

Basado en hechos reales
Basé sur des faits réels
Based on true stories
Basato su eventi reali



GRAN ANGULAR/GRAND ANGLE/WIDE ANGLE/GRANDANGOLARE
 Ver no es suficiente. *Homenaje a tres voces a Huillet-Straub, Natalia Ruiz Martínez, Barbara Ulrich Straub & Santos Zunzunegui*

PERSPECTIVAS/PERSPECTIVES/PERSPECTIVES/PROSPETTIVE
 Oposición, desigualdad e Inteligencia artificial, *Yolanda Martínez Sudrez*

Mujeres en el cine de los años setenta. María Luisa Bemberg en Argentina, *Lizel Tornay*

DOSSIER: BASADO EN HECHOS REALES / BASÉ SUR DES FAITS RÉELS / BASED ON TRUE STORIES / BASATO SU EVENTI REALI
(Charo Lacalle & Nicola Dusi, eds.)

Based on true stories, Charo Lacalle & Nicola Dusi

El «regreso» del autor en el true crime: *Tor, tretze cases i tres morts* (TV3, 2024), *Charo Lacalle*

El biopic entre serialidad y cine: el caso de *Chiamatemi Francesco*, *Giorgio Grignaffini & Nicola Dusi*

Adaptar una vida: cuestiones semióticas en el biopic cinematográfico y televisivo, *Nicola Dusi & Giorgio Grignaffini*

Biografie criminali. Biopic e true crime, *Andrea Bernardelli*

Ancora sul rapporto tra finzione e realtà: il caso delle storie ispirate a fatti e personaggi veri, *Federico Montanari*

CALEIDOSCOPIO/KALÉIDOSCOPE/KALEIDOSCOPE/CALEIDOSCOPIO
 Reseñas/Critiques/Book reviews/Recensioni

WHO'S WHO

DE "CHANTEZ MATINES"

A KOMMUNISTEN

Barbara Ulrich-Straub

Según Jean-Marie Straub: «Hölderlin es alguien que se rebeló porque vio la amenaza de lo que se ha dado en llamar civilización industrial antes incluso de que se produjera.» La civilización industrial y ahora informatizada es una civilización en la que el capitalismo, como brazo armado de la ciencia y la tecnología modernas, ha logrado establecer e implantar la abstracción diabólica, la división entre lo que siento y lo que me dicen que crea, una simplificación fatal que se ha apoderado de la experiencia humana, que no deja de ser un fenómeno complejo y contradictorio de interacciones entre naturaleza y cultura. Bernanos dijo en 1947: «Un mundo ganado para la tecnología se pierde para la libertad.»

Co-publicada por / Co-publiée par
Co-published by / Co-publicata da
 Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació (UVEG) & The Global Studies Institute (UniGe)

Directores/Directeurs/
Editors-in-Chief/Direttori
 Giulia Colaizzi (UVEG)
 Jenaro Talens (UniGe/UVEG)

Consejo de dirección/
Comité de direction/
General Editors /
Comitato direttivo
 Pilar Carrera (UC3M)
 Nicolas Levrat (UniGe)
 Sergio Sevilla (UVEG)
 Santos Zunzunegui (UPV/EHU)

Secretaría de redacción
Secrétariat de rédaction
Executive secretary
Segreteria esecutiva
 Silvia Guillamón (UVEG)

Responsable Web /Direction du site
Web Director / Webmaster
 Violeta Martín Núñez

Maquetación / Mise en page
Layout / Impagazzazione
 Martín Gràfic

Consejo de redacción/Consejo asesor*
Conseil de rédaction/Conseil consultatif*
Editorial Board/Advisory Board*
Redazione/Comitato consultivo*
 *Korine Amacher (UniGe),
 Manuel de la Fuente (UVEG)
 *Juan Carlos Fernández Serrato (US),
 Josep Lluís Gómez Mompert (UVEG),
 Carlos Hernández Sacristán (UVEG),
 *Aude Jehan (UniGe),
 †Jorge Lozano (UCM),
 *Luis Martín-Estudillo (UI),
 Antonio Méndez Rubio (UVEG)
 Carolina Moreno (UVEG),
 Santiago Renard (UVEG),
 *Pedro Ruiz Torres (UVEG),
 *René Schwok (UniGe),
 *Nicolas Spadaccini (UMN),
 †Manuel Talens (Tlaxcala-int.org),
 Manuel E. Vázquez (UVEG),
 *Imanol Zumalde (UPV-EHU)

Comité científico / Comité scientifique / Scientific Committee / Consiglio scientifico

†Ana Amado (UBA), Wladimir Belerowitch (UniGe/EHESS, Paris), Enrique Bordes (UPM), Philippe Braillard (UniGe), Rodrigo Browne Sartori (UACH), †Omar Calabrese (UNISI), José Luis Castro de Paz (USC), Pio Colonnello (UNICAL), Tom Conley (Harvard), Teresa de Lauretis (UCSC), Carlos del Valle (UFRO), Pascal Dethurens (UNISTRA), Frieda Ekotto (UMICH), †Paolo Fabbri (IUAV), Juan Antonio García Galindo (UMA), Charles Genequand (UniGe), Juan José Gómez Cadenas (IFIC-CSIC/CERN), Antonio Gómez-Moriana (SFU), Jesús González Requena (UCM), Ana Goutman (UNAM), Ute Heidmann (UNIL), Pilar Hernández (IFIC-CSIC), Yves Hersant (EHESS, Paris), Renate Holub (UCB), Daniel Jorques (UVEG), †Thomas E. Lewis (UI), Tomás López-Pumarejo (Brooklyn College, CUNY), Silvestra Mariniello (UdeM), Javier Marzal (UJI), Ana Merino (UI), José Antonio Mingolarra (UPV-EHU), Leticia Mora (IATA-CSIC), Miquel de Moragas (UAB), Alberto Moreiras (TAMU), Laura Mulvey (Birkbeck College), Jesús Navarro Faus (IFIC-CSIC), Winfried Nöth (Uni-Kassel), Nzachée Noubissi (UCAD), Manuel Palacio (UC3M), José Luis Pardo (UCM), †Eduardo Peñuela Cañizal (UNIP), Francesca R. Recchia Luciani (UBari), Lanz Renzmann (RGU), Giuseppe Richeri (USI), Miquel Rodrigo Alsina (UPF), José Romera Castillo (UNED), José F. Ruiz Casanova (UPF), Lucia Santaella (PUCSP), †Víctor Silva Echeto (UNIZAR), Pierre Souyri (UniGe), Victor I. Stoichita (UNIFRI), Pau Talens-Oliag (UPV), Peeter Torop (UT), María Tortajada (UNIL), Pablo Valdivia (RUG), Patrizia Violi (UNIBO), Ricardo Viscardi (UDELAR), Valeria Wagner (UniGe), Luis Veres (UVEG), Teresa Vilarós (TAMU) Slavoj Žižek (UL), Nicolas Zufferey (UniGe)

Editores asociados / Éditeurs associés / Associate editors / Editori associati

María Aparisi (UVEG), Alessia Biava (UniGe), Awatef Ketiti (UVEG), Alejandro Morala Girón (UVEG), Marc Roissard de Bellet (UniGe)

Abreviaturas / Abréviations / Abbreviations / Abbreviazioni

Birkbeck: Birkbeck College, University of London / CUNY: City University of New York / EHESS: École de Hautes Études en Sciences Sociales, Paris / Harvard: Harvard University / IATA-CSIC: Instituto de Agroquímica y Tecnología de Alimentos-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Valencia / IFIC-CSIC: Instituto de Física Corpuscular-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Valencia / IUAV: Istituito Universitario di Architettura, Venezia / PUCSP: Pontificia Universidade Católica de São Paulo / RUG: Rijksuniversiteit Groningen / SAIS-JHU: The Paul H. Nitze School of Advanced International Studies-Johns Hopkins University / SFU: Simon Fraser University, Canada / TAMU: Texas A&M University / TLAXCALA: www.tlaxcala-int.org / UAB: Universitat Autònoma de Barcelona / UACH: Universidad Austral de Chile / UB: Universitat de Barcelona / UBA: Universidad de Buenos Aires / UBari: Università degli Studi di Bari Aldo Moro / UCAD: Université Cheik Anta Diop, Dakar, Sénégal / UCB: University of California, Berkeley / UCM: Universidad Complutense, Madrid / UC3M: Universidad Carlos III, Madrid / UDELAR: Universidad de la República, Uruguay / UFRO: Universidad de la Frontera, Temuco / UI: University of Iowa / UJI: Universitat Jaume I / UL: University of Ljubljana / UMA: Universidad de Málaga / UMICH: University of Michigan / UMN: University of Minnesota / UNIP: Universidad Paulista, Brasil / UNICAL: Università degli Studi di Calabria / UNISI: Università degli Studi di Siena / UNISTRA: Université de Strasbourg / UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México / UNED: Universidad Nacional de Educación a distancia / UNIBO: Università di Bologna / UNIZAR: Universidad de Zaragoza / UNIFRI: Université de Fribourg / UniGe: Université de Genève / Uni-Kassel: Universität Kassel / UNIL: Université de Lausanne / UPF: Universitat Pompeu Fabra / UPM: Universidad Politécnica de Madrid / UPV: Universitat Politècnica de València / UPV-EHU: Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea / US: Universidad de Sevilla / USC: Universidade de Santiago de Compostela / UCSC: University of California, Santa Cruz / USI: Università della Svizzera italiana / UT: Tartu Ülikool

