*, las diversas especies alienígenas con apariencia humanoide que pueblan los mundos de *Star trek* o las características particulares de los 12 distritos que componen el país de Panem bajo el poder del Capitolio en *Los juegos del hambre* (S. Collins, 2009).

De modo análogo, pero en dirección temporal inversa, la presentación de escenarios humanos en el pasado remoto nos permite analizar las configuraciones presentes que se proyectan hasta ese fondo imaginado de los tiempos. No es casual que las relaciones sociales en términos de género, vinculación matrimonial u organización política se parezcan sospechosamente a las vigentes en el momento en que se rodó la serie. Tomemos el caso de *Los Picapiedra*, por ejemplo: es francamente difícil saber si la monogamia o el androcentrismo eran características generalizadas en los primeros años del *homo sapiens*, pero la huella imprimada en su argumento revierte permanentemente a cosmovisiones culturales bien asentadas en la actualidad (o, cuanto menos, en la actualidad del momento creativo en que vieron la luz estas historias). De nuevo, la ficción constituye una puerta de acceso a la realidad por mediación de relatos sociales sobre el mundo. También en este caso podríamos preguntarnos, como hace Fontcuberta con la distorsión fotográfica, a quién sirven tales ucronías. Si atendemos a las tesis de Philip Rosen (2001), la respuesta cabría buscarla en la pretensión de legitimar ciertas configuraciones político-sociales actuales mediante la reconstrucción, intencionalmente distorsionada, de un determinado pasado; o *viceversa*: en la deslegitimación de otras formas de pensamiento y organización social.

Sin embargo, hay otra dimensión interesante en la ficción que pone sobre la mesa la conveniencia de recurrir a ella cuando las circunstancias de la realidad no la hacen abordable o comunicable de otro modo, tengan o no que ver con el entorno científico. Un buen ejemplo de ello es el imperfecto paralelismo entre la novela *Stuart Little* (White, 1992) y la película homónima estrenada a finales de los años noventa (Minkoff, 1999). En el texto original de 1945, Elwyn Brooks White narró las aventuras del pequeño Stuart, hijo menor de los Little, una familia *típica* de clase media en Nueva York. Hasta aquí nada extraordinario, si no fuera porque Stuart...es un ratón. En su adaptación cinematográfica, cincuenta y cinco años después, la filiación que une a Stuart con sus padres ya no es biológica sino adoptiva, lo que plantea de nuevo la misma pregunta que nos hacíamos con las dos versiones de “Los días de la semana”: ¿qué ha variado en el contexto sociocultural para hacer necesario ese cambio? ¿O acaso se debe a una simple cuestión de formato? No sabemos a ciencia cierta por qué se decidió alterar la trama original de esa manera aunque, como señala Susan Bordo (2002), tal vez los guionistas simplemente optaron por adaptar la historia a la situación de familias contemporáneas. En cualquier caso, esta considerable metamorfosis ontogénica –pasar de un ratón nacido de una mujer a un ratón que es adoptado tras ser gestado por progenitores roedores– invita a considerar, en un sentido más amplio, la intervención de los productores culturales en

la percepción social de ciertos fenómenos sociales. Aun aceptando que en la novela original, Stuart fuese un ser humano con apariencia de ratón, las implicaciones ideológicas no serían menores, entre ellas la respuesta última a la inquietud de Stover (1973) respecto a qué es realmente un ser humano.

En cierto modo, la consideración existencial de la identidad de Stuart nos recuerda el caso de Gregor Samsa, protagonista de *La metamorfosis* (Kafka, 2011 [1915]). ¿En qué preciso momento del proceso de transformación abandona Samsa su condición humana? ¿La conserva mientras su conciencia sigue activa, pese a la drástica mutación de su cuerpo? A finales de la década de 1950, Kurt Neumann dirigió un largometraje, *La Mosca* (1958), protagonizada por un científico (André Delambre) que experimenta con la teletransportación de objetos, animales y, por fin, de su propio cuerpo. Accidentalmente, en el momento mismo de iniciar el experimento final, una mosca se introduce en la máquina, desencadenándose una fusión molecular entre ambas especies. El filme, del que se rodó una nueva versión, con el mismo título, tres décadas después (Cronenberg, 1986), plantea la misma cuestión sobre el principio esencial de la existencia: ¿en qué punto puede trazarse una frontera que diferencie lo humano de lo que no lo es? Los ejemplos de Samsa, Delambre (o Seth Brundle, en la versión de 1986) ponen en cuestión las fronteras internas del *ser*, más allá de su envoltura o su apariencia: la deshumanización tiene límites difusos y es más difícil de eliminar que los personajes genuinamente no humanos de otros clásicos de la ciencia ficción –véase por ejemplo el caso de los alienígenas de *Men in Black* (Sonnenfeld, 1997) o *Independence Day* (Emmerich, 1996), entre otros–.

Ciencia ficción y alteridades

No debemos perder de vista, no obstante, que el contenido de estas cuestiones es culturalmente específico. Las narrativas que distinguen con claridad seres humanos de animales, fenómenos naturales de sobrenaturales o magia de ciencia, no son directamente extrapolables a sistemas culturales que operan sobre bases simbólicas distintas. Así, la cosmogonía occidental de raíz judeocristiana puede diferir considerablemente de la perspectiva e interpretación de sociedades cazadoras-recolectoras. Y otro tanto puede suceder, evidentemente, con las nociones antropogenéticas en culturas con distintas concepciones sobre la persona y, consecuentemente, con configuraciones rituales y simbólicas también diferentes (Godelier & Panoff, 1998). Es lógico suponer, como sugiere Lempert (2014), que cuando distintos grupos indígenas puedan gestionar enteramente sus propias narrativas de ficción las representaciones resultantes diverjan en gran medida de las convenciones hegemónicas occidentales, ya que responden a creencias, preocupaciones y supuestos ideológicos de muy distinta índole. Y conviene también recordar que algunas culturas articulan sus relatos exclusivamente a través de la oralidad, sin existir registro escrito alguno.

En ocasiones, grupos étnicos distintos pueden tener narraciones similares. Por ejemplo, entre los mapuches, se cuenta la historia de Manquián, un pescador que también experimenta un cierto tipo de metamorfosis:

“Hace muchos años vivía un hombre de nombre Manquián. Era un pescador, y vivía cerca de la playa. Un día, cuando estaba en el agua, sus pies se pegaron a dos rocas de la siguiente manera. Un pie pegado a una roca, y el otro libre. Cuando Manquián logró liberar un pie, el otro se fijó a la roca. Esto sucedía

una y otra vez. Finalmente, ambos pies se atascaron en dos rocas. Manquián no pudo moverse del lugar. Clamó a su gente para ayudarlo.

Mucha de su gente vino a verlo. Muchos chamanes vinieron a sostener un gran *machitun*. Fue una ocasión muy solemne. Las personas quemaron abundantes ofrendas de carne y sacrificaron animales de todo tipo. El *machitun* duró tres días, y durante este tiempo Manquián comió de la carne. Entonces Manquián comenzó a convertirse gradualmente en piedra. Un día se convirtió en piedra hasta sus tobillos, al día siguiente hasta la mitad de su pantorrilla, y así sucesivamente. Cuando se convirtió en piedra hasta el estómago, ya no podía comer y le dijo a la gente que no le trajera más carne. Le dijo a su gente que la quemara, para que el humo subiera al cielo y alimentara su espíritu, cuando se convirtiera completamente en piedra y muriese. Les dijo que regresaran a sus casas después. Cumplieron su voluntad.

Manquián se convirtió en piedra de los pies a la cabeza. Este Manquián de piedra [...] ya no es visible desde la orilla. La gente cree que es el señor del mar, un pescador de almas y protector de su gente. Tiene mucho poder y le ofrecemos carne cada año [...]. (Faron, 1964: 78-79)

Esta preocupación por la naturaleza humana y su relación con otras entidades orgánicas o materiales aparece de modo recurrente en diversas culturas y nos enfrenta a un doble interrogante: ya no sólo es pertinente saber en qué consiste, *exactamente*, la condición humana, sino que también debemos conocer qué variantes presenta a lo largo y ancho del planeta por medio de las muchas culturas distintas que lo pueblan. En el piélago de relatos que conforman los imaginarios sociales de cada una de ellas, pueden hallarse claves hermenéuticas que nos ayuden a adentrarnos en la espesura simbólica de sus mitos, sus leyendas y de todos aquellos relatos que les sirven para explicar cómo fue el mundo en un tiempo remoto (anterior, quizá, al propio tiempo), por qué se conforma actualmente de este modo y qué escenarios posibles se dibujan en el horizonte. El carácter utópico o distópico que adquieran estas escenografías imaginarias dependerá en gran medida de las coordenadas históricas y culturales en las que se gesten.

Otra cosa es la estructura ficticia que adopten y ahí, de nuevo, debemos ser cautos. La diferencia entre realidad y ficción es nuestra, entendiendo como “nuestro” el espacio simbólico y cultural que, con las debidas modulaciones, comparten las sociedades occidentales (un conjunto ya en sí mismo homogeneizador). Los significados derivados de las interpretaciones de relatos y leyendas propios de otras culturas se enfrentan necesariamente a las equivalencias conceptuales que logren establecerse entre nociones propias y concepciones de otras culturas. Un magnífico ejemplo de la dificultad de este ejercicio lo encontramos en *Shakespeare en la Selva* (Bohannan, 2004). En él, la autora debate con un colega suyo acerca de la universalidad del sentido de *Hamlet* y de su eventual idiosincrasia inglesa. Durante su trabajo de campo en Nigeria con los tiv se encuentra en la tesitura de explicarles la trama de la obra:

“Me resistí en vano. Aquella mañana querían escuchar una historia mientras bebían. Me amenazaron con no contarme ni una más hasta que yo contara la mía. Finalmente, el anciano prometió que nadie criticaría mi estilo, «puesto que sabemos que estás peleando con nuestra lengua». «Pero» dijo uno de los de más edad, «tendrás que explicar lo que no entendemos, como hacemos nosotros cuando contamos nuestras historias». Asentí, dándome cuenta que

allí estaba mi oportunidad de demostrar que Hamlet era universalmente comprensible.” (op.cit, p. 76).

Conseguir explicar lo que no es fácil de entender y hacerlo de un modo que permita ser aprehendido sin dificultad puede ser una tarea especialmente ardua, porque no basta con traducir registros expresivos entre lenguas distintas, sino que deben encontrarse las equivalencias adecuadas entre ciertos significados y códigos simbólicos de unas y otras que no necesariamente confieren el mismo sentido a las mismas acciones. Veamos dos ejemplos ilustrativos en este sentido. El primero refiere al encuentro de Hamlet con el espectro de su padre, al comienzo de la obra, y que plantea a la antropóloga el reto de explicar qué cosa es un fantasma a quienes no cuentan con un concepto análogo en su propio imaginario, puesto que, como ella misma señala: “no creían en la supervivencia de ningún aspecto individualizado de la personalidad después de la muerte” (p: 77). Inmediatamente, su audiencia busca referentes familiares: ¿no sería tal vez un presagio?, ¿acaso un zombi? ¿o quizás la sombra de un muerto? –imposible, porque para ellos los muertos no tienen sombras...–. Finalmente, el anciano tiv aplaca los rumores de incredulidad que crecían entre los asistentes: “Sin duda, en tu país los muertos también pueden andar sin ser zombis” (ídem). Elegante forma de resolver (o dejar en suspenso) el dilema.

El segundo tiene lugar, tras un prolongado ejercicio de hermenéutica intercultural, a propósito de la muerte de Polonio, escondido tras unas cortinas, a manos de Hamlet al grito de “¡una rata!”. El efecto dramático que Bohannan esperaba suscitar entre sus interlocutores se vio rápidamente neutralizado por la lógica cultural tiv:

“Los ancianos se miraron unos a otros con supremo disgusto. -;Ese Polonio era realmente un necio y un ignorante! Hasta un niño se le habría ocurrido decir: «¡Soy yo!»—con repentino dolor, recordé que estas gentes son ardientes cazadores, siempre armados de arco, flechas y machete; al primer movimiento entre la maleza hay ya una flecha lista apuntando, y el cazador grita «¡Va!». Si no contesta voz humana inmediatamente, la flecha sigue su camino. Como cualquier buen cazador, Hamlet había gritado: «¡Una rata!». (p: 79)

Así, y tras ser instruida sobre el verdadero sentido (tiv) de la historia, el anciano le dirige unas reveladoras palabras:

“Envolviéndose en su raída toga, el anciano concluyó: -Alguna vez has de contarnos más historias de tu país. Nosotros, que somos ya ancianos, te instruiremos sobre su verdadero significado, de modo que cuando vuelvas a tu tierra tus mayores vean que no has estado sentada en medio de la selva, sino entre gente que sabe cosas y que te ha enseñado sabiduría” (p: 80).

Sin duda, esta es un aspecto fundamental en cualquier proceso comunicativo: asegurar que emisor y receptor conocen (y manejan de modo similar) un mismo código, de modo que el mensaje pueda ser adecuadamente decodificado. Cuando este desafío se plantea en escenarios interculturales la tarea se torna, si cabe, aun más compleja, puesto que la distancia entre los respectivos universos simbólicos de referencia puede llegar a ser considerable. Sin embargo, esta distancia no anula en modo alguno la traducibilidad de

dichos repertorios, aunque sí obliga a prestar especial atención a *los términos de la comparación*; es decir: a la homogeneidad de los significados. Buena parte del mérito de Jean Rouch fue conocer suficientemente bien a sus colaboradores africanos y familiarizarse apropiadamente con su simbología para poder trasladar la perspectiva endógena de las culturas africanas a audiencias occidentales. ¿Qué mejores herramientas para operar estas traducciones que las leyendas, los mitos y la ficción?

Por otro lado, las narrativas de ciencia-ficción no siempre tienen en cuenta la singularidad de “otras” culturas (i.e. no occidentales) a la hora de esbozar mundos posibles. Así, por ejemplo, Kyle Whyte (2018) recurre al ejemplo de los planteamientos postapocalípticos plasmados en futuros distópicos, donde la humanidad malvive ante las consecuencias catastróficas del cambio climático, para recordar que una parte de esa humanidad ya habita un presente distópico en la actualidad. Se trata de gentes que han padecido siglos de colonialismo, seguidos de procesos traumáticos de descolonización junto con las secuelas sobrevenidas del nuevo orden económico internacional y que sufren ya los primeros efectos de este cambio climático. Es decir: su posición en el mundo viene determinada por los presupuestos ideológicos de las visiones culturalmente hegemónicas. Las perspectivas indígenas reales pueden variar en función de la propia experiencia histórica de cada grupo, así como de las particularidades culturales que ese mismo grupo posea. En el tránsito vital que te conduce de ser descendiente a convertirte en ancestro, las interpretaciones sobre el pasado y las proyecciones del futuro pueden diferir sustancialmente en función de estas cuestiones:

“Si algunos de estos antepasados hubieran analizado la situación que hoy en día enfrentamos desde el contexto de sus propios tiempos, ¿qué elementos habrían elegido como los más urgentes de abordar hoy en día? Es tentador pensar que habrían comentado la pérdida de plantas, animales, insectos y ecosistemas, así como la pérdida de las prácticas tradicionales de la manera precisa en que se realizaron durante su época. Pero no creo que sea eso lo que en realidad más hubiera preocupado a nuestros antepasados. Más bien se sorprenderían al ver la falta de poder de las mujeres y la adopción del heteropatriarcado en las comunidades nativas, la falta de entendimiento y confianza dentro y entre los pueblos y las naciones, así como de la ausencia y trivialidad de la agencia no humana en los asuntos humanos. Nos habrían preguntado qué utilidad tienen palabras como “humano” y “no humano” para ayudarnos a abordar cuestiones apremiantes. Es tentador interpretar también que las generaciones futuras buscarán la forma de conservar tantas tradiciones como sea posible en su desempeño exacto. Pero, una vez más, no creo que en realidad eso sea lo que destaque generaciones futuras”. (Whyte, 2018: 230)

Pero también las reinterpretaciones (e idealizaciones) del pasado se activan en estas comunidades, así como entre quienes Whyte llama “aliados”, esto es: personas sin vinculación étnica con los grupos indígenas sobre los que escriben, pero con un alto grado de compromiso intelectual y personal con su situación. Esto se traduce, por ejemplo, en el apoyo a causas que sostienen desde su posición asimétrica respecto a los sectores dominantes de la población hegemónica. Es a través de la impronta que dejan en sus narraciones que puede desentrañarse la ideología que les ha impulsado a prestar su ayuda a los movimientos indígenas. Y esta ideología no está siempre exenta de sesgos, de modo que tanto pueden denunciarse situaciones de manifiesta injusticia como invisibilizar o

pasar por alto aquello que no encaje bien con esta ideología (2018: 230 et passim). En cualquier caso, hay quien subraya que la ciencia-ficción, que floreció en el siglo XIX como una crítica al imperialismo europeo, encuentra en los/as autores/as indígenas una vía perfecta para seguir cumpliendo esta función, no únicamente denunciando ciertas situaciones, sino sugiriendo también formas de poder superarlas (Alessio, 2011).

Tampoco es infrecuente encontrar analogías sobre el colonialismo que son extrapoladas hacia tiempos futuros o a mundos imaginarios. La lista sería larga, pero tomemos a modo de ejemplo la multipremiada película *Avatar* (Cameron, 2009). Bajo el manto creativo de la ciencia-ficción, los planteamientos de una obra que muestra las dinámicas y consecuencias de invasiones, ocupaciones y establecimientos de regímenes de dominación entre culturas con cosmovisiones muy distintas (y poderío militar notablemente desequilibrado), no dejan de extraer de la Historia (en mayúsculas) el contexto en el que tienen lugar y a los actores reales que se ven envueltos. Ubicando la trama en planetas imaginarios, con pobladores no reales, en un tiempo indefinido, parece imponerse una cierta distancia emocional e identitaria que podría facilitar el análisis y la comprensión de estos fenómenos incluso en entornos escolares (Madsen, 2014), situación que bajo otros parámetros de realidad quizá toparía con mayores reticencias a la hora de ser abiertamente abordada.

Pero, ¿existe un fundamento científico para planteamientos tan aparentemente fantasiosos como la colonización humana de otros planetas? La respuesta sería indudablemente afirmativa y no sólo por la solidez técnica del contenido, sino también por el aval académico a la necesidad de una empresa semejante –existen incluso consideraciones legales y deontológicas al respecto (Kyriakopoulos, 2015)–. Veamos un par de casos en esta línea.

En una entrevista reciente, el premio Nobel de química Richard Schrock, sosténía que:

“Hace treinta años que los climatólogos ofrecieron pruebas irrefutables de que el cambio climático pone en peligro nuestra existencia y la vida en el planeta, pero muchos gobiernos, como el de mi país, siguen negándolo [...] la Tierra se irá convirtiendo en otro Venus ardiente y será inhabitable para los humanos [...] Quiero creer en la esperanza de que nos pongamos de acuerdo como especie para progresar juntos hasta conseguir desarrollar la tecnología necesaria para viajar a un nuevo planeta cuando ya hayamos convertido éste en inhabitable”. (Amiguet, 2019; en línea)

La negación de la evidencia, a la que se alude en distintos momentos de la entrevista, nos conecta directamente con la posverdad y la desexplicación del mundo al adulterarse deliberadamente la realidad. Pero volviendo a la necesidad de colonizar nuevos ecosistemas más allá de la tierra, constatamos que científicos tan relevantes como Stephen Hawking, han afirmado que:

“Si los extraterrestres nos visitaran, el resultado se parecería mucho a lo ocurrido cuando Colón desembarcó en América: a los nativos americanos no les fue bien. Estos extraterrestres avanzados podrían convertirse en nómadas, e intentar conquistar y colonizar todos los planetas a los que pudiesen llegar. Para mi cerebro matemático, de números puros, pensar en vida extraterrestre es algo del todo racional. El verdadero desafío es descubrir cómo podrían ser

esos extraterrestres [...] Creo que la supervivencia de la raza humana dependerá de su capacidad para encontrar nuevos hogares en otros lugares del universo, pues el riesgo de que un desastre destruya la Tierra es cada vez mayor". (Domingo, 2015)

Más allá de la apariencia específica de los Na'vi, de Pandora o de la creación de avatares para interactuar con otras formas de vida, planteamientos como los de *Avatar* muestran que la ficción no deja de ser una respuesta a las necesidades humanas, incluso a las que se plantean en términos de posibilidad (o de conjectura) y se configuran a sí mismas en conexión con otros tiempos y otros espacios²². Tiempos y espacios que, cuando se combinan con fundamentos científicos y teorías sobre la cultura y la comunicación humana, pueden generar material de gran valor tanto para la difusión científica como para el debate académico dentro de las disciplinas implicadas (Sutton, 2018).

²² Sin embargo, Steven Hrotic sostiene que el género literario de la ciencia ficción como tal podría estar en vías de extinción debido a la profusión de tramas narrativas que incorporan elementos muy superficiales de la ficción científica:

"[...] es demasiado heterogéneo para ser comprendido como un género, y demasiado grande para soportar el diseño inteligente en su evolución. Los límites que lo definieron se han erosionado. Y la utopía de un futuro tecnológico se ha convertido en el presente deprimente [...] En resumen, la ciencia ficción como género literario puede dejar de ser viable. La emoción, el diálogo extendido ya no se produce en la corriente principal del género, sino en este "subgénero" periférico. Los autores individuales continúan produciendo excelentes novelas [...] pero el género en sí no tiene inercia y es posible que no pueda seguir evolucionando. En las historias seguirán apareciendo elementos que se asemejan a la ciencia ficción, como lo han hecho durante milenios, pero los fenómenos únicos que comenzaron a principios del siglo XX parecen haber perdido su impulso". (Hrotic, 2014: 1009)

Capítulo 4

El mundo ante, a través y más allá de la pantalla.

“[...] lo visual es una parte muy importante de nuestro mundo contemporáneo, ¿cómo puede no ser un aspecto importante de la disciplina académica de la antropología?”

Paul Henley (en Flores, 2009: 98; la traducción es mía)

La relevancia de la pantalla

En el capítulo segundo recuperaba una reflexión de Giovanni Sartori, quien a finales de los años noventa del siglo pasado sostenía que los cambios tecnológicos estaban transformando al *homo sapiens* en un *homo videns* para quien la imagen predominaba sobre la palabra; el punto de inflexión lo constituiría la aparición de la televisión (Sartori, 1998). Visto con perspectiva histórica, la proliferación de televisores en los hogares de medio mundo en pocas décadas fue extraordinaria: en los Estados Unidos, en 1947 había algo menos de 200.000 receptores y sólo doce años después la cifra era ya de unos 60.000.000 (Rueda Lafond, 2005: 47). En un periodo similar (1947-1952) las Islas Británicas pasan de unos 15.000 aparatos a cerca de un millón, estimándose que hacia 1959 existían en todo el planeta noventa millones de televisores (ídem, p. 48). En lo que refiere a España, en 1958 había unas 30.000 unidades y siete años después la cifra se dispara hasta los 450.000 (Martín Pérez, 2014: 62). A finales de 2017 se estimaba que mil cuatrocientos millones de hogares en el mundo (el 79% del total) tenían al menos un aparato de televisión y este porcentaje se elevaba hasta la práctica totalidad en Europa y en los Estados Unidos (Butts, 2018).

En lo que respecta a salas de cine, donde aun es posible recibir otros inputs audiovisuales (por ejemplo, publicidad) además de las películas, se calcula que en 2015 los diez países con más cantidad de salas operativas totalizaban 114.657 pantallas²³, 3.512 de las cuales se repartían entre un total de 679 salas –599 de ellas estables, es decir: no estacionales–²⁴. Además, la producción cinematográfica anual es realmente considerable: en el año 2005 Estados Unidos, India y Nigeria generan más de 600 filmes al año, mientras que China, Japón y Francia se mueven entre 200 y 600 cada uno (UNESCO, 2011: 28). En España, según datos del Ministerio de Cultura y Deporte, ese mismo año, se produjeron 152 largometrajes²⁵.

²³ https://elpais.com/elpais/2016/02/18/media/1455825618_256863.html

²⁴ <http://www.elblogdecineespanol.com/?p=29053>

²⁵<http://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:f9a98f5e-ff11-45a9-9a95-4c51da1d85f8/2-01-producbalance.pdf>.

Si añadimos a estos guarismos los accesos a contenidos audiovisuales a través de Internet, el fenómeno alcanza una dimensión aun mayor. Debe tenerse en cuenta que a 31 de marzo de 2019 se calculaba que más de cuatro mil trescientos millones de personas tenían acceso a esta red global, aunque con una distribución desigual: los porcentajes oscilan entre el 37,3% de habitantes africanos y el 89'4% de norteamericanos²⁶. En España, los datos del Instituto Nacional de Estadística para 2018 sitúan en el 86'4% el número de hogares con acceso a Internet y en el 86,1% las personas que habían usado la red al menos una vez en los tres meses anteriores a la encuesta²⁷.

Todo ello teniendo en cuenta que la separación entre producción audiovisual, televisión, cine e Internet se ha diluido considerablemente en los últimos años debido a la proliferación de plataformas de *streaming*²⁸ como HBO, Netflix, Rakuten TV, Amazon Prime Video, Filmin, Apple TV, etc. En el año 2018 en España, tres cuartas partes de la música comprada se ha realizado a través del mercado digital en *streaming*²⁹ y en lo referente al vídeo se estima que sólo entre 3 plataformas (HBO, Amazon Prime Video y Netflix) se computaban ese año hasta 11.307.000 suscriptores; en cuanto a la televisión de pago por Internet sólo la operadora Movistar+ ya totalizaba unos 12 millones de usuarios³⁰.

