

La Guerra Fría en el capítulo “El gigante de las botas rojas”, de la serie *Los cuentos de la calle Broca*. Análisis de un modelo cognitivo

The Cold War in the chapter “The giant in red boots”, from the series *The tales of Broca street*. Analysis of a cognitive model

Rodrigo Pardo-Fernández^{1*}, Arturo Morales Campos²

¹ Facultad de Letras, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, CP. 58000, rodrigo.pardo@umich.mx

² Facultad de Letras, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, arturo.morales@umich.mx

* Autor de correspondencia.

Resumen

En el presente trabajo pretendemos mostrar, bajo los lineamientos de la sociosemiótica, la función política del episodio “El gigante de las botas rojas”, de la serie televisiva *Los cuentos de la calle Broca*, transmitida en México a través del Canal Once en los 90 (Once-Instituto Politécnico Nacional [IPN], 2022). Para la sociosemiótica, todo objeto cultural es una herramienta ideológica que puede usarse con intenciones “aleccionadoras” y dominantes. En el caso de textos (literarios, cinematográficos, televisivos, etcétera) dirigidos a un público supuestamente infantil, la manipulación de la información, en varias ocasiones, resulta mayor. Por ciertas características observadas en su visionado y por el momento en el que se produce en Francia (1995), y se transmite en ese país y en México, partimos de la hipótesis de que ese capítulo transcribe parte de la ideología occidental (capitalista-católica), propia de las postrimerías de la Guerra Fría, con la finalidad de oponerla a la ideología socialista. El análisis de determinados signos (lingüísticos, vestimentales, icónicos, etcétera) permitirá entender su función significativa a partir de este supuesto. El resultado de ese análisis contendrá nociones comunes al momento de producción del episodio en cuestión. De esta manera, sostenemos que “El gigante de las botas rojas” funciona como un modelo cognitivo aleccionador, puesto que implica una forma de entender y actuar ante la realidad.

Palabras clave: Signo; modelo cognitivo; ideología; circunstancias sociohistóricas; Guerra Fría.

Abstract

In this paper we intend to show, under the guidelines of sociosemiotics, the political function of the episode “El gigante de las botas rojas”, of the television series *Los cuentos de la calle Broca*, broadcast in Mexico through Canal Once in the 90s. For sociosemiotics, every cultural object is an ideological tool that can be used with “instructive” and dominant intentions. In the case of texts (literary, cinematographic, television, etc.) aimed at a supposedly children’s audience, the manipulation of information is sometimes greater. For certain characteristics observed in its vision and for the moment in which it is produced in France (1995), and transmitted in that country and in Mexico, we start from the hypothesis that this chapter transcribes part of the western ideology (capitalist-Catholic) aiming to juxtapose it with the social ideology. The analysis of certain signs (linguistic, vestimental, iconic, etc.) will allow us to understand their significant function from this assumption. The result of this analysis will contain common notions at the time of production of the episode in question. In this way, we argue that “The giant of the red boots” functions as an instructive cognitive model, since it implies a way of understanding and acting before reality.

Keywords: Sign; cognitive model; ideology; sociohistorical circumstances; Cold War.

Recibido: 10 de junio de 2022

Aceptado: 10 de octubre de 2022

Publicado: 23 de noviembre de 2022

Cómo citar: Pardo-Fernández, R., & Morales Campos, A. (2022). La Guerra Fría en el capítulo “El gigante de las botas rojas”, de la serie *Los cuentos de la calle Broca*. Análisis de un modelo cognitivo. *Acta Universitaria* 32, e3607. doi: <http://doi.org/10.15174/au.2022.3607>

Introducción

La serie televisiva *Los cuentos de la calle Broca* (*Les contes de la rue Broca*), ideada por Alain Jaspard y Claude Allix en 1995, se basa en la obra literaria homónima que Pierre Gripari publicara en 1967.

La primera serie francesa animada inspirada en los cuentos de Gripari, desarrollada con distintas técnicas, fue realizada por Marie-Anne Fronty, Liliane Pelizza, Monique Petit, Adeline Baillot y Didier Moreau, y producida por la Société Française de Production. Los primeros cuatro episodios se emitieron a fines de 1975 en el canal TF1 y los restantes ocho en 1978 por la misma vía (Kahlone, 2020; Skorecki, 1982).

La serie que nos ocupa de la década de los noventa, transmitida por primera vez el 23 de diciembre de 1996 a través del canal terrestre France 3, llegó a 26 episodios de 13 minutos, cada uno a partir de la adaptación de Gilles Gay (Frédo, 2015). Se lanzó de manera íntegra en formato VHS en 2000, 13 episodios se publicaron en DVD, y desde 2015 se encuentra disponible en la plataforma de YouTube. Las distintas reposiciones entre 1998 y 2007 en la propia France 3, en Ma Planète y en Gulli, además de otros soportes y medios, es muestra de la relevancia de la serie en la cultura *pop* francesa.

Se transmitió en México por el Canal 11 del Instituto Politécnico Nacional (IPN) a partir del 2001 dentro de su barra infantil y en horario vespertino (a la fecha, está fuera de programación). La relevancia del Canal 11 en el contexto de la televisión mexicana, su valoración positiva por parte de la audiencia con respecto a la calidad de sus contenidos y su barra infantil (establecida desde 1996 y configurada como Once Niños a partir de 2001) han sido estudiadas, entre otras, por Norma Pareja Sánchez (2009) y Florence Toussaint Alcaraz (2009, 2000).¹ Este contexto valida, en cierta medida (además de la relevancia en su país de origen), la serie *Los cuentos de la calle Broca*, considerando de manera permanente el público al que está principalmente dirigida. A su vez, el prestigio y el público ideal pueden ser argumentos "suficientes" para considerar un contenido de "entretenimiento" y, tal vez, "educativo" en cada uno de los episodios.

A la manera de Ariel Dorfman y Armand Mattelart, en su conocida obra *Para leer al Pato Donald*, de 1972 [2003], trataremos de encontrar cierta información alternativa a las anteriores suposiciones. La combinación entre ficción y realidad es una buena estrategia para insertar ideologías dominantes e incuestionables. En nuestro caso, se trata de la instauración de un mundo occidental que impone "sus leyes a todas las actitudes y aspiraciones" (Dorfman & Mattelart, 2003).

Con base en Edmond Cros (1986), creemos que todo objeto cultural transcribe parte de las circunstancias sociohistóricas en las que se produce. Pese a la distancia de casi 30 años que los separa, tanto el libro de Gripari como la serie televisiva de Alain Jaspard y Claude Allix surgieron dentro de un conflicto mundial: la Guerra Fría.

¹ Es posible ubicar además otros textos que valoran la relevancia del Canal Once en el contexto de la oferta mediática en México, así como su relevancia como medio cultural y en cuanto a su programación infantil, como las tesis defendidas en México y otros países latinoamericanos de Torres (2019), Velázquez (2008), Chávez (2007), González (2005) y Palomares (1993), entre otras.