Revista indexada en



Diseño/Maquette/Art Work/Disegno grafico

© Abbé Nozal, 2011

En cubierta / Dans la couverture / On the cover / In copertina: Composición © Pilar Moreno

ISSN: 2174-8454

e-ISSN: 2340-115X

Depósito legal: V-3469-2011

Imprime: Martín Gràfic

Tel.: 963 730 882 · 963 730 916

info@martingrafic.com

martingrafic.com

ÍNDICE / TABLE DES MATIÈRES
 CONTENTS / INDICE
 Vol. 28 (2024)



GRAN ANGULAR/GRAND ANGLE/WIDE ANGLE/GRANDANGOLARE Ver no es suficiente. Homenaje a tres voces a Huillet-Straub Natalia Ruiz Martínez, Barbara Ulrich Straub y Santos Zunzunegui	5	CALEIDOSCOPIO/KALÉIDOSCOPE/KALEIDOSCOPE/CALEIDOSCOPIO Reseñas/Critiques/Book reviews/Recensioni Lizel Tornay, Victoria Álvarez, Fabricio Laino Sanchís y Mariana Paganini, comps., Arte y memoria. Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles C. Inés Arakaki Yasuda	111
PERSPECTIVAS / PERSPECTIVES / PERSPECTIVES / PROSPETTIVE Opresión, desigualdad e Inteligencia artificial Yolanda Martínez Suárez	23	Leonarda García-Jiménez, Amparo Huertas-Bailén, Teresa Vera-Balanza, eds., Herta Herzog y “La experiencia prestada” La fundación de los estudios de comunicación y audiencias Adolfo Carratalá	115
Mujeres en el cine de los años setenta. María Luisa Bemberg en Argentina Lizel Tornay	35	Jesús González Requena. De Gran Hermano a El juego del calamar Manuel de la Fuente	119
DOSSIER: BASADO EN HECHOS REALES / BASÉ SUR DES FAITS RÉELS / BASED ON TRUE STORIES / BASATO SU EVENTI REALI (CHARO LACALLE & NICOLA DUSI, EDS.) Based on true stories Charo Lacalle y Nicola Dusi	49	Manuel Gutiérrez Aragón. En busca de la escritura fílmica Manuel de la Fuente	121
El «regreso» del autor en el true crime: Tor, retze cases i tres morts (TV3, 2024). Charo Lacalle	53	Manuel Palacio, La televisión en España (1990-2022). Sociedad y cultura Manuel de la Fuente	123
El biopic entre serialidad y cine: el caso de Chiamatemi Francesco Giorgio Grignaffini y Nicola Dusi	63	Nicholas Ray, Me quitaron de en medio Frida Luis Maqueira	125
Adaptar una vida: cuestiones semióticas en el biopic cinematográfico y televisivo Nicola Dusi y Giorgio Grignaffini	73	Garcilaso de la Vega, Sonetos & Sonnets José Francisco Ruiz Casanova	127
Biografie criminali. Biopic e true crime Andrea Bernardelli	87	WHO'S WHO	131
Ancora sul rapporto tra finzione e realtà: il caso delle storie ispirate a fatti e personaggi veri Federico Montanari	97	COMPROMISO ÉTICO/CODE DE DÉONTOLOGIE ETHICAL STATEMENT/DICHIARAZIONE DI ETICA	143
		NORMAS DE EDICIÓN/RÈGLES D'ÉDITION PUBLICATION GUIDELINES/NORME DI REDAZIONE	153



GRAN ANGULAR
GRAND ANGLE
WIDE ANGLE
GRANDANGOLARE

JEAN-MARIE STRAUB Y DANIELÈ HUILLET

LA REINVENCIÓN DEL CINEMATÓGRAFO

Esos encuentros con ellos



SANTOS ZUNZUNEGUI

trayectos
shangrila

Ver no es suficiente

Homenaje a tres voces a Huillet-Straub

Natalia Ruiz Martínez, Barbara Ulrich Straub
y Santos Zunzunegui

Titre / Title / Titolo

Voir ne suffit pas. Un hommage en trois parties à Huillet-Straub
Seeing is not enough. A three-part tribute to Huillet-Straub
Vedere non basta. Un omaggio a tre voci a Huillet-Straub

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Las páginas a tres voces que componen este homenaje nacen de una coincidencia: a) la aparición en abril de 2024, de un libro que ofrecía a los lectores de lengua española un volumen que, a la manera de una caja de herramientas, intentaba facilitar el instrumental de acceso a una de las obras más coherentes, audaces y densas que se ha producido en el territorio del cine: los filmes de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet y b) la conferencia pronunciada por la compañera del cineasta que, apenas un mes antes, venía a iluminar dónde reside el impulso inicial del que ha brotado el cine de Straub-Huillet, como parte de una cultura que contribuye a hacer posible la vida común de los hombres, que sea una respuesta digna a lo que el joven filósofo (Karl Marx) denominó el “cuerpo inorgánico del hombre”, eso que llamamos naturaleza y de cuya pervivencia depende la nuestra como especie. Los textos así reunidos aluden tanto a una obra global de largo aliento como a pequeños (grandes) motivos formadores que sirven de detonadores de un cine que no busca; parafraseando a Wallace Stevens, “ni consolar, ni santificar, solo proponer”.

Les pages à trois voix qui composent cet hommage sont nées d’une coïncidence : a) la parution en avril 2024 d’un livre qui offrait aux lecteurs hispanophones un volume qui, telle une boîte à outils, cherchait à faciliter l’accès à l’une des œuvres les plus cohérentes, audacieuses et denses jamais produites dans le domaine du cinéma : b) la conférence de la compagne du cinéaste qui, un mois plus tôt, a mis en lumière l’origine de l’impulsion initiale du cinéma de Straub-Huillet, en tant qu’élément d’une culture qui contribue à rendre possible la vie commune de l’humanité, qui est une réponse digne à ce qu’un jeune philosophe (Karl Marx) appelait le « corps inorganique de l’homme », ce que nous appelons la nature et dont la survie dépend de notre survie en tant qu’espèce. Les textes ainsi rassemblés renvoient à la fois à un travail

global de longue haleine et à de petits (grands) motifs formateurs qui servent de déclencheurs à un cinéma qui ne cherche « ni à consoler, ni à sanctifier, mais seulement à proposer », pour paraphraser Wallace Stevens.

The three-voice pages that make up this tribute were born of a coincidence: a) the appearance in April 2024 of a book that offered Spanish-language readers a volume that, like a toolbox, sought to facilitate access to one of the most coherent, audacious and dense works ever produced in the field of cinema: b) the lecture given by the filmmaker’s companion who, just a month before, came to shed light on where the initial impulse lies from which Straub-Huillet’s cinema has sprung, as part of a culture that contributes to making the common life of men possible, that is a worthy response to what the young philosopher (Karl Marx) called the ‘inorganic body of man’, that which we call nature and on whose survival depends our survival as a species. The texts thus assembled allude both to a long-term global work and to small (large) formative motifs that serve as triggers for a cinema that seeks ‘neither to console, nor to sanctify, but only to propose’, to paraphrase Wallace Stevens.

Le pagine a tre voci che compongono questo omaggio sono nate da una coincidenza: a) l’apparizione, nell’aprile del 2024, di un libro che offriva ai lettori di lingua spagnola un volume che, come una cassetta degli attrezzi, cercava di facilitare l’accesso a una delle opere più coerenti, audaci e dense mai prodotte nel campo del cinema: b) la conferenza tenuta dalla compagna del regista che, appena un mese prima, aveva fatto luce sull’impulso iniziale da cui è scaturito il cinema di Straub-Huillet, come parte di una cultura che contribuisce a rendere possibile la vita comune dell’umanità, che è una degna risposta a quello che il giovane filosofo (Karl Marx) chiamava il “corpo inorganico dell’uomo”, quello che chiamiamo natura e dalla cui sopravvivenza dipende la nostra sopravvivenza come specie. I testi così riuniti alludono sia a un lavoro globale a lungo termine sia a piccoli (grandi) motivi formativi che fungono da innesco per un cinema che non cerca “né di consolare, né di santificare, ma solo di proporre”, per parafrasare Wallace Stevens.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

artesanía, resistencia, transmutación, constelaciones, realismo, radical, comunismo (ecológico), utopía, palimpsesto, Straub, Huillet, Hölderlin, Bach, Brecht, Marx, Cezanne, Schoenberg; Pavese, Vittorini, Kafka, Rouault.

artisanat, résistance, transmutation, constellations, réalisme, radical, communisme (écologique), utopie, palimpseste, Straub, Huillet, Hölderlin, Bach, Brecht, Marx, Cezanne, Schoenberg; Pavese, Vittorini, Kafka, Rouault.

craft, resistance, transmutation, constellations, realism, radical, (ecological) communism, utopia, palimpsest, Straub, Huillet, Hölderlin, Bach, Brecht, Marx, Cezanne, Schoenberg; Pavese, Vittorini, Kafka, Rouault.

artigianato, resistenza, trasmutazione, costellazioni, realismo, radicale, comunismo (ecológico), utopia, palinsesto, Straub, Huillet, Hölderlin, Bach, Brecht, Marx, Cezanne, Schoenberg; Pavese, Vittorini, Kafka, Rouault.

*Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer, ou
Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour...*
Pierre Corneille, *Othon*

I STRAUB-HUILLET: materia, pensamiento, sensación

Natalia Ruiz Martínez*

El fin que me esfuerzo por alcanzar, sin otra ayuda que la de la palabra escrita, es haceros comprender, haceros sentir y, ante todo, haceros ver. Esto, y sólo esto, simplemente.
Joseph Conrad, *El negro del Narcissus*

En la primavera de 2024 apareció publicado en la editorial Shangrila el libro *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. La reinención del cinematógrafo. Esos encuentros con ellos*, análisis de la filmografía de esta pareja de cineastas realizado por el profesor Santos Zunzunegui. Libro sin-

gular por su disposición y su ambición, por la forma de relacionarse con el objeto de estudio y con el posible sujeto lector. A raíz del acontecimiento que supone esta publicación quisiera desarrollar una serie de reflexiones sobre este libro y sobre el cine de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet¹.

Este libro tiene un principio, esta parte podemos asumir que, como cualquier otro, tiene una primera página, también una última. Pero, cosa menos frecuente, tiene un origen². Este origen es un impacto, una huella indeleble, que dejó una película en el autor del volumen, la emisión en televisión española de *Chronik der Anna Magdalena Bach* (*Chronik der Anna Magdalena Bach*, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 1968). Este hecho, aparentemente insólito en lo que era en 1969 la televisión de la dictadura, señala el inicio de un largo viaje, de más de cincuenta años, siguiendo cada paso de estos cineastas, y que solo se detendría tras la desaparición de ambos (primero Danièle Huillet en 2006 y más adelante Jean-Marie Straub en 2022). Será entonces, ante una filmografía definitivamente cerrada, cuando se plantee un estudio que aborde sus trabajos en conjunto. Una forma de responder a una deuda de profundas experiencias estéticas e intelectuales, mediante un libro que rinde homenaje a unas películas ejemplares de que la labor del artista es “dar a ver”. Sin embargo, hay que ser consciente de que estas palabras quizá no sean las adecuadas, ya que no fueron ni Straub ni Huillet cineastas que se vieran a sí mismos no ya como “artistas”, ni siquiera como “directores” en el sentido usual del término. Abiertamente decían no estar interesados en “hacer cine”, sino en hacer determinadas películas. Películas sobre determinados aspectos que les parecían relevantes y hechas bajo unos muy determinados parámetros formales, sin concesiones, ni sobre la forma ni sobre el contenido. Su “dar a ver” se concretaba en crear una forma, una es-

¹ Para no extenderme, en adelante en el texto usaré la expresión “cine de Straub-Huillet”, forma resumida de expresar que, hasta la muerte de Danièle Huillet, siempre trabajaron de forma conjunta en la preparación, rodaje y montaje de sus películas.

² Podría mencionarse a este respecto la definición de Walter Benjamin sobre qué sea el origen: “El origen, aun siendo una categoría plenamente histórica, no tiene nada que ver con la génesis. Por ‘origen’ no se entiende el llegar a ser de lo que ha surgido, sino lo que está surgiendo del llegar a ser y del pasar. El origen se localiza en el flujo del devenir como un remolino que engulle en su ritmo el material relativo a la génesis”. (Benjamin: 1990, 28).

* Universidad Complutense de Madrid

estructura singular, con el fin de ofrecer una experiencia del material artístico del que partían (fueran textos de Brecht, de Hölderlin, música de Schoenberg o de Bach, cuadros de Cézanne, etc.). Y aunque puedan señalarse múltiples detalles sobre su manera de trabajar, son este rigor y esta voluntad los que dan cohesión a su aparentemente variada pero extremadamente coherente filmografía.

La manera de presentar este estudio no ha sido el usual recorrido cronológico por una serie de películas, sino que se presenta en forma de un diccionario de conceptos que permiten reflexionar sobre los ejes fundamentales de esta singular filmografía, en ocasiones agrupados bajo el nombre de “constelaciones” para poder así dar cuenta de los lazos internos entre distintas obras. El libro se presenta así como el resultado de una doble investigación, las obras de las que parten Straub-Huillet y las particularidades de cada uno de sus filmes, poniendo a disposición de los lectores los más amplios recursos para conocer a estos cineastas, desde la bibliografía más completa acerca de Straub-Huillet (ensayos, entrevistas) como el análisis de sus películas y de la manera de utilizar las obras preexistentes de las que partían (qué obras, qué fragmentos de esas obras fueron utilizados en cada caso).

Comenzaba utilizando la palabra “acontecimiento”, en primer lugar, de forma obvia, porque se publican cada vez menos libros sobre cine, pero también por el calado de la investigación. Querría subrayar en este sentido el “poner a disposición” que permite el formato “enciclopedia”, lo que Manuel Asín ha dado en llamar “caja de herramientas” (Asín: 2024, 65): no solo realizar un estudio de enorme rigor, sino también ofrecer ese resultado para que sea el lector quien saque sus propias conclusiones en vez de mostrar el contenido en función de un aparato teórico exterior a las obras y a los artistas. Caja de herramientas también porque no exige una lectura lineal, sino que se puede acudir al concepto que interese en ese momento. Asimismo, este libro no rehúye el desafío de lo que quizá constituye una de las cosas más difíciles en el mundo del arte y de la cultura, intentar explicar por qué una obra es importante. Generalmente se recurre a circunloquios, la obra respecto a su contexto, la obra respecto a preocupaciones actuales, la obra en

relación a una teoría u otra, pero pocas veces se aborda el análisis de la obra en sí. Asumir una herencia no es un acto rutinario y pasivo, impone obligaciones, y expresar agradecimiento no tiene por qué quedarse en mera retórica. Es así este libro un estudio que a lo largo de sus setecientas páginas responde al nivel de exigencia de los autores a los que convoca.

Entre los conceptos que articulan este libro, resulta fundamental el primero: “Adaptación”. Explicar cómo Straub-Huillet trabajaron a partir de materiales preexistentes (poemas, obras de teatro, piezas musicales, cartas, etc.) y cómo operaban sobre ellos para llevarlos a la pantalla. Surge así la idea de “transmutación”, transmutar en materia cinematográfica: nunca quisieron los cineastas ilustrar con imágenes, resumir obras, o hacer demostraciones eruditas, sino traer al presente en que rodaban el contenido de esos materiales.

Otro de los conceptos originales a la hora de hablar de Straub-Huillet, y esencial para entender su filmografía, es el doble capítulo dedicado al “Paisaje”: paisaje respecto a la historia y como lugar del mito. En estas páginas se da cuenta de la importancia de la naturaleza en sus películas, no como escenario sino como presencia en sí misma, como entidad física protagonista. Asimismo se explica la evolución de esa relación con el paisaje, en perfecta correlación con los diferentes materiales con los que trabajaban (Boll, Brecht, Pavese, Hölderlin, Cézanne). Pasando así de un paisaje urbano como escenario de las acciones humanas a una naturaleza a la vez como fuerza telúrica e irreversiblemente dañada por la codicia sin fin.

Junto a los conceptos individuales encontramos la forma “constelación” para explicar la suma de películas dedicadas a distintas obras de un mismo autor, caso de Cesare Pavese, Elio Vittorini, Arnold Schoenberg, y otros. El porqué de las elecciones de textos precisos, cómo se imbrican las películas que parten de diferentes obras de un mismo autor.

Y si estos conjuntos operan como constelaciones, habría que señalar algunos conceptos-capítulos que podríamos llamar cometas, por lo que tienen de fulgurantes por su incomodidad. Es el caso de “Panfletos”, un término duro y preciso, para tratar por ejemplo de *Fortini/*

Cani (Fortini/Cani, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 1976). Junto a este, otros que muchas veces han sido eludidos a la hora de tratar la obra de Straub-Huillet, como sucede con las entradas “Comunistas” o “Terroristas”.

El análisis se acompaña en todo momento de numerosos fragmentos de entrevistas y declaraciones de los cineastas. En el caso de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, sus reflexiones siempre lúcidas, contribuyen a iluminar su método de trabajo y sus intenciones. Que sus películas fueran rigurosas y nunca se sometieran a los parámetros comerciales no quiere decir que sus pretensiones fueran elitistas, ni siquiera intelectualistas. De hecho, sus películas destacan, entre otras cosas, por su intensa fuerza sensorial, tanto en su dimensión sonora como en su dimensión visual. Y esa transmutación en materia cinematográfica partió siempre de un impacto personal, nunca trabajaron un texto por seguir una corriente o una moda. En este sentido es muy significativa su polémica elección de una obra de Pierre Corneille (1606-1684) para hacer la película conocida como *Othon* (*Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour*, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 1970), cuando se esperaba de ellos un tratamiento directo de las revueltas de 1668.

Parafraseando a Cézanne, Danièle Huillet resumía en qué consistía para ellos hacer un filme:

Una película está hecha de sentimientos; si no es la ‘materialización de sensaciones encontradas’ no existe. La verdadera diferencia que califica el trabajo artístico con respecto a los demás está en encontrar el equilibrio entre forma y pensamiento, llegando gradualmente, con mucha paciencia, al punto en que ninguno de los dos términos preceda al otro. (Zunzunegui: 2024, 30).

Este esfuerzo creativo se hace precisamente pensando en los espectadores, los que estén dispuestos a ver y escuchar eso sí, como explicaba Jean-Marie Straub:

Pensamos que el nuestro es un cine sencillo. No hay duda que para apreciar mejor nuestro cine hace falta tener intereses: el cine, sobre todo, el arte, la literatura. Pero sobre todo tener una idea del mundo. No me parece que haya nada elitista en esto. El nuestro es el único cine sencillo. Son otros los que hacen películas retóricas, en las que no se sabe de qué se habla. (Zunzunegui: 2024, 95).