Las cifras son elocuentes y sugieren que aquella parte del planeta que puede permitirse un consumo regular de bienes no esenciales para la supervivencia (por desgracia, millones de personas no tienen garantizados ni los de primera necesidad) está crecientemente rodeada de pantallas y, como se ha puesto de relieve en los últimos años, su penetración en la logística de nuestra existencia cotidiana es cada vez mayor. Por ejemplo, el llamado *internet de las cosas*³¹ moverá en el mundo, según algunas previsiones, algo más de un billón y medio de dólares en el año 2020 sólo entre consumidores privados³², con algo más de 30.000 millones de dispositivos conectados a la red³³. Según datos manejados por una de las principales compañías tecnológicas multinacionales, Microsoft, para ese año se espera que cada persona tenga un promedio de 5 dispositivos tecnológicos conectados³⁴.

²⁶ <https://www.internetworldstats.com/stats.htm>

²⁷

https://www.ine.es/dyngs/INEbase/es/operacion.htm?c=Estadistica_C&cid=1254736176741&menu=ultiDatos&idp=1254735976608.

²⁸ Descarga de datos de vídeo y audio a través de un dispositivo conectado a un proveedor de servicios en Internet, que permiten su posterior reproducción por parte del usuario.

²⁹ <http://www.expansion.com/economia-digital/2018/09/07/5b918a2746163f71208b4622.html>

³⁰ <http://www.expansion.com/economia-digital/companias/2018/12/06/5c0793c4ca4741dd118b45e2.html>

³¹ “[...] interconexión a través de Internet de dispositivos informáticos integrados en objetos cotidianos, lo que les permite enviar y recibir datos” (Peña, 2019).

³² <https://es.statista.com/estadisticas/638259/internet-de-las-cosas-gastos-en-todo-el-mund-por-categoría>

³³ <https://www.obs-edu.com/es/noticias/estudio-obs/en-2020-mas-de-30-mil-millones-de-dispositivos-estaran-conectados-internet>

³⁴ <https://news.microsoft.com/es-xl/16-increibles-estadísticas-que-pronostican-el-futuro-de-internet-de-las-cosas>

Esta ubicuidad conectiva puede constituir una auténtica autopista para la circulación de información, tanto fiable como *posverdadera*. En un informe publicado en 2017 por la Asociación para la investigación de medios de comunicación, el 85,5% de las personas encuestadas había leído noticias de actualidad a través de Internet en los 30 días anteriores a la celebración de la encuesta (AIMC, 2017: 88). Durante ese mismo periodo de tiempo, un 65,6% las ha leído a través del teléfono móvil (Ídem, p. 95). Casi un 80% de los encuestados con redes sociales había accedido a ellas el día anterior y un 56'5% afirma utilizarlas para estar informado sobre la actualidad (p: 68). En esta línea, casi un 63% confiesa seguir a través de las redes sociales a algún medio de comunicación, un 38,6% a algún periodista y un 54,5% a gente conocida. Las aplicaciones más usadas desde el dispositivo móvil son las de comunicación interpersonal (WhatsApp, Skype, etc.), con un 91,1% de usuarios, seguidas de las de redes sociales (Facebook, Twitter...), con un 86,9% (p:103). Estas últimas son, con diferencia, la vía preferida para hacer comentarios sobre programas de televisión –79,7% de los encuestados– (p: 144). Es interesante que un 74,2% reconozca estar muy de acuerdo con la afirmación de que “conviene ser cuidadoso con lo que se publica en redes sociales” (p: 163), puesto que, como ha puesto de relieve una investigación sobre la velocidad de propagación y alcance de las noticias en una de esas redes sociales (Twitter), las noticias falsas se propagan con más rapidez y llegan a más gente que las verdaderas (Vosoughi, Roy, & Aral, 2018); concretamente, una noticia falsa tenía un 70% más de probabilidades de ser retuiteada que una información auténtica (ídem).

Para cualquiera con un mínimo interés en el conocimiento fidedigno de la realidad, el panorama es ciertamente preocupante. Y el hecho de que los bulos relacionados con cuestiones políticas sean los que más rápidamente se viralizan, seguidos por las leyendas urbanas, no es menos descorazonador. La pantalla ubicua se ha convertido no sólo en un potencial elemento masivo de monitorización de la actividad en línea (mediante paquetes de datos o *cookies* que almacena el dispositivo cuando un usuario navega por páginas web), sino en una contrastada fuente de desinformación.

Sin embargo, hay también quienes previenen contra una creencia excesivamente acrítica respecto a los efectos y consecuencias que, con supuesta seguridad, se nos vienen encima, ya que estos resultados dependerán en gran medida de la forma en la que la gente use las tecnologías y vaya adecuando su acceso y propósito en función de las circunstancias. Así, señala David Morley (2012), pese al incremento de opciones orientadas al consumo bajo demanda mediante ordenador, ciertos grandes eventos televisivos siguen teniendo un gran poder de atracción y convocatoria; en consecuencia, cabe pensar que determinadas predicciones sobre cómo se comportarán amplios sectores de audiencia en el futuro pueden asentarse sobre supuestos poco fundamentados (ídem, p. 83). Sin embargo, cabe decir que cuando Morley publicó su investigación (2012) –y siempre según sus datos–, en el Reino Unido menos del 1% de la visualización de TV bajo demanda se hacía desde el ordenador, mientras que en 2018 el uso social de la tecnología había ganado terreno a pasos agigantados: el uso de los teléfonos inteligentes (*smartphones*) pasó en 10 años del 17% al 78%, la televisión digital subió del 84% al 95%, las *tablets* del 2% al 58% y las televisiones inteligentes (*Smart TVs*), pasaron del 5% al 42% (OFCOM, 2018: 24). Paralelamente, los servicios de vídeo bajo demanda como Netflix (2012) o Amazon Prime Vimeo (2014) incrementaron las suscripciones desde el 14% de hogares en 2014 hasta un 39% en 2018 (Ídem, p: 25). Esto suponía que en 2017 la gente pasaba diariamente ante una pantalla un total de 5 horas y un minuto, de las cuales el 71% era a través de la TV convencional y el 29% restante mediante YouTube o servicios de suscripción; así, el 17%

del tiempo total de consumo televisivo se canalizaba ya por vía de medios no convencionales, siendo un segmento en clara expansión entre el sector de población comprendida entre los 16 y los 34 años (OFCOM, 2018: 4). Tanto es así, que:

“Más de la mitad de los hogares con televisión tienen una televisión conectada a internet. Un tercio de las personas ve programas en BBC iPlayer, y los servicios de transmisión por suscripción y a pedido, como Netflix y Amazon Prime Video, se encuentran en aproximadamente el 40% de los hogares. Los adultos jóvenes (de 16 a 24 años) ven un promedio de una hora de YouTube por día, y nuestra investigación sobre la alfabetización de los niños descubrió que YouTube y Netflix tenían un mayor reconocimiento de marca que la BBC o la ITV entre los jóvenes de 12 a 15 años [...] Aún así, las personas ven un promedio de 3 horas y 23 minutos de transmisión televisiva por día [...] Pero esta visualización ha ido disminuyendo desde 2010, siendo especialmente acusada en 2017, con un tiempo de visualización diario de nueve minutos por día de media”. (OFCOM, 2018: 21)

La sofisticación tecnológica permite hoy en día ver en un aparato de televisión contenido digital que no está emitiéndose en directo; es decir, podemos usar un televisor conectado a Internet para navegar por la red o para visualizar contenidos audiovisuales bajo demanda. Del mismo modo, no deja de resultar curioso que las principales actividades que realizamos actualmente con un teléfono móvil sean ver vídeos, navegar por internet y consultar las redes sociales³⁵, desplazando a la que tradicionalmente había sido su función principal -efectuar y recibir llamadas-, hacia canales de conversación integrados en las propias aplicaciones: mensajes de voz, videollamadas, etc.

Pero la importancia social de la televisión hay que buscarla más allá de su consideración cuantitativa. En el caso español, por ejemplo:

“El televisor era también el objeto preferido de los emigrantes y uno de los primeros lujos que éstos se permitían con sus incipientes ahorros; cuando volvían de vacaciones a España, solían comprar otro aparato para sus familiares, un factor, que entre otros, disparó las ventas de televisores en nuestro país [...] La televisión permitía *ver desde lejos* lo que ocurría en el país añorado y ver España desde lejos era precisamente lo que ansiaban los emigrados. De ahí la importancia que tuvo en el proceso migratorio. Los medios de comunicación ofrecían, junto con las cartas de la familia, noticias sobre lo que ocurría en su tierra”. (Martín Pérez, 2014: 63)

Cuando comenzaron las emisiones de Televisión Española en 1956, al país todavía le quedaba un largo recorrido para disponer de una infraestructura técnica generalizada para su recepción en todos los hogares del territorio peninsular. Sin embargo, con la adopción en 1959 del Plan de Estabilización, que daría paso a un periodo de progresivo crecimiento económico a lo largo de la década siguiente, la adquisición de bienes de lujo fue haciéndose gradualmente más accesible para amplios sectores de población. Tener en casa un receptor de televisión no dejaba de ser un marcador de estatus cada vez más asequible (siempre en términos relativos) debido a la supresión del impuesto de lujo y la posibilidad de adquirirlos a plazos en los primeros años sesenta (Caldevilla, 2012; Montes

³⁵ <http://mktefa.ditrendia.es/blog/todas-las-estad%C3%ADsticas-sobre-m%C3%B3viles-que-deber%C3%A1n-conocer-mwc18>

Fernández, 2009). Con la aparición (y progresiva expansión) de este nuevo medio de comunicación de masas, las autoridades dispusieron de un canal privilegiado para generalizar un determinado discurso sobre la *realidad* española, que contaba con la ventaja adicional de no requerir competencia lectora, como sí ocurría con la prensa escrita –téngase en cuenta que en 1960 todavía había en España un 25% de población analfabeta (de Gabriel, 1997: 202)–. En esta línea, Martín afirma que:

“La televisión fue por lo tanto, por un lado, un instrumento de inserción de los emigrantes en los países de acogida [...] y permitía a los emigrantes españoles acercarse a la cultura de la sociedad que les acogía y empaparse del idioma, ver cine, escuchar música o aprender recetas de cocina; y por otra parte, fue un elemento de sujeción, que sujetaba al emigrante a su patria, idealizada por la distancia y los símbolos que emitía el régimen”. (Ibídem, p. 69)

Este doble rol activo de la televisión en la conformación de imaginarios sociales, emisión de modelos normativos y cadena de transmisión de la realidad seleccionada (aquella que, como señalaba Sartori, acabará conformando *el mundo* para quien sólo acierta a verlo a través del receptor), juega un papel sociocultural demasiado importante como para no profundizar en él desde la antropología -así como desde otras ciencias sociales y humanas-, tal y como reclamaba Henley en la cita inicial de este capítulo.

Ficción, etnocentrismo y posverdad

“El molde no ha variado un ápice, en contra de lo que la gente cree, porque hace un par de años tres astronautas pisaran la Luna. Todo sigue idéntico después de eso, qué diferencia ha supuesto para la vida de nadie, no digamos para el funcionamiento y la configuración del universo. Hasta se retransmitió por televisión la hazaña, he ahí la prueba de su definitiva irrelevancia. Lo decisivo jamás se muestra, ni siquiera se comunica, o no en su momento; al contrario, se esconde y se silencia siempre, o durante muchísimo tiempo: si acaso se cuenta cuando ya no interesa, cuando es pasado remoto, y a la gente el pasado le trae sin cuidado, cree que no le afecta y que no puede cambiarse, y lleva razón en esto último”.

Javier Marías (2017: 68)

“Hace unos cien años, al generalizar la enseñanza obligatoria, se dieron cuenta de los peligros que trae consigo el extraordinario crédito que se concede a todo lo que se imprime. Ahora bien, el impacto creciente de los medios audiovisuales impone la idea de que el lenguaje del film adquiere una importancia igual a la del discurso impreso. Es, pues, esencial estudiar el modo de realidad aparente que nos imponen el cine y la televisión, y promover una actitud crítica en relación con los medios audiovisuales. La

primera etapa, con mucho la más importante, es estudiar su lenguaje y su mecanismo ideológico”.

André Delvaux (Citado en Caparrós Lera, 1997: 757)

Es evidente que investigar la realidad no implica desvelar todos sus recovecos, puesto que siempre quedan rincones ocultos a la comunicación pública. Como verbaliza un personaje de *Berta Isla* (Marías, 2017), ciertos acontecimientos permanecen sistemáticamente en la sombra y sólo aquello que es transmisible acaba asomándose al mundo de las audiencias. Sin embargo, en un plano más terreno que el de los secretos de estado que, a diversos niveles, se mueven en la novela de Javier Marías, lo que sí es susceptible de representación acaba pasando por los inevitables filtros de la selección intencional. Sólo los resultados de esa criba –qué se mostrará, cómo, en qué contexto o con qué discurso...– son verdaderamente accesibles y aptos para el análisis y la interpretación. Y un paso fundamental en ese sentido, como sugiere el cineasta belga André Delvaux, lo constituye el conocimiento del lenguaje cinematográfico y de los supuestos culturales que subyacen a las narrativas filmicas. ¿Por qué? Sencillamente debido a que la fuente principal de conocimiento sobre el mundo sigue viniendo a través de los medios audiovisuales y no necesariamente del ámbito exclusivo de la no-ficción.

Aunque siempre hay que tomarse con cierta precaución las estadísticas sobre hábitos declarados de vida (la inevitable distancia que puede haber entre lo que se hace y lo que se dice hacer), según datos oficiales correspondientes al año 2017, un 40.3% de la población confiesa no leer nunca o casi nunca en su tiempo libre y un 7.9% dice hacerlo al menos una vez al mes (Conecta Research & Consulting, 2018). Según el mismo informe, de entre los no lectores, el 35.1% afirma que no le gusta o no le interesa leer, porcentaje que aumenta hasta el 49.4% en la franja de edad comprendida entre los 25 y los 34 años (Ídem). Por otro lado, la audiencia acumulada de televisión para ese mismo año fue, de lunes a domingo, del 85.2%, la audiencia de diarios en papel del 24.3%, el consumo de Internet el día anterior a la encuesta del 75.7% y el de cine en la última semana el 3.9% (AMC, 2018).

Es congruente, por tanto, que si una parte sustancial de nuestro imaginario cultural se configura a través de los medios audiovisuales y, en un sentido más amplio, de la ficción, abordemos su estudio desde las Ciencias Sociales y Humanas, así como la influencia que ejerce sobre nuestra configuración colectiva como sociedad, teniendo siempre en cuenta las diferencias que puedan darse en razón de variables como el género o la edad, entre otras (Menéndez Menéndez, Figueras-Maz, & Núñez Angulo, 2017). En cierto modo, como señalaba Rouch, la ficción es la única forma de penetrar en la realidad³⁶ o, si se prefiere, constituye una forma única de hacerlo y para ello debemos manejar adecuadamente los registros contextuales necesarios para el análisis. Lejos de considerar las emisiones y las audiencias como elementos absolutos y auto-evidentes, debemos reparar cuidadosamente en los contextos históricos, los perfiles sociodemográficos de la población y su previsible heterogeneidad interna, así como en las desigualdades económicas o formativas que pueden incidir en el acceso a los contenidos emitidos y en su procesamiento (Abu-Lughod, 2005). La tecnología extiende el rango de acción de la

³⁶ Citado en Mathew (2014: 19).

ficción más allá de sus continentes tradicionales y lo emplaza en una variedad de medios que permiten comprender el mundo circundante de un modo más completo y articulado.

Desde la escuela, se enseña cómo la literatura fue, durante siglos, un medio de comunicación poderoso pero restringido, debido a la muy escasa proporción de la población que estaba alfabetizada. Esto no deja de ser cierto, pero omite la historia de aquella parte del mundo que ha quedado a menudo al margen de la Historia (Wolf, 1987), bien sea por su condición subalterna en contextos de asimetría extrema de poder, o por basar la transmisión de su conocimiento en la comunicación oral, sin mantener un registro escrito del mismo. Pero incluso en el entorno donde sí se desarrolló la escritura, la capacidad de reproducción del imaginario colectivo se valía de otros medios efectivos de representación. Así, por ejemplo, podemos aproximarnos a la escultura o la pintura como medios de presentación del mundo tanto en la actualidad como, sobre todo, en momentos donde no era posible otra forma de captación iconográfica de la realidad. Las representaciones gráficas que han sobrevivido hasta el presente nos permiten aproximarnos a la forma en que se explicaba el mundo, en ocasiones de modo intencionalmente distorsionado para así adecuarlo a los contornos normativos de la ideología cultural del momento. Y en no pocas ocasiones, la imposibilidad de conocer con exactitud su contexto y razón de ser nos permite reflexionar acerca de los presupuestos ideológicos y teóricos del presente (cultural e históricamente específico) que se proyectan hermenéuticamente hacia el pasado. Pensemos, por ejemplo, en el célebre caso de las representaciones artísticas de los homínidos que dejaron las pisadas fosilizadas hace más de 3 millones de años en Laetoli, Tanzania, descubiertas en los años setenta el siglo pasado por Mary Leakey y Paul Abell, o en las recreaciones que envuelven a las pinturas rupestres del Paleolítico y del Neolítico.

Una parte de estos parámetros ideológicos pueden coincidir con lo que David Morley considera una dificultad conceptual básica:

“[la] continua influencia de las concepciones hegelianas de Occidente como el origen de la racionalidad y, por lo tanto [el punto de vista] desde el cual el hombre occidental (sic) produce conocimiento sobre todos aquellos que aún están condenados a la etnicidad” (2007: 6-7)

Esta asunción entraña riesgos evidentes en el análisis y la interpretación de narrativas no occidentales, especialmente si tenemos en cuenta que la proyección de expectativas conlleva la traslación de significados: interpretamos en la medida que entendemos y esa comprensión va estrechamente unida a los elementos familiares que apreciamos en el fenómeno observado. Este espejismo en la atribución de sentido puede derivar en la falsa convicción de haber entendido un determinado fenómeno, aunque en realidad solo hayamos efectuado un ejercicio de traslación semántica por la vía del tanteo y la aproximación. Y aquí estaríamos de nuevo ante la dificultad de explicar Hamlet (y no sólo a los tiv) desde la perspectiva que podía tenerse en la Inglaterra del siglo XVII o en los Estados Unidos de comienzos del XXI. Por esta razón Janet Abu-Lughod, tras su trabajo de campo en Egipto, insistía en la necesidad de entender que las comunidades indígenas no occidentales habitan en el mismo espacio cronológico que los pueblos de Occidente, aunque es imprescindible discernir bien la singularidad cultural de cada una de esas comunidades para garantizar una comprensión correcta; además, esto permitiría reforzar los vínculos personales y de confianza con sus interlocutores. Así, explica que cuando manifestó su interés en la televisión y las series egipcias:

“Sacaron su pequeño televisor. Se disculparon, mientras jugueteaban con su antena casera, porque el aparato era en blanco y negro. Y me invitaron a verlos con ellos cualquier noche, compadeciéndome por no tener yo acceso a un televisor propio. La televisión [...] nos unió. Y este vínculo comenzó a diferenciarme de otros extranjeros, personas que generalmente, como sabían los aldeanos, no seguían los melodramas de la televisión egipcia que ellos amaban”. (Abu-Lughod, 1997: 110)

Más allá del evidente interés etnográfico de este tiempo compartido, ver la televisión sentada con la gente del lugar acaba siendo un ingrediente esencial para el conocimiento antropológico, ya que le permite trabajar sobre otras explicaciones del mundo *junto con* quienes las formulan y son sus principales receptores. Se aprende entonces que las visiones etnocéntricas, los prejuicios sociales y las visiones sesgadas sobre los otros (sean próximos o lejanos) no son patrimonio exclusivo de occidente. Así, por ejemplo, los BaMbuti (conocidos popularmente como “pigmeos”):

“Afirman que el mundo que se extiende más allá de las plantaciones es un lugar temible, poblado de espíritus malévolos, y allí, pueden vivir únicamente los animales y los BaMbuti, el nombre que los aldeanos asignan a los pigmeos. Los aldeanos, algunos bantúes y otros sudaneses, se mantienen en sus plantaciones y rara vez se internan en la selva, salvo que sea absolutamente necesario. Para ellos es un lugar maligno. Son extraños (...) El hecho de medir menos de un metro treinta y cinco no los inquieta; sus vecinos de más elevada estatura, que se burlan de ellos porque son tan pequeños, se muestran tan torpes como elefantes, otra razón por la cual continuarán siendo extraños en el mundo en que la vida puede depender de la capacidad para correr rápida y silenciosamente (...) Algunas faltas de conducta se resuelven muy sencillamente. Un pigmeo no ve con malos ojos que se robe a los negros; después de todo, en opinión de los pigmeos, no son más que animales. Pero entre ellos mismos el robo prácticamente no existe” (Turnbull, 1984: 15, 16)

Y entre los nacirema:

“El ritual de la higiene diaria incluye un ritual de la boca. A pesar de que esta gente es tan meticulosa en todo lo que respecta al cuidado de la boca, este rito incluye una práctica que puede resultar repugnante al extraño que la observa por primera vez. Me han dicho que este ritual consiste en introducir un manojo de pelos de cerdo en la boca junto con unos polvos mágicos y luego mover el manojo en una serie de movimientos prescritos. Aparte de este rito bucal privado, una o dos veces al año las personas tienen una cantidad impresionante de parafernalia que se compone de leznas, sondas y ganchos. La utilización de estos objetos en el exorcismo de los males de la boca implica una tortura ritual al cliente, que es difícil de imaginar. El hombre sagrado abre la boca del cliente y, utilizando los instrumentos mencionados anteriormente, agranda cualquier agujero que la caries haya hecho en los dientes. Luego mete materiales mágicos en estos agujeros. Si no hay agujeros naturales, excava gran parte de uno o más dientes para poder aplicar la sustancia sobrenatural. Desde el punto de vista del cliente, el objetivo de este ministerio es erradicar

la caries y hacer amigos. El carácter tradicional y altamente sagrado de este ritual resulta evidente, ya que las personas vuelven al hombre sagrado todos los años, incluso a pesar de que sus dientes siguen deteriorándose". (Miner, 1956: 40-5-406)

Quien no haya oído hablar de esta tribu de América del norte, puede leer su nombre al revés y hallará la clave. La forma en la que Horace Miner escribe, al estilo de un informe etnográfico, sobre una práctica aparentemente extraña invita a pensar en el etnocentrismo a un nivel muy diferente: ¿nos sorprendería tanto si se hablase de cepillos de dientes, odontólogos/as e higienistas dentales? En este ejercicio de ficcionalización sobre la propia narrativa etnográfica encontraríamos valiosos correlatos audiovisuales, como *Petit à petit* (Rouch, 1971) donde la actuación de Damouré Zika, desenvolviéndose como un supuesto antropólogo que recorre París mesurando la complejión física de sus habitantes, examinando su dentadura y narrando la forma de vida en una ciudad "extraña", promueve una reflexión más profunda sobre la autenticidad, la academia y la sociedad poscolonial, de un modo que sólo la ficción puede hacer: invirtiendo el sentido de la acción documental (Colleyn, 2008: 12). Si Miner vuelve la mirada sobre su mismo entorno, convirtiendo la cotidianeidad estadounidense en una suerte de alteridad del todo extraña, Rouch y su equipo de colaboradores hacen lo propio mediante el trueque de roles de poder –conferido en buena medida por la supuesta autoridad académica que enarbola su protagonista– entre investigador (africano) y estudiado (europeo).

En todos estos casos no solo queda claro el valor heuristicó de la ficción sino también su considerable potencial pedagógico. En el estudio de la ciencia histórica es bien conocido el papel crucial de la producción cinematográfica de ficción. Así, en la medida que la noción de historia se inscribe siempre en un cierto consenso sobre "lo real" (Caparrós Lera, 1997; Rosenstone, 1995, 2006), la factibilidad de plasmar esa realidad en un soporte audiovisual permite no sólo fijar una visión concreta sobre el presente, sino también restaurar o reconstituir una determinada expectativa sobre el pasado (Rosen, 2001). En consecuencia, un conocimiento adecuado del engranaje conceptual y representacional que convierte a los modelos ideológicos dominantes en arquetipos fijados documentalmente -y de cómo estos se presentan como referentes simbólicos ante la audiencia- permite comprender mejor la selección de los estereotipos transmitidos, además de su ensamblaje narrativo. Es por eso que Michele Lagny defiende que: "El cine permite, quizás mejor que ningún otro medio de expresión, estudiar las intersecciones entre el imaginario colectivo y la realidad de una sociedad determinada" (1997: 15).

Cierto es, como apuntan Zunzunegui y Zumalde (2019: 61) que todo discurso, también el cinematográfico, *crea* el acontecimiento en la medida que le da una cierta entidad y le confiere significado; pero como ellos mismos advierten:

"[...] la historia no consiste en organizar una crónica o en enumerar como lo hacen las cronologías y los anales hechos documentados [...] sino, antes bien, en discriminar aquellos que resultan heuristicamente relevantes o significativos para procesarlos narrativamente como relato con objeto de explicar la lógica que gobierna en el conjunto" (Ídem, p: 71).

Y la ficción, especialmente la cinematográfica, ha sido reconocida en diversos momentos de la historia de España en los últimos ochenta años como una fuente relevante de relatos

estrechamente asociados con la realidad. Fue así ya a comienzos del Franquismo, en noviembre de 1942, cuando un editorial de la revista *Primer Plano*, número 109, afirmaba que:

“España ha comenzado a producir obras de arte en el celuloide (...) alegrémonos en lo profundo de nuestra alma, porque ella será mensajera de buenas nuevas, heraldo de nuestras glorias históricas, voz e imagen de nuestros paisajes espirituales y geográficos, resonancia de nuestro folklore, resplandor de la cultura y de la fe, lección sin mancha para nuestros hijos, enseñanza constante para todos y luz del sol en España, vertido a raudales por todos los continentes de la Tierra”.

Citado en Monterde (2001: 69)

Quedaba, pues, claro que de entre todas las virtudes que adornaban al celuloide, una de las más importantes era la de transmitir una cierta imagen del presente (y también de su correspondiente pasado). Pero esta consideración favorable hacia la ficción no se limita al periodo dictatorial, sino que se extenderá hasta la actualidad, tal y como puede observarse en diversas leyes y Reales Decretos promulgados a lo largo de los últimos 30 años. Veamos algunos ejemplos.

