

Comunicación indisciplinada: iconofagia e iconorrea en los medios de (in)comunicación*

Indisciplined Communication: iconophagy and iconorrhea in the (in) communication media.

Rodrigo Browne Sartori¹

Por casualidad recordé que el fundamento del horror de ser representado en imágenes, que algunos pueblos sienten, es la creencia de que al formarse la imagen de una persona, el alma pasa a la imagen y la persona muere.

Adolfo Bioy Casares

De allí que pueda decirse que el alfabeto fue introducido para disciplinar el pensamiento procesual y para poder hablar, en verdad, recién 'correctamente'.

Vilém Flusser

Resumen

Los medios de comunicación ya no comunican. La lógica de la información la ha tornado en una herramienta no-comunicante. Los medios de comunicación (in)comunican. Esto se debe al excesivo bombardeo de imágenes que circulan

* Este trabajo se inscribe dentro de las investigaciones realizadas con el Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia y, en especial, para el 3er Encuentro Internacional de Comunicación, Cultura y Medios: Los medios de incomunicación realizado en Sao Paulo, 20 y el 22 de octubre de 2006.

¹ Instituto de Comunicación Social, Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad Austral de Chile. Casilla 567, Valdivia, Chile. E-mail: rodrigobrowne@uach.cl

en sociedades re-construidas por iconos aliados con fórmulas artificiales del simulacro. Si en una primera etapa, la *iconofagia* se entendía como el fenómeno deglutorio de imágenes por miembros de sociedades contemporáneas; en una segunda lectura son éstas las que devoran y se alimentan de los hombres. Entonces y en resumidas cuentas, ¿cómo se puede proyectar un ejercicio práctico de *iconorrea*? Para buscar alternativas a esta patología es necesario ver las nuevas comunicaciones desde una estrategia indisciplinada que estimule maniobras ilimitadas e iconorreicas. Re-activando, con esto, la cuestión dialógica de las comunicaciones humanas y esbozando trazos desterritorializados e indisciplinados que puedan deglutir los manipuladores contenidos iconofágicos.

Palabras clave: Comunicación; Medios de (in)comunicación; In-formación; Iconofagia; Iconorrea; Indisciplina.

Abstract

The communication media do not communicate any more. The information logic has rendered it into a no-communicating tool. The communication media (in)communicate. This is due to the excessive image bombing that circulates in societies re-constructed by icons allied with the artificial formulas of simulacrum. If, in a first stage, the *iconophagy* was understood as the image swallowing phenomenon performed by the members of contemporaneous societies; giving it a second reading the images are the ones that devour and feed themselves from the human beings. Then, and to sum up, how can be projected a practical exercise of *iconorrhea*? In order to look for alternatives to solve this pathology it is necessary to see the "new communications" from an indisciplined strategy which stimulates unlimited

and iconorrheal manoeuvres. Re-activating, with that, the dialogic question of human communications and sketching deterritorialized and indisciplined traces which can swallow the manipulating iconophagical contents.

Keywords: Communication; (In)communication media; Information; Iconophagy; Iconorrhea; Indiscipline.

Que las sociedades sean programadas a través de imágenes técnicas no implica una nueva (r)evolución. Al contrario, mientras mayor sean los avances en términos de una globalizada comunicación; mayor es -a su vez y como alma gemela- la (in)comunicación con el mundo y la gente que le compone. Mientras más se celebra la llegada rimbombante de unas perfeccionadas nuevas comunicaciones, la (in)comunicación se potencia y enriquece “provocando estragos, desfazendo e desmontando, distorcendo e deformando, semeando discórdia e gerando falsas expectativas...” (Baitello Junior, 2005a: 9). Para José Eugenio de O. Menezes (2005) esta reflexión no es menor y enfatiza que los juegos de in-formación actuales, en forma paradójica, favorecen a los ejercicios comunicacionales ya que la presentación que hacen de la (ir)realidad, generalmente, encanta por sus “velocidades” y pirotecnias mediáticas, perdiendo -quienes se dejan in-formar- la capacidad crítica en virtud de una ilusión que permite percibir “que a incomunicação nem sempre será sinal de falta de comunicação e nem sempre o fato de não percebermos indícios de incomunicação pode nos dizer que estamos comunicando bem” (31)²

Bajo esta propuesta, la apológica *condición postmedial* que desarrolla Peter Weibel (2006: 137-140) en relación a los nuevos medios del video y del computador y que enarbola una

revalidación de las artes y de los “viejos medios”, a través de la técnica, es cuestionable. Desde sus postulados, este autor precisa que las prácticas de los medios técnicos valoran, incluso, a los propios medios antiguos (no técnicos), enfatizando que el gran y verdadero legado de los más recientes es haber considerado, desde otro punto de vista, a sus primeros. Bajo esta afirmación, el hecho de mantenerlos vivos fuerza y refuerza cambios radicales, “puesto que los nuevos medios no sólo han creado las nuevas modalidades sino que, ante todo, han conseguido crear también nuevos grados de libertad (...) Lo que es un logro del estado postmoderno del hombre”³.

Como consecuencia-crítica a lo defendido por Weibel, no hay que descuidarse frente a una virtual (r)evolución que se ofrece (como piedra-caramelo envuelta en papel de regalo) a la luz de las *hiperrealidades* de lo postmoderno. Vilém Flusser (2005) denomina como *sociedad alfanumérica* a estas superficialidades que deben ser entendidas con sus respectivos y particulares

² Maurício Ribeiro da Silva, en su artículo “Os caminhos da Incomunicação”, indica que es imposible de definir objetivamente este concepto comunicativo. “Sabemos que comunicação e incomunicação agregam-se em um conjunto complexo e indissociável, ao qual chamamos de processo comunicacional (...) enquanto a comunicação, como sua objetividade, luminosidade e precisão, caracteriza-se pelo fator yang, a incomunicação, sua dissimulação, imprecisão e presença sombria aproxima-se do fator yin” (2005: 67).