Aquí radica una de las claves del cine de Straub-Huillet, de la que se trata en el libro: es el suyo un cine sencillo, que se aleja tanto de la pretenciosidad como de la banalidad del audiovisual cotidiano, que huye de todo tipo de parafernalia. Como decía Straub, claro que puede ayudar haber visto ciertas películas de los maestros del cine, pero igualmente tener como hábito la lectura, aunque sobre todo lo que la comprensión de su cine requiere es tener una idea propia sobre las cosas, un criterio y una sensibilidad. En palabras de Jean-Marie Straub:

Lo que nos interesa es hacer una película que alguien, un día, la reciba y la comparta, que suponga algo para él. Que al ver la película experimente las sensaciones que nosotros hemos tenido y hemos tratado de compartir. Todo el trabajo artesanal, los medios que utilizamos, se encaminan a eso. Es lo que todos los cineastas deberían hacer, deberían ocuparse de su objeto, su objeto, su objeto, trabajar de manera que lo que tienen que decir esté en la materia de la película. Si hacemos una película es para hacer un regalo, para compartir lo que hemos descubierto, con trabajo y paciencia. Este regalo sólo es posible por medio de otros regalos, los que nos hacen los actores, el que nos hace la luz, etc. Pero esos regalos sólo pueden darse si existe una construcción, un ‘marco de hierro’ como decía Fritz Lang, en el que el azar lo hace estallar todo. ¡Eso es! Pero si no hay ni construcción ni pensamiento de partida, el azar no te hará ningún regalo. (Burdeau y Frodon: 2006, 39).

Al decir esto, Straub recuerda a Cézanne cuando afirmaba: “Nunca se es ni demasiado escrupuloso, ni demasiado sincero ni demasiado sumiso con la naturaleza; pero uno es más o menos dueño de su modelo y sobre todo de sus medios de expresión” (Gasquet: 2002, 264). Y a propósito de Cézanne habría que subrayar que uno de los mayores regalos (regalo con mayúsculas) que nos ofrecieran Straub-Huillet fueron las dos películas que dedicaron al pintor de Provenza: *Cézanne* (*Cézanne. Dialogue avec Joachim Gasquet*, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 1990) y *Une visite au Louvre* (*Une visite au Louvre*, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 2004). La particular estructura de ambas películas, muy lejos de los usuales documentales de arte, queda ampliamente detallada en este libro. Pero, sobre todo, lo más importante es que Straub-Huillet nos ofrecieron en el primer caso la posibilidad de comprender un intangible, que es la relación de Cézanne con el motivo, y, en el segundo caso, nos regalaron una ex-

perencia ya imposible: disfrutar de la contemplación de las grandes obras del Museo del Louvre. Un museo desde hace años masificado de forma escandalosa, muy por encima de unos niveles razonables de seguridad para las obras (no digamos ya para poder disfrutar de una visita) y que de forma crónica está muy mal iluminado. Las imágenes de una pintura como *Las bodas de Caná* de Veronés con las palabras de Cézanne en la voz de Julie Koltai dejan una huella difícil de borrar, el regalo de poder volver a ver la pintura, de volver a tener una experiencia.

Es así como en sus películas podemos volver a encontrarnos con los textos, las imágenes, la presencia de la tierra, la esencia del cine. Decía Serge Daney en un artículo (“Una tumba para el ojo. Pedagogía straubiana”) que “una imagen no es una superficie plana para nadie salvo para quienes han decidido aplanarla” (Daney: 1996, 83). Con Jean-Marie Straub y Danièle Huillet el cine recobra su espesor, como sucede en *Toute révolution est un coup de dés* (*Toute révolution est un coup de dés*, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 1977) con la recitación del poema de Mallarmé ante el Muro de los Federados.

Figuran como subtítulos del libro “La reinención del cinematógrafo” y “Esos encuentros con ellos”. Esta segunda frase procede de *Quei loro incontri* (*Quei loro incontri*, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, 2006), título que da ciertos problemas de traducción que se analizan en la constelación dedicada a Cesare Pavese. En su origen remoto, “encontrar” y “reinventar” vendrían del latín “*invenire*”. La invención como encuentro, encontrar bien la manera de hacer una cosa nueva o bien una nueva manera de hacer algo. La reinención como reencuentro. Reencontrar el cinematógrafo, su fuerza, su valor esencial.

En el libro se analizan los muy exigentes dispositivos de rodaje de algunas de sus películas, reduciendo los movimientos de cámara al mínimo, buscando los ángulos más precisos para cada ocasión, pensando siempre en las necesidades para expresar el contenido de los textos-materiales de los que se parte. Un minimalismo que casi puede hacer pensar en el trabajo de los operadores que los hermanos Lumière enviaron por el mundo.

Insistía Straub, una y otra vez, que era el suyo un cine sencillo, y realmente lo era, nunca hubo cinco cámaras

como en el rodaje de muchas series y películas actuales, no había tres directores artísticos, no había que esperar a cuadrar la agenda de tres o cuatro estrellas de moda. Si se dedicaba tiempo era para que los participantes pudieran aprender y asimilar los textos, para dar con el escenario más adecuado, para buscar dónde situar la cámara, para cuidar en el montaje de las mínimas variaciones de entonación. Y tiempo también muy especialmente para conseguir alguna financiación sin condicionantes que les permitiera hacer la película que querían con total libertad. Porque fueron también Straub-Huillet un ejemplo de cómo se puede desarrollar una carrera sin someterse a las exigencias del mercado, una libertad cimentada en renuncias y sobre todo en la inteligencia, en una dedicación absoluta a pensar qué se quiere hacer y de qué recursos se dispone. En este sentido, independientemente de cómo reciban su cine las nuevas generaciones, son también un ejemplo de lo que Santos Zunzunegui señala como “bricolaje”, un aspecto artesanal que vería como el único futuro posible para un cine ya totalmente absorbido por la maquinaria audiovisual.

Uno de mis profesores en la universidad empezaba invariablemente sus asignaturas con una cita de Fernando Pessoa: “Ver es haber visto”. No tengo muy claro que entonces comprendiera toda la extensión de esta breve fórmula, pero sin duda es de una gran lucidez. Ver es haber visto y las cosas que hemos visto configuran nuestra mirada, y la mirada, como parte de la sensibilidad, es susceptible de formarse, como parte de una educación estética que, lejos de generar gustos uniformes sirva para crear criterios personales. Ver es haber visto, y asumir como piedra angular de la mirada el rigor del cine de Straub-Huillet es una opción que no se reduce a lo meramente formal. El respeto a las obras de arte de las que se parte en vez de caer en la manipulación interesada, la admiración no como anonadamiento sino como impulso para el análisis, la experiencia de una emoción sensorial e intelectual huyendo de cualquier retórica sentimental, todo ello implica una forma de enfrentarse al mundo. Señala Santos Zunzunegui la forma extraordinaria y sutil en que se muestra la vibración de la luz al principio de *Fortini Cani*. Es también la vibración en la voz de Antígona, o el rumor del agua del

bosque de Buti, y así un detalle tras otro, nunca enfáticos, apenas perceptibles y a la vez subyugantes. Recordar que el cine podía mostrar el movimiento de las hojas de los árboles, la belleza de una música o la fuerza de un texto supone, como la cita que les gustaba mencionar a Straub-Huillet, que: “Hacer la revolución es volver a poner en su sitio cosas muy antiguas pero ya olvidadas”³.

BIBLIOGRAFÍA

- Asín, Manuel. *J.-M. Straub y D. Huillet. Una biofilmografía*. Barcelona: Intermedio, 2009.
- Asín, Manuel y González, Chema (eds.). *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. Hacer la revolución es volver a colocar en su sitio cosas muy antiguas pero olvidadas*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016.
- Asín, Manuel. “La constelación Straub-Huillet”. *Caimán cuadernos de cine* n°189, 2024, p. 65.
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
- Burdeau, Emmanuel y Frodon, Jean-Michel. “*L’important est l’éventail (Rencontre avec D. Huillet et J.-M. Straub)*”, *Cahiers du cinéma* n° 616, 2006, pp. 36-39.
- Daney, Serge. *La rampe*. París: Cahiers du cinéma, 1996.
- Gasquet, Joachim. *Cézanne*. Fougères: Encre marine, 2002.
- Ruiz, Natalia. *De la naturaleza y del museo* (incluido como folleto en la edición en DVD de *Soy Cézanne*). Intermedio, 2013.
- Straub, Jean-Marie y Huillet, Danièle. *Escritos* (edición de Manuel Asín). Barcelona: Intermedio, 2011.
- Straub, Jean-Marie y Huillet, Danièle. *Rencontres avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet*. París/ Le Mans: Beaux-arts de Paris, les éditions / École Supérieure des Beaux-arts du Mans, 2008.
- Zunzunegui, Santos. *La mirada plural*, Madrid: Cátedra, 2008.
- Zunzunegui, Santos. *Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. La reinvencción del cinematógrafo. Esos encuentros con ellos*. Valencia: Shangrila, 2024.

³ Cita que los cineastas atribúan al escritor Charles Péguy (1873-1914), pero que como tal no se ha encontrado en su obra, aunque se sigue utilizando como cita apócrifa.