En el Real Decreto 1282/1989, de 28 de agosto, de Ayudas a la Cinematografía se hizo constar que:

“El cine como manifestación cultural y reflejo de la realidad del país, merece y necesita ser fomentado y asistido por la sociedad en su conjunto, y en consecuencia, por la administración del Estado (...) por ello, la presente disposición establece un sistema de ayudas públicas a la Cinematografía que (...) tienen como finalidad última fomentar la realización de películas representativas de la cultura española en cualquiera de sus manifestaciones y formas de expresión”. (BOE, 1989: 34028)

Más de cuarenta años después, el cine sigue siendo reconocido explícitamente como un *reflejo* de la realidad y no como su distorsión falseada. Que las ayudas públicas se establezcan en función del fomento *necesario* por parte del Estado de una manifestación cultural que actúa como intermediario de la realidad refuerza el rol pedagógico de la ficción. En consecuencia, su dimensión industrial y económica debía ser especialmente cuidada.

Y eso es lo que, más recientemente, confirma la Ley 55/2007, de 28 de diciembre:

“La actividad cinematográfica y audiovisual conforma un sector estratégico de nuestra cultura y de nuestra economía. Como manifestación artística y expresión creativa, es un elemento básico de la entidad cultural de un país. Su contribución al avance tecnológico, al desarrollo económico y a la creación de empleo, junto a su aportación al mantenimiento de la diversidad cultural, son elementos suficientes para que el Estado establezca las medidas necesarias para su fomento y promoción, y determine los sistemas más

convenientes para la conservación del patrimonio cinematográfico y su difusión dentro y fuera de nuestras fronteras. Todo ello considerando que la cultura audiovisual, de la que sin duda el cine constituye una parte fundamental, se halla presente en todos los ámbitos de la sociedad actual”. (BOE, 2007: 5)

Es interesante observar cómo los beneficios de interés general asociados a la industria cinematográfica inciden en este contexto en la diversidad cultural (un ámbito que ocupará el debate público español de manera progresiva desde mediados de los años noventa, coincidiendo con el incremento de la inmigración y de la consiguiente visibilidad pública de la multiculturalidad en la práctica totalidad del Estado), el desarrollo económico y la creación de empleo (dos de los principales argumentos de carácter estratégico en la definición de proyectos políticos en la década anterior a la promulgación de esta ley). La ubicuidad audiovisual en la vida pública era ya considerable y no dejaba de aumentar, lo que reforzaba aun más si cabe el carácter clave de la industria en el panorama social y cultural español en aquel momento.

Esta consideración no deja de poner de manifiesto la voluntad de intervenir sobre la realidad a través del cine y, por supuesto, de la ficción. Así, en la Resolución de 16 de noviembre de 2011, del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, por la que se establecen criterios para el otorgamiento a las películas cinematográficas y otras obras audiovisuales de la categoría “Especialmente recomendada para el fomento de la igualdad de género”, se requiere:

- “Que transmitan una imagen igualitaria de ambos性os, sin situaciones vejatorias o discriminatorias para uno de los dos.
- Que promuevan la eliminación de prejuicios, imágenes estereotipadas y roles en función del sexo e impulsen la construcción y difusión de representaciones plurales y reales de ambos性os, como diversos son las mujeres y los hombres.
- Que promuevan el uso de un lenguaje no sexista que nombre, también, la realidad femenina.
- Que incorporen una visión igualitaria de las relaciones afectivas y de la convivencia doméstica.
- Que representen de manera igualitaria la presencia y la capacidad de las mujeres en aquellos sectores y niveles claramente masculinizados y de los hombres en los feminizados.
- Que promuevan el conocimiento y el rechazo del fenómeno de la violencia en todas sus dimensiones”. (BOE, 2011: 2)

En definitiva, si en 1942 el mundo debía explicarse mediante la ficción a través de la revisión de la historia y de la conveniente selección de momentos actuales, casi setenta años después la intervención sobre la realidad sociocultural seguirá relativamente intacta, aunque bajo otros ropajes. Un último ejemplo, todavía más reciente: en la orden CUD/769/2018 de 17 de julio de bases reguladoras de ayudas previstas en la Ley de Cine de 2007, se hace constar lo siguiente:

“La industria cinematográfica y audiovisual es una de las principales manifestaciones artísticas y de expresión creativa que conforman la entidad cultural de un país y, por ende, elementos constituyentes de su propio imaginario colectivo. Como sector estratégico en el contexto de una economía digital y global, contribuye al avance y a la innovación tecnológica, al desarrollo económico y a la creación de empleo de calidad, junto a su aportación al mantenimiento de la diversidad cultural, tan característica de la propia cultura española. Además, en los últimos años el sector cinematográfico y audiovisual ha contribuido intensamente a fortalecer la Marca España más allá de nuestras fronteras en el marco de recuperación económica actual, reforzando nuestra capacidad exportadora y mejorando así el nivel de vida y bienestar social del conjunto de la ciudadanía española”. (BOE, 2018: 72902)

Pueden observarse pequeñas, pero significativas, diferencias entre el redactado de la Ley de 2007 y esta orden de 2018. Mientras que en aquella aparecía la diversidad cultural como un fenómeno a sostener, en la última ya se contempla como una “característica de la cultura española”, consideración difícilmente desvinculable de la realidad sociodemográfica actual y de los debates políticos y sociales que ha despertado. Por otra parte, es sumamente interesante la alusión explícita a la “Marca España” y a su papel en la imagen exterior del país. Definida en el momento de su creación en 2012 como: “[...] una política de Estado que tiene como objetivo mejorar la imagen del país en el extranjero y entre los propios españoles” (España Global, 2012), esta marca cuenta con el cine de ficción como un instrumento de gran valor para promover la realidad española (Martínez Expósito, 2015). Paralelamente, se avivan debates partidistas y opiniones sociales encontradas que denuncian la imprimación de determinados estereotipos y sesgos ideológicos en las películas comercializadas (*ídem*). Pese a todo, la relevancia estratégica del formato audiovisual acabará extendiéndose también a las producciones científicas (España Global, 2018).

Ciertamente, este interés en “contar España” (Martínez Expósito, 2015: 23) no es nuevo. En el primer tercio del siglo XX las autoridades gubernativas comenzaron a interesarse en la promoción del cinematógrafo, aprovechando que las proyecciones cada vez congregaban a más público y el número de producciones no deja de crecer. En 1924, bajo el mandato de Miguel Primo de Rivera, se convirtió casi en una cuestión de estado e incluso: “[...] los diplomáticos recibieron órdenes de protestar por las distorsiones de la realidad española que aparecieran en cintas extranjeras” (Borau, 1998:205). No es preciso reiterar el interés del gobierno de Franco en controlar la producción cinematográfica durante la totalidad del periodo dictatorial (Véase Borau, 1998; Díez Puertas, 2003; Gubern & Font, 1975; Neuschäfer, 1995; o Rodríguez Mateos, 2008, entre otros).

Evidentemente, tampoco es nuevo el rol de las narrativas culturales en el ámbito pedagógico y en la voluntad de proyección exterior, sino que ha tenido un amplio eco en la promoción de valores favorables a lo largo del tiempo; pero también ha jugado un papel relevante en el des prestigio de ciertas ideas, valores o incluso estados³⁷. Claro está que

³⁷ Véase por ejemplo la considerable producción académica en torno a la creación y a las estrategias de divulgación de las llamadas leyendas negras (no sólo la española) que suelen aparecer en contextos de expansión política, militar y comercial de grandes imperios. Es también interesante analizar la discrepancia

una cosa es el propósito que se persigue al diseñar una acción comunicativa, otra distinta es el modo en que se ejecuta –con el cúmulo de decisiones, selecciones y descartes que conlleva– y aun otra diferente la forma en que las distintas audiencias modelen su opinión en función de lo que consideren verdadero y lo que no. A este respecto, Iñíguez et al. (2012) abordan esta recepción social tratando de examinar hasta qué punto las opiniones sociales se basan en la ciencia o, al menos, están influidas por ella. Para ello, trabajan con diversos parámetros que les permiten formular un modelo matemático diseñado para inferir las consecuencias sociales que, en el proceso de formación de opinión dentro de una determinada red social, comportaría la difusión de un factor externo. A tenor de sus resultados, parece que los conceptos más sólidos desde el punto de vista científico resultan más difíciles de adquirir que aquellos que no han sido validados por la ciencia. Los autores atribuyen este hecho a que quienes se muestran más reticentes a divulgar hechos científicos suelen formar comunidades muy estrechamente conectadas (aunque no completamente aisladas), en cuyo interior se da un fuerte apoyo mutuo en esta actitud de rechazo (Ídem, p: 9).

Estas dinámicas cerradas de interacción sobre el propio grupo podrían acabar generando marcos conceptuales refractarios a la contrastación y, por ende, alimentando los silos informativos a los que se refería Flichtentrei (2017). Una reticencia recurrente a la aceptación de hechos científicos, como sugieren Iñíguez et al., parece constituir un factor cohesionador fundamental en estas comunidades y supone un caldo de cultivo óptimo para la proliferación de las distorsiones posverdaderas. Si, además, estos discursos adoptan las convenciones formales y argumentales tradicionalmente atribuidas al ámbito científico, el resultado puede ser devastador.

Un claro ejemplo de ello son los llamados falsos documentales (*fake documentaries* o *Mockumentaries*, en inglés). Veíamos en el capítulo primero cómo la distinción conceptual entre *fiction* y *fake-tion* es clave para comprender el valor explicativo de la ficción, en tanto narrativa sobre la realidad, y para entender el objetivo último de la posverdad: la confusión y el despensamiento. Las noticias falsas se han convertido en uno de los principales quebraderos de cabeza para cualquier medio de comunicación riguroso y para cualquier estamento académico, de cualquier disciplina, comprometido con su misión intelectual.

Puede definirse el falso documental como un producto audiovisual que conjuga las técnicas y convenciones del género documental con las narrativas y estrategias propias de la ficción, con la intención –al menos en algunos casos hasta el final del metraje– de que el contenido ficticio pase desapercibido para la audiencia (Tello Díaz, 2014). Más concretamente:

“El falso documental presenta como verdadera una ficción y se vale de la acumulación sistemática de datos difícilmente contrastables en el momento para confundir al espectador, que acaba aceptando el relato verbalizado por encima de lo que muestran las imágenes. A la enunciación de una hipótesis fantástica le sigue una acumulación de falsas evidencias que progresivamente incrementan su inverosimilitud, pero la reacción del espectador no siempre es la de ir desacreditando el argumento central expuesto e ir dándose cuenta

intelectual al respecto (Roca Barea, 2016; Villacañas Berlanga, 2019) y cómo el presente siempre aparece como desencadenante último del debate.

del artificio. Se da una cierta pérdida de control entre lo que se pretende desde el lado del enunciador y lo que se consigue, respecto a la opinión del enunciatario". (Gómez Martínez & Casal Balbuena, 2015: 336)

¿Por qué se produce esta pérdida de control? Esencialmente porque el propósito de este tipo de producciones no es dar cuenta de la realidad mediante los hechos, sino transmitir una determinada percepción de la misma a través de las emociones. Tanto es así, que la implicación sentimental ante una determinada producción audiovisual, o el impacto emotivo que pueda suscitar, incrementa la percepción de realismo y confiere mayor valor informativo a productos cuya base factual puede estar más basada en la ficción que en la realidad (Konijn, Van Der Molen, & Van Nes, 2009). En consecuencia, las personas con mayor predisposición a reaccionar emocionalmente ante una exposición argumentada (esté o no basada en hechos comprobables) son más proclives a validar su contenido que quienes se muestran menos reactivos a influencias anímicas inmediatas.

¿Y de qué manera actuaría esta pérdida de control? En primer lugar, mediante la suspensión del juicio crítico ante lo que se contempla, sin sopesar la consistencia interna de los argumentos, ni su congruencia con las hipótesis o ideas que orientan la exposición, ni la fiabilidad de las fuentes que puedan esgrimirse. En segundo lugar, por lo que se conoce como *sesgo de confirmación*, esto es: la tendencia a seleccionar y confiar sólo en la información o en las fuentes que coinciden con nuestras propias ideas o creencias. Esta selección no obedece a criterios rigurosos de contrastación, sino más bien al deseo de que las cosas sean como uno considera que son o deberían ser. En tercer lugar, por la creación de circuitos relativamente cerrados de circulación de este tipo de información que valida automáticamente cualquier *input* que llega por sus canales y aumenta la conexión entre los componentes de esta red. En cuarto lugar, y estrechamente conectado a lo anterior, a través de la autentificación apriorística de cualquier supuesta noticia, dato o hecho que pueda llegar por estos canales, por el simple hecho de haber circulado entre la comunidad: si me llega por esta vía, o a través de estas personas, debe ser cierto...

En consecuencia:

"Esto sitúa el problema de la posverdad bajo una perspectiva completamente diferente. No tiene que ver primordialmente con mentiras y noticias falsas. No se trata principalmente de consumidores de noticias irracionales o ignorantes. Ciertamente no va sobre ninguna nueva incapacidad cultural para concebir la diferencia entre la verdad y la mentira, o entre la realidad y la ficción. El *quid* del problema radica, más bien, en que los consumidores de noticias [...] no están buscando en las noticias información o conocimiento factual. Lo que buscan en las noticias es validación social y emocional". (Eitzen, 2018: 96)

Es importante no caer en la ingenuidad de considerar que quien sucumbe a las redes de la posverdad está intelectualmente desprovisto de las herramientas necesarias para comprender la realidad o, simplemente, es corto de entendederas. Sería como creer que sólo los incautos pueden ser víctimas de timadores o delincuentes. Entre otras cosas porque, como argumentan Konijn, Van der Molen y Van Nes (2009), los transmisores potenciales de estos mensajes conocen bien los entresijos técnicos y las estrategias narrativas necesarias para apelar al ánimo de su audiencia diana, y no únicamente (ni necesariamente) al intelecto. La verosimilitud juega en este nivel un papel determinante

puesto que lo que se contempla debe, cuanto menos, *parecer* real. Este efecto de realidad se alcanza cuando el efectismo narrativo y la verosimilitud genérica se fusionan eficazmente, dando como resultado una urdimbre argumental consistente. Esta combinación es altamente efectiva y genera no pocas dificultades en diversos ámbitos científicos, incluso más allá de las Ciencias Sociales: sirva como botón de muestra los problemas que desde la biología y las ciencias del mar tienen para mantener programas de preservación de fauna marina (por ejemplo, tiburones) cuando deben rebatir montajes tan efectistas como la pervivencia en los océanos del prehistórico Megalodón (O'Bryhim & Parsons, 2015) o el supuesto descubrimiento de evidencias biológicas sobre la existencia de sirenas (Thaler & Shiffman, 2015).

El perjuicio que este tipo de producciones causan a la divulgación del conocimiento es extraordinario, tanto como lo es el impacto que alcanzan en el imaginario popular, puesto que, como bien explican Thaler y Shiffman (op. cit.), los efectos de la pseudociencia y los bulos de base supuesta (y erróneamente) científica pueden perdurar mucho más allá de la demostración fehaciente de su inexactitud. Un claro ejemplo de ello sería la resiliencia de ciertas creencias sobre los efectos nocivos que la administración de la vacuna triple vírica (sarampión, parotiditis y rubeola) tiene sobre el autismo, incluso tras la retirada de un artículo que establecía este vínculo en la prestigiosa revista científica *The Lancet* (Wakefield et al., 1998), tras ser considerado por el Colegio General Médico Británico como “irresponsable y deshonesto” (Dyer, 2010). Pese a que recientemente otro estudio ha vuelto a confirmar que la triple vírica no incrementa el riesgo de autismo, ni puede desencadenarlo en menores sensibles, ni se asocia con el diagnóstico de este trastorno en niños que ya habían sido vacunados (Hviid, Hansen, Frisch, & Melbye, 2019), la Organización Mundial de la Salud continúa alertando del riesgo que supone para la salud pública toda la desinformación que circula acerca de la supuesta inseguridad de las vacunas y que ya ha llevado a reducir la confianza en ellas en diversos países (World Health Organization, 2018: 35).

Sin embargo, algunos autores establecen una diferencia fundamental entre los falsos documentales y los documentales falsos:

“No se trata de un mero juego de palabras. Un documental falso sería, a nuestro entender, aquel que pretendiera dar una versión sesgada de la realidad, manipulando pruebas u ocultando otras, especulando y tergiversando, ya sea para dar a la audiencia un argumento sugerente, ya sea con fines propagandísticos o cualquiera otros, pero sin aclarar nunca tal intención que permanece oculta [...] Muy al contrario, el falso documental manipula y especula, pero resuelve siempre esa especulación en favor de la verdad, mientras que el documental falso pretende demostrar lo indemostrable forzando la realidad que maneja”. (Gómez Martínez & Casal Balbuena, 2015: 325-326)

Así, el falso documental no recurriría a la ficcionalización con la intención de engañar, sino de utilizar la confusión para poner en cuestión la verosimilitud genérica. La atribución de veracidad en base, únicamente, a la apariencia documental de una producción audiovisual, conduciría a un replanteamiento de la actitud crítica de nuestra posición como espectadores ante la presentación de determinados acontecimientos. Por decirlo de otro modo, se trataría de reafirmar la necesidad de un conocimiento fiable mediante un examen atento de la forma de presentar los hechos, la consistencia de los

argumentos que supuestamente los sustentan y las evidencias que se proporcionan para validar las conclusiones. Una vez más, como afirma Baggini (Baggini, 2018), no se trata de ser indiscriminadamente cínico ante la exposición de un fenómeno, sino de mantener una adecuada posición de alerta epistemológica ante cualquier fuente que pretenda convencernos de que el mundo es, exactamente, como nos los presenta.

Examinemos, por ejemplo, el caso de *Operación Palace* (Évole, 2014). A lo largo de casi una hora, el equipo que trabaja en este falso documental presenta a la audiencia una visión del golpe de estado que sacudió España el 23 de febrero de 1981 radicalmente distinta a las versiones públicas que han circulado en los medios de comunicación desde entonces. A medida que avanza en sus planteamientos, diversos protagonistas *reales* de aquellas horas (fundamentalmente políticos y periodistas) explican cómo el gobierno del entonces presidente, Adolfo Suárez, encargó al cineasta José Luis Garci que se hiciera cargo de la retransmisión televisiva de una simulación de golpe de estado que tendría como principal propósito abortar la posibilidad de que un auténtico pronunciamiento pudiese llegar a producirse y quebrarse el aun incipiente proceso de consolidación democrática. A los testimonios de personalidades fácilmente identificables por cualquier persona que hubiese vivido (o haya estudiado) aquellos acontecimientos, *Operación Palace* incorpora material de archivo con metraje *real* de aquella jornada. El resultado:

“Se manejan datos, se muestran imágenes, entre ellas, las que todos los españoles reconocen como autenticas, se indican detalles en las que pretendidamente nadie ha reparado, todo en busca de la credibilidad de un documental o un reportaje [...] mediante su visión carnavalesca, ofrece una invitación a poner en entredicho el relato oficial de la Transición, quitándole el corsé del dogmatismo y de la sentimentalidad. Sin lugar a dudas, la cultura participó en la forja de una historia falsificada, pero gracias a su potencial autorreflexivo es capaz de detectar los mecanismos de su implicación en este proceso y, en un movimiento simultáneo, de recobrar su carga subversiva”. (Kłosińska-Nachin, 2017: 58,59)

Al final del supuesto documental, se hace explícito que todo ha sido una escenificación y se desnuda el carácter ilusorio del mismo. Las reacciones no se hicieron esperar y las redes sociales bulleron con todo tipo de comentarios al respecto: desde quienes lo consideraron una falta de respeto y una burla a nuestra historia reciente, hasta quienes celebraron la iniciativa como un saludable ejercicio de reflexión crítica sobre la realidad, las fuentes de información y las narrativas de todo tipo³⁸. Se publicaron incluso reflexiones académicas por parte de especialistas en Comunicación Audiovisual:

“Ahora bien, ¿qué vimos aquel domingo? Para algunos, una broma, para otros, un engaño, para otros una quedada ingeniosa; para otros, una provocación infantil que atenta contra el rigor periodístico, o incluso la trivialización de unos hechos dramáticos. Los medios de comunicación escrita han tenido una reacción, en términos generales, bastante negativa: el diario *El País* lo califica de "patraña", *La Vanguardia* como "farsa". *El Diario* es quizás el medio que más artículos de opinión ha publicado al respecto donde se intenta dar voz a diferentes políticos, matizar y desdramatizar el hecho [...] Quizás lo que no ha sido suficientemente destacado en muchos de

³⁸ Según algunas fuentes, hubo más de 260.000 comentarios durante y tras la emisión de *Operación Palace*, convirtiéndose en *trending topic* en España (Martín García, 2017: 35)

los comentarios es cuál es el punto de Évole. Y este quedaba claro al final, en unos rótulos que reconocían que sí, nos habían engañado, y que lo habían podido hacer porque no tenemos acceso a la auténtica información, y que en casos como estos, ellos, o cualquier otro, pueden manipularnos sin demasiada dificultad. No se trata pues sólo de jugar con nuestra credulidad porque sí, sino de reivindicar que los secretos, sobre todo los de Estado (y de eso se hablaría a continuación en el debate), son campo abonado para la manipulación. Esta contundente conclusión no daría necesariamente por buena una historia oficial que, muchos de los que estábamos aquel domingo ante el televisor, nunca nos hemos acabado de creer del todo” (San Cornelio & Roig, 2014, en línea)

De este modo, un cúmulo de realidades habían derivado en una ficción: el acontecimiento –pero no su motivación–, buena parte de los personajes entrevistados –pero no su contenido: habían sido pautadas e intencionalmente actuadas–, el metraje de archivo –insertado en un conjunto cuyo sentido cambiaba sustancialmente la perspectiva sobre el evento– y el formato –pero no su intención–. En sentido estricto, no fue un engaño y, a raíz de su emisión, el tema del 23-F, la información disponible y la que se cree inaccesible, el papel de los medios de información o la propia conveniencia de los falsos documentales coparon tertulias radiofónicas, artículos de opinión e incluso conversaciones informales. Todo ello pone de relieve el objetivo último de estas producciones: promover un debate sobre la realidad que ayude a replantearse aquellos fundamentos epistemológicos y narrativos con los que conocemos o explicamos el mundo.

Sin embargo, *Operación Palace* no inventó el género, ni fue germinal en su planteamiento. Años antes, *Operación Luna* (Karel, 2002) ya se hizo eco de una de las teorías escépticas más populares respecto al (no) alunizaje del Apolo XI en el Mar de la Tranquilidad el 20 de julio de 1969. Lo que “en verdad” ocurrió, según Karel, fue que, en el marco de la Guerra Fría y de la carrera espacial entre los Estados Unidos y la URSS, la administración Nixon encargó al prometedor cineasta Stanley Kubrik la simulación cinematográfica de la expedición, alunizaje y posterior paseo de Armstrong y Aldrin por la superficie lunar. Para dar verosimilitud al documental, el director contó con la colaboración de personajes reales (Donald Rumsfeld, Henry Kissinger o el propio Buzz Aldrin entre ellos) y con metraje tomado durante los preparativos de la misión espacial. Así:

“*Dark Side of the Moon* [título de esta producción en Estados Unidos] ilustra perfectamente cómo las teorías de la conspiración se vinculan con el mockumentary y la falta de confiabilidad, y cómo funcionan habitualmente: comienzan con un pequeño detalle [...] y terminan conduciendo a la exposición de un conspiración vasta, sistemática y, en este caso, de alcance mundial [...] Por lo tanto [Su efecto sobre la audiencia] es menos probable que refuerce las creencias sobre el [supuesto] fraude sobre la luna, como que cuestione de manera auto-reflexiva la confiabilidad de los discursos fácticos, especialmente los televisivos”. (Taylor, 2007: 101-102)

En definitiva, frente a este propósito de fomentar la evaluación preventiva, el documental falso se orientaría a convertir la confusión en el fin último y su misma razón de ser. De un modo análogo a cómo la *posverdad* modela una pretendida realidad conforme a la

discrecionalidad de quien requiere construirla, el documental falso dirige a su audiencia hacia una alteración de la realidad que puede ir desde la omisión (o invención) de ciertos hechos, hasta la interpretación sesgada de los mismos, subvirtiendo la lógica analítica, transformando meras conjjeturas en supuestas conclusiones y fabricando apoyo empírico para las mismas. Quizá por esta razón Mathew (2013) considera que el docudrama, género híbrido entre el documental y la ficción, al incorporar estrategias de ficcionalización en la exposición –e interpretación– de los hechos, podría ser una opción excelente para la representación de la realidad en el filme etnográfico. A este respecto, Derek Paget (1998) distingue entre *dramadoc* (de raíz británica, concebido como un documento dramatizado periodístico de servicio público) y *docudrama* (característico de Estados Unidos, más enfocado a las tendencias dramáticas y al entretenimiento), aunque en la práctica ambos términos suelen responder a una misma concepción y usar los mismos códigos y convenciones formales (Paget, 2004: 196).

Cualquiera que fuese el estilo adoptado, un documental dramatizado se distanciaría del documental falso y de la encarnación audiovisual de relatos posverdaderos al mantenerse anclado en la base factual de los argumentos que presenta, recurriendo a la ficción sólo para acomodar su presentación a una audiencia más familiarizada con las películas de ficción que con las producciones documentales. Además, como he señalado anteriormente, pueden servirse de la reconstrucción dramatizada para llenar aquellos huecos que resultan inaccesibles a la mostración. Por esta razón, desde una perspectiva etnográfica, las producciones de ficción y los documentales dramatizados no basarían su fiabilidad en la presentación de información rigurosamente etnográfica sobre el sujeto de estudio, sino en la forma en la que se nos presentan situaciones de interés antropológico.

