

# El *biopic* entre serialidad y cine: el caso de *Chiamatemi Francesco*

Giorgio Grignaffini\* y Nicola Dusi\*\*

Recibido: 13.11.2024 — Aceptado: 28.11.2024

## Titre / Title / Titolo

Le biopic entre sérialité et cinéma: le cas de *Chiamatemi Francesco*.  
The biopic between seriality and cinema: the case of *Chiamatemi Francesco*.  
Il biopic tra serialità e cinema: il caso di *Chiamatemi Francesco*.

## Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Este artículo, partiendo del caso del biopic de producción italiana *Chiamatemi Francesco*, dedicado al Papa Bergoglio, aborda algunos de los problemas relacionados con el género biográfico en el ámbito audiovisual. Desde un punto de vista metodológico, se adopta una perspectiva que pretende integrar el análisis semiótico textual y un análisis genético del proyecto que parte de los procesos de producción. En este caso concreto, el análisis se centra en primer lugar en la relación entre la versión cinematográfica y la versión televisiva (de doble duración) de la historia, poniendo de relieve cómo la duración del formato elegido influye de manera muy importante en las elecciones narrativas, produciendo efectos significativos en términos ideológicos y de valores. Más en detalle, se destacaron las dinámicas vinculadas al plano narrativo y actitudinal, encontrando en *Chiamatemi Francesco* algunos esquemas operativos típicos del género biopic. En el trasfondo emerge la relevancia de la cuestión de la relación entre la verdad histórico-fáctica (que debe considerarse en términos no referenciales, sino como un repertorio de documentos textualizados) y la adaptación narrativa, una relación dialéctica entre el respeto a las fuentes y la búsqueda de la implicación y aprobación del público.

Cet article, qui traite du cas du biopic *Chiamatemi Francesco*, produit en Italie et consacré au pape Bergoglio, aborde certains des problèmes liés au genre biographique dans le domaine de l'audiovisuel. D'un point de vue méthodologique, une perspective est adoptée qui vise à intégrer l'analyse sémiotique textuelle et l'analyse génétique du projet à partir des processus de production. Dans ce cas spécifique, l'analyse se concentre d'abord sur la relation entre la version cinématographique et la version télévisée (d'une durée double) de l'histoire, en soulignant comment la longueur du format choisi a une in-

fluence très importante sur les choix narratifs, produisant des effets significatifs en termes d'idéologie et de valeurs. Plus en détail, les dynamiques liées au niveau narratif et axiologique ont été mises en évidence, en trouvant dans *Chiamatemi Francesco* certains schémas opérationnels typiques du genre biopic. En toile de fond se dessine la pertinence de la question du rapport entre la vérité historico-factuelle (qui doit être considérée en termes non référentiels, mais comme un répertoire de documents textualisés) et l'adaptation narrative, une relation dialectique entre le respect des sources et la recherche de l'implication et de l'approbation du public.

This article, starting with the case of the Italian-produced biopic *Chiamatemi Francesco*, dedicated to Pope Bergoglio, addresses some of the issues related to the biographical genre in the audiovisual field. Methodologically, a perspective is adopted that aims to integrate textual semiotic analysis and a genetic analysis of the project that starts from the production processes. In this specific case, the analysis focuses first on the relationship between the film and television versions (of double duration) of the story, highlighting how precisely the duration of the chosen format influences narrative choices in a very strong way, producing significant effects in terms of ideology and values. In more detail, the dynamics related to the narrative and attitudinal levels were highlighted, finding in *Chiamatemi Francesco* operational patterns typical of the biopic genre. In the background emerges the relevance of the issue related to the relationship between factual-historical truth (which should be considered in non-referential terms, but as a repertoire of textualized documents) and narrative adaptation, a dialectical relationship between respect for sources and the search for audience involvement and approval.

Questo articolo, a partire dal caso del biopic prodotto in Italia *Chiamatemi Francesco*, dedicato a Papa Bergoglio, affronta alcune delle problematiche relative al genere biografico nel campo dell'audiovisivo. Dal punto di vista metodologico si adotta una prospettiva che vuole integrare l'analisi semiotica testuale e un'analisi genetica del progetto che parte dai processi produttivi. Nel caso specifico l'analisi si concentra in primo luogo sul rapporto tra la versione cinematografica e quella televisiva (di durata doppia) del racconto, evidenziando come proprio la durata del formato prescelto influenzi in modo molto importante le scelte narrative, producendo significativi effetti in

\* Università Cattolica del Sacro Cuore

\*\* Università di Modena e Reggio Emilia

termini di ideologia e valori. Più in dettaglio sono state evidenziate le dinamiche legate al livello narrativo e attanziale, ritrovando in *Chiamatemi Francesco* degli schemi operativi tipici del genere del biopic. Sullo sfondo emerge la rilevanza della questione relativa al rapporto tra verità storico-fattuale (che va considerata in termini non referenziali, ma come repertorio di documenti testualizzati) e adattamento narrativo, una relazione dialettica tra rispetto delle fonti e ricerca del coinvolgimento e del gradimento delle audience.

### Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Biopics, estructuras narrativas, ficción, sociosemiótica, series de televisión, películas, *Chiamatemi Francesco*.

Biopic, structures narratives, fiction, socio-sémiotique, série télévisée, film, *Chiamatemi Francesco*.