II De “Chantez Matines” a Kommunisten

Barbara Ulrich-Straub**

*Gracias a Sophie y a sus amigos de Metz
por provocar este texto.*

1. Si creéis en...

Si vous croyez à la vertu des images,
si vous croyez à l’imagination,
si vous croyez à la beauté du tous-les-jours,
si vous croyez à la magie des choses vues,
faites comme nous, allez au cinématographe.

Si vous croyez à la vérité des poètes,
si vous croyez au prestige du mystère,
à la morale qu’enseignent les passions habilement figurées,
faites comme nous, allez au cinématographe.

Si vous croyez aux ombres que l’homme fait en marchant
si vous croyez à la vérité des miroirs,
à la vérité des apparences,
à la vérité universelle des masques et du jeu,
faites comme nous, allez au cinématographe.

Et si vous ne croyez à rien, faites quand même
comme nous, allez au cinématographe.”

2. El Cinematógrafo

Este llamamiento figuraba en la contraportada del programa del cineclub de Metz, *La Chambre Noire*, para el último trimestre de 1953. En aquella época, Jean-Marie era el promotor y programador militante del club.

** Cineasta

*** Si creéis en la virtud de las imágenes,/ si creéis en la imaginación,/ si creéis en la belleza de lo cotidiano,/ si creéis en la magia de las cosas vistas,/ haced como nosotros, id al cine.// Si creéis en la verdad de los poetas,/ si creéis en el prestigio del misterio,/ en la moral que enseñan las pasiones hábilmente figuradas,/ haced como nosotros, id al cine.// Si creéis en las sombras que el hombre proyecta al caminar,/ si creéis en la verdad de los espejos,/ en la verdad de las apariencias,/ en la verdad universal del juego y de las máscaras,/ haced como nosotros, id al cine.// Y si no creéis en nada, haced de todos modos/ como nosotros, id al cine.

Este llamamiento es sin duda un anuncio vibrante, pero también puede oírse como un eco. Un eco y un reconocimiento.

Respondía a Henri Agel, célebre crítico de cine y profesor, que había venido a Metz unos meses antes y dejado un texto dirigido al equipo de *Chambre Noire*.

Resumiré este texto:

Agel, tras repasar las películas programadas en ese año de 1952/53 y alabar sus *cualidades plásticas*, amplía sus observaciones sobre el segundo eje, tan esencial o más, *la autenticidad humana*, es decir, la realidad de la vida, a menudo dolorosa, y, refiriéndose a Baudelaire, dice: «estas maldiciones, estas blasfemias, estas quejas, el poeta ve en ellas, con ese asombroso sentido espiritual que le caracteriza, un signo del tormento que engrandece la condición humana.»

¡El tormento que engrandece la condición humana! Se trata de ir más allá de la observación de lo que hay y de su transcripción audaz y valiente en una obra cinematográfica, logrando así una *calidad plástica*, atreviéndose a plantear la pregunta de por qué lo que hay, admitiendo nuestra impotencia para responderla, y luego, partiendo de ahí, intentar destilar esa impotencia, transformarla, logrando así *el coeficiente espiritual*, como dice Agel en la introducción de su libro ¿Tiene alma el cine?⁴ Este *coeficiente espiritual* es un valor o una forma que surge de la doble tensión entre *calidad plástica* y *autenticidad humana*. Lo espiritual es el punto de inserción de lo sobrenatural en lo sensible. Al decir esto, Agel cita a Maritain, que atribuye esta potencialidad a la poesía, y añade que es aún más cierto para el mundo de las imágenes en movimiento. Portar la esperanza de un mañana mejor, señalando el camino y encarnándolo en la forma y el contenido, a través de la *calidad plástica* y la *autenticidad humana*, ésta es la vocación del cine según Agel.

Jean-Marie acusa recibo a través de su programación:

Para la última proyección de 1953, el 21 de diciembre en el *Cinéma Royal*, preparó el siguiente menú solsticial:

- cortometraje del abate Morel, titulado *Le Miserere de Rouault*

- cortometraje de Arne Sucksdorff, *La gaviota gris*
- y *Onze fioretti*, de Roberto Rossellini.

La coherencia interna del programa es sorprendente.

El *Miserere* cuestiona y afirma el lugar del hombre en la creación; *La gaviota gris* es tan poética como realista al poner de relieve las leyes de la naturaleza en toda su magnificencia y dureza y los *once fioretti* de la vida de San Francisco de Asís evocan el viaje de una comunidad humana en su búsqueda de un futuro colectivo y radiante, en comunión natural con todos los reinos vivientes.

En una entrevista publicada en *Cahiers* en abril de 1954, Jean Renoir decía: «Escucha, cada uno de nosotros lleva dentro todo lo que más tarde hará por sí mismo.» No creo que sea exagerado decir que este programa del Solsticio de Invierno de 1953 en el Royal lleva las semillas del programa de vida y trabajo de Jean-Marie, que también se convertirá en el de Danièle.

En otras palabras: el camino de «Chantez Matines» a *Kommunisten* está claro.

3. Cantad maitines

El camino está claro. Antes de tomarlo, sin embargo, detengámonos un momento.

«Chantez Matines»: Georges Rouault, el MISERERE, un amplísimo conjunto de 58 láminas grabadas, impreso por primera vez en 1948. En otoño de 1951 apareció un facsímil, de menor tamaño, pero con una introducción excepcional del abate Morel, realizador de la película.

Esta es la edición que Jean-Marie compró en cuanto se publicó y que conservó durante toda su vida.

En las planchas de MISERERE, la espiritualidad de la que hablaba Agel se reduce a su expresión más profunda de un cristianismo que puede llamarse original, primitivo, es decir, anterior a los concilios y a la aparición de un clero organizador. MISERERE cuestiona la condición humana en el contexto de la Encarnación. La encarnación es un don que significa un rebajamiento del principio divino al mismo tiempo que un ennoblecimiento del principio humano. Hay un acercamiento que puede llegar hasta una inversión temporal. Rouault observa la actitud del hombre desde este ángulo, en el encuentro cara a cara con el

⁴ Henri Agel, *Le cinéma a-t-il une âme ?*, Paris, Cerf, 1952.

Otro, sea quien sea, y en el encuentro cara a cara con las realidades de la vida, un principio más amplio, ya sea en las 33 primeras planchas, que hablan de la ridiculez, las angustias y la grandeza del comportamiento humano en general, reclamando con razón un «miserere», o en las 25 planchas que siguen, «guerra» que, justo al final de la II Guerra Mundial, como eco de la presencia abismal e insondable del mal proclamaron: «Hasta las ruinas mismas han perecido.»

Hoy es imposible no pensar en Gaza, paroxismo actual de todas las demás aniquilaciones en curso y particularmente significativo para nosotros, ya que el mal está cristalizando precisamente en esta región, cuna común de las tres únicas religiones monoteístas del mundo. ¿Qué significa esto?

El asesinato del hombre por el hombre, la aniquilación del resto del mundo viviente por la misma mano, la miseria externa e interna, el dolor, el abandono, la enfermedad, la codicia, la maldad, la traición, por supuesto Rouault no tiene respuesta para nada de esto.

Y, sin embargo, toda su obra es una respuesta, la más pertinente sin duda, que consiste en desplegar la cuestión —de la teodicea, del mal, pues de eso se trata—, desplegarla en su máxima extensión, en su incomprendibilidad última, y, en lugar de apartarse de ella, de huir de ella, volverse hacia ella y adentrarse en ella. Y quizás así toquemos, fugazmente, el enigmático significado que emerge del encuentro cara a cara entre el hombre y otro hombre, o entre el hombre y su dios.

En la pintura de Rouault, este paso a la profundidad, como cruce de las diferentes capas sensibles de la realidad, se traduce en un paso de lo narrativo a lo abstracto. Así, lo más profundo, pero también lo más íntimo, lo más incandescente, es también lo más abstracto.

Es un hecho inquietantemente ambiguo que exige una comprensión paradójica de la vida.

Algunos de las 58 planchas de MISERERE son un contrapeso a la gravedad incandescente de las planchas de injusticia, miseria y dolor.

Una de ellas es la plancha 29, que, como dice el abate Morel en su comentario, y cito: «resume en un círculo blanco el oscuro resplandor del sol e incluye en los mean-

dros de una sola línea toda una cadena de colinas. Evoca un camino sin representarlo, reduce los seres humanos a sus siluetas y hace la transición de la geometría apasionada a un álgebra no menos conmovedora.»

Es la canción que lleva por título: «Chantez Maitines, le jour renaît» («Cantad Maitines, el día renace»).

Es un credo.

Este credo es el impulso fundamental, inicial, que animará el conjunto de la obra de Straub, aún en gestación en ese momento. En consecuencia, en una discreta señal de reconocimiento, esta plancha 29 aparece, fugaz e intemporalmente, durante tres segundos, en un rápido movimiento ascendente de cámara, en *Chronique d'Anna Magdalena Bach*.

4. El dolor

La injusticia, la miseria, el dolor...

El dolor.

¿Qué dolor?

¿El que vive en tal profundidad que encuentra en ella la alegría?

Ese es el único que importa.

Todos los demás son sólo preparación.

5. La exigencia de lo que nos precede, que nos funda y nos pide responder

Hay :

- Danièle Huillet, nacida en París el 1 de mayo de 1936, hija única, falleció en Cholet en otoño de 2006.

Hay :

- Jean-Marie Straub, nacido en Metz el año en que un tal Hitler subió al poder, murió en Rolle (Suiza) el 20 de noviembre de 2022.

Hay :

- Una obra cinematográfica que suele calificarse de difícil y exigente.

Difícil no lo es si puedes identificar los fundamentos a partir de los cuales se desarrolla.