Por otro lado, que se recurra a estrategias de la ficción para construir un argumento verosímil no es ni mucho menos una ocurrencia contemporánea. Una parte del ahora considerado género documental se ha nutrido siempre de ellas, comenzando por *Nanuk el esquimal* de Robert Flaherty (1922), una de las piedras angulares de los primeros tiempos del cine etnográfico. La reconstrucción o la provocación de acontecimientos ha sido también característica de producciones como *Las Hurdes (Tierra sin pan)* (1933) y se extiende hasta nuestros días a través de las minuciosas reconstrucciones de documentales históricos que permiten visualizar la conformación de ciudades de la antigüedad o revisar aspectos de la vida cotidiana en tiempos remotos. Otras veces, son las producciones de ficción las que recurren a metraje registrado en situaciones reales, como en *JFK* (Stone, 1991), o rodado siguiendo las convenciones del documental –*La Lista de Schindler* (Spielberg, 1993b)–.

Incluso podemos encontrar con facilidad producciones que presentan el mundo del cine desde el interior del propio cine. Películas de planteamientos y géneros filmicos tan dispares como *La última orden* (von Sternberg, 1928), *El crepúsculo de los dioses* (Wilder, 1950), *Cautivos del mal* (Minnelli, 1952), *Cinema Paradiso* (Tornatore, 1988), *Tesis* (Amenábar, 1996), *La niña de tus ojos* (Trueba, 1998) o *The artist* (Hazanavicius, 2011), entre otras, muestran cómo la reflexión sobre el mundo cinematográfico extiende sus derivadas sobre la vida social de cada momento. Esta suerte de *metaficción* (Tello Díaz, 2014; Waugh, 1984) se convierte en un ejercicio reflexivista sobre la condición cinematográfica de la vida, así como de la naturaleza real de la ficción.

Otras veces parece que es la vida misma la que adopta los ropajes de la ficción a instancias de la televisión o del cine, dando lugar a comunidades que habitan a un tiempo el mundo real y el universo virtual en torno a determinados personajes o producciones televisivas o cinematográficas. Es el caso paradigmático de las comunidades *otaku*, integradas por individuos, generalmente jóvenes, que sienten una acusada admiración por personajes de ficción del *manga* y el *áname*, y suelen caracterizarse por un gran interés en la cultura japonesa, la preferencia por espacios interiores (que pueden llegar al nivel de la reclusión doméstica) y muestran un carácter generalmente retraído (Appel, Marker, & Mara, 2019). Aunque la emergencia de este grupo social se detectó ya a comienzos de los años ochenta y durante los veinte años siguientes fueron considerados por buena parte de la sociedad japonesa como extravagantes y fuera de la norma, actualmente la llamada (*sub*)cultura *otaku* forma parte de un programa multimillonario a nivel mundial llamado *Cool Japan*, creado por el Ministerio de Economía, Comercio e Industria japonés y que integra lo que podríamos denominar referentes más populares de la “Marca Japón” –comida, moda, automóviles o, por supuesto, manga– para explotarlos a nivel internacional (EFE economía, 2013; Kelts, 2013). A lo largo de las dos primeras décadas del siglo XXI el fenómeno *otaku* se ha ido desdoblando en una práctica popular que ha ido ganando adeptos a nivel social al tiempo que su conversión en un *branding* (proceso de creación y gestión de una marca)³⁹ comercial le ha convertido en un referente promocional estratégico para el gobierno japonés (Hinton, 2018).

Apoyado en la implantación mundial de las nuevas tecnologías y en la globalización de la información, su repercusión es tal que ha conformado un tipo de turismo que adquiere tintes de peregrinación a los espacios físicos más significativos del universo *otaku*, forjándose nuevos vínculos sociales entre las comunidades locales y los fans llegados de todo el orbe para visitarlas (Okamoto, 2015). A su derredor han proliferado restaurantes, tiendas, museos, parques temáticos o rincones urbanos; se han editado libros que sirven de iniciación y guía al universo *otaku* en Japón (Hernández Pérez & Santiago, 2018) e incluso se organizan actos promocionales en España vinculados a organismos como la Oficina Nacional de Turismo de Japón (JNTO)⁴⁰.

Sin embargo, este tipo de turismo no es nuevo y podemos rastrearlo en diferentes países vinculado a personajes de ficción de gran relevancia popular (e.g. Sherlock Holmes en Londres) o series de alto impacto entre la audiencia (e.g. visitas guiadas a localizaciones de *Juego de Tronos* en las ciudades de Girona o Dubrovnik). En algunos casos, el impacto de un solo film sirvió para transformar la economía local, como ocurrió en Irlanda con *Man of Aran* (R. Flaherty, 1934), en las Islas Aran, o con *The Quiet Man –El hombre tranquilo–* (Ford, 1952) en Galway, donde existen visitas señaladas a los escenarios supuestamente más emblemáticos de ambos filmes y sus presentaciones –o evocaciones–

³⁹ <https://www.branderstand.com/branding-que-es-branding>.

⁴⁰ Véase, sólo a modo de ejemplo el acto promocional *Turismo Otaku: las peregrinaciones a los santuarios del manga y del anime*, integrado por la conferencia “El turismo del manga y el anime: otra forma de conocer Japón”, a cargo de Laura Blocona y Hajime Kishi, Oficina Nacional de Turismo de Japón (JNTO) en Madrid conferencia y presentación del libro *Japón para Otakus* (Hernández Pérez & Santiago, 2018), organizado en Madrid el 18 de diciembre de 2018 por la Japan National Tourism Organization (JNTO) y la Japan External Trade Organization (JETRO), con la colaboración de Casa Asia y Fundación Japón-Madrid (<https://www.casaasia.es/actividad/detalle/220757-conferencia-y-presentacion-turismo-otaku-las-peregrinaciones-a-los-santuarios-del-manga-y>).

de los entornos naturales han llegado a tener efectos en el tipo de turismo que han ido recibiendo estas localidades (Brereton, 2006)⁴¹.

La popularidad de este turismo especializado tiene mucho que ver, sostiene Stijn Reijnders (2010), con la materialización tangible de mundos imaginados, de modo que al visitar estos emplazamientos, los/as visitantes pueden cruzar la frontera simbólica entre el mundo “real” y el “imaginario” (p: 40). Para explicar este proceso propone el concepto de “lugares de imaginación” (*lieux d'imagination*), siguiendo la propuesta de “lugares de memoria” (*lieux de mémoire*), acuñada por el historiador francés Pierre Nora para significar el territorio inmaterial donde anida y se expresa la memoria colectiva (1984), pensando específicamente en un pasado histórico que la dote de sentido y coherencia. Reijnders cree que este propósito de anclaje puede funcionar también en la memorialización de acontecimientos ficticios, en un sentido similar al que Gabriela Raposo confiere al término: reconstrucciones que reafirman y modelan identidades grupales (Raposo Quintana, 2013: 66):

“Como la imaginación y las realidades están entrelazadas, las personas sienten la necesidad de desentrañarlas. Por lo tanto, estos *lieux d'imagination* no deben interpretarse como puntos de referencia físicos a una oposición objetiva existente entre "imaginación" y "realidad", sino como lugares donde la diferencia simbólica entre estos dos conceptos está siendo (re) construida por quienes están involucrados en ellos. Esto implica un proceso cultural de apropiación: una práctica por la cual diferentes actores sociales atribuyen [...] significados a lugares específicos”. (Reijnders, 2010: 41)

Esta propuesta pretendería, pues, interconectar los efectos que tienen los medios de comunicación en la configuración de estas destinaciones turísticas con el impacto de estos lugares en la experiencia de quienes los visitan. Además, se da la circunstancia de que la causa última del “peregrinaje” no deja de ser un acontecimiento ficticio, frecuentemente literario, televisivo o cinematográfico. También en este ámbito, la pantalla se convierte en el límite físico entre un mundo *real* y un mundo *virtual*, o quizás sería más adecuado referirnos a una dimensión más tangible o experiencial y a otra virtual o imaginaria de un mismo mundo que habitamos, en el que –de un modo u otro– nos relacionamos unos con otros, con el que –también de una u otra forma– interaccionamos y que, en último término, acaba conformando el conjunto de nuestra realidad.

Aunque todo movimiento presenta manifestaciones extremas. Parece que la raíz última del movimiento *otaku* reside en las novelas de ciencia ficción de los años sesenta, aunque su impulso definitivo llegó, primero, con el desarrollo de videojuegos y programas de televisión para, más adelante, cobrar fuerza con Internet y la posibilidad de participar en juegos en línea, crear perfiles específicamente orientados al juego e incluso constituir comunidades virtuales (Okamoto, op. cit.). Un mismo fenómeno puede, pues, adquirir dos dimensiones distintas y simultáneas: el confinamiento en un entorno delimitado por la militancia en ciertos movimientos sociales y la comunicación masiva y sin fronteras físicas con otros miembros de la comunidad (e incluso de otras comunidades) gracias al

⁴¹ En una página web sobre las Islas Aran se llega a afirmar de *Man of Aran* que: “Cuando se estrenó la película, fue aclamada como una de las mejores películas jamás realizadas y provocó una nueva ola de interés en las islas entre el público irlandés, europeo y estadounidense. Los isleños generalmente sostienen que marcó el inicio de la era del turismo moderno” (<http://www.aranislands.ie/the-man-of-aran-film>, visitada el 5 de junio de 2019).

ciberespacio y a las nuevas tecnologías de la comunicación. Un caso aún más claro, también originado en Japón, serían los *hikikomori*, individuos que optan por aislarse del mundo físico –frecuentemente mediante el enclaustramiento doméstico⁴²–, mientras pueden mantener –aunque no siempre es así– una intensa actividad en Internet, y que son vistos en ocasiones como “una versión radical del otaku” (de la Calle Real & Muñoz Algar, 2018: 117).

Considerado por la literatura psicológica especializada como un síndrome de aislamiento social característico, aunque no exclusivamente, de la adolescencia y la juventud, el *hikikomori* promueve debates sobre determinadas expectativas sociales ligadas a formas de organización del trabajo o del sistema educativo, además de sobre las consecuencias de las nuevas tecnologías a nivel social:

“[...] han entrado en nuestra sociedad y, por ende, en nuestras vidas de una forma abrupta y masiva. Interfieren a diario en la rutina de las personas y en su interacción con los demás, llegando a ser de extrema dificultad discernir qué se encuentra dentro de un desarrollo comportamental normal y qué puede empezar a representar la aparición de un gran abanico de trastornos” (Ídem).

El fenómeno ha traspasado fronteras y pueden encontrarse referencias a su implantación en diversos países, entre ellos España (Malagón-Amor, Córcoles-Martínez, Martín-López, & Pérez-Solà, 2014). Los *hikikomori* son un claro exponente de esta ambivalencia aparentemente contradictoria entre el aislacionismo social y la hiperconexión global, que parece resolverse en un cúmulo de decisiones individuales que configuran comunidades virtuales de adeptos. Mediáticamente, los *otakus* (o, al menos, cierta derivada comercial del fenómeno) han ido adquiriendo visibilidad institucional como una estrategia de marca que sirve a intereses identitarios más generales –*Cool Japan*–, mientras que los *hikikomori* permanecen más asociados a la consideración patológica de su casi nula relationalidad social. Dos dimensiones que, salvando las múltiples distancias que las separan, ponen de relieve la interconexión entre socialización, ficción / ciencia ficción, imaginario cultural, ciberespacio y comunicaciones tecnológicamente mediadas.

⁴² Aunque investigaciones recientes señalan que: “Son asociales pero salen. La gente piensa que estos jóvenes no salen de casa, pero solo el 27% de jóvenes en Japón no lo hacen. Algunos salen regularmente a lo largo del día, van a la escuela o al trabajo, escondiendo su condición de aislamiento social, pero de hecho pasan su tiempo andando sin rumbo o subiéndose a trenes” (de la Calle Real & Muñoz Algar, 2018: 119)

Capítulo 5

De espejos y miradas oblicuas

“La mirada oblicua es la que está atravesada por el error, la duda y la sospecha, es la que pone en cuestión lo que se mira o la que hace pensar en la posibilidad de otra respuesta a lo establecido, pensar que no hay verdades definitivas”

Norma Garza Saldívar (2012: 143), a propósito de José Saramago

“De la imagen que tenemos del mundo y de nosotros dentro de ese mundo, depende la calidad de nuestra vida”

Marta Pacheco Rueda (2013: 363)

Ficción, mercado y censura.

En un artículo publicado en el suplemento *El País Semanal* (2014), Manuel Gutiérrez Aragón comentaba algunas intervenciones a propósito del cine y de la credibilidad que tuvieron lugar en el transcurso de unos cursos de verano. De ellas, entresaca dos, especialmente interesantes para el tema que nos ocupa. La primera la protagoniza un profesor, quien tras la interpellación de una asistente al acto (“El cine es la vida”) comentó que: “Una generación que ha visto más películas que leído novelas debe pensar también de forma distinta”. La segunda surge a propósito de una intervención del escritor José Saramago:

“El Nobel portugués expresó sus dudas respecto al hecho de creer en lo que sucedía en la pantalla cinematográfica. Ponía por ejemplo una secuencia en la que alguien llama a la puerta de una casa misteriosa. La cámara, naturalmente, está puesta fuera para recoger cómo el visitante llama. Pero cuando la puerta se abre, resulta que la cámara está puesta dentro de la casa misteriosa para tomar el momento en que el visitante entra. Un sencillo contracampo. Pero él protestaba:

– ¡Trampa, trampa! Ya alguien ha entrado antes que el visitante. Conoce el sitio. Yo me doy cuenta de que quien llega no es el primero en penetrar ahí dentro.” (Gutiérrez Aragón, 2014)

Do años después, en el discurso de toma de posesión como académico de la Real Academia Española (RAE), el director afirmaba lo siguiente:

“El incipiente cineasta comprobó que se operaba sobre una realidad intervenida. Solo después de esa operación se podía hacer cine, crear algo específico. No ocurría como con la escritura, en la que unas palabras tras otras

construyen la ficción. Aquí había que rehacer el mundo para poder contarla, para convertirlo en lenguaje [...] No existe una mirada única. Depende de la cultura, del conocimiento, de la sensibilidad, del recuerdo. A la mirada siempre la acompaña una comitiva. La mirada no mira sola [...] Quizá el hecho más relevante que nos ofrece una reflexión sobre la nueva ficción audiovisual sea este, que se construye ante una audiencia activa [...] Hay algo que compartimos los narradores de toda clase de ficción, literaria o cinematográfica. Para nosotros los límites de lo posible son los límites de lo que puede ser contado". (Gutiérrez Aragón, 2016: 13, 21, 33 y 34)

Como seres humanos nuestra identidad se forja en buena medida a partir de lo que aprendemos. En consecuencia, para explicar ciertos aspectos de nuestra personalidad, de aquello que sentimos y manifestamos, no sólo es relevante analizar *qué* aprendemos sino *cómo* lo hacemos. Desde el ámbito psicológico, algunos estudios han señalado que las narrativas literarias contribuyen a generar en sus lectores/as experiencias simuladas de interacciones sociales que constituyen una forma de aprendizaje experiencial modulable en función de géneros o subgéneros de ficción (Fong, Mullin, & Mar, 2013; Mar & Oatley, 2008). Parece lógica, pues, la deducción del veterano profesor al que aludía Gutiérrez Aragón en el sentido de que ver más cine que leer libros puede conducir a una forma distinta de pensar sobre el mundo.

Sabemos a través de la etnografía que no hay una única forma de conocer y explicar el mundo, aunque sí constituye un hecho universal el propósito de hacerlo. Y este es un detalle que omiten con frecuencia quienes derivan hacia formas extremas de relativismo cognitivo y sobre el que los alentadores de la posverdad, como veíamos anteriormente, construyen uno de sus lugares comunes: la imposibilidad del conocimiento objetivo y de la verificación absoluta, tanto más cuanto sus cosmovisiones de base provengan de sistemas culturales distintos, con universos simbólicos y referenciales igualmente dispares. Olvidan, intencionalmente o no, que la comunicación –y, en último término, también la convivencia– humana es posible gracias a la traducibilidad entre culturas y ésta deriva inexorablemente del esfuerzo de comprensión intercultural (San Román, 1996). En otros términos: la humanidad es heterogénea, pero commensurable; la cuestión no radica en cuán amplia parece la diferencia que media entre dos puntos concretos de esa globalidad diversa, sino en el grado hasta el cual estamos dispuestos a hacernos mutuamente comprensibles.

Si planteamos el problema en clave intercultural, los mecanismos narrativos de las bandas de cazadores-recolectores/as san (popularmente conocidos como "bosquimanos") serán diferentes de los procedimientos explicativos en sociedades europeas o norteamericanas, por ejemplo. O, más propiamente, lo serán bajo ciertos parámetros, pero no de modo absoluto: en ambos casos la realidad se explica a través de la ficcionalización de elementos del entorno y de la simulación de interacciones sociales o con el entorno natural que nos rodea, ya sea recurriendo en algunos casos a la antropomorfización de animales no domesticados o a elementos inmateriales que supuestamente orientan nuestras acciones sociales (el amor, el odio, la venganza, la codicia, el perdón o la esperanza).

Si, por el contrario, nos movemos en un registro culturalmente más próximo –adoptando todas las cautelas necesarias en contextos crecientemente multiculturales–, pudiera parecer que nuestra mirada sobre el mundo y las narrativas resultantes serían mucho más

homogéneas entre ellas (es decir: habría más distancia entre una leyenda san y una película de Spielberg que entre una novela de Flaubert y una obra de teatro de Tennessee Williams). Sin embargo, esta brecha se disolvió en buena parte gracias a la propuesta de análisis estructural del mito que propuso Claude Lévi-Strauss y que él mismo asumía aplicable –y comparable– a las grandes partituras musicales (1968, 1977). Además, sería ingenuo pretender cotejar de un modo metodológicamente indiscriminado una leyenda dogon con la primera película de la saga de *Star Wars*. Estos procedimientos siempre deben observar cierta homogeneidad entre las unidades a comparar (González Echevarría, 1990) y acotar los términos de la comparación.

Si tomamos como ejemplo la reserva que expresa Saramago respecto a la credibilidad de la ficción en el cine, podría suponerse que esta “trampa” de la puerta que se abre es efecto de las licencias propias de la ficción: alguien (al menos, quien manejaba la cámara) debía “entrar” antes para ofrecernos el contraplano visual. Sin embargo, Sol Worth y John Adair (1972) ya comprobaron a finales de los sesenta que una desconfianza similar podía desprenderse de una adhesión más firme a lo real. En su trabajo con la población navajo decidieron transferir la cámara a los nativos (junto con la formación técnica pertinente) con la intención de reducir al máximo la intrusión ideológica y el sesgo narrativo y técnico en la confección de unidades de sentido para los propios indígenas. Sin embargo, se encontraron con que, al visionar algunas de estas ediciones, apreciaban aparentes *errores* de continuidad: un personaje que andaba en un espacio determinado se “transportaba” en el espacio al pasar por detrás de un árbol u otro que en un plano recogía raíces arrodillado aparecía caminando en el plano siguiente. Al ser interrogados a propósito de estas aparentes disfunciones narrativas, los navajo les respondieron que era obvio que si alguien aparecía andando y antes estaba arrodillado es porque se había levantado, o que era absurdo filmar a alguien cuando pasa por detrás de un árbol porque en ese momento no se le puede ver (Peterson, 2003: 201).

Esta experiencia puso de manifiesto, tanto en el ámbito comunicativo como en el etnográfico, que el problema no radicaba sólo en la transferencia de equipamiento ni en la formación técnica de personal cualificado, sino en las lógicas narrativas y las convenciones estilísticas del relato. Al tener que emplear la cámara para mostrar o explicar un acontecimiento, el resultado debía pensarse desde el lenguaje audiovisual, pero éste siempre sigue la lógica cultural de otros recursos narrativos preexistentes. Por eso, como comentaba Gutiérrez Aragón, la mirada depende “de la cultura, del conocimiento, de la sensibilidad, del recuerdo”, pero no porque cada mirada haga posible un mundo distinto, sino porque se aproxima al mismo mundo desde una perspectiva propia, conforme a la manera en que se ha aprendido a mirar. Quizá por esa razón Rancière sostiene la necesidad “[de] preguntarse si el cine no existe justamente bajo la forma de un sistema de distancias irreductibles entre cosas que llevan el mismo nombre sin ser miembros de un mismo cuerpo” (2012: 13) y en una de esas dimensiones: “El cine es asimismo un aparato ideológico productor de imágenes que circulan en la sociedad y donde esta reconoce el presente de sus tipos, el pasado de su leyenda o los futuros que se imagina” (Ídem).

Por tanto, hoy parece fuera de toda duda que el cine se ha convertido en un mecanismo de presentación del mundo o, cuanto menos, de *cierto* mundo conformado desde *determinados* supuestos ideológicos. Y también que discurre con un acentuado paralelismo con la realidad que unas veces se muestra más literal y otras se permite ciertas prerrogativas que le exoneran de ser una mera fotocopia de esta, para así poder dedicarse

a fabular sobre ella. Sin embargo, como vimos en el capítulo anterior, el anclaje social y político que se le atribuye es casi indistinguible de su propia razón de ser. Esta labor hermenéutica ha hecho en ocasiones que se hable del cine en términos análogos. Así, en 1969 dos cineastas Argentinos publicaron un manifiesto que hablaba de un primer cine, un segundo cine y un tercer cine (del mismo modo que, en términos geopolíticos, se habla de primer, segundo y tercer mundo): el primer cine lo constituiría la producción dominante que se extiende sobre todos los países dependientes; el segundo buscaría desembarazarse de las convenciones hegemónicas y el tercero viraría del cine de *ellos* al cine del *nosotros* (Getino & Solanas, 1988). Gordon Gray los sintetizará en un primer cine encarnado en Hollywood, un segundo cine más europeo, a través del cine de autor, y un tercer cine que tiende hacia la liberación del cineasta y la revolución cultural (Gray, 2010: 88-89).

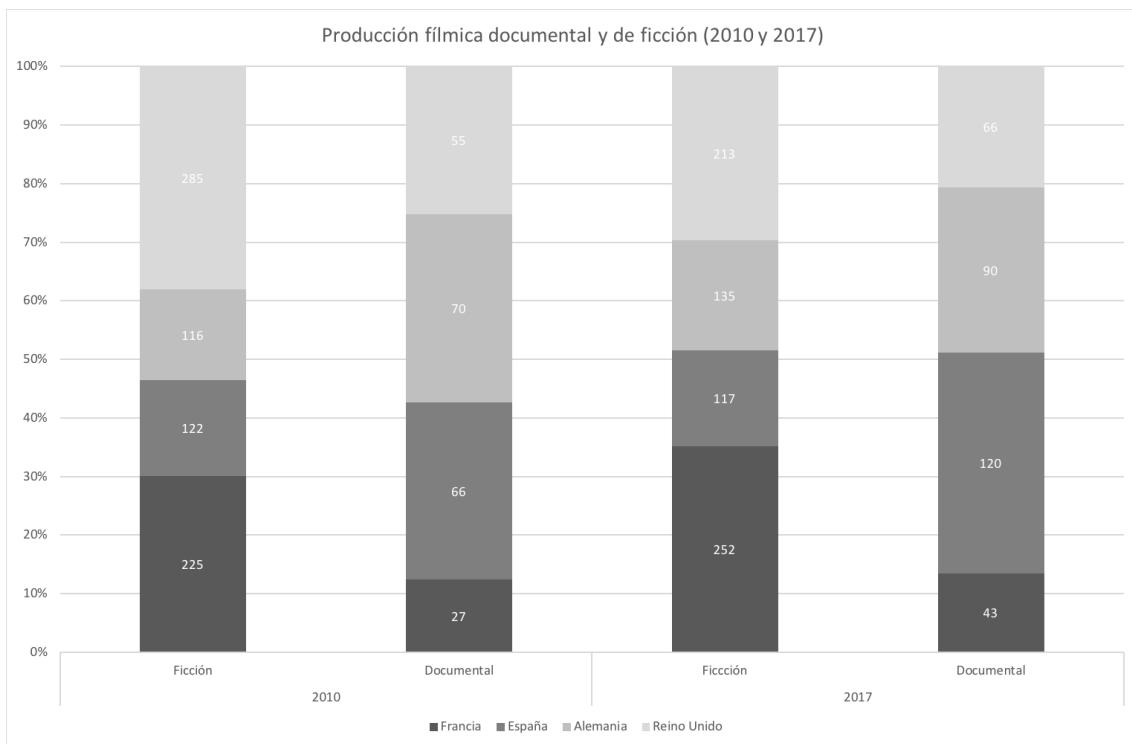
Para el propósito de este libro me interesa especialmente el primer cine o, lo que bajo la perspectiva de Getino y Solanas, vendría a ser el estándar hegemónico de la ficción. Un estándar que no es únicamente técnico o artístico, sino también financiero e industrial: contando únicamente los 8 países con mayor producción y consumo de películas en el mundo, en 2013 se totalizaron unos ingresos brutos de taquilla de 19.292.644.510,97 € (gráfico 3)⁴³. Esta cifra, basada en la recaudación de las salas cinematográficas, se vería considerablemente incrementada si se contabilizasen también los ingresos derivados de otros canales de exhibición, alquiler y adquisición, sobre todo con la eclosión en los últimos años de las plataformas digitales de *streaming* y del vídeo bajo demanda. Tanto es así que, según algunas fuentes, el número de suscripciones a plataformas de vídeo en *streaming* ya ha superado a las de televisión por cable –aunque esta siga siendo la que, por el momento, genera mayores ingresos– (Espinel, 2019).

Según datos depurados del Instituto de Estadística de la UNESCO (UIS)⁴⁴, entre los 4 países europeos con mayor producción filmica (Alemania, España, Francia y Reino Unido) totalizaron 748 producciones de ficción en el año 2010, por 717 en 2017. En las mismas fechas, los guarismos de producción documental fueron sensiblemente inferiores (218 vs 319), aunque con una correlación generalizada al alza de esta última frente a la ficción –23% - 77% en 2010 vs 31% - 69% en 2017– (gráfico 1).

GRÁFICO 1.