De manera complementaria, buscamos sumar esta propuesta de análisis a los distintos estudios que, de manera particular (sobre la obra de Griperi, ver Peyroutet, 1994; Oktapoda-Lu, 2009; Ramón, 2004), histórica (Komandera, 2011) o general (Doherty, 2005; Downing, 1998; Otero, 2017; Schwach, 2009) abordan la relación entre la producción televisiva en su sentido de aparato de reproducción ideológica y la Guerra Fría, entendida como la tensión geopolítica (Miller, 2015; Tibbetts, 2015; Whitfield, 1996) a partir de una perspectiva maníaca que suponía la división entre las autodenominadas democracias occidentales, encabezadas por Estados Unidos de América y el bloque comunista, liderado por la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).

Por ciertos signos observados en su visionado y por el momento en el que se transmite en Francia (1995), sostenemos la hipótesis de que "El gigante de las botas rojas" transcribe parte de la ideología occidental (capitalista-católica), propia de las postrimerías de la Guerra Fría, con la finalidad de oponerla radicalmente a la doctrina socialista.

A partir de lineamientos sociosemióticos, proponemos un análisis de "El gigante de las botas rojas" para reconocer el modo en el que la ideología occidental se manifiesta (bajo códigos lingüísticos e icónicos recurrentes) en este episodio y, en su caso, explicar hasta qué punto el texto animado funciona como un modelo cognitivo.

La elección de este episodio se basa en la premisa de que, en una primera lectura, evidencia signos relativos a la ideología occidental y a su oposición en el periodo comprendido en lo que se denomina Guerra Fría. Este primer ejercicio de aproximación podría servir de base para el análisis de otros episodios de la serie animada o bien para la interpretación de otros objetos de estudio similares dirigidos, de manera expresa, a un público infantil.

Para hacer posible la verificación de nuestra hipótesis, hemos dividido el trabajo en los siguientes apartados. En el primero realizamos un recorrido sucinto por las circunstancias sociohistóricas que rodean a dicho capítulo de la serie animada. En el segundo se aborda una de las herramientas teóricas fundamentales que usaremos, el modelo cognitivo. En el tercero presentamos algunos elementos estructurales de la diégesis o historia que aporta el capítulo y mostramos los resultados más relevantes de dicha aproximación y el establecimiento de categorías pertinentes. En los apartados siguientes, establecidos como Resultados y discusión, analizamos los que creemos son los signos más importantes de acuerdo con ciertas categorías identificadas como relevantes en una primera lectura: signos de invasión, relativos a la apropiación de territorios del orbe, cuestión fundamental de la Guerra Fría; signos de asimilación, cuando la amenaza se "normaliza", es decir, se asimila hasta integrarse en la cultura; signos políticos, que evidencian la relación con el contexto ideológico; y signos virginales, relativos a la figura de la virgen en la tradición católica.

Nos distanciamos de trabajos como el de Camero (2004), en el que la figura de Griperi (su vida y sus logros como escritor) es el centro de la investigación. A la manera de trabajos analíticos similares, entendemos que un objeto cultural dice más de lo que quiere decir (Cros, 1986, 2002).

La Guerra Fría como contexto

Encontramos dos puntos históricos relevantes: el primero reside en el momento de la publicación de la obra literaria de Gripari, finales de los sesenta, y el segundo es el inicio de la transmisión de la serie televisiva en Francia a finales de los noventa. El rango temporal encierra tanto los primeros años de la Guerra Fría como los últimos. Este evento internacional tiene sus comienzos al término de la Segunda Guerra Mundial, 1945; por su parte, el derrumbe del muro de Berlín, en 1989, marca el inicio del final de aquella guerra. Sabemos que el motivo principal de esta llamada "guerra" fue la radical oposición entre el sector capitalista y el bloque socialista. Nos encontramos, pues, con un mundo fuertemente escindido en dos fracciones que se oponen entre sí.

La fracción occidental, encabezada por Estados Unidos, se une alrededor del programa de la seguridad nacional de los estados que la integran: estrategia político-económica que busca, principalmente, combatir el mundo socialista y no permitir que sus ideas invadan las naciones aliadas. Esta estrategia internacional se extiende hasta la presidencia de Richard Nixon (1969-1974).

La seguridad nacional se convierte en el criterio infalible que permite trazar la línea divisoria entre el amigo y el enemigo, el bien y el mal, la virtud y el pecado. Un dilema que las estrategias de disuasión están llamadas a declinar en todos sus casos, al confundir, a fuerza de retorcer y adulterar las palabras, intereses particulares con valores universales, seguridad con libertar, mentira con verdad, secreto con transparencia (Mattelart, 2009).

El presidente estadounidense John F. Kennedy (1961-1963), por su parte, trazó e impuso el plan Alianza Para el Progreso. Una de las justificaciones públicas al respecto fue la siguiente: "«El enemigo es el sistema comunista en sí, implacable, insaciable, inquieto en su apetito de dominación mundial»" (Powaski, 2014), esta posición justificaba el intervencionismo cultural, económico y político en las naciones aliadas o forzadas a aliarse con el fin de modernizarse: "La noción de modernización se identifica explícitamente con la de «occidentalización» (*westernization*)" (Mattelart, 2009).

La lucha por la expansión estadounidense cobra matices religiosos, pues, según el almirante Alfred Thayer Mahan,

[...] padre del moderno «navalismo» estadounidense, el «evangelista del poder marítimo» que justificaba esta política de expansión imperial [en el mar Caribe] toda vez que veía en ella la manifestación de la «voluntad divina», convencido de que el imperio engendraba para su país nuevas obligaciones cristianas con respecto al mundo (2009; las cursivas son textuales).

Veamos que existe una fuerte imbricación entre los intereses políticos y los religiosos en este conflicto internacional.

Es de hacer notar que Francia no siempre estuvo de acuerdo con la política imperialista estadounidense; en algunos momentos decisivos no apoyó a esa nación. El general Charles de Gaulle, durante su gobierno (1959-1969), "hizo de Francia el único poder verdaderamente independiente en Europa" (Anderson, 2008), al retirar a este país del mando militar de la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN) en 1966. Sin embargo, esta situación se vio matizada en los años posteriores. Durante el régimen de François Mitterrand (1981-1995), Francia se abrió fuertemente a las directrices del neoliberalismo; de manera clara, lo hizo con su participación decidida, después de la caída del Muro de Berlín, en operaciones de "gestión de crisis", armadas, de la OTAN entre 1993 y 2003 en Bosnia, en el mismo periodo de emisión de la serie animada *Les contes de la Rue Broca*, tanto en Francia como en México. Un fuerte y distractor nacionalismo acompañó ese embate:

[...] un desconcertante popurrí, desde temas tan obvios como la tricolor, la Marsellesa y el Panteón, pasando por el bosque, la generación y la empresa, hasta la conversación, la era industrial y los linajes medievales, por no nombrar, obviamente, la gastronomía, la vid y Descartes [...]. El advenimiento del posmodernismo no debe ser tomado con tanta seriedad, dado que lo que estos signos realmente representaban era, de distintos modos, la República, la nación o el francesismo en general (Anderson, 2008).