Exigente, sí, lo es, y esta exigencia es doble:

La obra es exigente con el espectador, pero nació de una exigencia a la que respondieron sus autores.

Exigencia, EX AGERE significa: expulsar, empujar, sacar.

Estas películas nos expulsan inevitablemente del sofá del espectador-consumidor, acurrucado en su zona de confort.

Estas películas, como objetos, requieren que la persona que está enfrente sea un sujeto, un adulto, un espectador-actor, que salga de la inmadurez de la que él mismo es responsable, como diría Kant, es decir, capaz de discernir y animado por un sentimiento ético.

Ése es la primera exigencia.

La segunda, una imagen especular, es a la que responden los propios autores.

El Littré dice: Exigir es reclamar algo en virtud de un derecho fundado o pretendido.

¿Quién afirmaría un derecho... y qué derecho?

¿A qué extraña y misteriosa necesidad responden los autores cuando crean estos objetos?

Es la exigencia que emana de la vida desde el principio, desde que el mundo es mundo.

Aquella que estaba antes que nosotros, que nos hizo nacer, la naturaleza, una energía cósmica inicial, y que nos pide responder.

La obra es la respuesta de la cultura —o el arte— a la naturaleza.

6. La obra como respuesta

Para que la obra sea una respuesta, debe fijarse un objetivo para constituirse como tal. Si el credo «Cantad Maitines, el día renace» es el impulso inicial que la empuja, podríamos formular así la dirección que persigue:

Se trata de garantizar que «la convivencia de los seres humanos» y lo que construyen y producen, es decir, la cultura, sea una respuesta digna a lo que encontramos cuando nacemos y a lo que llamamos naturaleza: en otras palabras, a la complejidad y el esplendor de esta inmensa micro y macroorganización cósmica, de la que nuestra Tierra es una de las joyas, de la que hemos surgido y de la que formamos parte integrante.

Cada película puede entenderse como una variación sobre este tema.

7. Realismo radical

Al final de la Segunda Guerra Mundial, la gente soñaba con una nueva fraternidad, un sueño que, dada la gravedad de lo que acababa de ocurrir, sería obviamente compartido por toda la humanidad. La segunda estrofa del himno nacional de la RDA, dice: «El mundo entero anhela la paz.»

Pero no fue así, y pronto se produjo el choque frontal entre lo que ocurrió y lo que habíamos soñado.

Lo que ocurrió fue un rápido rearme, la perpetuación del nazismo mediante el reemplazo de sus oficiales en sociedades civiles de todo el mundo, y la llegada del azote del individualismo que, en su elaborada forma de capitalismo liberal, sustituyó la caridad cristiana por consideraciones darwinianas.

¿Y cómo reacciona la obra en cierne ante este choque?

Pues bien, desde la primera película, se enfrenta enérgicamente a las contradicciones, y lo hará hasta la última.

Agarra las contradicciones y las mantiene unidas en una dialéctica sin fisuras, sin soltar ninguno de los polos.

Los autores podrían decir más tarde, refiriéndose a Hölderlin, pero esto también se aplica a ellos mismos: «Es como un niño que dice: no hay que renunciar a nada por tener algo. No hay que sacrificar nada en aras del progreso y la mejora.»⁵

Pueden decir, con Cézanne, «¿un método? El mío, nunca he tenido otro, es el odio a lo imaginativo. Mi método, mi código, es el realismo.»⁶

Los Straub son «realistas radicales» en el sentido de que se aferran, desde la raíz, a lo que es, aunque sea lo peor; incluso se podría llegar a decir que lo peor que es vale más que lo peor que no es.

Incluso lo peor, puesto que es lo otro que tal vez será, un día, lo mejor, debe ser tratado, no con complacencia ciertamente, sino con ternura... porque es. Lo es, como lo soy yo. Lucho ciertamente contra ello, pero con el respeto que una persona viva debe a otra persona viva.

⁵ Philippe Lafosse, *L'étrange cas de Madame Huillet et Monsieur Straub*, Toulouse & Paris, 2007, p. 195.

⁶ Véase el filme *Cézanne* de Jean-Marie Straub & Danièle Huillet.

Lo imaginativo que odia Cézanne es el idealismo, que abandona lo que es y glorifica la nada. El idealismo es una abstracción.

Abstracción significa diferenciar entre lo que experimentamos y la representación que hacemos de ello. Es una facultad humana preciosa.

Sin embargo, si su ejercicio llega hasta la disociación total de los elementos opuestos en juego, la escisión entre los sentidos y el intelecto, lo real y lo virtual, la naturaleza y la cultura, a lo que nos dirigimos es a la esquizofrenia colectiva, a la muerte.

Si, por el contrario, tomando esta diferenciación de elementos y su tensión antagónica como base inalienable de la vida, la abstracción es el resultado de un proceso de reconocimiento, transformación e integración, es una densificación, una concentración, una destilación, como decíamos antes con Agel.

Existe la abstracción diabólica que separa y la abstracción simbólica que repara. Hay que elegir la correcta.

Recordamos el gesto de Jean-Marie:



El puño, el puño que mostró desde su juventud hasta su vejez.

El abate Morel escribió de Rouault, y cito: «Nadie se toma las cosas más en serio. ‘Sólo tengo esto, pero lo tengo bien’, me dijo un día, blandiendo el puño cerrado como el de un alborotador o un torturado.»

Las presiones y tensiones excesivas que ahora torturan a los seres vivos hasta desgarrarlos, no sólo a los seres humanos, sino a todos los demás reinos, encarnados o no...

...y la mano que, con un gesto soberano, se cierra sobre estas contradicciones y las sostiene, resiste obstinadamente a la llamada de esta abstracción que quiere hacernos abandonar lo que *es* y someternos a lo que *no es*.

8. Utopía comunista

La obra de Straub se basa en textos y música preexistentes.

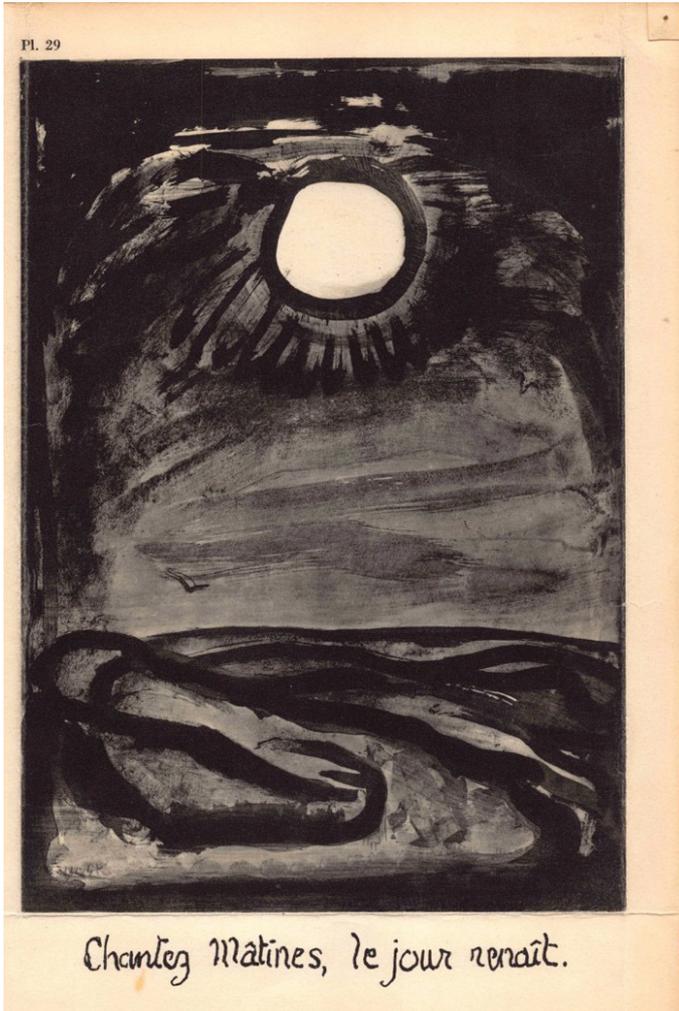
Para Jean-Marie y Danièle, los textos fundamentales más valiosos son los de Hölderlin. En efecto, es el poeta quien con mayor agudeza diagnóstica y formula la terapia de este problema que, si no se resuelve, supondrá el fin de la tierra tal como la hemos conocido. El diagnóstico, según Jean-Marie: «Hölderlin es alguien que se rebeló porque vio la amenaza de lo que se ha dado en llamar civilización industrial antes incluso de que se produjera.»⁷

La civilización industrial y ahora informatizada es una civilización en la que el capitalismo, como brazo armado de la ciencia y la tecnología modernas, ha logrado establecer e implantar la abstracción diabólica, la división entre lo que siento y lo que me dicen que crea, una simplificación fatal que se ha apoderado de la experiencia humana, que no deja de ser un fenómeno complejo y contradictorio de interacciones entre naturaleza y cultura. Bernanos dijo en 1947: «Un mundo ganado para la tecnología se pierde para la libertad».

Esta es también la última frase de la última película de Straub, pero no es una rendición. No estamos condenados a ser robots, rebelémonos y recuperemos la paradójica y compleja plenitud, difícil de entender y rica de experimentar, de lo que somos: ¡somos polvo de estrellas que se han vuelto capaces de contemplar el cosmos!