⁴³ Datos calculados a partir de la información proporcionada por el Unesco Institute for Statistics, en moneda local, para ese periodo (<http://data UIS.unesco.org/>). La equivalencia en euros se hizo tomando como referencia el valor de cambio vigente el 13 de junio de 2019, sobre los cálculos de un conversor en línea de divisas (<https://www.xe.com/es/>).

⁴⁴ El UIS dispone de datos para 97 países, 75 de los cuales los han proporcionado mediante la administración de un cuestionario, 21 son estimaciones propias de instituto y en un caso el envío de información se realizó mediante correo electrónico (UNESCO Institute for Statistics, 2016: 4)

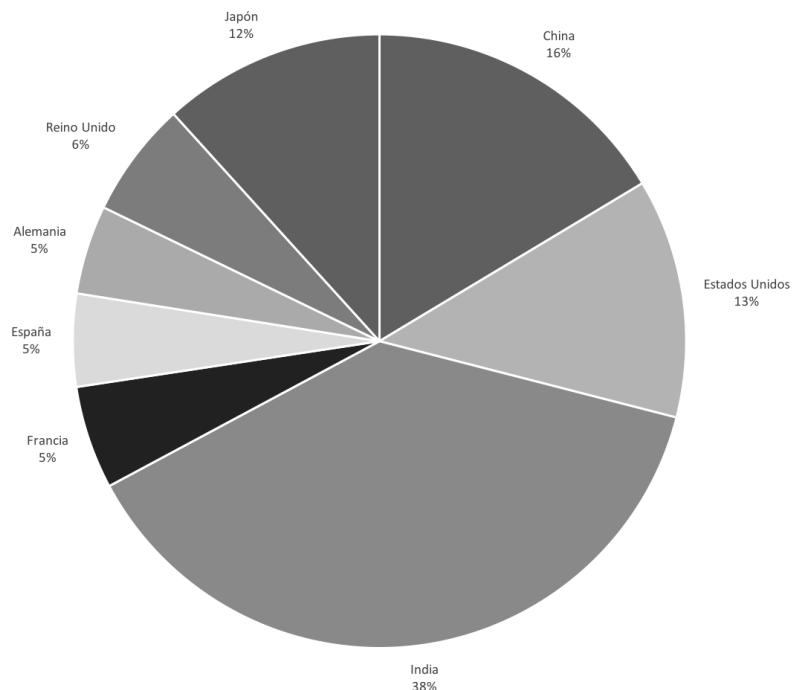


Fuente: elaboración propia a partir de datos obtenidos del UNESCO Institute For Statistics (<http://data UIS.unesco.org>).

En el último año para el que el UIS recoge datos de los principales productores fílmicos (gráfico 2) se aprecia la distribución de peso en la producción de largometrajes⁴⁵ —que no se corresponde, como veremos, a los beneficios generados—

GRÁFICO 2.
Largometrajes estrenados en 2016 por los 8 principales países productores.

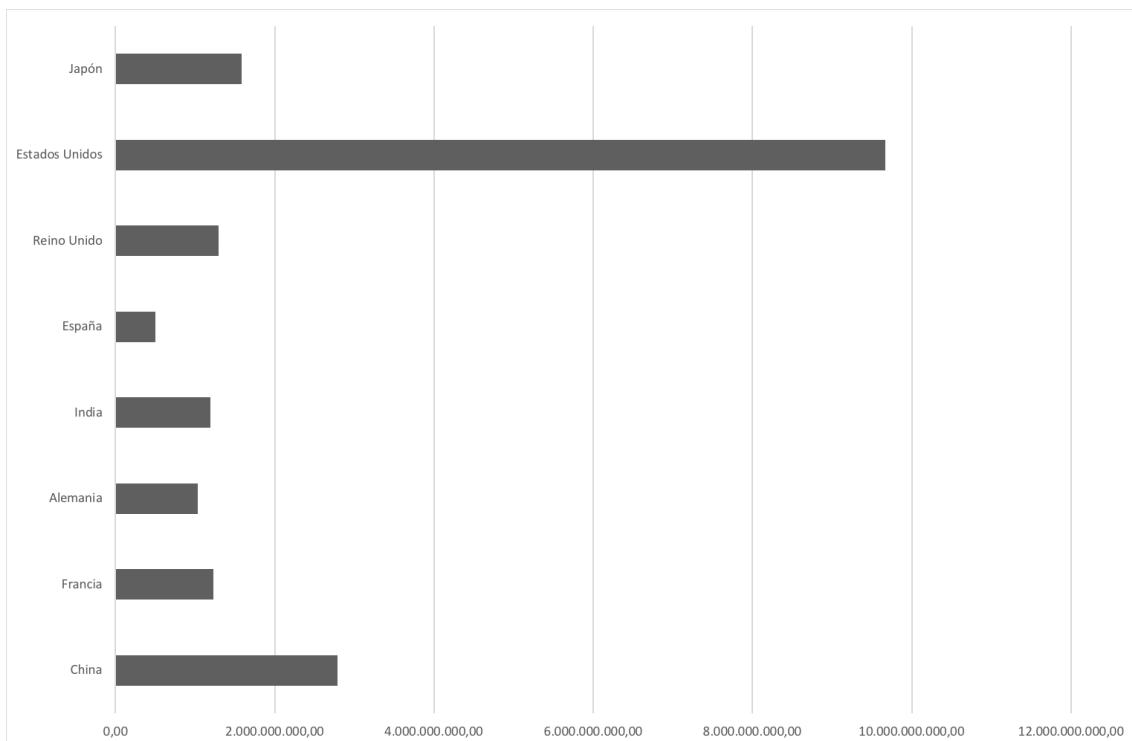
⁴⁵ *Feature films*. Según la propia definición del UIS: “Película con un tiempo de ejecución de 60 minutos o más. Incluye obras de ficción, animación y documentales. Está destinado a exhibición comercial en cines. Quedan excluidas las películas producidas exclusivamente para emisiones televisivas, informativos, publicidad, películas en formato de video y películas destinadas a adultos (o con calificación X)” (la traducción es mía).



Fuente: elaboración propia a partir de datos obtenidos del UNESCO Institute For Statistics (<http://data UIS.unesco.org>).

Para estos mismos países, el ingreso total bruto de taquilla en euros correspondiente al año 2013 (último para el que el UIS dispone de datos de todos ellos) muestra claramente la hegemonía de la producción estadounidense en este ámbito (gráfico 3):

GRÁFICO 3.
Ingresos brutos de taquilla en euros de los 8 principales países productores



Fuente: elaboración propia a partir de datos obtenidos del UNESCO Institute For Statistics (<http://data UIS.unesco.org>). Conversión a euros de cada moneda local efectuada mediante conversor en línea (<https://www.xe.com/es>).

De este modo, aunque India ha mantenido una posición privilegiada en la producción, no ha sido así ni en el impacto económico ni en la repercusión internacional. Una de las razones que pueden explicar esta asimetría radica en la lengua de realización: mientras que la producción basada en Hollywood se hace básicamente en inglés (un idioma con mayor proyección internacional y con considerable conocimiento interno en el propio país):

“[...] de los 3.326 largometrajes producidos en la India durante el bienio 2012-2013 (1.602 en 2012 y 1.724 en 2013), 554 fueron en Tamil, 536 en Telugu, 476 en Hindi, 380 en Malayalam, 261 en Kannada, 250 en bengalí, 244 en Marathi, 186 en Bhojpuri y 139 en Gujarati, entre otros [únicamente el 0,6% se rodó en inglés]”. (UNESCO Institute for Statistics, 2016: 18)

Tal es el predominio de la producción hollywoodiense que en el año 2012 el 90% de las películas con más audiencia en todo el mundo fueron producciones o coproducciones estadounidenses. En 2013, el 100% de los 20 largometrajes más vistos fueron facturados, total o parcialmente, por la industria de ese país (Ídem, p. 31). Por otro lado, en comparación con Europa, los Estados Unidos apenas cuentan con inversión pública (menos del 0,5% de los ingresos del sector, frente al 22% en Europa), pero en cambio tiene un mercado audiovisual *per capita* 2,6 veces superior al de la Unión Europea (Haesig et al., 2019: 6). La salud comercial de la televisión se demuestra con su capacidad para movilizar capital en la facturación de contenidos: unos ciento cuarenta mil millones de dólares de inversión en 2017 (Beerens, Brochot, & Polad, 2018).

En lo que refiere al ámbito de la ficción televisiva en el contexto europeo, España está entre los países con un mayor número de horas de emisión de series que cuentan entre 3 y 13 episodios por temporada, aunque no de producciones, donde otros países como Suecia o Polonia generan más títulos, si bien su tiempo de emisión es menor (Haesig et al., 2019: 14). En un espectro más general, si contamos producciones con un mínimo de dos episodios, se estima que en el año 2018 se pusieron en marcha en el mundo⁴⁶ unas 10.000 nuevas series, de las cuales un 41% se etiquetaban como ficción y un 43% estaban basadas en hechos (*factual*), mientras que el 16% restante correspondía a otros géneros de entretenimiento. En cambio, en lo que se refiere a mediciones de audiencias, la ficción predomina en tres cuartas partes de los países considerados (32, para este género), con casi un 80% de producción nueva de factura nacional (Lellouche-Filliau & Benoit, 2019: 2).

Como ha ocurrido con las producciones cinematográficas en diversas partes del mundo, las instituciones europeas se interesaron desde comienzos de la década de los ochenta del siglo pasado en las emisiones televisivas, por cuanto contribuían a incrementar la visibilidad de las instituciones comunitarias y posibilitaban la creación de un espacio televisivo europeo conforme a la nueva realidad geopolítica en el continente. La expectativa era que dicho espacio fuese incrementándose en el futuro e incluyese un mercado único de televisión y radio. Sin embargo, durante los años siguientes menos del 10% de la producción televisiva de un país europeo llegó a emitirse en otras televisiones de carácter estatal (Candeloro & Richeri, 2006: 2-4). En esa estrategia:

“[...] el incremento de la circulación de programas audiovisuales producidos en Europa dentro del mercado de la televisión comunitaria es una cuestión de gran relevancia financiera y cultural. Esto debe hacerse con productos que puedan ser exitosos con las diferentes audiencias nacionales para así consolidar un verdadero sistema industrial de producción televisiva con altos niveles de capital y profesionalismo. Desde mediados de la década de los 90, la capacidad de producción de la industria televisiva europea ha aumentado considerablemente y ha permitido a los programadores, tanto públicos como privados, llenar sus palimpsestos con cada vez más productos nacionales. En particular, las series de ficción (especialmente telenovelas) se han expandido por razones que pueden atribuirse a su imbatible capacidad para estructurar los tiempos en el palimpsesto, para fidelizar a un gran número de espectadores a largo plazo y para crear economías de escala favorables sin sacrificar la calidad de la producción”. (Ídem, p. 7)

Parece claro que la ficción televisiva ha sido un elemento estratégico no sólo en el panorama audiovisual, sino también en la esfera política, tanto a nivel internacional como doméstico. Y esta relevancia se extiende al ámbito mismo de la convivencia social, como demuestran, entre otros, los estudios de Igartúa et al (2007) respecto al peso de estereotipos y prejuicios en tratamiento de la inmigración en los informativos televisivos españoles. Bajo su punto de vista, predomina en estos el enfoque negativo y las noticias vinculan recurrentemente delincuencia e inmigración, lo que acaba proyectando sobre la audiencia un nivel considerablemente más alto de sensacionalismo que las informaciones sobre colectivos autóctonos. En una línea similar, pero en otro ámbito, Marcos et al

⁴⁶ Datos sobre 48 países y más de 560 canales y plataformas televisivas (Lellouche-Filliau & Benoit, 2019)

(2014) subrayan la infrarrepresentación de personajes inmigrantes en la producción televisiva de ficción y el predominio de concepciones estereotipadas en las interacciones en la que se ven envueltos. Más recientemente, Marcos, González y Portillo (2019) incidirán en dicha asimetría y en el carácter secundario (*roles de background*) que mantienen los personajes inmigrantes o extranjeros, aunque sí aprecian alguna mejora en su visibilidad respecto a investigaciones precedentes en este ámbito:

“Si en estudios anteriores los personajes inmigrantes/extranjeros aparecían caracterizados con niveles de estudios bajos, en este su nivel de estudio es más alto, al mismo nivel que los personajes nacionales/autóctonos. Este dato ha corroborado lo que se había indicado en el Informe Encuesta Nacional de Inmigrantes [...], que indica que el 59% de los inmigrantes han completado estudios de primer y segundo ciclo de secundaria, un 17% tienen estudios de educación superior y sólo un 23% pertenecen al grupo de educación primaria o sin estudios completados. Datos muy similares a los mostrados por la población española”. (Marcos Ramos et al., 2019; edición en línea)

El riesgo de las infrarrepresentaciones, tomado en su sentido más amplio, es el de contribuir a la perpetuación de percepciones distorsionadas de la realidad. Sean cuales sean las razones últimas de la invisibilidad parcial de determinados perfiles o colectivos en la pantalla, la composición del mundo que puede hacerse la audiencia a partir de estas ficciones cercenadas, es la de una sociedad con una composición sociodemográfica y una distribución étnica y cultural sensiblemente distinta a la que existe en la realidad. Esta visión parcial constituye un terreno abonado para la proliferación de las falacias posverdaderas y puede inducir a amplios sectores de población a adoptar un determinado (y sesgado) posicionamiento en cuestiones de gran relevancia social como, por ejemplo, las migraciones (especialmente desde países empobrecidos y asediados por conflictos bélicos y militares de distinto orden), el sostenimiento del estado del bienestar, los intereses estatales o los efectos del contacto cultural.

Además, la infrarrepresentación confiere un cariz pernicioso en este encadenamiento articulado de *problemas* sociales: la simplificación de la realidad a la que, en último término, aluden. Es bien sabido que la sociedad que habitamos no es uniforme ni en lo referente a escalas salariales, ni en la distribución de la riqueza, ni en el acceso y ejercicio del poder; no hablemos ya de lo tocante al género, la orientación afectiva y sexual, la edad o la adscripción étnica. Sin embargo, toda la sutileza de matices que somos capaces de elaborar a pequeña escala –cuando lo que está sobre la mesa son asuntos que afectan a una comunidad de vecinos, una barriada o un distrito urbano–, parece evaporarse cuando nos movemos a un nivel más amplio, diluyéndose en la formación de conjuntos que, cuanto menos, deberían llamar la atención por sobresimplificadores: “nosotros” frente a “los otros”, sea cual sea el factor de cohesión de estas comunidades imaginadas (religión, nacionalidad, fenotipo, poder adquisitivo, etc.).

Desde este punto de vista, una representación proporcionada de la realidad en los escenarios ficticios en los cuales pretendemos situarla no es únicamente una cuestión de adecuación a los hechos –que también–, sino una contribución de suma importancia a la formación crítica de la ciudadanía. Saber dónde estamos, desde una perspectiva sociocultural, depende en buena medida de la forma en la que se nos presenta el espacio que ocupamos y en el que nos desenvolvemos relationalmente. En consecuencia, si el

consumo de ficción tiene el peso estadístico que tiene, con la relevancia representacional que ello comporta, la ficción se convierte en un medio de gran valor instructivo. Y no porque su misión sea explicar la realidad en su literalidad ontológica, sino porque, quiérase o no, supone una *interpretación* de la misma que, en último término, contribuye a *explicarla* mediante el poder narrativo y el alcance cognitivo del carácter alegórico que constituye su razón de ser.

Me parece evidente que esta alegoría no debe confundirse con los hechos a los que puede referir. Pero también creo igualmente claro que no se entiende del todo al margen de estos. ¿Es posible entender *Frankenstein* (Shelley, 2007) o *Expediente X* (Carter, 1993) sin conocer mínimamente el contexto social y cultural de cada momento y algunos de los grandes temas que ocupan el imaginario colectivo de las sociedades en las que ven la luz? Prestar o no atención a esta conexión entre obra y contexto y considerar seriamente las implicaciones de los términos en los que la primera delimita al segundo pueden suponer la diferencia entre explicar y *deseexplicar* el mundo, permanentemente envuelto por el manto de la libre creación y camuflado adecuadamente por los ropajes de la ficción.

Por otra parte, si el papel de la ficción se relegase exclusivamente a fabular, sin más pretensiones ni efectos, sobre la realidad, ¿cómo explicar el interés que los poderes estatales han mostrado por controlarlo y supervisar su producción, o por potenciarla y patrocinarla? Ya hemos visto cómo el Boletín Oficial del Estado ha puesto de relieve la consideración estratégica del cine como sector industrial y productivo, además de su potencial creativo e, incluso, de su condición de reflejo de la realidad española (1989). Pero cinematografías industrialmente mucho más potentes, tanto en infraestructura como en volumen de producción o facturación, también han dado buena muestra de este vivo interés regulador sobre la ficción filmica.

Así, por ejemplo, entre los años 30 y finales de la década de los sesenta del siglo pasado en los Estados Unidos, el *Motion Picture Production Code* (popularmente conocido como *Hays Code*, en honor de William H. Hays, primer presidente de la *Motion Picture Producers and Distributors of America* y máximo responsable de su aplicación a comienzos de los años treinta) constituyó la piedra angular de la industria cinematográfica. En el panorama estadounidense de la primera mitad de siglo XX, hay un factor estructurante de la producción sin el cual no puede analizarse o entenderse adecuadamente la industria del cine: el código de producción, dictado en 1930 y que acabaría extendiéndose hasta 1968. El código instauraría en Hollywood un clima conservador (Balio, 1993) y, aunque la censura existía ya en el país desde que en Chicago se promulgara la *Motion Picture Censorship Ordinance* en 1907 (Couvares, 2006), las nociones políticas de adecuación y conveniencia se aplicaron con severidad en el panorama filmográfico estadounidense, generalizándose la exigencia de finales felices, la prohibición de plantear historias que muestren cierta simpatía hacia bandidos o criminales, el fomento de los valores familiares y morales, o la exclusividad de la heterosexualidad en trasfondos narrativos amorosos. En la literalidad del código: “No positive portrayals of adultery [...] no lurid sex, no nudity, no obscene language, no gratification of criminals, and no ridiculing of religion” (Ross, 2002: 8).

Los planteamientos del Código emplazaban a quienes trabajaban en la industria cinematográfica a que sus producciones no degradasen los estándares morales de quienes asistían a las proyecciones, situando así la dimensión moral del entretenimiento como un factor esencial en el proceso de producción en la medida que:

“Entra íntimamente en la vida de hombres y mujeres y los afecta estrechamente; ocupa sus mentes y afectos durante las horas de ocio y, en última instancia, afecta la totalidad de sus vidas. Un hombre puede ser juzgado por su nivel de entretenimiento tan fácilmente como por el nivel de su trabajo [...] A menudo se ha argumentado que el arte en sí mismo no es moral, ni bueno ni malo. Esto quizás sea cierto para lo que es música, pintura, poesía, etc. Pero es el producto de la mente de una persona, y esa mente era buena o mala moralmente cuando la produjo. Y la cosa tiene su efecto en aquellos que entran en contacto con ella. De ambas formas, como producto y causa de efectos definidos, tiene un profundo significado moral y una calidad moral inconfundible” (AA.VV, n.d.)

Así, el código no sólo reguló la disposición escenográfica y la interacción entre el elenco artístico en pantalla, sino que velaba incluso por la corrección moral en las alusiones implícitas a temas como el adulterio, los triángulos amorosos, las escenas con trasfondo sexual o los crímenes contra la ley, aunque parece que el debate en los primeros años:

“[...] no giraba sobre el exceso de desnudez o los semidesnudos en la pantalla, ni sobre si los personajes fumaban o bebían demasiado, o incluso si era una cuestión de exhibición de una moralidad deficiente [...] lo que realmente estaba en el centro del problema era si Hollywood podía hacer películas que desafiaran las ideas morales y políticas tradicionales definidas por una poderosa minoría que quería ser escuchada”. (Black, 1998: 67)

Por tanto, Black sitúa la publicación del Código en el seno de una lucha de poderes que tenía como propósito último la posibilidad de mostrar -o vetar- ciertas situaciones y la consiguiente capacidad de perfilar una determinada realidad social. Después de todo, las representaciones prohibidas seguían teniendo un gran tirón entre la audiencia y frecuentemente acababan por encontrarse formas de sugerir aquello que, de otro modo, no era posible mostrar:

“El batir de las olas en las rocas y las velas que se elevaban al cielo eran sinónimo de pasión y orgasmo, pero uno tenía que aprender estas convenciones prestando atención constante a la pantalla para poder apreciar su significado. Había una docena de maneras diferentes para sugerir lo indecible. Fue un duelo permanente de ingenio entre los productores de Hollywood y los guardianes de la moral”. (Skinner, 1993: xiv).

Pero en el marco hollywoodiense, el celo censor de los años treinta y cuarenta se extendió también a la producción científica más allá de la ficción, en una serie de decisiones que no siempre correspondían a los cineastas. Así, por ejemplo, David Kirby explica cómo en la película *The Boogie Man Will Get You*, traducida al español como *Que viene el Coco* (Landers, 1942), los realizadores querían mostrar una figura transparente que mostrase el sistema nervioso del cuerpo humano y eligieron para ello una silueta femenina. Esto causó una profunda preocupación entre los censores, al suponer que si la figura era transparente debía ser porque la mujer estaba desnuda, lo que les impelió a cerciorarse de la decencia

del artefacto en cuestión (Kirby, 2013: 230-231). En una línea similar, Joseph Breen⁴⁷, uno de los más célebres censores de la época, tuvo un papel destacado en la revisión del guion de la película *Captive Wild Woman* (Dmytryk, 1943) en cuyo argumento se incluía el trasplante de una cabeza de mujer al cuerpo de un gorila:

“Desde la perspectiva de Breen, si solo una parte del cerebro de la mujer era transferida al gorila, significaba que la mujer estaba muerta y que su alma había abandonado su cuerpo antes del experimento. Breen y sus censores no temían literalmente a los científicos que realizan trasplantes de cerebro entre humanos y gorilas en la vida real. Su preocupación era que el guion de la película enviado por el estudio pudiera promover implícitamente la percepción teológicamente problemática de que la ciencia podía usarse para transferir almas humanas a animales. Las recomendaciones de Breen para esta película también estaban en sintonía con las preocupaciones sobre las representaciones cinematográficas de experimentos científicos con almas humanas”. (Kirby, 2013: 236-237)

En este contexto, Hortense Powdermaker, antropóloga americana formada en la *London School of Economics*, se aproximó al universo cinematográfico a partir de una perspectiva prácticamente inédita hasta el momento: poner en relación el contenido y significado de las películas de ficción producidas en Hollywood con el propio sistema social estructurante en la industria, conjugando así las visiones de productores, guionistas, directores y actores/actrices (Silverman, 2007). Uno de los resultados más notables de esta novedosa perspectiva analítica fue mostrar cómo el cine de ficción consigue traspasar los límites estrictos de la fabulación para jugar un rol determinante en la vida de las personas, así como en las estrategias políticas de los estados:

“Con el inicio de la guerra, las películas fueron declaradas armas esenciales, dirigidas a audiencias tanto en el propio país como en el extranjero. Las películas se usaron para propósitos específicos relacionados con la guerra: para entrenamiento militar, para construir la moral [...] y para comunicar al público las causas de la guerra [...] Los documentales y las películas de batalla ficticias se convirtieron, junto con noticiarios (y, por supuesto, la radio) medios para la difusión controlada de las noticias de guerra: lo que el presidente Roosevelt llamó ‘realidad restringida [...]’ En resumen, las películas de la época de Powdermaker y las dos décadas posteriores no fueron meras reflexiones de los valores culturales estadounidenses. [...] En un sentido más amplio, las películas fueron el producto de una ideología intencional que sirvió para apuntalar primero el proyecto de la guerra y luego la nueva economía política de posguerra”. (Silverman, 2007: 522)

Tal fue el impacto de la obra de Powdermaker que, en un obituario escrito poco después de su fallecimiento, Eric Wolf y George Trager destacaron su minuciosa consideración de las relaciones sociales que envolvían a cada estadio de la gestación de un filme (guion, dirección, producción e interpretación) como una contribución de gran valor para la

⁴⁷ Breen, de fuertes convicciones católicas, estuvo a cargo de la *Production Code Administration*, desde la cual se impulsó el Código Hays, y adquirió una influencia considerable sobre la supervisión cinematográfica en la industria del cine estadounidense (Doherty, 2007).

creación de un modelo que permitiese estudiar procesos sociales en el seno de sociedades complejas (Wolf & Trager, 1971: 784). No en vano, en su libro *Hollywood: la factoría de sueños* afirmaba que:

“El antropólogo ve a cualquier segmento de la sociedad como parte de un todo; ve a Hollywood como una sección de los Estados Unidos de América, y ambos en el marco más amplio de la civilización occidental. Los problemas de la industria del cine no son exclusivos de ella. Pero algunas características del mundo moderno se han exagerado enormemente en Hollywood, mientras que otras están subestimadas. Hollywood no es, por lo tanto, un reflejo, sino una caricatura de tendencias contemporáneas seleccionadas que, a su vez, dejan su huella en las películas. Es una interacción circular de tres vías entre Hollywood, EE. UU. y las películas”. (Powdermaker, 1951: 307)

Publicidad, multiculturalidad y ficción.