De esta forma, Francia se hacía de un lugar en el escenario mundial, un lugar acorde con la política occidental hegemónica. De hecho, el exacerbado nacionalismo, con sus colores republicanos, también exhibe las raíces católicas de esa nación asociadas a las perspectivas identitarias.

No resulta, pues, una coincidencia que en algunos países de Europa, después de la caída del Muro de Berlín, la iglesia católica, dirigida por Juan Pablo II (1978-2005), tuviera una gran oportunidad:

En el centro del proceso aparecía la religión como elemento aglutinante y como cimiento último de la convicción de que las cosas podían y debían cambiar. Las libertades, aliadas con las creencias, eran el colmo de la contradicción con el sistema socialista, con sus prácticas y, lo que quizá era todavía peor, con sus fundamentos teóricos.

La caída del comunismo abrió a la libertad religiosa un extenso espacio: el conjunto de la Unión Soviética, sus satélites en Europa y algunos de sus aliados en África y América (Pérez, 2015).

Notemos cómo el actuar de los signos analizados dentro de nuestro objeto de estudio mantienen una relación cercana con determinadas circunstancias sociohistóricas en las que aparece ese capítulo en la televisión.

El modelo cognitivo

Un modelo puede entenderse de varias maneras; nosotros partiremos de tres definiciones. Para el físico-biólogo español Ricard Solé es "una representación conceptual de sistemas o procesos. Estos modelos deben dar cuenta de las propiedades observadas y medibles" (Solé, 2012).

El fisiólogo mexicano Arturo Rosenblueth, por su parte, nos dice al respecto:

En los campos experimentales la intención y el resultado de la investigación es obtener un conocimiento y un control de algún fragmento del universo. En vista de que no nos es posible aprehender directamente ninguna porción material de este universo, es evidente que sólo podemos hacer abstracciones acerca de su estructura [...] La abstracción consiste en la substitución de los agregados materiales que se estudian por un modelo con estructura similar pero más sencilla.

[...] Un modelo formal es una aseveración simbólica, en términos lógicos, de una idealización simplificada que tiene las mismas propiedades estructurales que las que corresponden a un sistema determinado (Rosenblueth, 2012).

Como podemos entender, las anteriores definiciones se refieren al ámbito científico y, por lo tanto, a modelos teóricos y objetuales, los cuales son el resultado de la observación de fenómenos físicos. En este sentido, y si seguimos a Rosenblueth, el modelo contendrá gran parte de las características estructurales del elemento de estudio abordado por una rama determinada de la ciencia, características que "permanecen invariantes"; en ese sentido, se guardará cierta "correlación" entre el objeto y el modelo de ese objeto. Dicha correlación se reconoce con el nombre de "isomorfismo" (Rosenblueth, 2012). Ahora bien, encontramos un par de constantes en ambas definiciones: la presencia de aspectos cognitivos (Solé: "una representación conceptual", Rosenblueth: "obtener conocimiento") y la labor substitutiva que ejerce el modelo.

Las anteriores aseveraciones no son ajenas a la definición que nos ofrece la semiotista búlgara Julia Kristeva de la semiótica: "Es una formalización, una producción de modelos. Así, cuando digamos semiótica pensaremos en la elaboración de [...] modelos"; en consecuencia, los modelos son "sistemas formales cuya estructura es isomorfa o análoga a la estructura de otro sistema (del sistema estudiado)" (1982; las cursivas son textuales). Para Kristeva, un modelo sería un sistema significativo cualquiera, lo cual indica que no importa a qué área del conocimiento humano se refiera. En adición a lo anterior, la noción "sistemas formales" no hace alusión al ambiente puramente físico: más allá del ambiente literario, la semiótica estudia diversos sistemas significativos como las tradiciones mágicas y adivinatorias, los textos sagrados, la poesía, las religiones, los rituales y sus manifestaciones en la música y la pintura (Kristeva, 1982), entre otros.

Los distintos sistemas a los que se hace alusión (conceptuales, substitutivos, objetuales, funcionales) se conforman a partir de signos: elementos reconocibles, con función específica, que se presentan como un contenido semántico (Eco, 1972, 1977). Sin embargo, al formar parte de sistemas estructurados, los signos operan en relación y no de manera aislada, de modo que su significado se construye, por tanto, en función de otros signos.

Así, proponemos que un modelo estará conformado por una red de signos íntimamente ligados entre sí. Esta conformación alude a la estructura. Esa manera de presentarse, además, implica un funcionamiento; es decir, la fuerte ligazón sígnica permite la generación de sentido. En este segundo nivel es que deviene el fenómeno cognitivo realizado por parte de una entidad lectora, en nuestro caso, la humana.

Cuando "leemos" un modelo cognitivo, encontramos una cierta posición ante los elementos de la realidad, digamos, una visión de esa realidad. Dicha posición nunca será neutral, es decir, no será ingenua: siempre estará dirigida por una ideología determinada. Esta característica evidencia, en adición, que el acceso a la realidad siempre será parcial, nunca total. En conclusión, un modelo cognitivo es un medio que nos permite generar y analizar procesos semióticos, significativos. Es mediante ellos que nos guiamos por la vida.

Queremos aclarar que nuestra definición de modelo cognitivo es muy cercana a la de texto, no obstante, el modelo cognitivo es más amplio y, por lo tanto, puede contener al texto. El modelo cognitivo empieza a conformarse desde la percepción de un objeto (bajo cualquier modalidad: visual, táctil, auditiva, gustativa, olfativa o una combinación de ellas); además, puede materializarse o no. En cambio, el texto siempre será material (en tanto materialización del lenguaje, de acuerdo con Lotman [1990]) y no alude en una primera instancia a su propio origen ni a la generación de otros textos: "El texto es un todo cerrado, ordenado, coherente, justificado. Que el texto sea un todo implica que se puede y se debe estudiarlo ante todo en sí mismo, en su equilibrio y en sus tensiones internas" (Genette, 1972). Por el contrario, la idea de modelo cognitivo se relaciona con aspectos concretos y abstractos, materiales y mentales, en su relación con aspectos sociosemióticos.