La terapéutica de Hölderlin, conocida como *utopía comunista*, es un fresco en el que cada ser vivo encuentra su lugar en el gran estar-juntos, que incluye ciertamente a los seres humanos, pero también a los animales, las plantas,

⁷ Philippe Lafosse, *L'étrange cas de Madame Huillet et Monsieur Straub*, Toulouse, Ombres, 2007, *ibidem*.



las rocas, el agua, el aire, las estrellas, todas las múltiples energías de lo viviente.

Para nosotros, es una visión en perspectiva que nos recuerda de dónde venimos y lo que tenemos que conseguir. Es una visión «en vínculos», orgánica y sistémica, lejos de establecer una jerarquía y, por tanto, un juicio y una exclusión. Nos recuerda ciertas concepciones orientales, sí, pero Hölderlin la extrajo de los textos místicos cristianos y de los textos alquímicos, es decir, de nuestra propia cultura, de nuestro propio acuario como diría Malraux.

La utopía comunista, por definición, aún no existe. Sin embargo, si queremos que exista algún día en nuestra realidad exterior compartida, podemos «ejercitarnos», como decía Montaigne, es decir, entrenarnos individual-

mente y ahora mismo para hacer que estas energías múltiples de los seres vivos vivan y cohabiten pacíficamente en nuestro interior, lo cual no es precisamente fácil.

Hölderlin propone un ejercicio mental que, con un poco de práctica, puede experimentarse de forma sentimental, de modo que con el tiempo pueda integrarse en la práctica cotidiana. Escuchemos: «La única verdad auténtica es aquella en la que el error se convierte también en verdad, porque la verdad, en el conjunto de su sistema, la sitúa en su propio tiempo y lugar. La verdad es la luz que se ilumina a sí misma, al tiempo que ilumina la noche. Del mismo modo, la poesía suprema es aquella en la que el elemento no poético también se convierte en poético, en virtud de que en el conjunto de la obra se enuncia en el momento y lugar adecuados.»⁸

Mismo ejercicio, variante straubiana: «Escucha... En las películas que hacemos, cada centímetro cuadrado de aire o de sol o de luz, si fuera pretencioso diría incluso que cada milímetro cuadrado es tan importante como los milímetros cuadrados donde está el actor, ya sea en el centro, en el lateral, a la derecha o en la parte superior... El único punto de estas películas es que no son agresivamente occidentales, es decir, no son humanistas, no ponen al hombre en el centro del universo, eso es todo.»⁹

⁸ Friedrich Hölderlin, «Cuarta máxima», escrita probablemente en 1799. Este texto se cita en el programa de la primera representación, en Coire el 15 de febrero de 1948, de *Antígona* de Sófocles, traducida por Friedrich Hölderlin y reelaborada para la escena por Bertolt Brecht. He modificado ligeramente el texto para facilitar la comprensión de la lectura. El texto completo en alemán, según FRANKFURTER HÖLDERLIN-AUSGABE: «Nur das ist die wahrste Wahrheit, in der auch der Irrtum, weil sie ihn im ganzen ihres Systems, in seine Zeit und seine Stelle setzt, zur Wahrheit wird. Sie ist das Licht, das sich selber und auch die Nacht erleuchtet. Diß ist auch die höchste Poësie, in der auch das unpoëtische, weil es zu rechter Zeit und am rechten Orte im Ganzen des Kunstwerks gesagt ist, poëtisch wird. Aber hiezu ist schneller Begriff am nöthigsten. Wie kannst du die Sache am rechten Ort brauchen, wenn du noch scheu darüber verweilst, und nicht weist, was an ihr ist, wie viel oder wenig daraus zu machen. Das ist ewige Heiterkeit, ist Gottesfreude, daß man alles Einzelne in die Stelle des Ganzen setzt, wohin es gehört; deswegen ohne Verstand, oder ohne ein durch und durch organisirtes Gefühl keine Vortrefflichkeit, kein Leben.» FHA Band 14, p. 70. [Solo esta es la verdad más verdadera, en la que incluso el error, si se sitúa en el conjunto de su sistema, en su tiempo y en su lugar, se convierte en verdad. Es la luz que se ilumina a sí misma y también la noche. Esta es también la poesía más elevada, en la que incluso lo no poético, si se dice en el momento y en el lugar adecuados dentro de la obra de arte, se convierte en poético. Pero para ello es muy necesario un concepto rápido. Si todavía se demora sobre ella tímidamente y no se sabe lo que hay en ella, lo mucho o poco que hay que hacer de ella, no se puede utilizar la cosa en el lugar adecuado. Esta es la eterna serenidad, la alegría de Dios, que consiste en colocar cada cosa en su lugar, donde pertenece; por lo tanto, sin comprensión o sin un sentimiento completamente organizado, no hay excelencia, no hay vida.]

⁹ Philippe Lafosse, *L'étrange cas de Madame Huillet et Monsieur Straub*, Toulouse, Ombres, 2007, p. 192.

Es la versión franciscana del comunismo cinematográfico, o materialista según Empédocles o Cézanne: cada elemento tiene la misma importancia en la construcción del conjunto, la misma importancia en la medida en que contribuye al equilibrio de fuerzas. «Vivir es defender una forma»¹⁰, y una forma es el equilibrio de fuerzas opuestas.

Tercera variación de Malraux sobre el mismo ejercicio: en la nueva sociedad, dice, ya no se hará hincapié «en la particularidad de cada hombre, sino en su densidad». Es decir, en lo que se habrá convertido al defender la forma. Y este individuo, vuelvo a citar, es el que en adelante estará dispuesto a defender «no lo que le separa de los demás hombres, sino lo que le permite unirse a ellos más allá de sí mismos»¹¹.

Encontramos de nuevo el paso «de una geometría apasionada a un álgebra no menos conmovedora.»

9. *Kommunisten*

Los bloques de la película *Kommunisten* chocan al pasar de la «geometría apasionada al álgebra no menos conmovedora.»

En el primer bloque, el avance hacia la profundidad y la abstracción simbólica se produce en tres etapas: comienza con una violenta escena de poder entre individuos, para pasar después a la cuestión de cómo mantener el discernimiento y la ética en condiciones extremas y culmina con la tranquila afirmación de que, paralelamente a la obra en curso, flagrantemente destructiva, cada noche, desde entonces, se lleva a cabo una labor reparadora, una experiencia de tal intensidad que no puede expresarse con palabras.

Los cinco bloques que siguen retoman el pasaje: el primero expone las dificultades de los individuos para vivir juntos y en comunidad; el segundo permite contemplar y meditar sobre el aspecto colectivo e instintivo del hombre, mientras que el bloque central aúna el drama huma-

¹⁰ Cita atribuida por Jean-Marie Straub a Friedrich Hölderlin. Véase, por ejemplo, *Filmkritik* 10/1968, p. 689, y Estocolmo, febrero de 2004, en *Schriften*, p. 324. Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, *Schriften*, Berlín, 2020.

¹¹ París, octubre de 1934. Citado en Walter G. Langlois, *Malraux à la recherche d'un roman: Le Temps du mépris*, reimpresso en el folleto del estreno de la película *Kommunisten* el 11 de marzo de 2015.

no, cultural y agitado, con el ritmo pausado de la naturaleza, estas grandes leyes fundadoras de la naturaleza, hacia las que la cuarta dirige el deseo humano, culminando en la quinta, dos palabras sin signos de puntuación, «mundo nuevo», un equilibrio suspendido, una pequeña oscilación entre la esperanza y el miedo.

Ahí es donde se toman las decisiones.

¡El mundo! ¿Será mundo o inmundo?

10. Cuando muera

Epitafio de Georges Bernanos: «Cuando esté muerto, dile al dulce Reino de la Tierra que lo amé, más de lo que nunca me atreví a decir.»

11. Amor

¿Amor?

El amor no es un concepto ni una idea; cualquier otra idea es ideología, y la ideología destruye las realidades de la vida.

«No hay amor, sólo pruebas de amor.»

A Danièle le gustaba citar esta frase del comienzo de *Les Dames du Bois de Boulogne*.

Las películas de Straub son pruebas de amor.

12. La belleza

Es una experiencia abrumadora trabajar con estas películas durante horas y horas.

Es cierto que los ojos y los oídos están cansados por la noche. Pero el corazón es fuerte, por usar la palabra de Aron, se fortalece, te sientes bien, te nutres.

No se trata de una metáfora, sino de una realidad física que hemos experimentado una y otra vez. Lo que nos alimenta es la abundante belleza de estas películas.

¿Belleza?

El abate Morel cita a Ernest Hello, poeta bretón: «La belleza es la forma que el amor da a las cosas.»

Traducción de Jenaro Talens

III ENIGMA (DE GEORGES ROUAULT A JEAN-MARIE STRAUB)

Santos Zunzunegui****

The final elegance, not to console
Nor sanctify, but plainly to propound.
W.S.

Las imágenes de los Straub se distinguen por su limpieza, su precisión y su manera de pegarse a la realidad para trascenderla. Pero a veces en su cine encontramos pequeños enigmas visuales que la crítica, siempre perezosa, suele orillar a la hora de abordar su trabajo. A esta actitud se le añade la curiosidad de que una de las imágenes más enigmáticas de toda su obra se encuentre en la que es, sin duda, su obra más popular y estudiada *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1968), también conocida como el *Bach-film*.