³ “De modo que, de hecho, habría que hacerse la pregunta, si acaso en este minuto el rendimiento mayor de los nuevos medios no consistiría más bien en haber forzado a los antiguos medios del arte a un florecimiento triunfalista, construido sobre una tradición de siglos, con la que la tradición de 150 años de los nuevos medios, en la producción de auténticas obras maestras, ni siquiera podría llegar a compararse. Uno podría preguntarse incluso, de otro modo, si acaso la eficacia y los efectos de los nuevos medios y la ciencia de los nuevos medios, no son más importantes y exitosos que lo que hasta este instante lo serían las obras de los mismos nuevos medios (...) han permitido un sinnúmero de posibilidades nuevas de expresión y contenidos que son, por un lado, mucho más privadas e individuales que los antiguos medios y, por el otro, mucho más objetivas y documentadas (...) El impacto de los medios es universal” (Weibel, 2006: 138).

códigos y que son presa de un embrutecimiento mediocre y banalizante, “una elite, cuya tendencia hermética es reforzada continuamente, proyecta modelos de conocimiento con ayuda de las así llamadas ‘inteligencias artificiales’” (105). Dicha imagen, para Breno Onetto (2005), es una imagen sintética, “una superficie con significado que puede ser trasladada de un soporte a otro, que se aprende con una sola mirada...” y es generada por aparatos que ya están medidamente codificados y programados. En síntesis, es una imagen técnica que no posee valor como objeto, sino que sirve como pura información, “como un mapa ordenador del mundo de las escenas...” (95). El exceso de información compromete a las competencias comunicativas y sus cantidades aumentan en la misma medida que la (in)comunicación, transformándose -la información- en el producto principal de las tecnologías de la virtualización. “Continuamos incorriendo no equívoco de uma visão que confunde quantidade com qualidade, e que só serve a essa absurda mercado-lógica da informação-consumo” (Segura Contrera, 2002: 74). Por tanto, la comunicación se ve envuelta en una situación que permite secuestros colectivos utilizando como carnada los contenidos icono-superficiales antes esbozados. Para Flusser (2002), en este contexto, las cosas comienzan a des-cosificarse (*no-cosas* les llama este autor), alejándose de un centro de interés que se reduce en información resuelta en imágenes de televisión, memorizadas en computadores y almacenadas en “androides”, microfilmes y hologramas, cayendo en la ilusión de las *libertades programadas*. Es decir, lo que se elige se debe elegir siguiendo pautas y prescripciones, “parece como si la sociedad de este futuro de no-cosas se fuese a dividir en dos clases: la de los programadores y la de los programados” (112). De programadores a programados o viceversa. Sociedad que, en síntesis, redundante en una sociedad de *programadores programados*.

De estas últimas sentencias se desprende y trata de leer, en tiempos actuales, las reflexiones que Flusser (2006a: 1) realiza en torno a la naturaleza y a la artificialidad de la comunicación. Para este pensador judío-checo-brasileño, la comunicación (¿y la cultura?) descansa sobre artificios, sobre invenciones, sobre imágenes, sobre símbolos que han sido ordenados en códigos. “Los hombres no se entienden los unos a los otros de un modo ‘natural’”⁴.

A este respecto, se puede entender que un código es una especie de acuerdo, un acto de confianza que Miquel Rodrigo Alsina (2001) y desde las teorías de la comunicación llama *contrato pragmático fiduciario*⁵. El propósito es posibilitar la comunicación entre personas ya que éstas se relacionan por medio de convenciones: “El hombre es un animal ‘enajenado’, tiene que crear símbolos y ordenarlos en códigos, si quiere tratar de salvar el abismo entre él y el mundo. Tiene que tratar de ‘transmitir’, tiene que tratar de darle un significado al ‘mundo’” (Flusser, 2006b: 2). Por una parte, la codificación permite entenderse y comprender

⁴ “Por cierto que existen también relaciones entre los hombres que son “naturales” (como la existente entre la madre y el lactante, o en las relaciones sexuales) y se podría afirmar de ellas que son las formas de comunicación más originarias y fundamentales. Pero no son lo más característico de la comunicación humana y están contaminadas por lo demás por conceptos artificiales (“influenciados por la cultura”)” (Flusser, 2006a: 1).

⁵ Rodrigo Alsina (2001: 62 y ss.) se refiere particularmente al contrato pragmático fiduciario cuando expone las sinergias comunicativas por las cuales se refuerzan, contradicen o matizan los mensajes de la comunicación de masas y los de la comunicación interpersonal. Las sinergias están compuestas por tres ámbitos de estudio -“Podríamos haber escogido muchos otros ejemplos, desde las investigaciones de Hovland a los estudios de Lazarsfeld...”: Las emociones en la comunicación, la comunicación intercultural y la identidad cultural. El contrato pragmático fiduciario se detiene, en específico, en la primera de éstas. Desde una mirada semiológica, dicho reconocimiento entre unos y otros se realiza a través de un principio cooperativo (Grice, 1967), un contrato fiduciario o contrato de veridicción como lo definen Greimas y Courtés (1990) cuando aluden al acuerdo que establece la complicidad de los participantes en una relación en la que se acepta la verdad de lo propuesto en un discurso.

el mundo y por otra debe *descodificarse* para batallar contra la excesiva luz de las imágenes. La luz crea un nuevo hábitat a las oscuras imágenes de las cavernas prehistóricas, impulsando, con esto, veloces espacios de soportes refulgentes y estimulando *panópticos lumínicos* (Virilio, 1995) que, siguiendo a Dietmar Kamper (2002), se podrían entender como la formación de una *media orbital* que funciona como prisión y que hace a hombres-reos de imágenes e imaginarios. Con esto, las imágenes dictan especiales códigos y normas que se traducen a “su imagen y semejanza” y pasan a ser parte fundamental de la vida, reconfigurando los tiempos y espacios del hombre de acuerdo a su particular fuerza y poder. Por lo anterior, las imágenes ya no necesitan de referentes reales y comienzan a alimentarse de sí mismas, se autonomizan y autorefieren: “(...) uma imagen de uma pessoa já no precisa de uma pessoa. Basta uma outra imagen” (Baitello Junior, 2005a: 75). Es la ceguera producto de la luminosidad de las imágenes que provoca en el cuerpo humano una serie de abstracciones: “Abstração significa aquí ‘subtrair o olhar a’ (absehen von)” (Kamper, 2000: 2). Los cuerpos, en primer lugar, pasan a ser estilizados en retratos, estatuas y figuras ideales; luego son fotografiados para ser convertidos en imágenes corporales y, en último lugar, para ser proyectados sobre soportes mediáticos de los más diversos materiales como pantallas de TV, internet, computadores, etc.