En el presente trabajo, seguiremos los siguientes pasos metodológicos que, a partir de la lectura (guiada por una perspectiva sociosemiótica) de nuestro objeto de estudio (el episodio televisivo mencionado), permita establecer, en su caso, la posibilidad de que se formule como un modelo cognitivo-analítico: la primera fase trata del establecimiento de las circunstancias sociohistóricas cercanas a la producción del objeto de estudio, lo cual nos permitirá entender la función social del episodio en términos de una intención "aleccionadora" para su audiencia; en segundo término, se llevará a cabo la localización y el análisis de los signos (elementos icónicos o acciones que cumplen una función específica, cuyo contenido semántico se relaciona con categorías particulares) más importantes, es decir, aquéllos que tengan una carga semántica hegemónica (esto cumple con las fases de estructura y función mencionadas). Ambos niveles corresponden con los lineamientos centrales de la sociosemiótica, y su conjunción hará posible valorar, en su caso, si se trata de un modelo cognitivo.

Resultados y discusión

En este apartado se trata de revisar el modo en el que, de manera sistemática, en el episodio estudiado se hacen evidentes redes de signos vinculados, los cuales en su conjunto constituyen un modelo que incide, de manera más o menos clara, en la construcción de sentido.

El episodio que nos ocupa, "El gigante de las botas rojas" cuenta con dos paratextos: la introducción de la serie y la propia, que resulta un tanto común al inicio a cada capítulo. En el primero aparecen fragmentos de escenas correspondientes a otros episodios junto con los créditos iniciales. Un breve corte anuncia el título del capítulo. El segundo va a continuación: el señor Pierre se encuentra en la tienda del señor Said, padre de Nadia y Bachir, con la intención de comprar algo. La compra le recuerda siempre una historia al señor Pierre. En nuestro caso, es una docena de huevos la que le permite contarles a Nadia y a Bachir el cuento "El gigante de las botas rojas". Podemos decir, entonces, que el señor Pierre tiene la función de la voz narradora (omnisciente y extratextual), aunque, en algunos momentos, Nadia y Bachir comparten ese rol.

La diégesis del relato sigue un patrón clásico lineal. Dentro de su casa, localizada en una pequeña población francesa, una chica, Mireya, se dispone a desayunar un huevo cocido. Al tratar de romper la cáscara con una cuchara, todo se cimbra. De inmediato aparece de debajo de la Tierra un gigante que destruye la casa. El gigante, al ver a la chica, desea casarse con ella. Mireya huye y se refugia en la iglesia del lugar. Un par de individuos, el sacerdote y el alcalde del lugar, acuden en su defensa: para poderse casar, el gigante debe reducir su tamaño al de una persona normal; en ese sentido, el sacerdote le ordena visitar al brujo chino para que lo auxilie. Los poderes de este brujo son insuficientes, así que este lo manda con el brujo bretón.

Ya en Bretaña (región francesa situada al noroeste del país), el gigante le cuenta su desgracia a este segundo brujo, quien, a su vez, se ve imposibilitado para ayudarlo y lo manda con el papa de Roma. El papa recurre a la Virgen (vía telefónica); ella le indica al gigante que debe sumergirse en las aguas del mar para reducir su tamaño.

Ya que el gigante ha conseguido su objetivo, tiene como premio tres deseos, concedidos por la misma Virgen. El primero es que sus botas rojas sean de la talla adecuada para su actual estatura. El segundo es estar al lado de Mireya en su pueblo. Con el tercero, adelanta la fecha de la boda. El desenlace es de acuerdo a lo esperado: el señor Pierre cuenta que la pareja vivirá feliz rodeada de sus diez hijos y el padre trabajará construyendo casas, gracias a los poderes de sus botas rojas.

El tamaño como rasgo distintivo del gigante, asociado a su abrupta y violenta aparición, lo modelizan desde un principio como ajeno al lugar, como diferente y, lo más importante, como amenaza. El efecto de estas características provoca el miedo de Mireya y la defensa que hacen de ella el sacerdote y el alcalde. De alguna manera, el hecho de enviarlo con el brujo chino es un recurso para deshacerse de él. La razón más evidente de la actitud de estos tres actantes (entidades o elementos estructurales que realizan acciones, de acuerdo con la tipología de Propp [1987]) es el absurdo deseo del gigante por casarse con la chica. Vamos a analizar algunas escenas para encontrar las connotaciones iniciales del gigante.

Cuando este actante, gracias a los poderes de sus botas rojas, repara la casa de Mireya, que destruyó al emerger de las profundidades de la Tierra, el sacerdote expresa: "Muy bien, finalmente, no es tan malo ese gigante". La matización del adjetivo 'malo' mediante los adverbios 'finalmente', 'no' y 'tan' evidencia una previa concepción negativa que tenía el sacerdote acerca del gigante. De cualquier forma, es necesario deshacerse de él, como hemos dicho.

Un poco más adelante, cuando se da la discusión acerca del matrimonio, el gigante intenta soplar dentro de la iglesia y la alcaldía para hacerlas más grandes y, así, poder entrar en ellas con el objetivo de realizar la ceremonia cívico-religiosa. De inmediato, el sacerdote replica: "La iglesia debe permanecer donde está"; el alcalde, por su parte, lo secunda: "Sí, y la alcaldía también. Tú tienes que empequeñecer". La respuesta de ambas autoridades remite a una inminente transgresión a los órdenes religioso y político-social del lugar, respectivamente. De acuerdo con las tradiciones que representa cada uno de los dos, no resulta aceptable que alguien diferente, físicamente y en cuanto al origen, quiera casarse con una compatriota (ya veremos más adelante la importancia de la nacionalidad).

Poco después de este accidentado encuentro, el sacerdote vuelve a suavizar su negativa perspectiva acerca del gigante, pues le habla en un tono familiar: "Escucha, me eres simpático; ve de mi parte a ver al gran brujo chino".

Bien, a pesar de las anteriores matizaciones, el tamaño del gigante sigue siendo un conflicto para Mireya, el sacerdote y el alcalde. Por ello, recalamos, resulta efectivo el recurso de la tarea de enviarlo a China para cambiar su apariencia. Esta salida fácil no encubre el adjudicarle al gigante la connotación de 'amenaza' (debido a la posible transgresión doble).

Por otro lado, las condiciones del gigante en cuanto a entenderlo como ajeno y diferente (no solo por su tamaño) tienen su razón de ser en un signo que puede pasar desapercibido y que funciona, en principio, como anclaje espacial; el espacio es más que escenario, significa del mismo modo que los personajes y sus acciones. Se trata de la bandera francesa sobre el techo de la alcaldía. La presencia de las dos autoridades suma más elementos significativos respecto al contexto y las circunstancias en las que se desarrollan estas primeras escenas, a saber: el contexto es nacional-francés y las circunstancias son político-religiosas. El signo de la bandera, por lo tanto, refuerza el contexto. Es evidente, pues, que la procedencia del gigante no corresponde al lugar en el que emergió. Tampoco es casual que la ropa de Mireya se distinga por los colores azul y blanco, similares a dicha bandera; aunque, como veremos en el apartado dedicado a los signos de asimilación, también pueden estar relacionados con aspectos religiosos. Esta fuerte oposición de elementos político-religiosos son los que, a la vez, nos convocan una de las principales connotaciones del gigante: "amenaza"; en la tradición helénica los gigantes son deidades telúricas, asociadas a la tierra, cuya desmesura se asocia a lo brutal, que solo puede ser derrotado por la conjunción de un dios y un hombre (Chevalier & Gheerbrant, 1969).