Biopic, narrative structures, fiction, socio-semiotics, TV series, *Chiamatemi Francesco*.

Biopic, strutture narrative, fiction, sociosemiotica, serie TV, film, *Chiamatemi Francesco*.

## 1. Un biopic sobre el Papa viviente

Algunos meses después de la elección de Jorge Mario Bergoglio como Papa en marzo de 2013, la sociedad de producción televisiva italiana Taodue (que pertenece al Grupo Mediaset), decidió comenzar un proyecto audiovisual de ficción dedicado a la vida del nuevo Pontífice<sup>1</sup>.

Esta exigencia nacía de la voluntad de llevar a la pantalla y, por tanto, de dar a conocer a la audiencia italiana, pero también potencialmente internacionales, los orígenes y el recorrido que había conducido al entonces arzobispo de Buenos Aires (Argentina) a la máxima responsabilidad de la Iglesia Católica. Se trataba de un recorrido biográfico muy poco conocido en Italia y en Europa,

<sup>1</sup> Para una introducción teórica a este enfoque, véase Grignaffini (2014); una aplicación sistemática a un caso práctico y una profundización teórica se encuentran en cambio en Dusi & Grignaffini (2020).

donde, a pocos meses de ejercer el pontificado, la figura de Bergoglio estaba configurándose como un impacto notable en la opinión pública de los creyentes y no creyentes. ¿Quién era y de cuáles experiencias pastorales y humanas provenía este nuevo Papa que, tal como había declarado la tarde anterior a su elección en presencia de una masa de fieles en la Plaza de San Pedro, procedía casi «del fin del mundo»?

Ante estas preguntas, el proyecto televisivo de Taodue se proponía dar una respuesta a través de un *biopic*, uno de los subgéneros de mayor éxito entre las audiencias desde varias décadas tanto en Italia como en el mundo. Este *biopic* tendría como centro narrativo un personaje viviente (una elección poco frecuente en este subgénero) y, precisamente por este motivo, se decidió elegir el trayecto de vida de Bergoglio hasta este momento de su elección como Papa de la Iglesia: desde ese momento en adelante, habría sido la crónica cotidiana la encargada de relatar sus acciones.

En este artículo, intentaremos investigar desde una mirada semiótica algunas de las características de este subgénero, partiendo del proyecto *Llámame Francisco*, analizando al mismo tiempo algunas de las dinámicas propedéuticas a nivel editorial, de producción y realización, a fin de verificar sus dimensiones semióticas a través de una metodología ya empleada en precedentes trabajos orientados al análisis no solo de los productos finales, sino también, y sobre todo, de las variantes a nivel de escritura y montaje que han precedido la versión distribuida finalmente a las audiencias.

Podríamos identificar variantes “sintagmáticas” o “expansivas” a lo largo del desarrollo del proceso de traducción desde el concept hasta el guión, desde el tratamiento narrativo y fílmico a las variantes “paradigmáticas” a través de las diversas versiones del guión en cuanto al tratamiento y el guión fílmico (Dusi & Grignaffini, 2020). Los guiones de la miniserie Bergoglio se bifurcan en un guión fílmico inicial escrito por Paolo Marchesini y Luisa Cotta Ramosino solicitados por el productor Valsecchi y en otro guión escrito sucesivamente por el argentino Martín Salinas, modificado sucesivamente por el director Luchetti. Pedro, al mismo tiempo, existen otras variantes

paradigmáticas si consideramos todas las filmaciones realizadas durante la producción (los “ciak”), las cuales habrá que seleccionar en las fases final del montaje en postproducción.

## 2. El *biopic* entre el cine y la TV

En el párrafo anterior, al hablar del proyecto de *biopic* sobre Bergoglio, hemos mencionado de manera genérica el producto audiovisual, sin distinguir entre película y miniserie televisiva. El motivo de esta ambigüedad voluntaria se basa, por una parte, en la génesis del producto examinado, pero, por otra, también encuentra su explicación en una situación ya consolidada en el universo de la producción y realización filmico-televisiva, de disolución de los límites y fronteras netas entre producción, distribución en salas de cine y producción-distribución televisiva.

A partir del año diez del tercer milenio, debido a la multiplicación de las formas de distribución generada por las redes de difusión de internet (aunque no solo), los recorridos y trayectos de la producción y la distribución audiovisual se entrelazan, haciendo que las separaciones y diferencias tradicionales entre ambas sean fluidas. De hecho, cada vez es más frecuente que un proyecto audiovisual puede ser concebido y distribuido con fórmulas e ideas inéditas respecto a las anteriores: films sobre la base de estilos clásicos de producción, los cuales no son exhibidos en salas de cine sino distribuidos directamente a través de plataformas OTT; productos televisivos que alcanzan visibilidad en las salas, para luego ser programados y transmitidos utilizando diversas estrategias diversificadas aprovechando los canales televisivos tradicionales *on demand*. Por lo tanto, cuando se comienza a desarrollar un relato audiovisual, el formato elegido (su duración y la eventual subdivisión en episodios) depende de una serie de valoraciones económicas y de distribución que impactan necesariamente sobre la estructura narrativa y, en general, sobre las estructuras de sentido del film. Se trata, al mismo tiempo, de una evaluación a nivel editorial con respecto a «cuánto y sobre qué» relatar y narrar de la vida

del personaje, además de «cómo» narrarlo, lo cual empujará la dirección del proyecto en una dirección u otra.