La comunicación humana, en consecuencia y nuevas codificaciones mediante, no es producto de la naturaleza -“(...) como en el canto del pájaro, y el escribir no es tampoco un gesto ‘natural’ como el baile de las abejas” (Flusser, 2006a: 1)- sino que es parte de las *disciplinas* relacionadas con los ámbitos “no naturales” del hombre, aunque el discurso de autoridad haga lo posible por hacerlas pasar como propias de la “naturaleza”. “Luego de haber aprendido un código tendemos a olvidar su artificialidad”. Desde que se adquiere

socialmente un código -como el asentir con la cabeza o afirmar con el dedo pulgar en alto- se piensa que ese gesto es parte de la naturaleza humana, tornándose en una suerte de *segunda naturaleza* “(...) y el mundo codificado en el que vivimos -el mundo de los fenómenos significativos como el movimiento de la cabeza, las señales del tránsito y los muebles- nos hace olvidar el mundo de la ‘primera naturaleza’ (el mundo significativo)” (Flusser, 1ss).

El objetivo principal de la codificación es que el tejido artificial quede en el olvido, que pierda protagonismo y pase a significar lo insignificante -lo no significado- que se encuentra en la propia naturaleza pero en un segundo grado. El propósito es dejar de lado el contexto falto de significación e *incomunicación* en el que se encuentra el hombre-natural, es decir, “(...) aquel mundo en el que nos hallamos condenados a la prisión individual y a morir: el mundo de la ‘naturaleza’” (*ibid.*) y dar paso a una naturaleza codificada que permita el poner “en común”.

Sin códigos comunes no hay significación del mundo. Si no hay significación del mundo no hay comunicación, permaneciendo en un estado primario-natural de relaciones cero y *nulocomunicando*. “Donde sea que hallemos códigos, puede suponerse la presencia humana” (*ibid.*). Que las imágenes, de un tiempo a esta parte, tomen un rol fundamental no quiere decir que ellas hayan activado un golpe a la cátedra, ni menos que hayan esbozado los primeros dibujos para una revolución imagónica. Todo lo contrario. Su irrupción parece (in)volucionar a un estado original. Por ejemplo, Flusser recupera el idioma hablado, los gestos, el canto y concluye asegurando que siempre se está remitiendo a imágenes. Imágenes que tienden a descifrar el significado que los hombres le han dado a sus actos y sufrimientos.

Es decir, ¿se puede interpretar que los excesos de imágenes antes comentados (Baitello Junior y Kamper) son una especie de analfabetismo postmoderno, es decir, un retorno a lo más bajo de la *incomunicación* natural? Para Flusser, la presente interrogación no es válida. Las imágenes y los medios de hoy no son los mismos que los de antes, tampoco son recuperadores y salvadores de los de antaño -como defiende Weibel. Además es claro al indicar que los programas de televisión no son ventanales góticos y las latas de conserva son diferentes a una pintura del Renacimiento. Es necesario entender, por lo mismo, distintos niveles de codificación y asimilación de imágenes, dependiendo del contexto:

La diferencia es, dicho en forma breve, ésta: las imágenes pre-modernas son productos del trabajo manual (“artesanía”), las imágenes pos-modernas son productos de la técnica. Detrás de las imágenes que nos programan, podemos constatar una teoría científica, pero esto no se cumple necesariamente en las imágenes pre-modernas. El hombre pre-moderno vivía en un mundo de imágenes, que significaba “el mundo”. Nosotros vivimos en un mundo de imágenes, que busca significar teorías acerca del mundo (Flusser, 2006b: 2).

Para los antepasados (pre-modernos y “artesanos”), el universo de imágenes entrañaba un conjunto de escenas que se traducían en su propio “estar en el mundo”. Situación que se volvía en un comportamiento mágico y diferente. En este ámbito y a modo de ejemplo, los antropófagos celebraban sus rituales alimenticios con placidez, efusividad y bajo un estado de jolgorio. Baitello Junior (2002) precisa al respecto que el aborígen que se comía a otro ganaba las cualidades del recién engullido. El nativo pretendía siempre “consumirse” al rival que ofertara

una imagen de luchador o de jefe de tribu, fuerte y poderosa para poder hacer suyos esos privilegios. Imagen que significaba “el mundo”.

Guardando las diferencias, desde la ficción y en concordancia con lo expuesto por Baitello Junior, Manuel Vázquez Montalbán (2000) ejemplifica este tipo de elección y gozo nutritivo a partir de la experiencia de Pierre Ebuka. P. E. es un inmigrante, oriundo de una tribu caníbal de África central que se encuentra en Alemania con el propósito de graduarse en “epistemología caníbal” en la Universidad de Heidelberg. Ebuka, en un probable “desliz intercultural”, olvidó ciertos códigos imperantes en y por la sociedad que lo acogió y se dejó llevar por un ejercicio antropófago que era todo un ritual en su comunidad natal. Este es el resultado de una dieta equilibrada, contundente y europeizante: 1. Tripas de español (a partes iguales) al estilo del mondongo del barrio de Triana. 2. Solomillo de aduanero francés al *foc-demi-cru* de abadesa de Perigord. 3. *Brochette* de azafata griega aromatizada con salvia de la isla de Skorpis. 4. Salchichas blancas de carne molida de agente de cambio y bolsa de Munich con papas criadas en las proximidades de cementerios de minorías étnicas (12-13).

Baitello Junior indica que lo importante para los antropófagos son las imágenes que perciben, que captan, o que el grupo que conforma la tribu “significa” de un cuerpo que se expone en un momento determinado, en el que, como admiradores del mismo, quisieran tenerlo consigo o ser como él: las imágenes son algo que el cuerpo proyecta. Bajo esta posición, lo sustancial para la antropofagia son las imágenes que el cuerpo “significa”. Por lo mismo, dicho caso puede tener un carácter perpetuo ya que

las tribus se iban comiendo unas a otras en forma ilimitada. Todo con la idea de recuperar o *incorporar* en sí mismos (el devorador o la tribu devoradora), no sólo los atributos que les ofrecen y que, por supuesto, les interesan de sus enemigos, sino también rescatar la imagen de su pariente perdido tiempo atrás y que fue devorado por aquel enemigo que él o ellos están dispuestos a comerse en ese momento. Esta cadena alimenticia es un acto de retroalimentación, donde una tribu se come a la otra para rescatar a los suyos y, además, para ganar importantes atributos de éstos que ellos no poseen.