Es de entender que ambos brujos tuvieron una reacción de sorpresa al ver al gigante, sin embargo, después de escuchar su triste relato, expresan también tenerle simpatía y lo despiden apresuradamente. Con el papa sucede lo mismo, de hecho, se muestra afectado por la pena del gigante hasta el punto de llorar. La demostración de empatía por parte de estos tres personajes aminora la posible peligrosidad del gigante, no así la molestia de su presencia abrupta e invasora.

Signos de invasión

Como ya sabemos, los poderes del brujo chino son ineficientes para transformar al gigante en una persona "normal". Algo similar pasa con el brujo bretón. Este último brujo, en un primer intento, le da una poción mágica al gigante que resulta contraproducente, pues crece más y más hasta cubrir gran parte de la Tierra. La escena es ilustrativa en demasía: las botas rojas del gigante, posadas sobre el Polo Norte, no dejan de agrandarse. Afortunadamente, para el gigante, el brujo bretón le ofrece una contra-pócima que lo regresa a su tamaño inicial.

El origen, la manera de aparecer y la desemejanza del gigante desvelan, a su vez, otra connotación central, nos referimos a la de 'invasor'. En estas últimas escenas, esa condición de invasor se extiende a gran parte del mundo. Sin embargo, es preciso analizar si el contexto y las circunstancias originales se mantienen.

En principio, las regiones que visita el gigante, China y Bretaña (por el momento, no tomaremos en cuenta Roma), siguen apuntando hacia aspectos espaciales (más adelante, veremos que esto no permanece en este campo nocional), es decir, nacionales para China y regionales para Bretaña. Por ello es que el contexto se mueve un tanto hacia nacional-chino o regional-bretón, de acuerdo con cada uno de los dos lugares. Las circunstancias cambian hacia el ambiente mágico, por la intervención de los dos brujos. La distancia entre las primeras circunstancias, político-religiosas, y las segundas no debe ser muy grande.

Para explicar esta relación es necesario recurrir, de nueva cuenta, a las funciones de Propp (1987). En los cuentos fantásticos existen ciertas constantes, por ejemplo: tarea impuesta al héroe, partida, prohibición, transgresión, aliados, objeto o medio mágico, el héroe adquiere una nueva apariencia, tarea cumplida, regreso del héroe, reconocimiento del héroe y matrimonio del héroe, entre otras. Todas ellas se registran, de alguna u otra forma, en el episodio analizado, aunque resulta necesario aclarar que, al inicio, el gigante no es un héroe, sino hasta que regresa con la tarea cumplida. La tarea impuesta es reducir su tamaño, por ello es que debe partir, primeramente, hacia China; las prohibiciones son que no puede casarse con Mireya, alterar el tamaño de la iglesia ni de la alcaldía; las transgresiones son solamente, como hemos dicho, potenciales (casarse con Mireya e intentar agrandar tanto la iglesia como la alcaldía); el objeto o medio mágico son las botas rojas; los aliados son los brujos y la Virgen. Debemos precisar que el objeto o medio mágico debería ayudar al gigante a cumplir con su tarea, pero esto no sucede: es la Virgen, como aliada principal, quien participa en la transformación física de ese sujeto. Así, por esta combinación entre aspectos mágicos y religiosos es que existe una cercanía entre las circunstancias localizadas.

A propósito de la visita del gigante al papa de Roma, lugar en el que reaparecen las circunstancias originales, es necesario hacer la especificación en cuanto al tipo de religión, debido a su constancia y sus características. Por lo tanto, las circunstancias quedarán de esta manera: político-católicas. Como veremos más adelante, el término 'político' no debe desaparecer.

Ya hemos dicho que la aparición del gigante en cada uno de los lugares (desde la pequeña población francesa hasta Roma) es abrupta y amenazante, empero, es la imagen de las botas del gigante sobre el mundo que permiten entenderlo más claramente como invasor.

Signos de asimilación

El gigante pierde sus connotaciones anteriores al momento de reducir su tamaño, por esta razón, puede ya casarse con Mireya. Es decir, de 'amenaza' e 'invasor' pasa a ser 'un nuevo miembro de la comunidad francesa' y, a la vez, 'del gremio católico' (veamos cómo aparecen, de nuevo, aspectos político-religiosos en íntima relación). Pero esta transformación va modelizada por varios signos emanados de tradición literaria de los Evangelios. Uno de esos primeros signos radica en el huevo cocido que Mireya se dispone a comer al inicio de la historia. El huevo aparece en una pequeña copa. Esta imagen se reproduce en una cenefa que decora la parte superior de las paredes de la casa. Este conjunto –huevo y copa– semeja la hostia y el cáliz. En la escena final, después de la ceremonia del matrimonio entre el gigante y Mireya, el señor Pierre explica que la pareja tuvo una decena de niños. Nadia complementa: "¿Diez hijos y dos padres?... Ella preparaba una docena de huevos cocidos para que desayunara toda la familia". El texto finaliza con Mireya frente a la mesa, en la que se aprecian diez copas con su respectivo huevo, las botas rojas colgadas al centro de una pared y la cenefa que reproduce el conjunto huevo-copa. El número de miembros, doce, que se sentaría a la mesa nos convoca a los pasajes del Nuevo Testamento de la última cena, esbozados en Marcos 14:12 y Lucas 22:7, en este caso con Jesús ausente. Pero esta alusión aparece deconstruida en el texto visual: el huevo está en lugar de la hostia, la copa en el del cáliz y los doce familiares (si tomamos en cuenta al padre y a la madre) estarían en lugar de los doce apóstoles, quienes "realizan" el milagro: "Porque todas las veces que comáis este pan y bebáis esta copa, la muerte del Señor proclamáis hasta que Él venga." (Corintios 11:26). Esto se relaciona también con la cena con solo 12 comensales a la espera de la venida de la divinidad.

No podemos dejar pasar la escena de Roma, en la que el papa se comunica telefónicamente con la Virgen. Ella parece adivinar quién es el sujeto que pide su intercesión. Durante la llamada, solo es posible escuchar la voz del papa, pero resulta factible imaginar las palabras de la Virgen:

PAPA: ¿Bueno? ¿La Santa Virgen? Sí, soy yo, el papa... Pues verá, tengo aquí a un gigante que quiere hacerse tan pequeño como un hombre... para casarse, eso dice... Espere un momento, iré a ver... Sí, en efecto, tiene puestas unas botas rojas, ¿cómo lo sabe? Es usted verdaderamente formidable. Sí, sí, de acuerdo, ya entendí. Muchas gracias, Santa Virgen.