En otras palabras, en un sector de la producción cultural como es el audiovisual, asistimos siempre a una suerte de circularidad entre causa y efecto entre las motivaciones y vínculos de carácter económico y las selecciones autoriales. Es un sistema complejo donde las decisiones se toman a distintos niveles y donde actúan diversos sujetos, lo que hace difícil identificar aquellos que van adquiriendo, durante este proceso, una figura y un lugar preponderante.

En el caso de este *biopic* sobre Bergoglio, se optó por realizar la producción en base a un formato mixto con una duración promedio de tres horas, de tal modo que pudiese tener una doble estrategia de distribución, primero cinematográfica, con una versión reducida a 90 minutos, y una versión televisiva de tipo generalista en la red italiana gratuita Canale 5, de tal modo que pudiese lograr un doble retorno económico, primero a través del box office y luego a través del pasaje televisivo. El hecho de duplicar la duración en relación con la película cinematográfica tradicional permitía, además, ahorrar en términos de producción gracias a las sucesivas economías de escala<sup>2</sup>.

Sin embargo esta decisión impactó, como hemos señalado antes, en las elecciones editoriales: una salida cinematográfica hacía necesario realizar una obra fílmica dotada de ciertos rasgos a nivel del guion cinematográfico, la dirección, el casting, la escenografía, etc, que podríamos denominar como características *cinematic*<sup>3</sup>. Estos aspectos generan, de forma bastante evidente, una diferencia en relación con el típico *biopic* televisivo y generalista, que se caracteriza por una aproximación mucho más hagiográfica y didascálica del relato y por un menor coste de producción debido a la reducida aportación de una programación exclusivamente televisiva. Por este motivo, se encargó la dirección del proyecto a Daniele Luchetti, que hasta ese momento se había dedicado a un trabajo exclusivamente cinematográfico, para así poder garantizar una calidad al nivel de su exhibición en las salas de cine. Un

<sup>2</sup> En Italia, desde principios de la década de 2000, la televisión generalista pública y privada ha difundido ampliamente el *biopic*, sobre todo en el formato de miniserie de dos episodios de 90 minutos cada uno.

<sup>3</sup> *Cinematic* se refiere al conjunto de características de producción y estéticas típicas de las películas destinadas a las salas de cine.

otro aspecto que muestra claramente el enfoque más cinematográfico que televisivo nacional del proyecto fue la decisión de rodar toda la película en español, con actores latinoamericanos (la mayoría argentinos), sin recurrir a actores reconocibles del star system televisivo italiano.

Retornaremos más adelante, en términos semióticos, a la naturaleza híbrida de este proyecto televisivo y cinematográfico, el «*biopic* Bergoglio». No obstante, queremos enfatizar cómo la decisión del formato tuvo naturalmente un impacto sobre la extensión del guion, presionando desde el inicio al productor y los realizadores a interrogarse sobre las dimensiones y alcance de los hechos y acontecimientos narrados y, paralelamente, sobre todo aquello que se sería omitido o apenas mostrado.

Pero hay algo más: el doble formato del proyecto, como film y como miniserie para televisión, ha obligado a preguntarse por la doble naturaleza del relato, una más expandida y la otra más reducida, dos tipos de estructura a través de las cuales obtener los mismos objetivos o metas en términos semióticos, sea desde el punto de vista narrativo o patémico.

### 3. La extensión del texto y la narración de los hechos

Lo que emerge del apartado anterior es la cuestión del formato de producción y distribución, extremadamente importante para la construcción del *biopic* al imponer, en cierta forma, los vínculos de la duración a una narración que no surge de una idea autorial original o de un texto preexistente (como en el caso de un libro a partir del cual se crea una película o una serie).

La vida de una persona tiene una existencia factual y está constituida por una secuencia de acontecimientos, de los cuales solo algunos se consideran significativos o relevantes para un determinado proyecto biográfico y el acceso a estos hechos está siempre mediado por otros textos, como crónicas, libros, entrevistas, testimonios directos o grabaciones. Por tanto, la construcción del *biopic* está directamente articulada a un proyecto general de comunicación: qué es lo que quiero narrar del personaje y por

qué. En este sentido, es fundamental el trabajo de investigación en las fuentes, su localización, selección y organización para tratar de poner en cierto orden la dimensión temporal y espacial de la narrativa contenida en el interior de un vasto mapa risomático y magmático.

Tal y como ha observado el escritor Javier Cercas en su novela *Anatomía de un instante*, dedicada a la reconstrucción del golpe de Estado del general Tejero en la sede del Parlamento español en 1981, y más específicamente en relación con la literatura inspirada en hechos reales: «una novela tiene que imponer una geometría y una simetría allí donde solo hay desorden y casualidad» (Cercas, 23). Cercas reflexiona también sobre la posibilidad de que una novela se base a su vez sobre otro libro, considerándola como una decisión que no es óptima, ya que «si una novela debe derrotar la realidad, reinventándola para sustituirla con una ficción literaria con la misma intensidad persuasiva, no era quizás indispensable conocer de antemano la realidad para derrotarla» (Cercas, 24). Análogas reflexiones pueden aplicarse a nivel de un *biopic* audiovisual: aquí todavía está en juego la relación entre la narración que se llevará a la pantalla y los documentos y datos históricos, crónicas, además de las biografías literarias del personaje. En este último caso, se trata de la reescritura narrativa de una narración ya existente que, como apunta Cercas «impone geometría y simetría» a los hechos, que a su vez no son nunca atendibles y manejables como tales, sino solo a través de procesos de textualización (entendidas como traducciones de lo real que es filtrado por una semiosis que los transforma en textos) disponibles en las crónicas periodísticas, en los testimonios directos y otras fuentes de datos de referencia.