Esta alimentación corporal -y en miras hacia un proyectoteórico-crítico *iconófago*- Baitello Junior la explica con diferentes formas de apropiación ya sean simbólicas o materiales. En la primera de éstas, se pueden observar apropiaciones de los espacios y sus recursos, del tiempo y sus atributos, de las mentes y sus imágenes sin tener que limitarse a la apropiación corporal, reconociendo procesos de mediación por las imágenes y entendiendo que en dicho campo se puede analizar la *antropofagia (pura)* tal cual como la propuso Oswald de Andrade al estimular una alternativa para analizar la comunicación y la cultura. El propio Baitello Junior (2005d: 87), por ejemplo, aproxima el trabajo de Flusser al mundo de la antropofagia oswaldiana: "Enquanto eu próprio estava na Alemanha para meu banquete de doutorado, escrevendo sobre a antropofagia dadaísta e devorando tudo o que o velho continente me oferecia para minha formação, Flusser já tinha devorado o processo de devoração ele mesmo, para devolver à velha Europa a radicalidade visceral perdida ao longo dos mesmos séculos". Desde este punto de inicio, se expone la deformación del cuerpo a partir del vaciamiento de sus interiores y como

resultado de la exacerbación de la imagen (pre y postmoderna).

Pero, como ya se auguró, en el hambriento mundo de las "fagias" no todo es color de rosa. Con la necesidad de vivir sometido a una sobresaturación codificada, el hombre está jugando la partida que lo lleva a desapropiarse del espacio y del tiempo. Opción que le exige buscar nuevas y diferentes formas para, sin necesariamente saberlo, (in)comunicarse.

En proyecciones de Flusser y bajo la denominación de **escalada de abstracción**, el cuerpo **tridimensional**, en una primera instancia y desde lo pre-moderno, cultivó la seña sobre paredes de cavernas: marcas de manos, huellas de vivencias, ilustraciones de sustos y temores. En síntesis, imágenes de mundo y de vida. Pero, posteriormente, las imágenes creadas sobre múltiples soportes (piedra, madera, piel, etc.) se bidimensionalizaron y se tradujeron en grafías planas de objetos -no necesariamente planos- formadas por el cuerpo, perdiendo la dimensión tercera de profundidad. Para más remate, la reproducción de imágenes coparon los espacios **bidimensionales** del mundo, ejerciendo una presión arrolladora sobre los cuerpos verdaderos: lo tri- se bi-dimensionaliza, aplastándolo y volcándolo sólo a imágenes. "Pero esa transformación no termina aquí. Las imágenes originalmente diseñadas en las paredes de las cavernas, sobre las piedras, rasgadas sobre la piedra, sobre el cuero, sobre los huesos de los animales o sobre la madera, se fueron simplificando y transformándose en líneas a las cuales conferían el nombre de 'escritura'" (Baitello Junior, 2004b: 122). La escritura como construcción de la cultura, la escritura como artificio. Lo tridimensional de antaño se reduce, por tanto, a líneas **unidimensionales**

producto, entre otras cosas, del artificio de la luminosidad imágónica. Las vidas se restringen a simples carreras, curriculum, a un recorrido frenéticamente predefinido. “Com a escrita o mundo passa a ser descritível, o que abre os caminhos para o pensamento lógico, linear o conceitual. Abre o caminho para a ciência e a técnica que criam máquinas que podem dispensar a trabalhosa tarefa de aquisição e distribuição da escrita” (Baitello Junior, 2005a: 91). El hombre pasa a ser un número dentro del universo de las estadísticas, ligado a los caprichos del Estado y, peor aún, del mercado. El diagnóstico es aún más lapidario...

Como si no bastara, el proceso civilizatorio, en su estrategia de ampliación de su radio de acción, creó todavía otra configuración para ese cuerpo, reduciendo todavía más sus dimensiones. Se sustrae la única dimensión restante y pasamos a tener el cuerpo que no ocupa ninguna dimensión en el espacio. Esto sucede cuando nuestro cuerpo es transformado en un punto, en un número, en una fórmula abstracta cualquiera que considere apenas un aspecto de nuestro existir: fórmulas tales como aquellas que se esconden por detrás de las palabras “telespectador”, “cliente”, “consumidor”, “contribuyente”, etc. Y, como número, como pura cuantificación, este cuerpo pasó a ser nulodimensionalmente, no ocupando ningún otro espacio que no sea el espacio virtual del no espacio.

Somos un número, un punto.

Y un punto no necesita el espacio en ninguna de sus dimensiones.

Con eso está creado un cuerpo destituido de su corporeidad.

Un cuerpo no-cuerpo (Baitello Junior, 2004b: 122-123).

En sintonía con lo explicado por Baitello Junior (2002) al cuestionar las potenciales instauraciones de imágenes que tienden a cuerpos nulodimensionales, Greil Marcus -desde un punto de vista ligado a la metáfora deglutoria muy característica de los circuitos rockeros- en su artículo “A Corpse in Your Mouth: Adventures of a Metaphor, or Modern Cannibalism” (1999) se

pregunta qué pasó con el cuerpo de Elvis Presley cuando surgió la moda de las “Presleyburgers”; nuevo producto derivado del mismo cuerpo del rey del rock and roll vendido a la aristocracia de Nueva York y de la costa Oeste de Estados Unidos a un precio de mil dólares la porción. Además, estas “Presleyburgers” fueron exportadas al Reino Unido con gran éxito de “consumo” (en su doble acepción: de venta y de comida) entre la alta sociedad británica. Los últimos años se ha visto un incremento en dicho culto bizarro de vampirismo del cual la “Presleyburger” es sólo un ejemplo. “Se dice que el culto comenzó en los cincuentas con las Dean-Hamburguesas; eran bastante escasas y contenían restos del Porche accidentado y las gafas de sol -aquellos seguidores del actor que las probaron y que aún viven dicen que ‘eran duras pero sabrosas’” (Marcus, 1999: 84)⁶.