Las supuestas palabras de la Virgen pueden reducirse a lo siguiente: para que el gigante logre el cumplimento de su tarea, debe bañarse en el mar. El mandato guarda correspondencia con el bautizo de Cristo ejercido por parte de Juan el Bautista. Esta intertextualidad deconstruida no implica, en forma alguna, que el gigante tome el lugar de Cristo, sino que es el signo fundamental de su asimilación al gremio católico: le ha sido "eliminado" el pecado original.

Otros signos encontrados son los referentes a los tiempos en los que transita el gigante, pues aparecen bajo cifras bien específicas que recuerdan la numerología cristiana. El gigante tiene como plazo un año, doce meses, para cumplir con su tarea, repartido más o menos de la siguiente forma: le toman tres meses en llegar a China; tres meses más en encontrar al brujo chino; de Bretaña a Roma, pasa un mes y quince días; finalmente, seis meses para la boda (aunque el gigante, gracias a su tercer deseo, adelanta la fecha). A pesar de que la suma no coincide con el tiempo estipulado, todos los números anteriores son múltiplos de tres. La Trinidad es un símbolo altamente significativo para esa doctrina, ya que representa la unidad divina del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. El número doce es el mismo que el de los apóstoles. En adición, el mes y quince días que debe pasar para que el gigante pueda arribar a Roma es el mismo tiempo que Cristo pasó en el desierto, 40 días, más los días antes de su crucifixión: es una metáfora de la purificación, corporal y espiritual, antes de la muerte, es decir, la Cuaresma. Esta purificación se consolida con el bautizo. Así, el gigante debe estar "limpio" antes de pisar Roma. De hecho, el papa, por instrucciones de la Virgen, le encomienda al gigante llevar sus botas a la lavandería.

Veamos un par de signos más. El uso del nombre de Mireya se populariza en Europa occidental a partir del occitano Mirelha o Mirèio, a partir de la fijación debida a Frédéric Mistral, premio Nobel de literatura en 1904, en su obra homónima Mirèio de 1859; la diferencia de la notación se debe a una presunta simplificación de la ortografía, que se reconoce en Francia a partir de esta obra. También con Mistral, se relaciona la asociación del nombre con el de María en el santoral católico a partir de una pretendida relación del nombre con María o Miriam, por lo que se celebra el 15 de agosto en el onomástico católico, si bien no se ha encontrado referencia clara en el Martirologio romano o en otra fuente similar.

En este sentido, además de su relación con la campiña francesa, la posible relación entre la virgen y la actante del cuento puede verse sustentada en los colores de la ropa de la chica, que sí están asociados con los de María: blanco para la bata y azul para el manto.

Para cerrar este conjunto de evidencias religiosas, están los tres deseos que le concede la Virgen al gigante si obedece con el mandamiento de meterse en el mar. Aparte de la numerología, vuelve a aparecer un vínculo entre religión y magia, entendida esta última como la expresión de un poder sobrenatural y de carácter menos institucional, a diferencia de la religión.

Signos políticos

El color rojo de las botas es otra característica distintiva del gigante: después de su tamaño, es por lo que se distingue. Si, como hemos asentado, el contexto y las primeras circunstancias encontrados tienen como punto focal aspectos político-religiosos, las botas rojas se referirán con mayor fuerza a tres aspectos asociados al ambiente político: por un lado, la asociación del color con el comunismo, en distintos textos y en términos históricos; por otro, su uso extendido como parte de un atuendo entre cierta población tradicional del ámbito rural ruso y, además, el hecho de que se presenten, desde el texto de Gripari, las calcetas (y no botas) rojas como elementos mágicos:

Et là-dessus il prononça ces paroles magiques:

— Par la vertu de mes chaussettes rouges, que la maison de Mireille soit reconstruite !

Et aussitôt, la maison redevint comme avant, avec ses murs, ses portes, ses fenêtres, ses meubles, ses poussières, même ses toiles d'araignées! L'œuf à la coque était de nouveau tout chaud, dans son coquetier, prêt à être mangé! (Gripari, 2004).

Se aprecia las posibilidades mágicas de las botas en términos de restaurar el orden establecido, recuperar lo perdido. Además, en este cambio de términos localizamos otro aspecto significativo, es decir, las calcetas parecieran ser solo un elemento singular, incluso excéntrico, mientras que las botas refieren a un elemento del atuendo relacionado con la vestimenta tradicional de ciertos pueblos rusos como los cosacos: pantalones y botas rojas, y en relación a su apreciación, como iconos del comunismo soviético.

Antes de continuar con el objetivo de este apartado, queremos precisar que la religión, en general, no es un campo exclusivo de prácticas espirituales: la religión es también una serie de normas morales basada en fines políticos.

En la religión politizada se mantienen ciertos grados de autonomía y de heteronomía en el ámbito religioso. Las Iglesias, los líderes religiosos y la jerarquía, pero también los clérigos y los seglares devotos, pueden apoyar un régimen autoritario politizando la religión para legitimar a ese régimen. Mientras, el régimen responde concediendo a la religión un estatus privilegiado en la sociedad, apoyando su institucionalización e incluso financiándola (Linz, 2004).

Al respecto, no debemos olvidar la alianza entre el sacerdote y el alcalde, mediante la cual defienden tanto la institución que cada uno representa como a Mireya. Por ello es que el gigante aparece como amenaza, como extraño y como invasor que personifica "las fuerzas antirreligiosas" y políticas amenazantes-transgresoras del orden establecido, simbolismo que se asocia con sus botas rojas, las cuales, de manera similar a las calcetas del cuento de origen, tienen un carácter mágico. Sin embargo, las botas suman, además, el significado de herramienta de trabajo, de desplazamiento y de identificación.

Como asunto extra, es altamente significativo que las botas del gigante aparezcan varias veces en primer plano. Tomemos el momento que ocurre durante el encuentro entre el papa y el gigante. El primero, al percibir el ruido y el temblor que produce el intruso al arribar a la Plaza de San Pedro, exclama: "¿Qué son esas botas, señor?! ¿Qué desea?" Por otro lado, la Virgen, sin ver al gigante, sabe que tiene puestas unas botas rojas.

De esta manera, las botas –como factor metonímico y metafórico del gigante– representan, por una parte, un elemento transgresor, objeto mágico (Propp, 1987) que refiere un momento previo al *statu quo* de la religión católica y, a la vez, una intertextualidad con el mundo soviético, en su carácter subversivo de las propuestas del occidente europeo dentro de la Guerra Fría. El color rojo, distintivo de la bandera comunista, era una marca que se asociaba a esa doctrina (Priestland, 2017).