Una última consideración en este sentido nos aproxima a un tipo distinto de oblicuidad: la ficción publicitaria. Comúnmente percibida y asumida como una estrategia audiovisual de promoción y venta de objetos, bienes y servicios, o como procedimiento de difusión y comunicación de campañas de concienciación, sensibilización y movilización social, la publicidad atesora una cualidad especialmente adecuada al propósito de este libro. Como lo apuntó Vivian Gornick en la introducción a *Gender advertisements* (Goffman, 1976):

“Los anuncios no necesariamente representan para nosotros la forma en que realmente actuamos en tanto hombres y mujeres, sino cómo *pensamos* que hombres y mujeres se comportan. Esta representación sirve al propósito social de convencernos de que así es como los hombres y las mujeres *son*, o quieren ser, o deberían ser, no solo en relación con ellos mismos, sino en relación con los demás. Conducen a hombres y mujeres hacia la idea de hombres y mujeres actuando concertadamente entre ellos en la obra o escena o composición más amplia que constituye nuestra vida social. Dicha orientación cumple la tarea que toda sociedad tiene respecto al mantenimiento de un orden esencial, un proceso continuo e imperturbable, independientemente de la experiencia real de los participantes”. (Gornick, 1976: vii; en cursiva en el original)

La relevancia de la publicidad se desprende en buena medida de su capacidad persuasiva y de su capacidad de difusión, haciendo buena la consideración de Sut Jhally (1987) sobre su preeminencia como: “[...] la institución que ejerce mayor influencia en la sociedad moderna en el ejercicio de la socialización” (citado en Caro Almela, 2007: 67). En consecuencia, las creaciones publicitarias –entendidas como ficcionalizaciones sobre la realidad, puesto que no dejan de ser elaboraciones narrativas minuciosamente pautadas y cuidadosamente diseñadas para una puesta en escena específica–, permiten comprender mejor cómo se presenta una parte del mundo desde determinados puntos de vista y con propósitos bien definidos. Bajo esta perspectiva, no sólo se vende un producto o se promociona un determinado bien o servicio, sino que se construye una narrativa sobre la sociedad en la que dicho bien o servicio actúa y que lo hace deseable o digno de atención.

Si nos fijamos básicamente en la publicidad comercial, estudios como los de Antonio José Baladrón (2011) nos ayudan a reflexionar acerca del recurso a estereotipos

reduccionistas sobre colectivos inmigrantes en contextos donde la publicidad puede jugar un papel relevante en la integración de estos nuevos residentes (p: 354). La razón última de esta potencial transformadora radica en el pormenorizado y cuidadoso diseño de las campañas, implicando a profesionales de distintos ámbitos (entre ellos: anunciantes, creativos, agencias de *casting* o productoras audiovisuales) para construir un discurso argumentativo con finalidad persuasiva (Urbina, 2013). Pero, como la publicidad no existe en el mundo desconectada de su entorno, sino que interacciona permanentemente con él, no puede achacársele un tratamiento estereotipado de ciertos colectivos cuando el contexto sociocultural en que se inserta reproduce permanentemente dichos estereotipos. Es por ello que Avraham y First (2010) sostienen que en las representaciones de grupos minoritarios en el seno de sociedades culturalmente diversas, como por ejemplo la israelí:

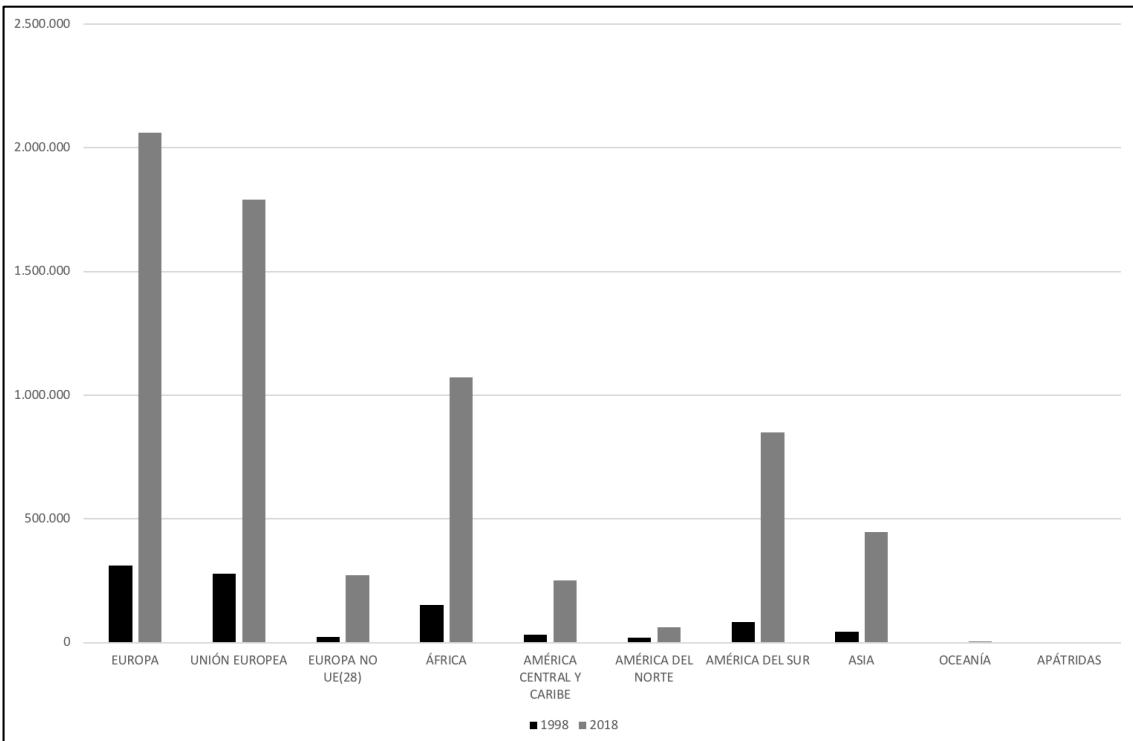
“[...] promover la diversidad cultural en las transmisiones no es un acto que pueda hacerse sólo una sola vez o que se relacione solo con géneros o grupos específicos, sino un tema que debe ser considerado en todas las decisiones, en todos los ámbitos y por todos los cargos en las organizaciones de medios. También deben adherirse estrictamente a la representación de la diversidad cultural en todos los géneros, presentar las respuestas de los líderes de las minorías a los eventos presentados [...] y tener cuidado de usar el lenguaje, las descripciones y las etiquetas adecuadas [...]” (p: 147).

Esta tarea exige la cooperación de todos los estamentos sociales implicados en los procesos comunicativos: administraciones públicas (sean de rango local, autonómico o estatal), entidades sociales, medios de comunicación, representantes y asociaciones de los propios colectivos, etc. Esto es: exige la colaboración de quienes entran, de un modo u otro, en contacto con esa realidad y con los mensajes que canalizan determinados posicionamientos o puntos de vista al respecto. Todo el mundo debe implicarse, de un modo u otro, en la promoción de circunstancias que propicien la circulación de información veraz, la disolución de estereotipos, la neutralización de informaciones no contrastadas o sustentadas por hechos y referencias académicas sólidas y, por supuesto, la prevención de difusiones incontroladas de afirmaciones cuya fuente nadie es capaz de identificar con certeza.

No debe perderse de vista que, en líneas generales, la sociedad española ha experimentado en los últimos 30 años un cambio considerable en lo que respecta a su composición multicultural (Gráfico 4). Si en 1985 la llegada de extracomunitarios suponía el 16'7% del total de inmigración, en 1998 representará ya el 43,1% y en 2001 alcanzará el 82,9% (Romero Valiente, 2003: 226). Según datos del Instituto Nacional de Estadística, entre 1998 y 2018 la población extranjera total en España se ha incrementado en un 643,18%, pasando de 637.085 personas en 1998 a 4.734.691 en 2018⁴⁸. Sólo en lo que refiere a la población extranjera de origen africano, el incremento ha sido del 620,89% (147.876 vs. 1.066.029), la población con alguna nacionalidad asiática ha aumentado un 930,07% (42.742 vs. 440272) o la América del Sur un 937,99% (81.712 vs 848.164).

Gráfico 4. Población extranjera en España por Nacionalidad (1998 y 2018).

⁴⁸ <http://www.ine.es/jaxi/Datos.htm?path=/t20/e245/p08/l0/&file=02005.px>



Fuente: Elaboración propia a partir de datos del INE (www.ine.es)

No cabe duda de que la percepción inmediata de la diversidad refiere, en primera instancia, a su variedad y divergencia -sea de aspecto, indumentaria, interacciones sociales, idiomas o dialectos distintos, etc.- y ambas remiten a consideraciones culturales de mayor calado a propósito de la (supuesta) pertenencia a determinados colectivos o grupos étnicos. Nos llama la atención lo que *prima facie* nos resulta distinto y, por consiguiente, no hay una única forma de diversidad, sino múltiples variantes que se manifiestan en contextos políticos, sociales e históricos precisos (Lorite García & Grau Rebollo, 2017: 16). Tal vez por eso:

“El término “diversidad cultural” no deja de tener connotaciones ideológicas, pese a que nos pueda parecer un concepto lindante a la neutralidad [...] ¿Por qué no puede asociarse este término a una neutralidad ideológica? Porque la diversidad es frecuentemente manipulada por medio de controles informales a efectos de neutralizar su disfuncionalidad con respecto a la estructura de poder”. (Gaona Pisonero & Martínez Pastor, 2008: 336)

En consecuencia, la clave del problema no está en el reconocimiento de la diversidad cultural sino en las consecuencias que dicha admisión puede comportar, tanto en lo que refiere al seno de sociedades multiculturales como al tablero estratégico de la política internacional. No es extraño que la constancia de la diversidad desemboque en vaticinios pesimistas respecto a la posibilidad de comunicación y entendimiento mutuo y despierte todo tipo de cautelas y prevenciones respecto a la interacción de las personas que encarnan la materialidad de todas estas diferencias percibidas o asumidas. A trazo grueso, podríamos incluir en este apartado desde tratados académicos de amplia repercusión intelectual –como el célebre libro *El choque de civilizaciones* de Samuel Huntington (1996), que vio la luz tres años después de la publicación un artículo en esa misma línea

que ya despertó una notable controversia, donde las identidades culturales reemplazan a los intereses económicos y a las alineaciones ideológicas como fuentes básicas de conflicto en la política global— hasta el goteo de noticias sobre la llegada de inmigrantes, refugiados y naufragos a distintos países europeos en los últimos años. En el vasto terreno intermedio que se abre entre uno y otras tienen cabida declaraciones políticas, sentencias populares, reportajes periodísticos y producciones de ficción.

Sin embargo, casi nunca se trata únicamente de rasgos culturales aislados, sean la adscripción religiosa, la pauta matrimonial, la lengua o la forma de vestir. Generalmente lidiamos con una amalgama de rasgos fenotípicos, culturales y socioeconómicos que sitúan a la ciudadanía frente a un casillero intrínsecamente jerarquizado y, consiguientemente, plasmador de las desigualdades atribuidas en función de la combinatoria particular de dichos rasgos. Es interesante preguntarse hasta qué punto entran en juego variables como el color de la piel o el nivel de renta a la hora de considerar (y calificar) a distintos grupos y colectivos. Los reduccionismos culturales actuarían aquí como un mecanismo simplificador de la diversidad cuyo efecto más pernicioso sería el de alimentar la desconfianza ante cualquier diferencia que, coyunturalmente, se juzgue inconveniente mediante la sustracción del contexto más amplio en el que se construye política e ideológicamente como forma de alteridad.

Para entenderlo mejor debemos examinar la distinción entre diferencia y desigualdad. Mientras que la primera remite básicamente al carácter variado o diverso entre elementos de un mismo tipo o de una misma especie, la segunda adquiere un matiz sustancialmente distinto al establecer una asimetría entre estos elementos y diluir su identidad estructural. Dicho de otro modo: una cosa es constatar que en un mismo grupo hay personas con distinto fenotipo (diferencia) y otra muy distinta sería negar a algunas de ellas una parte de sus derechos por el hecho de manifestar de modo evidente esa diferencia (desigualdad). Desde esta perspectiva, la diferencia no es intrínsecamente un problema; la desigualdad fundamentada en ciertas interpretaciones ideológicas de la diferencia sí lo es.

Un efecto colateral de este reduccionismo es la banalización de la condición humana, al limitarla a algunas de sus dimensiones socioculturales o mediante el oscurecimiento, involuntario o deliberado, de las similitudes —acaso tan o más numerosas que las diferencias sobre las que tanto recae la atención—. Conceptualmente, tan disparatado es limitar a un ser humano a una circunstancia concreta que actúe como argumento mayor en el padecimiento de la desigualdad (e.g. ser mujer, migrante, pobre, homosexual o animista), como ocultar que incluso esa misma circunstancia es heterogénea y está sujeta a la afluencia de otras condiciones de estigmatización social (estatus socioeconómico, patrimonio, nivel de ingresos...). Es difícil no evocar aquí la conocida reflexión del escritor suizo Max Frisch en el contexto de los considerados migrantes económicos: buscábamos trabajadores, pero llegaron personas.

Esta descontextualización intencionada abona el terreno a la desinformación, alimenta prejuicios ideológicos de toda índole y sirve perfectamente a los propósitos de la posverdad. Por su extraordinaria capilaridad social, las representaciones fílmicas pueden ser un excelente medio para prevenir las explicaciones reduccionistas y distorsionadoras de la realidad, también en el ámbito de la ficción, pero no sería razonable descargar esa responsabilidad sobre los hombros de quien trabaja en el medio audiovisual o cinematográfico (en cualquiera de los cometidos implicados: guion, dirección, producción...). Dicha tarea, como señalaba en el capítulo primero, debe ser asumida

colectivamente. Así, es responsabilidad de gobiernos y organismos públicos competentes promover la investigación básica y aplicada necesaria para conocer mejor la realidad y actuar ante ella de un modo progresivamente menos malo, así como poner los medios indispensables para ello. Es misión del personal académico e investigador llevar a cabo estudios que permitan alcanzar dicho conocimiento y orientar luego las acciones transformadoras pertinentes. Es obligación de los medios de comunicación explicar y presentar la realidad que han podido conocer de modo honesto y dejar constancia de lo que no ha podido abarcarse o queda fuera de sus posibilidades (pero que sería necesario para dar cuenta del fenómeno en toda su complejidad). Y es una responsabilidad social colectiva tomar conciencia de que la realidad es heterogénea y compleja, que rara vez se resuelve con propuestas simples y unidimensionales, mientras que la información que nos llega frecuentemente es parcial e incompleta y, por lo tanto, los juicios de valor que emitamos deben ser siempre acotados y condicionales. Claro que es difícil conocer la *verdad*; pero no lo es tanto limitarse a lo que, de verdad, sabemos. Se trata, en último término, de distinguir lo que podemos afirmar de aquello que únicamente alcanzamos a conjeturar.

Capítulo 6.

La realidad como exigencia y el conocimiento como antídoto.

“Esto resulta evidente al que define qué es la verdad y qué es el error. Pues decir que lo que es no es o que lo que no es es, es erróneo; pero decir que lo que es es y que lo que no es no es, es verdadero. De modo que el que dice que algo es o que no es, dice la verdad o el error [...] La verdad o la falsedad, en la esfera de las cosas, depende de su composición o de su separación, de manera que está en la verdad el que opina que lo separado está separado, o que lo compuesto está compuesto, mientras que yerra quien piensa de manera contraria al estado en que se encuentran las cosas. ¿Cuándo tiene lugar o no lo que se dice verdadero o falso? Es menester examinar lo que decimos. No es que tú eres blanco porque opinemos en verdad que lo eres, sino que, porque tú eres blanco, nosotros, al decirlo, estamos en la verdad”.

Aristóteles, *Metafísica* (2011) 1011b y 1051b, referido en Aranguren (2014: 101).

Distorsiones, mentiras y *deepfakes*.

Pese a todo lo expuesto en los capítulos anteriores, Baggini (2018) considera “prematuro y erróneo” hablar de una sociedad “posverdadera”, puesto que el declive en el uso del término *verdad* desde mediados del siglo XIX se ha visto compensado por una nueva eclosión del concepto en lo que llevamos de siglo XXI (p: 15). Sin embargo, constata también que no tendría sentido hablar de posverdad (sea adecuada o no esta etiqueta) si no concediésemos importancia a la verdad. Por otro lado, incluso el propio concepto parece, a estas alturas, haber sido superado por ciertas derivadas de las aplicaciones tecnológicas y de sus efectos colaterales en el (des)entendimiento humano. ¿Qué puede ser peor que la disolución de la verdad ante el desamparo de las fuentes de contrastación? Seguramente que dichas fuentes sean, ellas mismas, objeto de una distorsión verosímil y presuntamente creíble.

En este escenario de contaminación intencional de los hechos aparecen formas tecnológicamente sofisticadas de los temidos *fakes*: los llamados *deepfakes*, un anglicismo al que se ha propuesto reemplazar en español con el término “ultrafalso”⁴⁹. Someramente, puede caracterizarse del siguiente modo:

“El nombre de *deepfake* viene de *Deep Learning*, traducido como aprendizaje profundo, una de las corrientes de la Inteligencia Artificial. En este caso, es el

⁴⁹ La sugerencia es de la Fundación del Español Urgente —Fundéu BBVA—, auspiciada por el banco BBVA y asesorada por la Real Academia Española (<https://www.fundeu.es/recomendacion/ultrafalso-alternativa-a-deep-fake>).

aprendizaje con inteligencia artificial que se utiliza con la intención de crear contenido falso” (Galiana, 2019)

Esta forma de engaño suele articularse en alteraciones de imágenes de vídeo de manera que la superposición de distintas fuentes (e.g. el rostro de una persona sobre el cuerpo de otra) crea una situación que jamás tuvo lugar, pero que parece auténtica y que puede servir a propósitos muy variados, desde la broma a la extorsión –por ejemplo en la creación de *deepfakes* o videos ultrafalsos de carácter pornográfico donde la manipulación técnica implica en secuencias eróticas a personas que jamás tomaron parte en ellas (Harris, 2019)-. Desentrañar tales manipulaciones requiere un minucioso examen de la factura técnica del producto elaborado –frecuencias de parpadeo, desenfoques en el interior de la boca, etc. (Galiana, op. cit)– y la erosión que pueden comportar hacia la credibilidad de las evidencias filmicas puede tener consecuencias perniciosas incluso a efectos legales – como, por ejemplo, el recurso a la prueba videográfica en los tribunales de justicia (Maras & Alexandrou, 2019).

El salto cualitativo no es menor: pasamos de los argumentos orales o escritos a la intervención de la inteligencia artificial (IA) en la generación de evidencias audiovisuales directas. Tan enorme puede llegar a ser su repercusión, que el director ejecutivo de Google, Sundar Pichai, declaró en 2018 que la influencia de la IA: “Es más profunda que la electricidad o el fuego. Va a tener un impacto mayor. Como el fuego, también puede dañar o matar personas. Tenemos que aprender los beneficios que nos aporta y acotar sus desventajas” (Jiménez Cano, 2018). Además, la irrupción de esta tecnología coincide con la generalización de cámaras web en casi todos los ordenadores portátiles y en buena parte de los equipos de sobremesa (ya sea integrada o como dispositivo periférico), lo que, unido a la existencia de programas de software que permiten controlar remotamente la cámara de cualquier usuario sin que éste llegue ser consciente de ello, puede dar una idea bastante aproximada de la magnitud de la tragedia. Un dato adicional a este respecto: en 2017 se vendieron algo más de 262 millones de ordenadores en el mundo⁵⁰ y ese mismo año en España el 78'4% de las viviendas tenía algún tipo de ordenador y el 83'4 disponía de conexión a Internet (INE, 2018: 24).

Esta amenaza global, que constituye incluso un riesgo para la seguridad nacional de cualquier país (Chesney & Citron, 2019), nos obliga a estar aun más alerta ante las diversas fuentes de supuesta información que recibimos diariamente. Así, puede parecer que, en este momento, la esperanza de reconocer la verdad, planteada en los términos que Aristóteles fijó en la *Metafísica* (“lo que es es y que lo que no es no es”), es tarea casi imposible y que rebasa con creces la capacidad crítica de cualquiera de nosotros, si la consideramos de manera asilad, puesto que ya no se trataría únicamente de examinar la consistencia del argumento ofrecido, sino de deconstruir técnicamente la evidencia en que se encarna (imágenes, secuencias de vídeo, etc.). Si, además, no llega a través de canales presuntamente confiables (amigos, colegas de profesión, etc.), el esfuerzo se antoja titánico.

Las producciones ultrafalsas no dejan de ser un eslabón más en la cadena de los engaños deliberados que operan mediante un efecto de saturación de la realidad aparente. Al igual que las *fake news* o los documentales falsos, necesitan instalarse en asunciones previamente admitidas por una parte de la población para resultar verosímiles. A

⁵⁰ <https://www.dinero.com/empresas/articulo/cuantos-computadores-se-vendieron-en-el-mundo-para-el-ano-2017/254069>.

continuación, deben tener canales de transmisión adecuados (rápidos y –aparentemente– fiables: contactos aceptados en nuestras redes sociales, amigos –que, frecuentemente, tienen otros amigos a quienes les ha pasado, han presenciado o han tenido noticia del evento en cuestión–, medios de comunicación, plataformas de contenidos...). Por último, deben contar con una evidencia que sustancie el contenido de la falsa verdad: fotografías, vídeos, noticias de prensa, etc. En estas circunstancias, el mundo se *desexplica* en base a “pruebas” materiales, construyendo un entorno donde la desautorización del engaño no basta para quebrar la fe que se ha depositado en él. Como comenta Lamberto Laudisi, uno de los personajes que Luigi Pirandello construye para su obra *Así es, si así os parece* (1917)⁵¹:

“¿Queréis comprenderlo de una vez? Creándole él a ella y ella a él una fantasía que tiene la misma consistencia que la realidad, y en la cual viven, en lo sucesivo, en perfecta armonía, pacíficamente. Y esa realidad suya... no podrá ser destruida por ningún documento, puesto que ellos la respiran, la ven, la sienten y la palpan. Ese documento serviría, a lo sumo, para satisfacer vuestra insípida curiosidad. Pero no lo encontráis... Y así, estáis condenados al maravilloso suplicio de tener, a vuestro lado, ante vuestros ojos, la fantasía y la realidad, sin poder distinguir la una de la otra”

Hechos, explicaciones y realidades.

Expugnar esa fortaleza de distorsión exige conocer perfectamente su disposición estructural y detectar sus puntos débiles: falacias argumentales, información incontrastable o conjeturas disfrazadas de conclusiones sin otro sustento teórico o empírico que la propia convicción que se quiera depositar en ellas. Y para ello, como proclama Mathew d’Ancona (2017), es imperioso reforzar un compromiso amplio con la educación desde sus etapas más iniciales, de modo que la habilidad para seleccionar y discriminar la información real de la que no lo es en medio del torrente digital de nuestro tiempo se adquiera mediante un entrenamiento progresivo de nuestras facultades críticas (pp: 114-115). Esta preparación gradual evitaría la conformación de un hedonismo cognitivo que concierne a una percepción de la realidad: “[...] que no responde ni a una racionalidad sólida y contrastada ni a una forma de empirismo estricto y severo, sino a los deseos [...] de que las cosas sean de un modo y no de otro” (Ibáñez Fanés, 2017: 30).

Apostar por el conocimiento y la potenciación del sentido crítico de la ciudadanía es clave para prevenir el enquistamiento de la ignorancia teledirigida y alimentada por quienes saben que la mejor forma de cuestionar la realidad es proporcionar una evidencia alternativa, del mismo modo que el mejor camuflaje para un libro es el estante de una biblioteca. Marta Sanz advierte de que “La verdadera pesadilla culmina cuando la posverdad se naturaliza, se erige en sentido común o ideología invisible” (2017: 52). Si esta naturalización se lleva a término, su capacidad refractaria hacia el conocimiento y su indiferencia hacia cualquier forma de contrastación allanarán el camino para la consolidación de la inconsistencia como forma de diseminación de información falsa (eso sí, siempre que resulte confortable a los intereses de quienes están dispuestos a creerla a pie juntillas).

⁵¹ Existe una versión consultable en línea en: <https://www.pirandelloweb.com/pirandello-en-espanol/obras-integrales/1917-asi-es-si-asi-te-parece>. [Consultada el 27 de agosto de 2019].

Hannula (2003b) considera los hechos como un tipo de gramática que permite ensamblar adecuadamente los materiales con que construimos nuestras frases y nuestra comunicación. Algunos de ellos, sostiene, son sólidos y contrastados, mientras que otros se muestran mucho más endebles y únicamente se aceptan mientras alguien no proporcione alternativas más solventes (p: 31). El fundamento empírico del conocimiento sobre la realidad se extiende a cuantos mecanismos nos ayuden a dar cuenta de ella. Y entre ellos Hannula incluye la ficción empíricamente fundamentada (*empirically-based fiction*), subrayando las cualidades didácticas de la misma, en la medida que puede servir para ayudar a comprender mejor nuestro entorno y a abrir los ojos a nuevas formas de entendimiento del mundo (ídem).

Existen, no obstantes, ciertos requisitos en este camino que no se pueden obviar. En primer lugar, la apuesta por una educación crítica, generalizada al conjunto de la ciudadanía desde la educación primaria, debe contar no sólo con recursos suficientes a lo largo del tiempo y de cada etapa formativa, sino también con la complicidad del conjunto de la población. Sabemos que la educación no se adquiere únicamente en las aulas ni durante el tiempo en que el alumno o la alumna permanece en un centro escolar. Un reto colectivo reclama una implicación igualmente colectiva y esto pasa por entender que el tiempo escolar no es una singularidad coyuntural, sino que se integra en el engranaje social en su dimensión más amplia, a la vez que le da forma.

En segundo lugar, el sistema educativo debe mantener este propósito crítico en el horizonte de cada una de estas etapas. En su ensayo *El pueblo contra la democracia*, Yascha Mounk se lamenta de la deriva que ha ido adquiriendo la educación en los Estados Unidos:

“La educación cívica en todas sus formas ocupaba una posición central en el corazón mismo del proyecto estadounidense. Con el tiempo, y ya en medio de una era de paz y prosperidad sin precedentes, la idea de que el apoyo al autogobierno colectivo tiene que ganarse de nuevo con cada nueva generación comenzó a perder fuerza. Hoy está ya prácticamente extinta.