Por tanto, el *biopic* audiovisual debe rendir cuentas de los procesos de estratificación de los niveles de textualización precedentes (como en el caso de *Llámame Francisco*) y, en este tipo de proceso de selección y ordenamiento narrativo, la necesidad de transposición narrativa es fundamental, ya que consiste en una traducción intersemiótica<sup>4</sup> (del lenguaje verbal al lenguaje audiovisual) e intrasemiótica (entre materiales audiovisuales, en aquellos casos en

<sup>4</sup> Véase Dusi (2003).

los que el personaje narrado incluya tomas y secuencias filmicas, videográficas, grabadas, grabadas magnéticamente o grabadas en formato digital).

De hecho, según el tipo de personaje, podemos encontrarnos frente a situaciones extremadamente diferentes: Nos movemos desde figuras muy conocidas cuya notoriedad por el hecho de haber vivido en la época contemporánea está ampliamente difundida en una «semiosfera»<sup>5</sup> hasta personajes que, por el contrario, pertenecen a tiempos más remotos de los cuales tengamos mucha menos información, testimonios o registros documentales, informaciones incluso muy controvertidas, que han sido empleadas en biografías como en los film sobre Alejandro Magno (*Alexander*, Oliver Stone, 2004), Romulus (*Il primo Re*, Matteo Rovere, 2019) o William Blake (*Braveheart*, Mel Gibson, 1995).

Sin embargo, no son solo de la cantidad y de la fiabilidad en relación a las fuentes históricas e informativas disponibles lo que tiene mayor impacto en la construcción del *biopic*: lo central es la elección de los segmentos biográficos que formarán parte de la obra audiovisual. De hecho, una de las cuestiones principales que hay que abordar respecto a una biografía llevada a la pantalla tiene que ver con la selección de la amplitud de los segmentos de vida, una elección que está entrelazada intensamente con el tipo de formato audiovisual, pero también en relación con los medios de difusión que oscilan entre lo televisivo y lo cinematográfico, o también, como en el caso de Bergoglio, en relación a el formato de una versión híbrida.

La duración del formato audiovisual determina y está determinada, por tanto, por esta elección narrativa y ello da lugar a una casuística extremadamente diversificada en un *continuo* que va de la mínima a la máxima representación de la vida del personaje:

- El *biopic* solo muestra una parte de la vida de un personaje. Podría discutirse sobre las definiciones de *biopic* en estos casos en los que se muestra solo una parte de la vida total de un personaje real, pero pensamos que puede aplicarse legítimamente, ya que, en estos casos, los hechos narrados, si bien limitados temporalmente,

pueden representar la complejidad del sentido de la trama de la compleja vida del personaje. El personaje se introduce en un entorno o contexto narrativo en el que las acciones interpretan el pasado del protagonista, como si su vida anterior fuera la premisa de lo que acontecerá progresivamente en la película. En este sentido, la biografía es condensada en la acción que se relata en la película. Pensemos, por ejemplo, en dos películas dirigidas por Clint Eastwood: *Sully* (2016) y *The 15.17 to Paris* (2018), dedicadas a dos actos heroicos del «common people». En ellas, la acción consigue iluminar retrospectivamente la personalidad de estos héroes casuales. Otro tipo de *biopics* se concentra en la muerte del protagonista, que se convierte en el foco central del relato y, en un sentido ejemplar y excepcional, ilumina todo el recorrido biográfico de su vida, como sucede en las historias de mártires civiles, religiosos o políticos<sup>6</sup>.

- Biografías dedicadas únicamente a algunas partes o segmentos (aunque a veces son extensas) de la vida de un personaje, con exclusión neta y explícita de otras. Se trata de una elección dirigida a iluminar solo el lado del personaje considerado más significativo, también sobre la base de una valoración. Como en la miniserie *The Crown* (Peter Morgan, 2016), a pesar de la gran cantidad de episodios y temporadas (seis temporadas y sesenta episodios). En este caso, el relato biográfico dedicado a la reina Isabel II omite toda su infancia y la primera juventud, a pesar de que esa parte de la vida de la soberana sea rica en acontecimientos; solo nos basta pensar en la abdicación de su tío Eduardo VIII, que llevó al trono el padre de Isabel, o en los difíciles años de la guerra vividos en su adolescencia. Desde el punto de vista semiótico lo que controla en estos casos es la actualización terminativa, la cual permite releer la figura del protagonista iluminando los momentos o segmentos de su muerte.

<sup>5</sup> Para J. Lotman, la semiosfera es ese continuo semiótico que hace posible la vida social, relacional y comunicativa y en el que está inmerso todo sujeto.