Estos millonarios antropófagos-necrófagos son dignos de mencionar porque consumen simbólicamente, en la metáfora pop, cadáveres de estrellas, en forma de hamburguesas, con la fuerte convicción que al alimentarse de ellos, al comerse su cuerpo algo del carisma de estos famosos se les puede contagiar. En el caso del consumo de Elvis, no sólo los engullidores de su carne adquieren ciertas características particulares del icono-rock, sino también y al mismo tiempo ingieren las pastillas (*percodans*, *quaaludes* y *desoxyms*, entre otras) que estaban en el cuerpo de su ídolo, proporcionándole el mismo efecto que a él le produjo en su momento. Es decir, los recién alimentados no sólo tienen la posibilidad de asumir alguna de sus virtudes, sino también hacer el mismo *drogoviaje* del

⁶ “The cult is said to have begun in the 50’s with Deanburgers; these were very rare, and contained bits of Porsche wreckage and sunglasses- those cultists still alive who tasted them say ‘They were tough but tasty’” (Marcus, 1999: 84). La traducción es de Amalia Ortiz de Zárate Fernández.

artista venerado. Mick Jagger fue uno de los que vivió esta experiencia, a partir de las Elvis-hamburguesas.

El escándalo se descubrió cuando hubo un intento de profanación de la tumba de Presley con el objeto de robar su cuerpo llevado a cabo por ocultistas: ¡el cuerpo ya había sido robado! Al parecer fue picado en trozos y transformado en una extraña comida de culto, las Presley-Hamburguesas. Se dice que eran muy costosas (\$1000 cada una) y con mucho contenido graso, pero ni siquiera eso detuvo a la multitud en busca de emoción farandulera: se dice que Mick Jagger comió varias antes de su reciente concierto en Wembley (Marcus, 1999: 84)⁷.

Dicha particular y simbólica forma de alimentación antropo/iconofágica⁸ que tiende, en su radicalidad extrema, a la nulodimensionalidad corporal es clasificada, por Baitello Junior (2005a), en cuatro puntos que se van modificando de acuerdo a la inflación de imágenes que impone el medio

⁷ "The scandal was discovered when attempt was made to steal Presley's body from the grave by occultists: the body was already stolen! In now appears that it was minced down and turned into the bizarre cult food, Presleyburgers. These are said to be very expensive (\$ 1000 a throw) and high on fatty content, but it still didn't deter the thrill-seeking showbiz crowd: Mick Jagger was said to have eaten several before his recent Wembly concert" (Marcus, 1999: 84). La traducción es de Amalia Ortiz de Zárate Fernández.

⁸ No es pertinente referirse a la discusión código, icono, signo, simulacro en este artículo. Para profundizar sobre dicho particular, ver: Browne, Rodrigo (2002-2003): "Comunicación intercultural y multiculturalismo. De la antropofagia a la iconofagia" en *Discurso, Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria*, 16-17. "Fuera de contexto, las unidades icónicas no tienen estatuto y, por lo tanto, no pertenecen a un código; fuera de contexto, los 'signos icónicos' no son signos verdaderamente; como no están codificados ni (como hemos visto) se asemejan a nada, resulta difícil comprender por qué significan". Debido a esta vaguedad, un TEXTO ICÓNICO, finalmente, "(...) más que algo que dependa de un código, es algo que INSTITUYE UN CÓDIGO" (Eco, 1988: 322).

y a través de las secuelas que el consumo (indiscriminado) de éstas puede acarrear.

1.- Al nivel básico le llama *antropofagia (pura)*: *cuerpos devoran cuerpos* y precisa que esta instancia -estimulada por el ejercicio Modernista de la antropofagia oswaldiana- se diagnostica en el campo de la comunicación natural (frente a una comunicación artificial, diría Flusser). La boca reúne funciones fundamentales para un primer gesto receptor de información física incorporada por el organismo: el amamantamiento, el beso, los labios como órgano de alimentación ofrecido por y para el otro cuerpo.

2.- En una segunda instancia, el autor se refiere a una *iconofagia (pura)*: *imágenes que devoran imágenes*. Proceso en el cual las imágenes, en un ejercicio ilimitado, se devoran entre ellas para producir otras imágenes. Por lo mismo, explica Baitello Junior -al rescatar algunas reflexiones de Eduardo Peñuela Cañizal- es necesario apuntar a la existencia de una *perspectiva en abismo* como en el cine de Pedro Almodóvar que construyó algunas de sus imágenes buscando sustratos imagónicos en las películas de Luis Buñuel, que, por su parte, las reconstruía a partir de escenas de otros filmes o todavía de imágenes clásicas de la pintura española. Desde un análisis similar plantea Alejandro Yarza (1999: 67) el fenómeno iconofago almodovariano:

Por consiguiente, el único canibalismo que se lleva a cabo con éxito en *Entre tinieblas* es lo que los caníbales realizan con el cuerpo de Virginia y, sobre todo, el que Almodóvar practica con todo un complejo sistema iconográfico, que digiere, descarna y vacía para rellenarlo de un contenido distinto. Almodóvar, pues, utiliza el esqueleto del rito católico para hacerle hablar

un lenguaje distinto, el del amor y la pasión entre dos seres humanos (...) *Entre tinieblas* se convierte en una complicada operación de reapropiación de un sistema iconográfico religioso (...) Almodóvar ha interiorizado la iconografía católica reapropiándose, del mismo modo que los caníbales lo han hecho con el cuerpo de Virginia, y, de paso, ha rearticulado la Historia y la tradición iconográfica religiosa española a su medida.

Cuando Pablo Picasso o Salvador Dalí pintan, por ejemplo, sus versiones de *Las Meninas* de Velázquez también están trabajando una óptica de perspectiva en abismo. Esta forma abismal de tratar con las imágenes no se restringe al cine o a la pintura sino que pasa a ser ampliamente utilizada por los medios de comunicación. Para Peñuela Cañizal (1996: 19), este *bricolage* iconográfico se puede apreciar en la obra de Almodóvar en el momento en que recupera conflictos que Buñuel había puesto sobre la mesa desde *Un Perro Andaluz* y, posteriormente, *Viridiana* y que se relacionan con esa "(...) *urdidura de sigilos que, no seio das relações familiares, esconde, em nome das muitas hipocrisias do pudor, traços reveladores da condição humana*". El autor (2001:123) expresa, además, que estos procesos adquieren propiedades de tensión que los liberan de la rigidez codificada y, con frecuencia, "(...) toman formas adecuadas a los requisitos más característicos de las configuraciones propicias al apareamiento del sentido obtuso". Para Baitello Junior, dicho estadio se puede explicar con una metáfora devoratoria ya que el mecanismo de "citación" entre imágenes implica el activo intercambio de flujos imagónicos:

As imagens apresentadas pelos mídia contemporâneos terminam por possuir um alto teor de referência a outras

imagens que se referem a ainda outras, construindo uma "perspectiva em abismo", segundo E. P. Cañizal, que se perde em imagens remotas de insondáveis resquícios arqueológicos (...) Evidentemente não se trata de un fenômeno apenas contemporâneo, senão de um processo constitutivo e fundante da autonomia relativa da esfera da cultura humana, que porém, exacerbado pela avalanche ou pelo dilúvio das imagens do século XX, ganha dimensões inusitadas (2005a: 95).