Signos virginales

La comprensión de los signos políticos del cuento sirve de base para interpretar la participación de la Virgen.² Una de las advocaciones de María es la Virgen de Fátima. En el mes de julio de 1917, esta divinidad se apareció ante una niña y un niño. El lugar de la revelación fue la ciudad portuguesa de Fátima, de ahí el nombre de la Virgen. Ella era portadora de un importante secreto:

Quando veáis una noche iluminada por una luz desconocida, sabed que es la gran señal que Dios os da de que va a castigar al mundo por sus crímenes, por medio de la guerra, del hambre y de las persecuciones a la Iglesia y al Santo Padre. Para impedirlo, vendré a pedir la consagración de Rusia a mi Inmaculado Corazón y la Comunión reparadora de los Primeros Sábados. Si se atienden mis deseos, Rusia se convertirá y habrá paz; si no, esparcirá sus errores por el mundo, promoviendo guerras y persecuciones a la Iglesia. Los buenos serán martirizados y el Santo Padre tendrá mucho que sufrir; varias naciones serán aniquiladas. Por fin mi Inmaculado Corazón triunfará. El Santo Padre me consagrará a Rusia, que se convertirá, y será concedido al mundo algún tiempo de paz (Segovia, 2017).

Si bien es cierto que el papa nunca pronuncia el nombre de dicha señora, sabemos que Fátima tenía como tarea "pedir la consagración de Rusia". En el cuento, la transformación del gigante no es solamente física: el bautizo, como medio espiritual de conversión al catolicismo, explica el cumplimiento de la tarea encomendada a la Virgen; así, el gigante es, como hemos dicho, un nuevo miembro de la iglesia católica francesa, un asimilado. En concreto, el gigante se ha convertido en una persona "normal", es decir, aceptable dentro del contexto que lo envuelve: político-religioso, un nuevo miembro social que ha perdido sus signos amenazantes e invasores. El matrimonio con Mireya es la materialización de dicha conversión y, como añadidura, una deconstrucción de la pareja de Cristo-grey y María-institución: Mireya es la madre-iglesia que, como en la última escena, se ocupa de alimentar espiritualmente a sus hijos (recordemos que el huevo y la copa son un signo de la hostia y el cáliz).

² En término de los dogmas de fe, la Virgen no cumple deseos, es mera intercesora ante Dios; sin embargo, la creencia generalizada (explícita desde los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo, en el siglo XIII, hasta distintos textos contemporáneos) es que ella "realiza" los milagros. Es pertinente aclarar que la religión católica y la Iglesia católica son dos cosas diferentes. La primera se reduce al texto bíblico, la segunda trata de la interpretación de dicho texto y de otras tradiciones más (ajenas a ese mismo texto, como la celebración de fiestas en honor a santos y a vírgenes, etc.)

Por otro lado, el interés de la Virgen de Fátima por la consagración de Rusia guarda un paralelismo con el pasaje del "Hijo pródigo". Cristo se dirige a un grupo de personas para contarles un par de parábolas. Un pastor que tiene cien ovejas pierde una de ellas; entonces, deja al resto para ir en busca de la extraviada: "Os digo, que así habrá más gozo en el cielo de un pecador que se arrepiente, que de noventa y nueve justos, que no necesitan arrepentimiento" (Lucas, 15:7). Más adelante introduce el mencionado pasaje. El menor de dos hijos le pide a su padre que le dé "parte de la hacienda que le pertenece". Con lo heredado, el hijo se va a otro lugar en el que habrá de perderlo todo. Arrepentido, decide regresar al lado de su padre y pedirle perdón. El padre hace una gran fiesta como recibimiento. El otro hijo, enojado, no está conforme, pues siempre ha estado a su lado y nunca ha sido objeto de celebración alguna. El padre le explica: "Mas era menester hacer fiesta y holgarnos, porque éste tu hermano muerto era, y ha revivido; habiase perdido, y es hallado" (Lucas, 15:32).

La fiesta del matrimonio entre el gigante y Mireya reconstruye, en alguna forma, ese interés por recobrar al hijo perdido, la "consagración" de Rusia en el contexto internacional, dentro de los parámetros establecidos por la Guerra Fría.

Los pasajes bíblicos que hemos revisado funcionan como intertextos que sirven para darle un giro ideológico al capítulo del gigante: este funciona como una alegoría que reproduce parte de la realidad que lo rodea.

Conclusiones

El presente análisis permite encontrar una función primordial del capítulo audiovisual "El gigante de las botas rojas", basado en un cuento maravilloso: opera en muchos niveles como un modelo cognitivo que ofrece los lineamientos hegemónicos (político-religiosos) que debe observar todo ciudadano francés del momento de emisión, en los primeros años de la década de los noventa, en relación con las circunstancias sociohistóricas de la Guerra Fría y distintas perspectiva ideológicas relacionadas con ella. Por ello es que creemos que se presenta una alegoría aleccionadora. El público infantil, al que está supuestamente dirigido, podría aprender esas reglas y las asimilaría como valores incuestionables, por su vinculación directa con las tradiciones nacionalistas y católicas del país, implícitas en un discurso laicista de aparente posición neutral.

En adición, al encontrar las fuentes intertextuales (bíblicas e históricas) con las que el mismo modelo construye y modeliza la ideología transcrita, estamos evidenciando parte de los elementos que sirvieron para su generación: la percepción de las circunstancias sociohistóricas en las que se difunde. Hemos visto cómo todos estos elementos mencionados funcionan, a la vez, como un modelo cognitivo fuente del relato analizado.

La lectura analítica de distintos textos que operan como modelos, en este caso un ejemplo audiovisual animado, cobra, de esta manera, un nuevo valor, al tiempo que el establecimiento de redes de significación con su momento de producción permite reconocer la complejidad de la construcción de sentido a partir de un contexto social específico.

En casos particulares, estos textos operan como modelos que dirigen el modo de configurar nuestra comprensión de cierta parte de la realidad, por lo que explicitar su operación, estructura y contenidos hace posible poner en cuestión su funcionamiento y pertinencia.

Conflicto de interés

Los autores no tienen conflicto de interés para la publicación de este artículo.