<sup>6</sup> En la televisión italiana, este tipo de narración se ha utilizado mucho en los últimos 20 años, cuando muchas miniseries dedicadas a víctimas de la mafia como jueces (por ejemplo, *Giovanni Falcone*, Andrea & Antonio Frazzi, 2006 o *Paolo Borsellino*, Gianluca Tavarelli, 2004), policías (por ejemplo, *Boris Giuliano*, Ricky Tognazzi, 2016 o *Emanuela Loi*, Stefano Mordini, 2018), ciudadanos de a pie (*Liberio Grassi*, Graziano Diana, 2018 o *Felicia Impastato*, Gianfranco Albano, 2016).

– En el otro extremo del continuo encontramos las obras audiovisuales que tienen la ambición de relatar toda la vida del protagonista, pero no en el sentido de recorrer absolutamente todas las fases y hechos de su vida. En cierto modo, no desean omitir de manera programática ninguna de sus partes, recurriendo por ejemplo a elipsis importantes, como se hace en el cine y en la televisión, así como en la literatura. Sabemos que es un recurso muy utilizado en televisión debido a la posibilidad de articular un proyecto audiovisual basado en una cantidad elevada de episodios. En estos casos, la narración parte de la infancia o la primera juventud del personaje, considerada a menudo como el momento en el que se manifiestan los indicios de aquello que en el futuro se convertirá en el elemento caracterizador del personaje y, al mismo tiempo, el origen de su «fatal flaw»<sup>7</sup>. Pensemos por ejemplo, en la miniserie italiana *Il capo dei capi* (Alexis Sweet & Enzo Monteleone, 2006) dedicada al boss de la mafia Totó Riina, donde es narrada su infancia marcada por la muerte del padre y del hermano, una tragedia que se vuelve un motor patémico del cual parte la serie de acciones criminales del personaje.

En el caso de Bergoglio, nos encontramos frente a una operación que se acerca al tercer tipo: el intento de condensar todo el recorrido biográfico del personaje en una sola obra fílmico-televisiva, con la particularidad, como hemos señalado al principio, de que se trata de una persona viviente cuyo arco biográfico no está concluido. De ahí que se haya optado por concluir la narración con las imágenes de la primera aparición del Papa en la Plaza de San Pedro. A partir de ahí, será la crónica la encargada de continuar la biografía en un pasaje ideal y testimonial entre la realidad y la ficción.

#### 4. Biopic y esquema narrativo

No obstante las diferencias que hemos apuntado antes, relativas al nivel de adherencia del *biopic* a la biografía real del personaje, el modelo de muchas de ellas parece recorrer, de un modo claro y lineal, los pasos previstos en el esquema narrativo canónico de la semiótica generativa. Lo que sugiere que, para poder configurar una “claridad y simetría” a partir de la magmática biográfica de un ser humano, es necesario reconducir acciones y pasiones hacia recorridos bien articulados y estructurados.

Para dar comienzo al recorrido narrativo del personaje, se configura un Destinante que puede asumir el parecido o semblanza de un maestro, un tutor o un pariente capaz de captar los signos de un futuro exitoso o, también, como sujeto competente para captar las manifestaciones de las pulsiones internas del Sujeto actante. Por ejemplo, en el caso de los relatos sobre el «talento escondido de los artistas», la certeza de haber descubierto los signos de un «saber hacer» que se transforma en un «deber hacer». En el caso de un sentido de la justicia o en los deseos de venganza, así como en relación con *Llámame Francisco*, la fe como una llamada interior se atribuye a un Destinante de orden superior: Dios.

Para que la narración esté articulada y sea convincente desde el principio, se construye junto al Destinante un Anti-destinante, una suerte de instancia superior encarnada en un personaje y/o un sistema de valores, una institución social que le propone al Sujeto otro mandato, otro objetivo. Entonces, el primer estado tensivo del relato estará ligado a una acción electiva clave: ¿cuál de los dos Destinantes será elegido por el Sujeto y a qué precio de sacrificios y renunciaciones?

Sucesivamente, se otorga un amplio espacio a la fase narrativa de adquisición de las competencias, en la que el juego modal al que se enfrenta el Sujeto es extremadamente relevante para la definición de su carácter y sus cualidades. Esta fase puede representarse mostrando las propias fases de preparación y adiestramiento del Sujeto, como puede ser la frecuencia escolar o la de un maestro que sabrá transformar el «saber hacer» en un «poder hacer». Así, por ejemplo, el talento todavía en estado tos-

<sup>7</sup> En la construcción de la dramaturgia cinematográfica y televisiva, se entiende por *fatal flaw* aquel elemento dramático presente desde los orígenes del personaje narrado que lo encierra en el pasado y le impide esencialmente avanzar para evolucionar positivamente.

co se transforma en una habilidad técnica gracias a una transformación del Sujeto, el cual se vuelve consciente de las propias cualidades del saber y del poder que se convierten en el imperativo moral de un «deber ser». Eso es lo que le ocurre al joven Bergoglio, que entra a formar parte de la orden de los jesuitas y sale de allí dispuesto a ser un enseñante.

La parte central del relato se dedica a las acciones, a performances exitosas o fallidas que ponen en discusión las competencias del sujeto, motivándolo y empujándolo a modificar su carga modal, como en el caso de *Llámame Francisco*, donde el personaje debe realizar diversas pruebas antes de la prueba definitiva, del cónclave que lo elige para el pontificado.