Este fenómeno que, en un estadio de extensión inusitada, Baitello Junior evalúa como una "crisis de la visibilidad" y Vilém Flusser vislumbra como una "tercera catástrofe del hombre"⁹ da paso a una nueva alternativa "fagia":

3.- La *iconofagia (impura): cuerpos devoran imágenes*. Esta opción está compuesta por las imágenes "no-cosificadas" que las personas devoran simbólicamente a través de la propaganda, la moda, los medios de (in)comunicación, en el diario vivir, por las calles, al vestirse, etc. La situación, en consecuencia, ha cambiado y esas "no-cosas" que reemplazan a las cosas son in-formaciones. "Nuestro interés existencial se desplaza a ojos vista de las cosas a las informaciones. Cada vez nos interesa menos poseer cosas y, cada vez más, consumir informaciones" (Flusser, 2002: 105). Las personas no necesitan una alimentación corporal; sólo imagónica, simbólica e informacional¹⁰, entendiendo este último concepto desde la variable más persuasiva que le permite adquirir la autonomía de un efecto

⁹ "O homem vivenciou três grandes catástrofes ao longo de sua história: a hominização, trazida pelo uso das ferramentas de pedra; a civilização, criada pela vida em aldeias, com sua conseqüente sedentarização; e a terceira catástrofe, em curso e ainda sem nome, é marcada pela volta ao nomadismo, pois as casas se tornaram inabitáveis" (Baitello Junior, 2006: 89).

¹⁰ "Lo que está en marcha ante nuestros ojos, este desplazamiento de las cosas hacia el horizonte lejano de nuestros intereses y esta adhesión del interés a las informaciones, no tiene parangón en la historia. Y es, por ello, inquietante" (Flusser, 2002: 106).

de realidad, presentándose como técnica que clausura la representación y activa los signos desordenadamente. Aquí el problema de la iconofagia llega a su máxima expresión. Los cuerpos tridimensionales comen en enormes cantidades y hasta la saciedad imágenes bi, uni y nulodimensionales que sustituyen otras apropiaciones sensoriales y emocionales, tornándose, sin duda, en una *iconofagia patológica*.

Como ya se anuncio en una investigación previa (Browne, 2006), este nivel es el que principalmente interesa ya que, en efecto, el tanto comer y devorar imágenes puede llevar, además de a una indigestión icónica, a una *iconoadicción* que permita que ellas influyan de y en los participantes de estas sociedades, anulando en forma directa y definitiva los cuerpos y dando paso al mundo de lo virtual e hiperreal: una mala digestión, por lo visto, es la que confiesa Marion Elliot, adolescente mestiza con varios kilos de más y frenillos en los dientes que modificó su nombre por el de Poly Styrene, transformándose, de manera automática, en líder de la banda X-ray Spex, nombre de las gafas que le sentaban mejor, “(...) un entrevistador le preguntó qué pretendía. ‘Me gusta consumir -respondió ella- porque si no lo haces, eres consumido’” (Marcus, 1993: 87). Esta es la lógica del presente estadio de la iconofagia, “Isto equivalería a dizer que devorar imagens pressupõe também ser devorado por elas” (Baitello Junior, 2005a: 96). Para Malena Segura Contrera (2002: 76) estos fenómenos se pueden entender -en coherencia con esta segunda clasificación iconofaga- como una *sociedad de obesos anémicos* que consumen compulsivamente in-formaciones y cuya “(...) saturação irá também afetar as competências comunicativas do sistema”.

4.- Finalmente, la *antropofagia (impura): imágenes devoran cuerpos* es cuando el poder de la imagen llega a tal nivel que se transforma en el mismo personaje que está icono-comiendo. “Ao contrário de uma apropiação, trata-se aqui de uma expropiação de si mesmo” (*ibid.*, 97). Baitello Junior no pierde tiempo al ejemplificarlo con el caso del fotógrafo Bill Biggart que muere en los escombros de las “Torres Gemelas” el 11 de septiembre de 2001. Este famélico capturador de imágenes no pudo contener sus impulsos y se transformó en icono al ingresar a la segunda torre antes de que se desplomara. Las fotos digitales de Biggart dieron la vuelta al mundo a través de internet y él solidarizó con el tiempo de la imagen, expropiándose de sí mismo bajo la prisión y presión imagónica.

En ocasiones, la situación es inevitable: no somos llamados a ver, somos vistos por las imágenes, somos víctimas de la sociedad alfanumérica. Así también ocurre en las contemporáneas autopistas de la información, las llamadas infovías y sus herramientas de navegación. No existe, siquiera, el derecho de no mirar. Estas sociedades, basadas e inspiradas en las imposiciones de la publicidad, la propaganda y sus exigencias mercantiles, imponen un cinismo extremado desde los mismos medios de (in)comunicación que producen, *espectacularmente* (Segura Contrera, 2002 y Browne, 2006), las patologías iconofágicas e incommunicativas a las que ha llevado el imperante sistema de turno.

La violenta y desmedida circulación de imágenes tiende a devorar los mecanismos artificiales de comunicación humana y a *recodificar* las normas de la modernidad (en comparación con los de la pre y postmodernidad que describe Flusser). Si en una primera etapa,

la iconofagia se entendía como el fenómeno deglutorio de imágenes por miembros de sociedades contemporáneas; en una segunda lectura son éstas las que devoran y se alimentan (en una función retroalimentadora) de los hombres. La radicalidad iconófaga vacía al sujeto (Talens, 2000) y lo abotaga e (in)digesta -satisfactoriamente (como síntoma fundacional de la postmodernidad)¹¹- con las infinitas factorías de imágenes, “(...) isto quer dizer, a renúncia à capacidade de comunicar-se, abrindo os espaços para a livre escalada da incomunicação” (Baitello Junior, 2005b: 10).