Referencias

- Anderson, P. (2008). El pensamiento tibio: una mirada crítica sobre la cultura francesa. *Crítica y Emancipación. Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales*, 1(1), 177-234.
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ojs/index.php/critica/article/view/199>
- Camero, C. (2004). Pierre Gripari y el relato fantástico. En I. Iñarrea & M. Salinero (coords.), *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos* (pp. 473-484). Universidad de la Rioja.
- Chávez, M. (2007). *Análisis de la serie "Hoy más mujer" de Canal Once* (Tesis de Maestría), Universidad de Panamá.
<https://repositoriosidca.csuca.org/Record/RepoUP732>
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1969). *Diccionario de los símbolos*. Herder.
- Cros, E. (1986). *Literatura, ideología y sociedad*. Gredos.
- Cros, E. (2002). *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. CERS.
- Doherty, T. (2005). *Cold War, cool medium: television, McCarthyism, and American culture*. Columbia University Press.
- Dorfman, A., & Mattelart, A. (2003). *Para leer al pato Donald*. Siglo XXI.
- Downing, T. (1998). The cold war on TV. *History Today*, 48(10), 40-41.
- Eco, U. (1972). *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Lumen.
- Eco, U. (1977). *Tratado de semiótica*. Lumen.
- Frédo (2015). *Les Contes de la Rue Broca (série 2)*. Planete-Jeunesse. <http://www.planete-jeunesse.com/fiche-2091-les-contes-de-la-rue-broca-serie-2.html>
- Genette, G. (1972). La escritura liberadora: lo verosímil en la *Jerusalén liberada* del Tasso. En *Lo verosímil* (pp. 31-61). Editorial Tiempo Contemporáneo.
- González, G. (2005). *Apropiación del contenido prosocial del programa Bizbirije en niños pertenecientes a diferentes estratos socioeconómicos de la ciudad de Pachuca, Hidalgo* (Tesis licenciatura). Universidad de las Américas Puebla. http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/gonzalez_a_g/portada.html
- Gripari, P. (2004). Le géant aux chaussettes rouges. En *La sorcière de la Rue Mouffetard et autres contes de la Rue Broca* (pp. 20-30). Gallimard Education.
- Kahlone (2020). *Les Contes de la Rue Broca (série 1)*. Planete-Jeunesse. <http://www.planete-jeunesse.com/fiche-2221-contes-de-la-rue-broca-serie-1-les.html>
- Komandera, A. (2011). Le chronotope dans la forme littéraire brève (le cas du conte insolite français du XXe siècle). *Etudes Romanes de Brno*, 32(1), 57-65.
https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/114876/1_EtudesRomanesDeBrno_41-2011-1_8.pdf?sequence=1
- Kristeva, J. (1982). *Semiótica I. Fundamentos*.
- Linz, J. J. (2006). El uso religioso de la política y/o el uso político de la religión: la ideología-sucedáneo versus la religión-sucedáneo. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 114(1), 11-35.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99716081001>
- Lotman, I. (1990). El texto en el texto. *Semiosis*, 24, 51-70.
- Mattelart, A. (2007). *Un mundo vigilado*. Paidós.
- Miller, D. (2015). *The Cold War: a military history*. Macmillan.

- Oktapoda-Lu, E. (2009). Le mythe de la sorcière et ses avatars dans la littérature contemporaine: les sorcières de Pierre Gripari. *Interlitteraria* (1), 204-217. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=79721>
- Once-Instituto Politécnico Nacional (IPN). (2022). *Historia*. Once-IPN. https://canalonce.mx/REST/data/Historia_de_Canal_Once_ac.pdf
- Otero, J. (01 de junio de 2017). La Nueva Guerra Fría en las series de televisión. *Asociación de Comunicación Política*. <https://compolitica.com/la-nueva-guerra-fria-en-las-series-de-televisio/>
- Palomares, L. M. de L. A. (1993). *La televisión educativa en México: una propuesta de producción para el Canal Once del Instituto Politécnico Nacional* (Tesis Doctoral). UNAM.
- Pareja Sánchez, N. (2009). Entretenimiento de calidad y una dieta balanceada, claves del modelo de televisión de servicio público en México: el caso de Canal Once. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 51(206), 119-136. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-19182009000200007
- Pérez, P. (2015). Las persecuciones religiosas en el siglo XX. En J. L. Soberanes Fernández & O. Cruz Barney (eds.), *Los arreglos del presidente Portes Gil con la jerarquía católica y el fin de la guerra cristera. Aspectos históricos y jurídicos* (pp. 179-205). Instituto de Investigaciones Jurídicas-UNAM. <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/9/4002/11.pdf>
- Peyrouet, J. L. (1994). *Pierre Gripari et ses contes pour enfants. Entretiens avec Jean-Luc Peyrouet*. Girandoles.
- Powaski, R. E. (2014). *La Guerra Fría. Estados Unidos y la Unión Soviética, 1917-1991*. Crítica.
- Priestland, D. (2017). *Bandera roja. Historia política y cultural del comunismo*. Crítica.
- Propp, V. (1987). *Morfología del cuento*. Fundamentos.
- Ramón, M. (2004). Cuento moderno y didáctica del francés como lengua extranjera: *La paire de chaussures*, de Pierre Gripari. *Campo Abierto*, (25-26), 109-120. <http://hdl.handle.net/11162/93845>
- Rosenblueth, A. (2012). *Mente y cerebro seguido de El método científico*. Siglo XXI.
- Schwoch, J. (2009). *Global TV: new media and the Cold War, 1946-69*. University of Illinois Press.
- Segovia, J. F. (2017). Fátima y el comunismo. Rusia y el inmaculado corazón de María. *Verbo*, (555), 485-50. https://fundacionspeiro.org/downloads/magazines/docs/pdfs/5018_fatima-y-el-comunismo-rusia-y-el-inmaculado-corazon-de-maria.pdf
- Skorecki, L. (1982). Le semaine d'Alain Nahum. *Libération*.
- Solé, R. (2012). *Vidas sintéticas. Una aproximación revolucionaria a la ciencia, la historia y la mente*. Tusquets.
- Tibbetts, J. C. (2015). Cold War Film and Television in the 1950s. In *Those Who Made It* (pp. 56-81). Palgrave Macmillan.
- Torres, O. (2019). *Un modelo de análisis de intenciones comunicativas a partir de la función constitutiva del lenguaje, en la televisión pública mexicana: caso Factor Ciencia de Canal Once* (Tesis Doctoral). UIA México. <https://ri.iberomx/bitstream/handle/iberomx/2509/016800s.pdf?sequence=1>
- Toussaint, F. (2000). Actualidad de las televisiones culturales. *Revista Electrónica Razón y Palabra*, (19). http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n19/19_toussaint.html
- Toussaint, F. (2009). Canal Once, programación cuestionada. *Revista Zócalo*, 19(111).
- Velázquez, J. M. (2008). *La televisión abierta mexicana: entre el negocio y la funcionalidad* (Tesis de Maestría). Tecnológico de Monterrey. <https://repositorio.tec.mx/bitstream/handle/11285/628168/33068001080307.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Whitfield, S. J. (1996). *The culture of the Cold War*. JHU Press.
- Orozco, I., Martínez, A., & Ortega, V. (2020). Assessment of the water, environmental, economic and social vulnerability of a watershed to the potential effects of climate change and land use change. *Water*, 12(6). doi: <https://doi.org/10.3390/w12061682>