Luego, la sanción final, que coincide con el juicio histórico sobre el personaje, reconfirma lo que sabemos antes de ver el film o la serie: si Bergoglio es un genio, la sanción será la genialidad; si es un santo, será la santidad. En ese caso, la sanción coincide con su elección para el Pontificado y con la introducción de en la secuencia final de la miniserie en la que se muestra el repertorio de imágenes en las que el verdadero Bergoglio se asoma al balcón de San Pedro delante de una enorme multitud que lo aclama. La secuencia narrativa y funcional se cierra dejando el pre-sagio de que, desde ese momento, el sujeto se ha transformado en Pontífice al pronunciar su famoso discurso, que comienza con la frase: «Ustedes saben que el deber del Cónclave es el de darle a Roma un Obispo. Parece que mis hermanos cardenales hayan ido a encontrarlo casi en el fin del mundo». Desde el punto de vista de la enunciación, el sujeto abandona el régimen discursivo de la ficción para entrar en el del documental o de la crónica. La misión del texto audiovisual se ha cumplido: la de relatar quién era este nuevo Papa también para un público italiano y europeo que no conocía la figura de Jorge Bergoglio. A partir de este momento, su imagen y sus acciones se convertirán, al igual que las de cualquier Pontífice, en un patrimonio global de la humanidad con capacidad para saturar la semiosfera.

## 5. Los Anti-Sujetos

Para poder organizar una narración a partir de los datos biográficos preexistentes, es necesario que, en relación con el recorrido narrativo del Sujeto, se pongan uno o más recorridos narrativos de uno o más Anti-Sujetos, los cuales colocarán obstáculos y generarán conflictos dramáticos. Se trata de una de las operaciones más complejas y controvertidas a las que deben enfrentarse los realizadores del *biopic*, ya que consiste en seleccionar, a partir de los datos biográficos disponibles, algunos actantes (individuales o colectivos) e insertarlos de manera funcional en el rol de Anti-Sujeto.

Esta tarea es relativamente más fácil en relación con las novelas biográficas que funcionan como fuentes para la configuración del guión cinematográfico del texto audiovisual, ya que se supone que el autor de una novela ha debido traducir en una forma narrativa el dato biográfico, dotándolo de una estructura dramática. Cuando, por el contrario, los autores trabajan directamente a partir de materiales históricos y de crónicas, o sobre textos reconstruidos a partir de investigaciones de campo, la estructuración del antagonista es un momento central en el desarrollo del guion y se mueve entre el respeto a las fuentes y la necesidad, en muchas ocasiones, de forzar la mano sobre la realidad histórica con la finalidad de mantener los conflictos en el interior del texto.

En el caso de algunas tipologías de personajes, la construcción del antagonista es más sencilla, ya que el protagonista merece una película biográfica propia, opuesta a la de sus enemigos. Es el caso de los héroes de la guerra o de la paz que han combatido en un ejército enemigo (*Schindler's List*, Steven Spielberg, 1993; *Braveheart*, Mel Gibson, 1995), o de la criminalidad organizada, como en los ejemplos ya citados de jueces y policías antimafia. En muchos casos, donde es difícil insertar al antagonista en una dicotomía «amigo *vs* enemigo», es igual de fundamental *construir* este rol actancial de modo que la narración pueda desarrollarse de manera adecuada y dramática. Un caso interesante es el de las biografías de los *genios*, personas con talentos particulares que son capaces de alcanzar metas extraordinarias y notoriedad. Lo que

caracteriza al genio en las biografías es su capacidad de confirmar su propio talento a pesar de que la sociedad y sus sistemas de valor no estén aún en capacidad de reconocerlos e integrarlos.

Este destino a *contracorriente* puede moverse hasta la aparición de una sanción negativa cuando el reconocimiento social de la genialidad es algo tardío, como en el caso de Vincent Van Gogh, a quien le han dedicado varias películas y documentales, o en el caso del pintor italiano Antonio Ligabue (personaje central de una serie de televisión y de una película)<sup>8</sup>. En estos casos, la incompreensión social se lleva al extremo. En otras situaciones, el contexto sociocultural impide el reconocimiento del sujeto y solo después se produce la fase de aceptación e, incluso, de glorificación. En la figura del genio a menudo nos encontramos frente a un antagonista interior, que puede manifestarse como una pulsión autodestructiva opuesta durante todo el recorrido narrativo del protagonista.

En el caso del *biopic* sobre Bergoglio, el problema inherente a la construcción semiótica del Anti-Sujeto ha sido uno de los aspectos o temas más relevantes sobre el cual los autores, creadores y productores han debido esforzarse profundamente. De hecho, la vida narrada es la de un hombre de fe, pero al mismo tiempo también es el relato de un prelado que, a lo largo de toda su carrera eclesiástica, se dedicó a ocupar cargos muy importantes primero en su orden religiosa, la Compañía de Jesús, y luego a nivel nacional y continental cuando recibió la investidura como arzobispo de la ciudad de Buenos Aires.

Por decisión del autor, en el desarrollo narrativo del *biopic* no se lleva a cabo el rol actancial de un anti-sujeto, no se pone en escena, ni siquiera en los segmentos iniciales, como sucede en otros *biopics* de vidas de religiosos en relación con la presencia de un posible antagonista interior que se oponga a la elección de seguir el camino de la fe. En los *biopics* dedicados a los santos, como San Francisco, Padre Pío da Pietralcina, Santa Rita da Cascia o Papa Karol Wojtyła, la etapa o fase narrativa del «llamado de Dios» representa un obstáculo salvado durante

el recorrido modal del Sujeto y, muy a menudo, la duda sobre la elección de esta ruta narrativa permanece viva también durante el desarrollo mismo de toda la narración sobre la vida del personaje principal del film.