Cuando llegué a la Universidad de Harvard para estudiar un doctorado en ciencia política, estaba preparado para sumergirme en historia y en teoría: en toda una serie de muy intrincadas cuestiones relativas a cómo es el mundo y a cómo debería ser. Para lo que no estaba preparado era para hasta qué punto la educación universitaria de posgrado tendería a disuadirme de usar mi formación en esas cuestiones abstractas para fines públicos o pedagógicos más concretos. Tanto yo como la mayoría de mis compañeros de estudios comprendimos a las pocas semanas de instalarnos en el campus que las universidades punteras de Estados Unidos miden ahora el rendimiento de sus estudiantes de posgrado en función de su capacidad para publicar en las revistas académicas más destacadas y excluyen casi cualquier otro factor de valoración (2018: 252-253)

En esta línea, Daniel Levitin sostiene en *Weaponized Lies* (2017) –*La mentira como arma*, en su versión en español– que el lenguaje ha comenzado a oscurecer la relación entre la fantasía y los hechos como consecuencia, en buena parte, de los déficits en educación que afectan a una generación entera de ciudadanos estadounidenses (p: 1). Esta carencia (no sólo en los Estados Unidos) nos aboca a devaluar la veracidad y a desdeñar el pensamiento crítico. El resultado es bien conocido: la sobreexposición colectiva a la

mentira, con unos mecanismos de filtrado y evaluación notablemente debilitados. A la desinformación presentada acríticamente ante una audiencia dispuesta a creerla con prontitud y sin demasiadas objeciones, Levitin la denomina *contraconocimiento* (*counterknowledge*), siguiendo la propuesta del periodista inglés Damian Thompson en un libro homónimo publicado en 2008⁵². Y la primera defensa ante este enmascaramiento es una formación crítica que, como sugería Baggini (2018) nos ayude a ser adecuadamente escépticos y facilite la vigilancia colectiva ante el engaño intencionado.

Esta actitud vigilante es especialmente necesaria en un entorno de desconfianza generalizada. Michael Marmot comenta en una editorial de la revista médica *The Lancet*:

“El año pasado, en algún momento entre la votación del Brexit y la elección de Donald Trump, entré en una librería de Londres y pedí un libro sobre la charlatanería [*on bullshit*, en el redactado original en inglés]. El empleado dijo que tenían muchos de esos, y me sugirió que buscara en la sección de memorias de políticos. Le dije que había entendido mal. Error fácil de cometer dados los tiempos. Le expliqué que lo quería era el libro *On Bullshit*, de Harry Frankfurt, profesor emérito de filosofía en Princeton” (Marmot, 2017: 497)

La dimensión trágica de la anécdota radica en que, si la posverdad despegó, como veíamos en el primer capítulo, del ámbito político, se ha ido extendiendo gradualmente a ámbitos científicos y sociales altamente sensibles (e.g. sanidad, cambio climático o convivencia multicultural). Consecuentemente, el arraigo conceptual de la posverdad ha llegado con la cotidianidad de las mentiras a lo largo y ancho del tejido social, decayendo la honestidad como expectativa básica de la comunicación (Higgins, 2016). ¿Qué puede hacerse ante esta extensión de la deshonestidad? En palabras de Kathleen Higgins:

“Los científicos deben seguir recordando a la sociedad la importancia de la misión social de la ciencia: proporcionar la mejor información posible como base para las políticas públicas. Y deberían afirmar públicamente las virtudes intelectuales que las modelan de manera tan efectiva: pensamiento crítico, investigación sostenida y revisión de creencias sobre la base de la evidencia.” (Ídem).

La comunidad científica en su sentido más amplio (ciencia social, humana, de la salud, biociencia o cualquier otro campo de aplicación) debe continuar ejerciendo su función social. Y hacerlo bien, con rigor, de forma sistemática, divulgando y perfeccionando sus hallazgos y rectificando cuando es necesario –a la luz de las evidencias más recientes y en pos de su mejor eficacia explicativa y de adecuación a la realidad–. Y la sociedad, toda ella, en tanto beneficiaria de ese conocimiento y de su aplicabilidad, debe asumir e interiorizar que los hechos, las evidencias y la consistencia del conocimiento fiable no pueden considerarse meros puntos de vista, ni perspectivas alternativas sobre un fenómeno determinado.

Desde las ciencias sociales y humanas, disciplinas como la filosofía, la sociología o la antropología social y cultural son fundamentales para este cometido. Puede argumentarse que algunas de estas disciplinas aplican precisamente el cuestionamiento de la *Verdad* o la exigencia relativista como pilares fundamentales de su vocación epistémica, mostrando que ciertos valores o incluso la explicación de los hechos son, en último término,

⁵² Véase *Counterknowledge: How We Surrendered to Conspiracy Theories, Quack Medicine, Bogus Science and Fake History* (Atlantics Books, 2008).

constructos históricos y culturales. Y posiblemente se invocaría de nuevo el efecto *Roshomon* al que me refería en las primeras páginas de este libro.

De este modo, tanto la prevención del etnocentrismo como la advertencia frente a las imposiciones absolutas y unidireccionales de sentido persiguen la *comprensión* de lógicas sociales desde los propios parámetros culturales que las alumbran, lo que constituye un fundamento epistemológico básico para aprender, comprender y explicar al ser humano en tanto ser social, así como al universo cultural que le envuelve. Del mismo modo, describir la práctica científica como arrogante o totalitaria es olvidar que el saber se adquiere a base de emanciparse gradualmente del error, como sugería Norman Kemp Smith (1920). De este modo, el conocimiento científico cambia e incluso contradice conclusiones anteriormente alcanzadas siempre que exista una nueva evidencia que dé cuenta de un modo más efectivo de lo que está tratando.

En esta línea, debemos superar los lugares comunes, los tópicos y los estereotipos que no tienen más razón de existir que su propia inercia. Como bien recuerda la antropóloga Dolores Juliano, “vivimos a través de estereotipos, es inevitable, pero podemos desaprenderlos complejizando nuestra mirada” (Ferrández Armero, 2019: 18). Ante cualquier simplificación que escuchemos sobre una realidad compleja convendrá aplicar un primer filtro de escepticismo y un posterior tamiz de consistencia argumental y de apoyo teórico y/o empírico. Y esto no aplica únicamente al tiempo presente: en un artículo de divulgación científica sobre la evolución de los homínidos donde se afirma que el pasado es un “rompecabezas [...] que parece cada vez más complejo”, el biólogo y paleoantropólogo Antonio Rosas comenta que:

“A medida que vamos teniendo más información, las ideas sencillas ya no sirven para explicar la diversidad que encontramos [...] Para volver a tener ideas sencillas y elegantes, creo que no nos valdrá encontrar más fósiles. Necesitamos un marco teórico más sofisticado”. (Mediavilla, 2019)

La tarea es ciertamente compleja, pero no puede ser de otro modo cuando la realidad que pretendemos explicar también lo es. La mejor manera de derrotar al despensamiento es reivindicar el conocimiento y velar colectivamente por su avance y fiabilidad. De lo contrario, nos sentiremos muy cerca de la reflexión de Macbeth cuando Seyton le anuncia la muerte de la reina: “La vida es una sombra que camina, un pobre actor que en escena se arrebata y contonea y nunca más se le oye. Es un cuento que cuenta un idiota, lleno de ruido y de furia, que no significa nada” (Macbeth, Acto V, escena V).

Referencias.

- AA.VV. (n.d.). The Motion Picture Production Code of 1930. Retrieved July 15, 2019, from The Motion Picture Production Code of 1930 [página web de Christopher P. Jacobs en la Universidad de Dakota del Norte] website: https://www1.und.edu/faculty/christopher-jacobs/_files/docs/hollywood-production-code.pdf
- Abu-Lughod, L. (1997). The Interpretation of Culture(s) after Television. *Representations*, (59), 109–134. <https://doi.org/10.2307/2928817>
- Abu-Lughod, L. (2005). *Dramas of nationhood: The politics of television in Egypt*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- AIMC. (2017). *Encuesta AIMC a usuarios de Internet*. Madrid.
- Alessio, D. (2011). From body snatchers to mind snatchers: Indigenous science fiction, postcolonialism, and Aotearoa/New Zealand history. *Journal of Postcolonial Writing*, 47(3), 257–269. <https://doi.org/10.1080/17449855.2010.534616>
- AMC. (2018). *Marco general de los medios en España*. <https://doi.org/M-2918-2018>
- Amenábar, A. (1996). *Tesis*. España: Las Producciones del Escorpión.
- Amiguet, L. (2019, May 20). La Tierra se acaba: tendremos que irnos a otro planeta. *La Vanguardia*. Retrieved from <https://www.lavanguardia.com/lacontra/20190520/462341007054/la-tierra-se-acaba-tendremos-que-irnos-a-otro-planeta.html>
- Appel, M., Marker, C., & Mara, M. (2019). Otakuism and the appeal of sex robots. *Frontiers in Psychology*, 10(MAR). <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.00569>
- Aranguren, J. (2014). *En honor a la verdad*. Logroño: Universidad Internacional de La Rioja.
- Arias Maldonado, M. (2017). Informe sobre ciegos : genealogía de la posverdad. In J. Ibáñez Fanés (Ed.), *En la era de la posverdad: 14 ensayos* (pp. 65–77). Barcelona: Calambur.
- Aristóteles. (2011). *Metafísica*. Buenos Aires: Random House Mondadori.
- Arriazu, R. (2018). A research methodology in the service of critical thinking: Hermeneutic approach in the post-truth era. *Education Policy Analysis Archives*, 26, 148. <https://doi.org/10.14507/epaa.26.3393>
- Avraham, E., & First, A. (2010). Can a Regulator Change Representation of Minority Groups and Fair Reflection of Cultural Diversity in National Media Programs? Lessons From Israel. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 54(1), 136–148. <https://doi.org/10.1080/08838150903550469>
- Aznar Fernández-Montesinos, F. (2018). El mundo de la posverdad. In Instituto Español de Estudios Estratégicos (Ed.), *Cuadernos de estrategia. La posverdad. Seguridad y Defensa*. (pp. 21–82). Retrieved from <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6518645>
- Baggini, J. (2018). *Breve historia de la verdad* (original d). Barcelona: Ático de los libros.

- Baker, B. (2014). *Science fiction. A reader's guide to essential criticism*. Retrieved from https://books.google.es/books/about/Science_Fiction.html?id=LLujBQAAQBAJ&redir_esc=y
- Baladrón Pazos, J. A. (2011). Publicidad para inmigrantes en España. Un estudio desde las agencias. *Revista Latina de Comunicación Social*, 350–375. <https://doi.org/10.4185/RLCS - 66 - 2011 - 937 - 3 50 - 37 5>
- Balio, T. (1993). *Grand design. Hollywood as a modern business enterprise, 1930-1939*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Ball, J. (2017). *Post-Truth How Bullshit Conquered the World*. London: Biteback Publishing.
- Barbera, J., & Hannah, W. (1960). *Los Picapiedra [The Flintstones]*. USA: Hanna-Barbera Productions.
- Barceló, M. (1998). Ciencia, divulgación científica y ciencia ficción. *Quark*, 11, 1–5. Retrieved from <http://quark.prbb.org/11/default.htm>
- Barnett, L. (2013). Salvatore Cascio: “Cinema Paradiso is about the power of dreams.” *The Guardian (Online)*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/film/2013/dec/02/cinema-paradiso-25th-anniversary-salvatore-cascio>
- Barthes, R. (1987). El efecto de realidad. In *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. (Original d, pp. 210–219). Barcelona: Paidós.
- Bartra, R. (1997). *El salvaje artificial*. Barcelona: Destino.
- Beerens, A., Brochot, A., & Polad, G. (2018). *World television day celebrates the quality of tv around the globe*. Brussels.
- Black, G. D. (1998). *The Catholic crusade against the movies, 1940-1975*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BOE. (1989). *Real Decreto 1282/1989, de 28 de agosto, de Ayudas a la Cinematografía*. (p. 34028 a 34031). p. 34028 a 34031. Madrid: Ministerio de Cultura.
- BOE. (2007). *Código de Cinematografía y Artes Audiovisuales* (p. 30). p. 30. Madrid: Ley 55/2007, de 28 de diciembre, BOE nº 312, 29/12/2007.
- BOE. (2011). *Resolución de 16 de noviembre de 2011, del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, por la que se establecen criterios para el otorgamiento a las películas cinematográficas y otras obras audiovisuales de la categoría "Especialmente rec"* (p. 3). p. 3. Madrid: Ministerio de Cultura.
- BOE. (2018). *Orden CUD/769/2018, de 17 de julio, por la que se establecen las bases reguladoras de las ayudas previstas en el Capítulo III de la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine, y se determina la estructura del Registro Administrativo de Empresas Cinematográficas* (pp. 72902–72947). pp. 72902–72947. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.
- Bohannan, L. (2004). Shakespeare en la selva. In M. Boivin, A. Rosato, & V. Arribas (Eds.), *Constructores de Otredad. Una introducción a la Antropología Social y Cultural*. (3^a edición, pp. 75–80). Buenos Aires: Antropopofagia.
- Borau, J. L. (1998). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bordo, S. (2002). All of Us Are Real: Old Images in a new World of Adoption. *Tulsa*

Studies in Women's Literature., 21(2), 319–331.
<https://doi.org/10.1080/03004430.2012.669757>.

- Brereton, P. (2006). Nature Tourism And Irish Film. *Irish Studies Review*, 14(4), 407–420. <https://doi.org/10.1080/09670880600984376>
- Buñuel, L. (1933). *Las Hurdes (Tierra sin pan)*. España: Ramón Acín.
- Butts, T. (2018, February 23). The State of Television, Worldwide. *TvTechnology*.
- Cabrera Infante, G. (1998). *Cine o Sardina*. Madrid: Alfaguara.
- Caldevilla, D. (2012). Implicaciones de la nueva ley de financiación de la agrupación Radio Televisión Española (RTVE). *Estudios Sobre El Mensaje Periodístico*, 18(2), 661–677. https://doi.org/http://dx.doi.org/10.5209/rev_ESMP.2012.v18.n2.41038
- Cameron, J. (2009). *Avatar*. USA: 20th Century Fox.
- Camps, V. (2017). Posverdad, la nueva sofística. In J. Ibáñez Fanés (Ed.), *En la era de la posverdad: 14 ensayos* (pp. 91–100). Barcelona: Calambur.
- Candeloro, J.-P., & Richeri, G. (2006). TV Fiction production and broadcasting in the European Union. *7th World Media Economics Conference: Media Industry: Globalization, Diversity and Identity*, 1–14. Beijing: Renmin University.
- Caparrós Lera, J. M. (1997). *100 películas sobre historia contemporánea*. Madrid: Alianza.
- Caro Almela, A. (2007). Fundamentos epistemológicos y metodológicos para un estudio científico de la publicidad. *Pensar La Publicidad.*, 1(1), 55–82. <https://doi.org/->
- Carter, C. (1993). *The X Files*. USA: Ten Thirteen Productions, 20th Century Fox Television.
- Cerdán, J., & Torreiro, C. (2005). *Documental y vanguardia* (J. Cerdán & C. Torreiro, Eds.). Madrid: Cátedra.
- Cervera, F. (2018). ¿Qué es la ciencia ficción? Escrito por Isaac Asimov. Retrieved May 15, 2019, from ULUM. Historias de Ciencia y pasión. website: <https://ulum.es/que-es-la-ciencia-ficcion-escrito-por-issac-asimov/>
- Chesney, R., & Citron, D. K. (2019). Deep Fakes: A Looming Challenge for Privacy, Democracy, and National Security. *1017 California Law Review*, 59. Retrieved from https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3213954
- Clifford, J. (1986). Introduction: Partial Truths. In J. Clifford & G. Marcus (Eds.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (pp. 1–26). Berkeley: University of California Press.
- Cock Peláez, A. (2012). Retóricas del cine de no ficción en la era de la post verdad (Universitat Autònoma de Barcelona). Retrieved from <https://ddd.uab.cat/record/103622>
- Colleyn, J. P. (2008). Jean Rouch à portée des yeux. *Cahiers d'études Africaines [En Ligne]*, 191, 1–18. Retrieved from <http://journals.openedition.org/etudesafricaines/12552>
- Collins, S. (2009). *Los juegos del hambre* (original d). Barcelona: RBA.
- Collins, S. G. (2003). Sail on! Sail on!: Anthropology, Science Fiction, and the Enticing Future. *Science Fiction Studies*, 30(2), 180–198. <https://doi.org/10.2307/4241168>

- Conecta Research & Consulting. (2018). *Hábitos de Lectura y Compra de Libros en España 2017*. Retrieved from <http://federacioneditores.org/img/documentos/HabitosLecturaCompraLibros2017.pdf>
- Costas, A. (2019, October 2). Desconfianza en los expertos. *La Vanguardia (Edición Digital)*.
- Couvares, F. G. (2006). *Movie censorship and American culture*. Univ of Massachusetts Press (2nd ed.; F. G. Couvares, Ed.). Amherst & Boston: University of Massachusetts Press.
- Cronenberg, D. (1986). *The Fly*. USA: 20th Century Fox.
- D'Ancona, M. (2017). *Post-truth: The new war on truth and how to fight back*. London: Random House.
- de Aldama Ordóñez, C. (2015). Las escrituras especulares del apetito de América: episodios caníbales en la Crónica de Indias. In J. Murillo Sagredo & L. Peña García (Eds.), *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas* (pp. 227–236). Madrid: Bilboteca Nueva.
- de Gabriel, N. (1997). Alfabetización, semialfabetización y analfabetismo en España (1860-1991). *Revista Complutense de Educación*, 8(1), 199–232.
- de la Calle Real, M., & Muñoz Algar, M. J. (2018). Hikikomori: el síndrome de aislamiento social juvenil. *Revista de La Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 38(133), 115–129.
- Deleuze, G. (2014). *El poder. Curso sobre Foucault*. Buenos Aires: Cactus.
- Denion, E., Hitier, M., Guyader, V., Dugué, A.-E., & Mouriaux, F. (2015). Unique human orbital morphology compared with that of apes. *Scientific Reports*, 5, 11528. Retrieved from <https://doi.org/10.1038/srep11528>
- Díez Puertas, E. (2003). *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos.
- Dmytryk, E. (1943). *Captive Wild Woman*. USA: Universal Pictures.
- Doherty, T. P. (2007). *Hollywood's censor: Joseph I. Breen & the production code administration*. New York: Columbia University Press.
- Domingo, N. (2015, September 25). La raza humana tendrá que salir de la Tierra si quiere sobrevivir. *El País (Edición Digital)*.
- Dyer, C. (2010). Wakefield was dishonest and irresponsible over MMR research, says GMC. *BMJ*, 340. <https://doi.org/10.1136/bmj.c593>
- EFE economía. (2013, November 18). Japón prepara Cool Japan, su estrategia empresarial para seducir al mundo. *El País (Edición Digital)*.
- Eitzen, D. (2018). The duties of documentary in a post-truth society. In *Cognitive Theory and Documentary Film* (pp. 93–113). https://doi.org/10.1007/978-3-319-90332-3_6
- Emmerich, R. (1996). *Independence day*. USA: Twentieth Century Fox.
- España Global. (2012). Marca España. Retrieved May 28, 2019, from <https://espanaglobal.gob.es> website: <https://espanaglobal.gob.es/gl/que-é-marca-espana>
- España Global. (2018). Marca España y la Asociación Española de Cine e Imagen

Científicos firman un convenio para fomentar la comunicación audiovisual científica y educativa. Retrieved May 28, 2019, from <https://espanaglobal.gob.es> website: <https://espanaglobal.gob.es/en/communication/press-room/marca-españa-y-la-asociación-española-de-cine-e-imagen-científicos-firman-un-convenio-para-fomentar-la-comunicación-audiovisual-científica-y-educativa>

- Espinel, R. (2019). ¿Ya hay más suscriptores a plataformas SVOD que a TV por cable?
- Estefanía, J. (2017). La mentira os hará eficaces. In J. Ibáñez Fanés (Ed.), *En la era de la posverdad: 14 ensayos* (pp. 79–89). Barcelona: Calambur.
- Évole, J. (2014). *Operación Palace*. España: La Sexta.
- Faron, L. C. (1964). *Hawks Of The Sun: Mapuche Morality And Its Ritual Attributes*. Retrieved from <https://ehrafworldcultures.yale.edu/document?id=sg04-012>
- Farrow, R., & Moe, R. (2019). Rethinking the role of the academy: cognitive authority in the age of post-truth. *Teaching in Higher Education*, 24(3), 272–287. <https://doi.org/10.1080/13562517.2018.1558198>
- Ferrández Armero, I. (2019). *Hombres de carne y pelo. Los ‘osos’ de Barcelona desde una mirada etnográfica*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Finkielkraut, A. (1987). *La derrota del pensamiento* (Séptima ed). Barcelona: Anagrama.
- Flaherty, R. (1934). *Man of Aran*. Rino Unido, Irlanda: Gainsborough Pictures. Distribuida por Gaumont British.
- Flaherty, R. J. (1922). *Nanook of the north*. USA: Revillon Frères / Pathé Exchange.
- Flichtentrei, D. (2017). Posverdad: la ciencia y sus demonios.
- Flores, C. Y. (2009). Reflections of an ethnographic filmmaker-maker: An interview with paul henley, director of the granada centre for visual anthropology, university of manchester. *American Anthropologist*, 111(1), 93–99. https://doi.org/10.1111/j.1548-1433.2009.01080_1.x
- Fong, K., Mullin, J. B., & Mar, R. A. (2013). What you read matters: The role of fiction genre in predicting interpersonal sensitivity. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 7(4), 370–376. <https://doi.org/10.1037/a0034084>
- Fontcuberta, J. (2011). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. (2^a edición). Barcelona: Gustavo Gili.
- Ford, J. (1952). *The Quiet Man*. USA: Republic Pictures.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber* (Original d). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fowks, J. (2018). *Mecanismos de la posverdad* (Segunda ed). Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Frankfurt, H. (2005). *On Bullshit*. Princeton: Princeton University Press.
- Galiana, P. (2019). ¿Qué son los Deepfakes y cómo detectarlos?
- Gaona Pisonero, C., & Martínez Pastor, E. (2008). La presencia Ethnic en la Publicidad Institucional. *IC: Revista Científica de Información y Comunicación*, 5, 326–375.
- García Abad, A. (2019, September). El cerebro entiende lo visual. *DiarioFarma*. Retrieved from <https://www.diariofarma.com/2019/09/26/marketing-de-influencia-en-el-sector-salud-la-figura-del-influencer-2>

- García Márquez, G. (2002). *Vivir para contarla*. Barcelona: Mondadori.
- Garza Saldívar, N. (2012). La mirada oblicua o el hallazgo de lo visible. *Anuario de Letras Modernas*, 17, 141–153.
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures: selected essays*. Nueva York: Basic Books.
- Getino, O., & Solanas, F. (1988). Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo. In *Hojas decine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Vol 1.* (Manifiesto, pp. 29–62). Mexico D.F.: Fundación Mexicana de Cineastas.
- Gifreu-Castells, A. (2015). Evolución del concepto de no ficción. Aproximación a tres formas de expresión narrativa. *Obra Digital*, 8, 14–39.
- Giroux, H. (2001). *The mouse that roared: Disney and the end of innocence*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Giroux, H. (2006). *America on the edge: Henry Giroux on politics, culture, and education*. New York: Palgrave Macmillan US.
- Godelier, M., & Panoff, M. (1998). *La production du corps. Approches anthropologiques et historiques*. Amsterdam: Archives contemporaines.
- Goffman, E. (1976). *Gender Advertisements*. Nueva York: Harper & Row.
- Gómez Martínez, P. J., & Casal Balbuena, M. (2015). Falso documental y retórica: una exploración desde el contenido y sus efectos. *Opción*, 31(1), 324–337.
- González Echevarría, A. (1987). *La construcción teórica en antropología*. Barcelona: Antrhopos.
- González Echevarría, A. (1990). *Etnografía y comparación : la investigación intercultural en antropología*. Retrieved from http://cataleg.uab.cat/record=b1024060~S1*cat
- Gornick, V. (1976). Introduction. In E. Goffman (Ed.), *Gender Advertisements* (pp. vii–ix). New York: Harper and Row.
- Grau Rebollo, J. (2002). *La familia en la pantalla*. Oviedo: Septem ediciones.
- Grau Rebollo, J. (2005). Antropología, cine y refracción: los textos filmicos como documentos etnográficos. *Gazeta de antropología*, p. 3. Retrieved from <http://dialnet.unirioja.es/servlet/citart?info=link&codigo=1111461&orden=33698>
- Grau Rebollo, J. (2017). Antropología, visualidad y refracción: una aproximación a las representaciones de género en Hollywood bajo el código Hays (1940-1968). *Vivéncia: Revista de Antropología*, 1(50), 95–116.
- Gray, G. (2010). *Cinema : a visual anthropology*. Oxford, New York: Berg.
- Gubern, R., & Font, D. (1975). *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*. Retrieved from <http://scholar.google.es/scholar?hl=es&q=cine+pornográfico+españa&btnG=&lr=#8>
- Gutiérrez Aragón, M. (2014, October 21). Saramago le echa un pulso al cine. *El País Semanal (Edición Digital)*.
- Gutiérrez Aragón, M. (2016). *En busca de la escritura filmica. (Discurso leído el día 24*