Las imágenes, a través de los medios de (in)comunicación (y otros dispositivos imagónicos), saturan los discursos dialógicos de comunicación humana (fuera de las ciencias humanas y del Hombre como objeto y sujeto de estudio) y reactualizan los procesos de artificialidad, anulando la cuestión comunicacional y prefijándole el “in-” que desarticula e inválida la actuación social de lo medios y sus efectos. Los cambios en las normativas y en los discursos hegemónicos de las nuevas tecnologías, a través de la llegada frenética de los sistemas multimediales, estimulan otra forma de ver la comunicación. Forma que, sin duda, beneficia a atractivos procesos de (in)comunicación. “Hoje a repressão não está mais na censura, mas na imposição da informação, da comunicação e da expressão” (Cajueiro Santos, 2005: 118).

¹¹ Una interesante lectura de los elementos postmodernos en la obra de Vilém Flusser presenta la autora checa Eva Batlickova (2004: 1) en su artículo “Os elementos pós-modernos na obra brasileira de Vilém Flusser”. En éste resalta la pluralidad, transversalidad y la capacidad lúdica de y en los estudios de este pensador, en contraposición a los trabajos lineales y excesivamente codificados de otra época (histórica). “Nessa obra Flusser apresenta a sua tesse sobre a chegada da nova época histórica relacionada com a transformação dos códigos da comunicação, da estrutura linear do texto escrito à estrutura cíclica das imagens técnicas”.

La nulodimensionalidad de las imágenes “iluminadas” es una característica sustancial de la iconofagia: “Teríamos que nos perguntar se essa redução drástica do espaço externo da comunicação, dos vínculos sociais, dos horizontes e das horizontais da sociabilidade, não estará correspondendo a uma redução dos espaços internos, a um estreitamento de comunicação consigo mesmo” (Baitello Junior, 2005b: 10-11).

Hecho este diagnóstico, cabe preguntarse sobre el saneamiento de los cuerpos contaminados por la inflación de iconos. ¿Cómo podría plantearse una alternativa que permita digerir los excesos ya mencionados y proponer una expulsión defecada de aquellas imágenes de saturación (in)comunicacional? ¿Cómo romper con la indigestión icónica y habilitar una digestión que expelle la masiva producción mediática? En resumidas cuentas, ¿cómo se puede proyectar un ejercicio de *iconorrea*? Flusser (2002: 106) es más preciso aún en el cuestionamiento: “¿Qué clase de ser humano será el que se ha de ocupar, ya no de cosas, sino de informaciones, de símbolos, de códigos, de sistemas, de modelos?”

Para que los medios de (in)comunicación comuniquen y rompan con las indigestiones icónicas no, necesariamente, deben volver a los ambiciosos postulados tradicionales de la comunicación disciplinaria-disciplinada. Tampoco deben detenerse en posturas bidisciplinarias que fomentan una alfabetización educamunicativa de y hacia los medios. De lo contrario, deben mirar con recelo a quienes buscan construir una nunca lograda y sumamente cuestionada monodisciplina “comunicación” (Baitello Junior, 2006). Es necesario entenderla más allá de sus

proyecciones inter y transdisciplinarias. Ver las comunicaciones desde una estrategia indisciplinada (Silva y Browne, 2006b)¹² que estimule ejercicios ilimitados e iconorreicos frente a lo in-formacional *artefactual* y *actuvirtual* (Derrida y Stiegler, 1996)¹³. Re-activando, con esto, la cuestión dialógica de las comunicaciones humanas y esbozando trazos desterritorializados e indisciplinados que puedan deglutir los manipuladores contenidos antropo/iconofágicos (impuros). Contenidos que provienen de aquellos saturados medios de (in)comunicación y que desde el “in-” estimulador de la indisciplinada se pueda vislumbrar una renovada comunicación desligada de ese

prefijo *in* (ya no el de la indisciplinada, sino el de la comunicación) que la controla e indigesta: indisciplinamiento de la comunicación como transgresión y desmanipulación de los medios de (in)comunicación:

Se conseguisse resgatar as imagens nos vestígios de uma nova reflexão (...) talvez existisse uma chance de transformar a TV, de uma paixão apática e estúpida, numa telepatia clarividente. Os olhos de humanos teriam então, do ponto de vista do observador isolado, a possibilidade de ser não apenas palco de uma derrota secular de visão, mas poderiam tornar-se novamente órgãos do conhecimento para a simultaneidade de um acontecimento global que repele o espaço morto e se entrega ao tempo vivo (Kamper, 2002: 1).

¹² “La comunicación no es una ciencia, ni una disciplina: más bien es indisciplinada. La indisciplinada de la comunicación se encuentra en la imposibilidad de encontrarle un origen, sólo se pueden rastrear sus huellas. Huellas sobre huellas. Uno de esos rastros, como información, se puede encontrar en la teoría matemática y en la función bisagra que cumplió al transferir modelos científicos entre áreas supuestamente alejadas y divorciadas (...) La comunicación no legitima ningún proyecto epistemológico, su desterritorialización le permite escaparse de los ámbitos cerrados propios de las epistemologías positivistas. De esa forma, se escapa de los preceptos que la pueden encasillar en un código exacto y preciso” (Silva y Browne, 2005: 210).

¹³ “La información (y no la comunicación), en ese sentido, se presenta desde su variante más monológica y unidireccional: la propaganda. Los hechos, de esa forma, se encapsulan mediáticamente, y se producen desde el artificio artificial (artefactualidad) de las redes de información” (Silva y Browne, 2006a: 74).