Por el contrario, en Bergoglio la vocación se da por sentada y no se entra en detalles sobre las dinámicas psicológicas de creer o no creer en Dios. Por tanto, el relato se organiza haciendo emerger, con el rol de antagonistas, a los adversarios políticos, eclesiásticos o militares que se le oponen como representante de la Iglesia (o de una orden de la Iglesia), mientras todo aquello que tiene que ver con la fe del personaje no se inserta en la trama del relato. El personaje de Bergoglio se mueve en un nivel o plano narrativo esencialmente humano, como persona empeñada en el ámbito social y tenazmente opuesta al régimen dictatorial del gobierno argentino del momento. Sufre cuando se le imputa convivencia con el régimen a través del cual lograría un mayor campo de maniobras. Bergoglio lucha por los habitantes de los barrios pobres de las periferias urbanas. Los fundamentos de su proceder permanecen sólidos aún en los álgidos momentos de duda y vacilación sufridos bajo la violencia de los golpes de los militares y políticos corruptos.

## 6. Axiologías y valores.

Para apoyar una narración es necesario reconstruir en el interior del texto una axiología de control o dominante. Los valores subyacentes sobre los cuales se organizan las dinámicas actanciales. En el caso de Bergoglio, no ha sido algo sencillo definir con claridad una axiología de base que sirviera de guía al relato y, en particular, al comienzo de las fases iniciales del film. El sistema de valores sobre el cual se articulan el Sujeto y el Anti-Sujeto en *Llámame Francisco* se define, de hecho, en relación con la dimensión política argentina, la cual, desde la segunda posguerra, no ha configurado una neta y precisa oposición entre la derecha y la izquierda. Por un lado, el conservadurismo, apoyado por la Iglesia Católica y siempre más tendente al fascismo, si bien más o menos declarado; por otro lado, el progresismo, portavoz de las demandas populares, so-

<sup>8</sup> Recordemos la miniserie televisiva dedicada a *Ligabue* escrita por Cesare Zavattini a partir de un poema en verso que le había dedicado, y más recientemente la película dirigida por Giorgio Diritti, *Volevo nascondermi* (2020).

cialistas y comunistas, de una manera semejante a lo que ha ocurrido en Europa, y particularmente en Italia. En el contexto general de la política argentina, las articulaciones entre derecha e izquierda se vuelven mucho más complejas a medida que se extiende y alarga políticamente el período del peronismo, el cual es mostrado al comienzo de las escenas de la miniserie como un movimiento «populista» que se opone tanto a la derecha como a la izquierda, así como a las instituciones militares y a las jerarquías eclesiásticas<sup>9</sup>. En un escenario tan complejo de esta naturaleza se etiqueta al joven Bergoglio como *peronista*, a pesar de que en esos momentos políticos él entra al seminario sacerdotal.

De hecho, en el diálogo que mantiene con sus amigos de derecha, que le hacen ver la contradicción de la que sería portador, se convertirá, sin embargo, a lo largo de todo el relato fílmico, en un *imprinting* del personaje principal. Bergoglio se muestra siempre como un sujeto que está «del lado del pueblo», más allá de las contingencias políticas que van desarrollándose en Argentina.

Por tanto, en el *biopic*, así como en otros tipos de narraciones, la axiología de base polariza el relato entre Sujetos y Anti-Sujetos, pero debe tener en cuenta la axiología presente en el espacio sociocultural en el que se inserta el texto. En *Llámame Francisco*, aun siendo una suerte de operación productiva con ambiciones internacionales, el público de primer nivel es el italiano y, en segundo lugar, el latinoamericano.

La oposición axiológica de base que gobierna y conduce el desarrollo de la película no resulta ser, por lo tanto, fácilmente comprensible para los espectadores italianos o europeos que observan las escenas de confrontación entre derecha e izquierda o entre comunismo y fascismo, sino más bien una oposición y una diferencia entre aquellos que están a favor o en contra de los intereses del pueblo. En este sentido, durante la miniserie televisiva y la película, los Anti-Sujetos serán, de vez en cuando, todos aquellos que hacen uso de su poder para dañar y minimizar los intereses del pueblo. En este caso, la noción de «pueblo»

no debe entenderse como en la acepción marxista de masa o agrupación social con consciencia de clase, sino como el conjunto de los «desheredados de la tierra» desde una visión protoevangélica de la misión del sacerdote, es decir, como archi-obismo y, luego, pontífice.

La coincidencia entre la axiología del texto y aquella del espacio o semiósfera sociocultural hacia la cual se dirige el producto audiovisual connotará al mismo tiempo el «juicio histórico» sobre el personaje principal de la película. En el caso de Bergoglio, para que se produzca una valoración positiva por parte de la audiencia, es necesario que se comparta el fundamento axiológico; o, cuando menos, no rechazada completamente. Si el peronismo, visto como postura política, ha sido muy controvertido, la postura de Bergoglio como defensor y protector de los «últimos en la escala social» seguramente sería compartida por una mayor cantidad de espectadores, ya que no remite a la interpretación de derecha/izquierda, sino más bien a un campo semántico «antropológico» de hermandad y compasión, opuestos en todo caso al egoísmo.