- de enero de 2016 en su recepción pública). (p. 38). p. 38. Madrid: Real Academia Española de la Lengua.*
- Haesig, V., Cabrera Blázquez, F. J., Cappello, M., Chochon, L., Ene, L., Fontaine, G., ... Valais, S. (2019). *Yearbook 2018/2019 key trends. Television, cinema, video and on-demand audiovisual services - the pan-European picture*. Estrasburgo.
- Hannula, M. S. (2003a). Fictionalising experiences - experiencing through fiction. *For the Learning of Mathematics*, 23(3), 31–37.
- Hannula, M. S. (2003b). Fictionalising experiences - experiencing through fiction. *For the Learning of Mathematics*.
- Haraway, D. (1988). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575–599.
- Harris, D. (2019). False Pornography Is Here and the Law Cannot Protect You. *Duke Law & Technology Review*, 17, 99–127.
- Hazanavicius, M. (2011). *The Artist*. Francia: Wildbunch / La Petite Reine / Studio 37 / La Classe Américaine / JD Prod / France3 Cinéma / Jouror Production / uFilms.
- Hernández Pérez, M., & Santiago, J. A. (2018). *Japón para Otakus*. Madrid: Diálogo.
- Higgins, K. (2016). Post-truth: a guide for the perplexed. *Nature. International Journal of Science*, 540, 9. Retrieved from <https://www.nature.com/news/post-truth-a-guide-for-the-perplexed-1.21054>
- Hinton, P. (2018). Negotiating otaku: A social group, its social representations and the changing cultural context. *Papers on Social Representations*, 27(2).
- Hrotic, S. (2014). The evolution and extinction of science fiction. *Public Understanding of Science*, 23(8), 996–1012. <https://doi.org/10.1177/0963662513478898>
- Huntington, S. (1996). *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon & Schuster.
- Hviid, A., Hansen, J. V., Frisch, M., & Melbye, M. (2019). Measles, Mumps, Rubella Vaccination and Autism: A Nationwide Cohort StudyMeasles, Mumps, Rubella Vaccination and Autism. *Annals of Internal Medicine*, 170(8), 513–520. <https://doi.org/10.7326/M18-2101>
- Ibáñez Fanés, J. (2017). Una introducción. In J. Ibáñez Fanés (Ed.), *En la era de la posverdad: 14 ensayos* (pp. 11–36). Barcelona: Calambur.
- Igartua Perosanz, J. J., Muñiz Muriel, C., Otero Parra, J. A., & De la Fuente Juan, M. (2007). El tratamiento informativo de la inmigración en los medios de comunicación españoles. Un análisis de contenido desde la Teoría del Framing. *Estudios Sobre El Mensaje Periodístico*, 13, 91–110.
- INE. (2018). *España en Cifras*. Madrid.
- Iñiguez, G., Tagüeña-Martínez, J., Kaski, K. K., & Barrio, R. A. (2012). Are opinions based on science: Modelling social response to scientific facts. *PLoS ONE*, 7(8). <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0042122>
- Jhally, S. (1987). *The Codes of Advertising. Fetishism and the Political Economy of Meaning in the Consumer Society*. London: Frances Pinter.
- Jiménez Cano, R. (2018, January 23). El CEO de Google defiende que la inteligencia

- artificial tendrá más impacto que la electricidad o el fuego. *El País (Edición Digital)*.
- Kafka, F. (2011). *La Metamorfosis* (Original d). Madrid: Alianza.
- Karel, W. (2002). *Opération Lune*. Francia: Arte.
- Kelts, R. (2013, July 9). Can METI's ¥50 billion fund unfreeze "Cool Japan"? *The Japan Times (English Edition)*.
- Kilborn, R., & Izod, J. (1997). *An introduction to television documentary Confronting reality*. Manchester: Manchester University Press.
- Kirby, D. A. (2013). Censoring science in 1930s and 1940s hollywood cinema. *ACS Symposium Series*, 1139, 229–240. <https://doi.org/10.1021/bk-2013-1139.ch019>
- Kłosińska-Nachin, A. (2017). Memoria de la Transición: entre la no-ficción y el falso documental. *Studia Romanica Posnaniensia*, 44(1), 51–61. <https://doi.org/10.14746/strop.2017.441.004>
- Konijn, E. A., Van Der Molen, J. H. W., & Van Nes, S. (2009). Emotions bias perceptions of realism in audiovisual media: Why we may take fiction for real. *Discourse Processes*, 46(4), 309–340. <https://doi.org/10.1080/01638530902728546>
- Kyriakopoulos, G. D. (2015). Where law meets cinema: James Cameron's Avatar as food for thought about the anthropocentric nature of Space law. *Proceedings of the International Astronautical Congress, IAC*, 15, 11980–11988. Retrieved from <https://www.scopus.com/inward/record.uri?eid=2-s2.0-84992129634&partnerID=40&md5=83de9c57dc345a76efd9aa24e2ca44a9>
- Lagny, M. (1997). *Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch Comunicación.
- Landers, L. (1942). *The Boogie Man Will Get You*. USA: Columbia Pictures Corporation.
- Lasaga, J. (2018). De la duda a la posverdad. Breve historia de los infortunios de la verdad en los tiempos modernos. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2018-June(816), 4–23. Retrieved from <https://www.scopus.com/inward/record.uri?eid=2-s2.0-85049607939&partnerID=40&md5=bc6a1c0290c92a02e60c7a562b44ceb5>
- Leach, M. (2017). Research and evidence in the 'post-truth' era. Retrieved September 2, 2019, from Institute of Development Studies website: <https://www.ids.ac.uk/opinions/research-and-evidence-in-the-post-truth-era/>
- Ledo, M. (1998). *Documentalismo fotográfico*. Madrid: Cátedra.
- Lellouche-Filliau, I., & Benoit, D. (2019). *One Television Year in the World*. Retrieved from https://www.eurodatatv.com/sites/default/files/2019-04/08_04_2019_CP_OTVY_ENG_vdef.pdf
- Lempert, W. (2014). Decolonizing Encounters of the Third Kind: Alternative Futuring in Native Science Fiction Film. *Visual Anthropology Review*, 30(2), 164–176. <https://doi.org/10.1111/var.12046>
- León, C. (2015). Regímenes de poder y tecnologías de la imagen. Foucault y los estudios visuales. *Akademos*, 32–57. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.18272/posts.v1i1.236>
- Lévi-Strauss, C. (1968). *Mitológicas I: lo crudo y lo cocido* (Edición o). México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

- Lévi-Strauss, C. (1973). *Anthropologie Structurale Deux*. París: Plon.
- Lévi-Strauss, C. (1977). *Antropología estructural* (Primera ed). Buenos Aires: Eudeba.
- Levitin, D. (2017). *Weaponized Lies: How to Think Critically in the Post-Truth Era*. new York: Dutton, Penguin Random House LLC.
- Lorite García, N., & Grau Rebollo, J. (2017). La representación de la diversidad sociocultural en la publicidad televisiva de prime-time en España desde la óptica del alumnado universitario. *Temps d'Educació*, 53, 13–31. <https://doi.org/10.1344/TE2017.53.2>
- Madsen, K. D. (2014). Blue Indians: Teaching the Political Geography of Imperialism With Fictional Film. *Journal of Geography*, 113(2), 47–57. <https://doi.org/10.1080/00221341.2012.759994>
- Madžarević, G., & Soto-Sanfiel, M. T. (2019). Reducing homophobia in college students through film appreciation. *Journal of LGBT Youth*, 16(1), 18–37. <https://doi.org/10.1080/19361653.2018.1524321>
- Mair, J. (2017). Post-truth anthropology. In *Anthropology Today* (Vol. 33). <https://doi.org/10.1111/1467-8322.12346>
- Mair, J. (2018). Post-truth eras. *Anthropology of This Century*, (22). Retrieved from <http://aotcpress.com/articles/posttruth-eras/>
- Malagón-Amor, Á., Córcoles-Martínez, D., Martín-López, L. M., & Pérez-Solà, V. (2014). Hikikomori in Spain: A descriptive study. *International Journal of Social Psychiatry*, 61(5), 475–483. <https://doi.org/10.1177/0020764014553003>
- Mallart, L. (2009). Esdevenir Antropoleg. *Periferia*, 11, 1–18. Retrieved from <http://revista-redes.rediris.es/Periferia/Articles/2-Mallart.pdf>
- Mar, R. A., & Oatley, K. (2008). The Function of Fiction is the Abstraction and Simulation of Social Experience. *Perspectives on Psychological Science*, 3(3), 173–192. <https://doi.org/10.1111/j.1745-6924.2008.00073.x>
- Maras, M.-H., & Alexandrou, A. (2019). Determining authenticity of video evidence in the age of artificial intelligence and in the wake of Deepfake videos. *The International Journal of Evidence & Proof*, 23(3), 255–262. <https://doi.org/10.1177%2F1365712718807226>
- Marcos, M., Igartua, J. J., Frutos, F. J., Barrios, I. M., Ortega, F., & Piñeiro, V. (2014). La representación de los personajes inmigrantes en los programas de ficción. *Revista de Comunicación Vivat Academia*, 127, 43–71.
- Marcos Ramos, M., González de Garay, B., & Portillo Delgado, C. (2019). La representación de la inmigración en la ficción serial española contemporánea de prime time. *Revista Latina de Comunicacion Social*, 74(2), 285–307. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2019-1331>
- Marcos Ramos, M., & Igartúa Perosanz, J. J. (2014). Análisis de las interacciones entre personajes inmigrantes/extranjeros y nacionales/autóctonos en la ficción televisiva española. *Anuario Electrónico de Estudios En Comunicación Social “Disertaciones,”* 7(2), 136–159.
- Marcos Ramos, M., Igartúa Perosanz, J. J., Frutos Esteban, F. J., Barrios Vicente, I. M., Ortega Mohedano, F., & Piñeiro Naval, V. (2014). La representación de los personajes inmigrantes en los programas de ficción. *Revista de Comunicación Vivat*

- Academia*, 127, 43–71.
- Marías, J. (2017). *Berta isla*. Barcelona: Alfabeta.
- Marina, J. A. (2012, March 25). El síndrome de inmunodeficiencia social. *EL Mundo*. Retrieved from http://rsocial.elmundo.es/paper/xml_epaper/Crónica/25_03_2012/pla_3121_CRONICA_MADRID/xml_arts/art_8805858.xml?SHARE=6C23C0F29C6C4F158F7CA6264B48630505AC05FF5F05059E51D678A7744C743DEF68CA1A92718CA93E9A40388E697CF4F3988F64419F096BD2676EBF9AF45F
- Marmot, M. (2017). Post-truth and science. *The Lancet*, 389(10068), 497–498. [https://doi.org/https://doi.org/10.1016/S0140-6736\(17\)30207-6](https://doi.org/https://doi.org/10.1016/S0140-6736(17)30207-6)
- Martin Alegre, S. (2014). La Ciència i la ficció a la ciència-ficció : tecnofòbia i tecnofília a les humanitats (una aproximació comparativa). *Rellevància de La Literatura Comparada*, p. 13. Retrieved from <https://ddd.uab.cat/record/125984>
- Martín García, N. (2017). *Operación Palace: reacción de la prensa española e impacto en las redes sociales* (Universidad de Valladolid). Retrieved from <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/27931>
- Martín Pérez, S. (2014). Aproximación a la historia y al papel de la televisión en la emigración española a Europa. *Migraciones y Exilios*, 14, 61–84.
- Martínez Expósito, A. (2015). *Cuestión de imagen: Cine y Marca España*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Martínez García, J. S. (2017). El habitus. Una revisión analítica ; Habitus. An analytic review. *Revista Internacional de Sociología*, 75(3), 1–14. <https://doi.org/10.3989/ris.2017.75.3.15.115>
- Mathew, W. (2014). Reality in Ethnographic Film: Documentary vs. Docudrama. *Visual Anthropology*, 27(1–2), 17–24. <https://doi.org/10.1080/08949468.2013.756713>
- Mathew, Wesley. (2013). Reality in Ethnographic Film: Documentary vs. Docudrama. *Visual Anthropology*, 27(1–2), 17–24. <https://doi.org/10.1080/08949468.2013.756713>
- McIntyre, L. (2018). *Posverdad*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Mediavilla, D. (2019, August 29). El rostro del homínido que se acostumbró a caminar erguido. *El País (Edición Digital)*.
- Mèlich, J.-C. (2018). *La condició vulnerable*. Barcelona: Arcàdia.
- Menéndez Menéndez, M. I., Figueras-Maz, M., & Núñez Angulo, B. (2017). Consumo y percepción juvenil sobre la ficción seriada televisiva: influencia por sexo y edad. *OBETS. Revista de Ciencias Sociales*, 12(2), 369–394. <https://doi.org/https://doi.org/10.14198/OBETS2017.12.2.03>
- Miner, H. (1956). Body Rituals among the Nacirema. *American Anthropologist*, 58, 504–505.
- Minkoff, R. (1999). *Stuart Little*. USA: Columbia Pictures.
- Minnelli, Vi. (1952). *Cautivos del mal*. USA: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Monterde, J. E. (2001). Hacia un cine Franquista: La Línea Editorial de Primer Plano entre 1940 y 1945. In L. Fernández Colorado & P. Couto Cantero (Eds.), *La herida*

- de las sombras. El cine español en los años 40* (pp. 59–82). Madrid: Cuadernos de la Academia.
- Montes Fernández, F. J. (2009). Vida y muerte del impuesto de radioaudición y de televisión. *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*, 42, 389–418.
- Morley, D. (2007). *Media, modernity and technology*. Londres: Routledge.
- Morley, D. (2012). Television, Technology, and Culture: A Contextualist Approach. *Communication Review*, 15(2), 79–105. <https://doi.org/10.1080/10714421.2012.674459>
- Mounk, Y. (2018). *El pueblo contra la democracia. Por qué nuestra libertad está en peligro y cómo salvarla*. Barcelona: Paidós.
- Neumann, K. (1958). *The Fly*. USA: 20th Century Fox.
- Neuschäfer, H. J. (1995). *Adiós a la España eterna*. Barcelona: Anthropos.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental* (Original d). Barcelona: Paidós.
- Nora, P. (1984). Entre mémoire et histoire. In P. Nora (Ed.), *Les lieux de mémoire. Vol I. La République*. (pp. 23–43). París: Gallimard.
- O'Bryhim, J. R., & Parsons, E. C. M. (2015). Increased knowledge about sharks increases public concern about their conservation. *Marine Policy*, 56, 43–47. <https://doi.org/10.1016/j.marpol.2015.02.007>
- OFCOM. (2018). *Communications Market Report*. Londres.
- Okamoto, T. (2015). Otaku tourism and the anime pilgrimage phenomenon in Japan. *Japan Forum*, 27(1), 12–36. <https://doi.org/10.1080/09555803.2014.962565>
- Pacheco Rueda, M. (2013). Classrooms, advertising and television fiction: An experience of innovative teaching . *Estudios Sobre El Mensaje Periodístico*, 19, 361–369. <https://doi.org/10.5209/rev-ESMP.2013.v19.42043>
- Paget, D. (1998). *No other way to tell it. Dramadoc / Docudrama on television*. Manchester: Manchester University Press.
- Paget, D. (2004). Codes and conventions of dramadoc/docudrama. In R. C. Allen & A. Hill (Eds.), *The Television Studies Reader* (pp. 196–208). London, New York: Routledge.
- Peterson, M. A. (2003). *Anthropology of Mass Communication. Media and Myth in the New Millennium*. New York, Oxford: Berghahn Books.
- Plantinga, C. (2005). What a Documentary Is, After All. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63(2), 105–117.
- Potter, M. C., Wyble, B., Hagmann, C. E., & McCourt, E. S. (2014). Detecting meaning in RSVP at 13 ms per picture. *Attention, Perception, & Psychophysics*, 76(2), 270–279. <https://doi.org/10.3758/s13414-013-0605-z>
- Powdermaker, H. (1951). *Hollywood: The Dream Factory An Anthropologist Looks at the Movie Makers*. Londres: Secker & Warburg.
- Rabinow, P. (1992). *Reflexiones sobre un trabajo de campo en Marruecos*. Madrid: Júcar.
- Ramos Chávez, A. (2018). Información líquida en la era de la posverdad. *Revista General de Informacion y Documentacion*, 28(1), 283–298.

<https://doi.org/10.5209/RGID.60809>

- Rancière, J. (2006). *Le partage du sensible, esthétique et politique*. Mayenne: La Fabrique éditions.
- Rancière, J. (2012). *Las distancias del cine*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2017). *Les bords de la Fiction*. Paris: Éditions du Seuil.
- Raposo Quintana, G. (2013). La memoria emplazada: Proceso de memorialización y lugaridad en la post-dictadura. In *Espacios Revista de Geografía* (Vol. 3). <https://doi.org/10.25074/07197209.6.354>
- Reforma. (2019, March 26). Favorece ignorancia posverdad en México. *El Siglo de Torreón*.
- Reid, A. (2016, December 28). 2016: The year fake news stepped through the looking glass. *First Draft*. Retrieved from <https://firstdraftnews.org/2016-year-fake-news-stepped-looking-glass/>
- Reijnders, S. (2010). Places of the imagination: An ethnography of the TV detective tour. *Cultural Geographies*, 17(1), 37–52. <https://doi.org/10.1177/1474474009349998>
- Riggs, M. (1986). *Ethnic Notions*. Estados Unidos: California Newsreel.
- Roca Barea, M. E. (2016). *Imperiosofía y la leyenda negra*. Madrid: Siruela.
- Roddemberry, G. (1966). *Star Trek*. USA: National Broadcasting Company (NBC).
- Rodríguez Mateos, A. (2008). *Un franquismo de cine : la imagen política del régimen en el noticiario NO-DO (1943-1959)*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Romero Valiente, J. M. (2003). Migraciones. In A. Arroyo Pérez (Ed.), *Tendencias demográficas durante el siglo XX en España* (pp. 209–253). Madrid: Instituto Nacional de Estadística.
- Rosen, P. (2001). *Change mummified: Cinema, historicity, theory*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Rosenstone, R. (1995). *Visions of the past: The challenge of film to our idea of history*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Rosenstone, R. (2006). *History on film/film on history*. London; New York: Routledge.
- Ross, S. (2002). Introduction: Why Movies Matter? In S. Ross (Ed.), *Movies and American society* (pp. 1–13). London: Blackwell.
- Rouch, J. (1957). *Les maîtres fous*. Francia: Les Films de la Pléiade.
- Rouch, J. (1961). *La Pyramide Humaine*. Francia, Costa de Marfil: Les Films de la Pléiade.
- Rouch, J. (1968). *Jaguar*. Francia: Les Films de la Pléiade, Icarus Films.
- Rouch, J. (1971). *Petit à petit*. Francia: Les Films de la Pléiade, Panthéon.
- Rouch, J., & Morin, E. (1961). *Chronique d'un été*. Francia: Argos Films.
- Rueda Lafond, J. C. (2005). La televisión en España: expansión y consumo social, 1963–1969. *Analisi*, 32, 45–71.
- San Cornelio, G., & Roig, A. (2014). La noche en que ardió Twitter: conversaciones sobre “Operación Palace.” *COMEIN [En Línea]*, 31. Retrieved from

<http://comein.uoc.edu/divulgacio/comein/es/numero31/articles/Article-Gemma-San-Cornelio-Toni-Roig.html>

- San Román Espinosa, T. (2000). El mundo que compartimos, nuevas alternativas. *Revista de antropología social*, (9), 193–197.
- San Román, T. (1996). *Los muros de la separación: Ensayo sobre alterofobia y filantropía*. Madrid: Tecnos.
- San Román, T. (2010). *La diferencia inquietante: viejas y nuevas estrategias culturales de los gitanos* (Original d). Madrid: Siglo XXI.
- Sanz, M. (2017). La mala calidad: educación, verdad, expresión, democracia. In J. Ibáñez Fanés (Ed.), *En la era de la posverdad: 14 ensayos* (pp. 49–63). Barcelona: Calambur.
- Sartori, G. (1998). *Homo videns. La sociedad teledirigida*. (2^a edición). Buenos Aires: Taurus.
- Scott, R. (1982). *Blade Runner*. USA: Warner Bros.
- Seifert, C., Chattaraman, V., & Petersburg, S. (2017). Can Visual Storytelling Transform the Aesthetic Experience? A Case for Novel Designs. *International Textile and Apparel Association (ITAA) Annual Conference Proceedings*, 125, 1–2. Retrieved from https://lib.dr.iastate.edu/itaa_proceedings/2017/presentations/125
- Shelley, M. (2007). *Frankenstein* (original d). Barcelona: Ediciones Brontes.
- Silverman, S. (2007). American Anthropology in the Middle Decades: A View from Hollywood. *American Anthropologist*, 109, 519–528. <https://doi.org/10.1525/aa.2007.109.3.519>
- Skinner, J. M. (1993). *The Cross and the Cinema. The Legion of Decency and the National Catholic Office for Motion Pictures, 1933-1970*. Westport, Connecticut: Praeger.
- Slusser, G. E., & Rabkin, E. S. (1987). Introduction: Anthropology of the Alien. In G. Slusser & E. S. Rabkin (Eds.), *Aliens: the anthropology of science fiction* (pp. vii–xxi). Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Smith, N. K. (1920). The present situation in philosophy. *The Philosophical Review*, 29(1), 1–26. <https://doi.org/10.2307/2178103>
- Sonnenfeld, B. (1997). *Men in Black*. USA: Columbia Pictures.
- Spielberg, S. (1993a). *Jurassic Park*. USA: Universal Pictures / Amblin Entertainment.
- Spielberg, S. (1993b). *Schindler's List*. USA: Universal Pictures / Amblin Entertainment.
- Stein, F. (2017). “Post-Truth” and the Social Sciences. Retrieved May 12, 2019, from Association for Political and Legal Anthropology website: <https://politicalandlegalanthro.org/2017/03/16/post-truth-and-the-social-sciences/>
- Stenmark, M., Fuller, S., & Zackariasson, U. (2018). *Relativism and Post-Truth in Contemporary Society. Possibilities and Challenges* (M. Stenmark, S. Fuller, & U. Zackariasson, Eds.). Londres, Nueva York, Melbourne: Palgrave Macmillan.
- Stone, O. (1991). *JFK*. USA: Warner Bros.
- Stover, L. E. (1973). Anthropology and Science Fiction. *Current Anthropology*, 14(4), 471–474. <https://doi.org/10.1086/201359>

- Sutton, D. (2018). Arrival: Anthropology in Hollywood. *Anthropology Today*, 34(1), 7–10. <https://doi.org/10.1111/1467-8322.12402>
- Taylor, H. M. (2007). More than a hoax: William Karel's critical mockumentary dark side of the moon. *Post-Script Jacksonville*, 26(3), 90–104.
- Tello Díaz, L. (2014). Transtextuality and metafiction in fake documentaries: Self-Referential discourse in The Unmaking of. *Communication and Society*, 27(4), 113–129. <https://doi.org/10.15581/003.27.4.113-129>
- Thaler, A. D., & Shiffman, D. (2015). Fish tales: Combating fake science in popular media. *Ocean and Coastal Management*, 115, 88–91. <https://doi.org/10.1016/j.ocecoaman.2015.04.005>
- Tornatore, G. (1988). *Cinema Paradiso*. Italia: Les Films Ariane / Cristaldifilm / TF1 Films Production / RAI / Forum Picture.
- Trueba, F. (1998). *La niña de tus ojos*. España: Cartel / Lolafilms.
- Turnbull, C. (1984). *Los Pigmeos. El Pueblo de la Selva*. (Original d). Buenos Aires: Javier Vergara.
- UNESCO. (2011). *Measuring the diversity of cultural expressions: Applying the Stirling Model of Diversity in Culture*. Montreal, Quebec.
- UNESCO Institute for Statistics. (2016). *Diversity and the film industry*. Montreal, Canada.
- Urbina Fonturbel, R. (2013). Poliacroasis y argumentación emocional. El discurso publicitario y la retórica cultural. *Tonos Digital*, (24). Retrieved from <http://www.scopus.com/inward/record.url?eid=2-s2.0-84876215965&partnerID=tZOTx3y1>
- Vargas Llosa, M. (2010). Elogio de la lectura y la ficción. *Estudios Públicos*, 120, 229–244.
- Villacañas Berlanga, J. luis. (2019). *Imperiofilia y el populismo nacional-católico*. Madrid: Lengua de Trapo.
- von Sternberg, J. (1928). *La última orden*. USA: Paramount Pictures.
- Vosoughi, S., Roy, D., & Aral, S. (2018). The spread of true and false news online. *Science*, 359(6380), 1146–1151. <https://doi.org/10.1126/science.aap9559>
- Wakefield, A. J., Murch, S. H., Anthony, A., Linnell, J., Casson, D. M., Malik, M., ... Walker-Smith, J. A. (1998). Retracted: Ileal-lymphoid-nodular hyperplasia, non-specific colitis, and pervasive developmental disorder in children. *Lancet*, 351(9103), 637–641. [https://doi.org/10.1016/S0140-6736\(97\)11096-0](https://doi.org/10.1016/S0140-6736(97)11096-0)
- Walter, E., & Gioglio, J. (2014). The Power of Visual Storytelling: How to Use Visuals, Videos, and Social Media to Market Your Brand. In *Inside Market Data*. London: McGraw Hill Professional.
- Waugh, P. (1984). *Metafiction. The Theory and Practice of Selfconscious Fiction*. Londres: Routledge.
- Wells, H. G. (2010). *La guerra de los mundos* (Original d). Barcelona: DeBolsillo.
- White, E. B. (1992). *Stuart Little* (original d). Madrid: Alfaguara.
- Whyte, K. P. (2018). Indigenous science (fiction) for the Anthropocene: Ancestral

- dystopias and fantasies of climate change crises. *Environment and Planning E: Nature and Space*, 1(1–2), 224–242. <https://doi.org/10.1177/2514848618777621>
- Wilder, B. (1950). *El crepúsculo de los dioses*. USA: Paramount Pictures.
- Wittgenstein, L. (2007). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Tecnos.
- Wolf, E. (1987). *Europa y la gente sin historia* (original p). Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Wolf, E., & Trager, G. (1971). Hortense Powdermaker 1900-1970. *American Anthropologist New Series*, pp. 783–787. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/671770>
- World Health Organization. (2018). *European Health Report 2018. More than Numbers - evidence for all*. Copenhague.
- Worth, S., & Adair, J. (1972). *Through Navajo Eyes: An Exploration of Film Communication and Anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.
- Zafra, R. (2017). Redes y posverdad. In J. Ibáñez Fanés (Ed.), *En la era de la posverdad: 14 ensayos* (pp. 181–192). Barcelona: Calambur.
- Zarzalejos, J. A. (2017). Comunicación, periodismo y “fact-checking.” *UNO (Número Monográfico: La Era de La Postverdad: Realidad vs. Percepción)*, 27, 11–13. Retrieved from https://www.revista-uno.com/wp-content/uploads/2017/03/UNO_27.pdf
- Zunzunegui, S., & Zumalde, I. (2019). *Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica*. Madrid: Cátedra.