Bibliografía

- Baitello Junior, Norval. 2002. "¿Pueden las imágenes devorar a los hombres? Iconofagia y Antropofagia". *Comuniquiatra* 4: 1-8. Traducción al español de Graciela Machado Lima. <http://comuniquiatra.org> Visitado el 15 de octubre de 2002.
- _____. 2004a. "Las cuatro devoraciones. Iconofagia y antropofagia en la comunicación y la cultura". *Comunicación*. 2: 13-27. Traducción al español de Graciela Machado Lima.
- _____. 2004b. "El cuerpo y sus lenguajes" *Sin Carne. Cuerpos de mujer: comunicación y poder*. Sevilla: Arcibel. Pp. 15-124.
- _____. 2005a. *A era da Iconofagia Ensaio de comunicação e cultura*. São Paulo: Hacker.
- _____. 2005b. "Apresentação. Os medios da incomunicação. A outra face, demasiadamente humana, dos vínculos". *Os medios da Incomunicação*. Eds. Baitello Junior, Norval; Segura Contrera, Malena y De O. Menezes, José Eugenio. São Paulo: Annablume / CISC.
- _____. 2005c. "Incomunicação e imagen". *Os medios da Incomunicação*. Eds. Baitello Junior, Norval; Segura Contrera, Malena y De O. Menezes, José Eugenio. São Paulo: Annablume / CISC.
- _____. 2005d. -Vilém Flusser e a terceira catástrofe do homem ou As dores do espaço, a fotografia e o vento-. *How to talk to Photography*. Eds. Kojin Kondo y Keijiro Suga. Tokyo: Kokushokankokai. Traducido por Imafuku, R. y Amano, Y. Pp. 87-94.
- _____. 2006. "Por una Ciencia de la Comunicación distante de los trasnochados fantasmas del monodisciplinarismo". *Antropofagias. Las indisciplinas de la comunicación* Eds. Silva Echeto, Víctor y Browne, Rodrigo. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Batlickova, Eva. 2004. "Os elementos pós-modernos na obra brasileira de Vilém Flusser" *Ghrebh* 6: 1-8. <http://www.revistacisc.org.br/ghrebh6/> Visitado el 25 de enero de 2005.
- Browne, Rodrigo. 2006. "Leyes (Neo)Totémicas y Sociedades de Discurso: Antecedentes para la Iconofagia". *Ghrebh*. 8: 1-13. <http://www.revistacisc.org.br/ghrebh8/> Visitado el 24 de agosto de 2006.
- Cajueiro Santos, Tarcyane. 2005. "Comunicação, solidão e incomunicação". Eds. Baitello Junior, Norval; Segura Contrera, Malena y De O. Menezes, José Eugenio. São Paulo: Annablume / CISC.
- Derrida, Jacques y Stiegler, Bernard. 1996. *Ecografías de la televisión. Entrevistas filmadas*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Eco, Umberto. 1988. *Signo*. Barcelona, Labor.
- Flusser, Vilém. 2002. *Filosofía del diseño*. Madrid: Síntesis.
- _____. 2005. "La sociedad alfanumérica". *Revista Austral de Ciencias Sociales* 9: 95-109. Traducción al español de Breno Onetto Muñoz.
- _____. 2006a. "¿Qué es la comunicación?" *Comuniquiatra* 10: 1-4. Traducción al español de Breno Onetto Muñoz. <http://comuniquiatra.org> Visitada el 20 de septiembre de 2006.
- _____. 1997. [2006]. "El mundo codificado". *Medienkultur*. I: 21-28. Traducción inédita al español de Breno Onetto Muñoz.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. 1990. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Kamper, Dietmar. 2002. "Estructura Temporal das Imagens". *Ghrebh* 1: 1-4. <http://www.revistacisc.org.br/ghrebh1/artigos/01kamper30092002.html> Visitada el 15 de febrero de 2003.
- Marcus, Greil. 1993. *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 1999. "A Corpse in Your Mouth: Adventures of a Metaphor, or Modern Cannibalism". *Present tense Rock and Roll and Culture*. Durham and London: Duke University Press.
- Menezes, José Eugenio de O. 2005. "Incomunicação e mídia". Eds. Baitello Junior, Norval; Segura Contrera, Malena y De O. Menezes, José Eugenio. São Paulo: Annablume / CISC.
- Onetto, Breno. 2005. "Introducción a *La Sociedad Alfanumérica*: Vilém Flusser y la crisis actual de la cultura". *Revista Austral de Ciencias Sociales* 9: 95-97.
- Peñuela Cañizal, Eduardo (Ed). 1996. *Urdidura de sigilos. Ensaio sobre o Cinema de Almodóvar*. São Paulo: Annablume / ECAUSP.
- _____. 2001. "El extraño encanto de la intertextualidad". *Signa* 10: 111-126.
- Ribeiro Da Silva, Mauricio. 2005. "Os caminhos da Incomunicação". Eds. Baitello Junior, Norval; Segura Contrera, Malena y De O. Menezes, José Eugenio. São Paulo: Annablume / CISC.
- Rodrigo Alsina, Miquel. 2001. *Teorías de la comunicación. Ámbitos, métodos y perspectivas*. Barcelona / Valencia: Universitat Autònoma de Barcelona / Universitat Jaume I de Castellón de la Plana / Universitat Pompeu Fabra / Universitat de Valencia.
- Segura Contrera, Malena. 2002. *Mídia e pânico. Saturaçao da informação, Violencia e Crise Cultural na Mídia*. São Paulo: Annablume / Fapesp.
- _____. 2004. "Los monstruos en/de los mass media". *Sin Carne. Cuerpos de mujer: comunicación y poder*. Sevilla: Arcibel. Pp. 190-104.
- Silva Echeto, Víctor y Browne, Rodrigo. 2004. *Escrituras híbridas y rizomáticas. Pasajes intersticiales, pensamiento del entre, cultura y comunicación*. Sevilla: Arcibel.
- _____. 2005. "Las indisciplinas de la comunicación. Epistemologías en crisis". *Comunicación* 3: 209-220.
- _____. 2006a. "Actualidad, (in)comunicación e (in)formación en las guerras contemporáneas". *Ecós Revista* 10, 1: 65-76.
- _____. 2006b. *Antropofagias. Las indisciplinas de la comunicación*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Talens, Jenaro. 2000. *El sujeto vacío*. Madrid: Cátedra / Universidad de Valencia.
- Vázquez Montalbán, Manuel. 2000. "El festín de Pierre Ebuka. Reflexiones sobre los riesgos de la decadencia europea". *Theatrum* 1: 12-13.
- Virilio, Paul. 1980. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama.
- _____. 1995. *La velocidad de liberación*. Buenos Aires: Manantial.
- Weibel, Peter. 2006. "La condición postmedial". *Revista Austral de Ciencias Sociales* 10: 137-141. Traducción al español de Breno Onetto Muñoz.
- Yarza, Alejandro. 1999. *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Libertarias.