En términos generales, el tema del juicio histórico de los personajes del *biopic* es extremadamente importante, ya que a menudo toda la operación productiva y autorial de una película o una serie de esta naturaleza emerge y nace de un deseo y una voluntad de orientar ideológicamente la lectura de un período histórico.

Por lo tanto, para que el *biopic* pueda alcanzar su objetivo de orientación ideológica, debe proyectarse de manera que logre una adherencia de la audiencia en relación con la axiología dominante del texto, que se apoya en las tendencias del espacio sociocultural. En los ejemplos de películas como *Elizabeth* (Shekhar Kapur, 1998) y *The Golden Age* (Shekhar Kapur, 2007), basadas en la vida de la reina Isabel I, se intensifica y se exalta la dimensión de la originalidad, la potencia y la eficacia de su acción política y militar. Por el contrario, el rey de España, Felipe II, y la corte española se representan como un reino del oscurantismo católico de la contrarreforma a través de la axiología «progreso vs. reacción», en la que el primer término se marca y valoriza positivamente en relación con el segundo. Un *biopic* alternativo e hipotético dedicado al rey Felipe II invertiría, por ejemplo, el valor de la primera

<sup>9</sup> De hecho, en declaraciones recientes Bergoglio negó ser peronista aunque no negó la validez de un enfoque político que anteponía las necesidades de «la gente». Véase al respecto el artículo de Sergio Rubin y Francesca Ambrogetti (2023).

axiología jugando con otra oposición, como «aislacionismo inglés vs europeísmo español», valorizando positivamente el primer término, aunque haya sido desvalorizado por los hechos históricos.

Una estrategia común a todos los *biopics* es, en vez de la anterior, aislar en el relato al protagonista respecto al mundo que lo rodea o también a sus amigos, compañeros o familiares. Para que el actante pueda asumir ese rol, es necesario que en la narración los roles actanciales de los otros se confinen al de ayudantes o antagonistas, los cuales de cuando en cuando se encarnarán a través de varios personajes que se cruzan y encuentran con el personaje principal. Sin embargo, en Bergoglio, a pesar de los numerosos encuentros, la soledad se convierte en un dato central del relato y solo tiende las sábanas sobre el techo de la residencia vaticana antes del cónclave. Solo al final, que no es funcional al relato sino al repertorio, el personaje es mostrado «junto a los otros»: en esa suerte de baño colectivo de la masa de la comunidad eclesial, la misma tarde de la votación y elección del pontífice, el personaje se inviste como un actor que ya no es solitario, sino parte de toda una comunidad, como si la sanción final y glorificante de su recorrido fuese precisamente el entrelazarse profundamente con aquellos por los que había luchado desde siempre.

## 7. Conclusiones

Precisamente porque se parte de un patrimonio enciclopédico común con el que cual nos confrontamos (aunque sea espurio, heterogéneo y múltiple), el *biopic* representa un observatorio privilegiado, que nos permite ver en acción el complejo funcionamiento de la semiosis como un trabajo de traducción, transformación, manipulación y remodelación de lo que ya existe en la semiosfera cultural contemporánea. Por lo tanto, lo que parece surgir y emerger en el *biopic* es una tensión semiótica entre los textos fuente (sobre los cuales tomar decisiones, omisiones, lecturas e interpretaciones) y la estrategia textual, narrativa, valorativa (y patémica) que producirá el texto final, con sus limitaciones productivas y económicas, sus

objetivos ideológicos y sus fines comerciales. De hecho, el *biopic* crea un mundo posible en el que se dan regularidad narrativa, reconocibilidad figurativa pero además y una estructura pasional organizada y que circula en el conocimiento colectivo. Y lo hace con una estrategia muy específica: creando isotopías, magnificando o eludiendo actantes o valores que se encuentran en los textos fuente o *source*, textos a los que a menudo se puede tener acceso de todos modos, en particular gracias a la web, y que el público puede buscar y controlar para volver a para cuestionar lo que se cuenta.

En nuestra opinión, una de las claves del reciente éxito de este género reside en esta posibilidad de diálogo intertextual, además de en la indudable fascinación por conocer “las vidas de los otros” y la capacidad de estructurar estos *biopics* según los cánones de la narrativa audiovisual más eficaz. De hecho, creemos que el *biopic* funciona también porque es capaz de activar, tanto a nivel de producción como en el público, reinterpretaciones y remediaciones que crean un mundo narrativo híbrido entre el documental y la ficción.

## Bibliografía

- Cercas, Javier. *Anatomía de un instante*, Barcelona: Mondadori, 2009.
- Dusi, Nicola. *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*. Turin: UTET, 2003.
- Dusi, Nicola & Grignaffini, Giorgio. *Capire la serie TV, Generi, stili, pratiche*. Roma: Carocci 2020.
- Grignaffini, Giorgio. «Produzione audiovisiva e produzione di significato: alcune riflessioni teoriche», *Between*, IV.8 (2014), <http://www.Between-journal.it/>
- Lotman, Yuri. *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. Venezia: Marsilio, 1985
- Rubin, Sergio & Ambrogetti, Francesca. *El Pastor: Desafíos, razones y reflexiones de Francisco sobre su pontificado*. Buenos Aires: Vergara, 2023.