Al escribir estas líneas pienso en un momento preciso del filme. En concreto en los planos 84, 85 y 86, ubicados en la parte inicial de la bobina 5. Estamos en la vivienda ocupada por Bach con su familia en Leipzig, en su sala de música, a la noche. Tras el plano 84 que muestra la página del título del “Método de teclado consistente en un Aria con variaciones diversas para clave con dos teclados”¹² (duración 14” 2 fotogramas; imagen 01), el n.º 85 (4’3” 7 fotogramas; imágenes 02-03-04) nos permite contemplar



Imagen 01

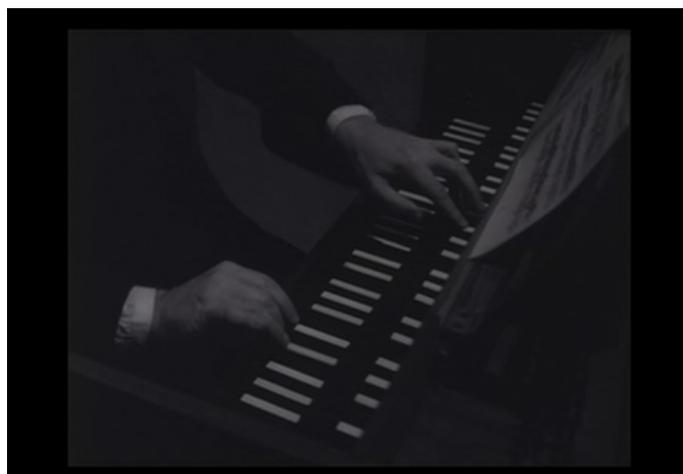


Imagen 02

un plano cercano de las manos del músico que se convertirá, después en un primer plano del rostro del intérprete. La descripción de los Straub es difícilmente mejorable:

“en primer lugar, las manos del Cantor [encarnado por el músico y clavecinista Gustav Leonhardt¹³], que sentado en su clavecín de dos teclados interpreta la variación n.º 25 de las conocidas como Variaciones Goldberg BWV 988;

- la cámara panoramiza lentamente hacia arriba para encuadrar solamente su rostro mientras interpreta todo el resto del fragmento;
- al final, levanta los ojos”.

**** Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

¹² Publicada en 1741 como cuarta parte de las *Clavier-Übung* del maestro de Eisenau y popularmente conocidas como Variaciones “Goldberg”, debido a que, en una historia probablemente espuria, su primer y reincente intérprete pudiera haber sido el discípulo de Bach Johann Gottlieb Goldberg, con la finalidad de aliviar con sus interpretaciones el insomnio del conde Hermann Carl von Keyserlingk, cuya influencia había sido decisiva para que el Cantor fuese nombrado compositor de la corte de Sajonia.

Una discografía esencial de la obra comprende la versión pionera de Wanda Landowska (clave, EMI, 1933), las dos de Glenn Gould (piano, CBS/Sony Classical, 1955 y 1981) y, por supuesto, las de Gustav Leonhardt (Vanguard, 1953 y Deutsche Harmonia Mundi, 1969).

Dos libros de interés: Heinz-Klaus Metzger y Reiner Riehn (eds), *Johann Sebastian Bach; Las variaciones Goldberg*, Editorial Labor, 1992 (reedición en Idea Books, 2023) y Peter Williams, *Bach: The Goldberg Variations*, Cambridge University Press, 2001. Pero sobre todo una lectura que tiene la virtud de colocar las Variaciones Goldberg en el centro de la cultura (no solo musical): Luis Sagasti, *Una ofrenda musical*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2017.

¹³ Acerca de Gustav Leonhardt (1928-2012) véase el volumen de Jacques Drillon, *Sur Gustav Leonhardt*, París, Gallimard, 2009.



Imagen 03



Imagen 04



Imagen 05



Imagen 06

El comentario que se escucha en la voz off de Anna Magdalena sobre los planos 84 y cominezo del 85 dice así:

“El conde Keysserlingk, embajador de Su Majestad Imperial de Rusia en la corte de Dresde, le había comentado a Sebastian que le gustaría disponer de algunos fragmentos de música de teclado para su clavecinista, que debía tocarle música durante sus noches insomnes; y como Sebastian le había compuesto estas variaciones con ese fin, el conde le había regalado una copa de oro con cien Luisas de oro en su interior.”¹⁴

El plano 86 es muy breve, apenas 3” y tres fotogramas adicionales (Imágenes 05-06).

“La cámara muestra en primer plano mientras panoramiza de abajo (la tierra) hacia arriba (el sol): ‘ChânteZ Matines, le jour renaît’ del *Miserere* de George Rouault¹⁵.

Resonancia de las últimas notas de la variación 25.”

¹⁴ Danièle Huillet/Jean-Marie Straub, “Découpage intégrale du film”, en *Chronique d’Anna Magdalena Bach. Le Bachfilm. Découpage intégral. Textes, entretien, documents*, Éditions Ombres / Belva Film / Éditions Montparnasse, 2013, pp. 56-57.

¹⁵ Georges Rouault (1871-1958), pintor, autor de grabados, litografías y aguafuertes. Entre 1912 y 1918 trabajó en una magna obra llamada *Miserere y Guerre* compuesta por 58 grabados en cobre (blanco y negro) de fuerte carga espiritual y religiosa. Este trabajo no se publicó, con el título de *Miserere*, hasta 1948. Puede consultarse una edición popular, cuidada por el propio artista, realizada en 1953 en L’Étoile filante y reeditada en 2004 en Éditions du Cerf.

Aunque a nadie parece haberle llamado la atención estamos ante unos de esos gestos secretos que los cineastas no prodigan pero sobre los que merece la pena detenerse. Podríamos hablar de la dialéctica entre la duración de los dos planos: la brevedad y oscuridad del segundo plano apenas permite contemplar lo que en él se muestra. En el fondo se trata de un “comentario” de los cineastas sobre el plano anterior y, por qué no, sobre la música de Bach dado que la panorámica ascendente tiene lugar mientras escuchamos, todavía, la resonancia de los acordes postreros de obra que se interpreta.

Así iluminó Straub, de forma tardía, la presencia de este grabado de Rouault en el filme en una entrevista realizada en mayo de 2010¹⁶:

“Después de la alusión a los cien luses de oro se ve algo que no se identifica. Se trata de un grabado de Rouault [plano 86]. Como si fuese una pantalla, o un papel pintado. Parecido a la escala de Jacob¹⁷, pero en sentido inverso y en la casa de Leipzig. Podemos figurarnos que se trata de eso. Tras el final de la variación Goldberg se ve algo que es como una caricia, y es la luna. Es decir, no es la luna, y al fondo el cielo. Y lo que se ve se llama ‘Chantez Mâtines, le jour renaît’. [Muestra el grabado en un libro del *Miserere*]. El original es así. [indica el formato] Lo imprimió él mismo y supervisó esta pequeña edición. Lo compré cuando tenía dieciséis años.” (Imagen 07).



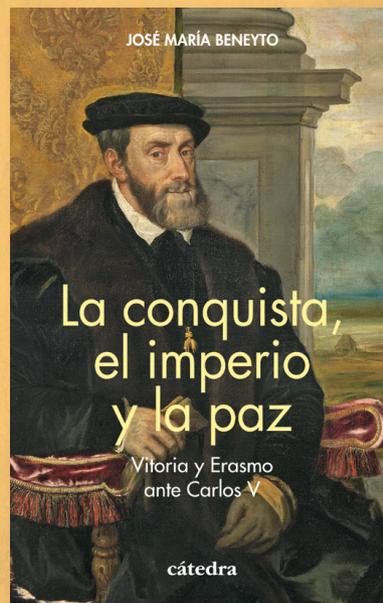
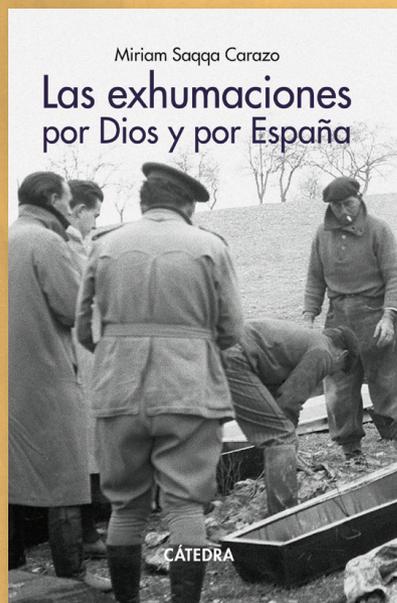
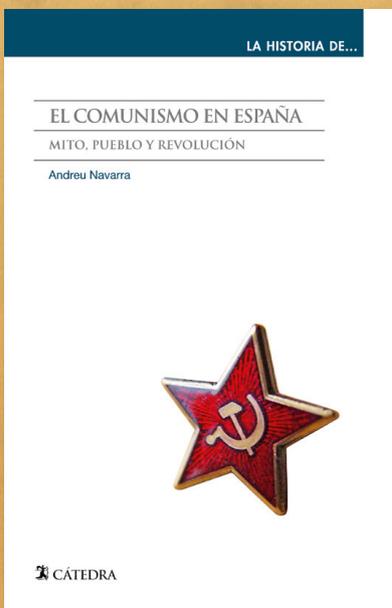
Imagen 07: “Chantez Mâtines, le jour renaît”

¹⁶ Helmut Färber y Jean-Marie Straub, “Passages d’une conversation”, en Danièle Huillet/Jean-Marie Straub, *Chronique d’Anna Magdalena Bach. Le Bachfilm*, Op. cit. pp. 143-144.

¹⁷ Straub alude al plano 82 del filme en el que Anna Magdalena enferma, aparece en su lecho y tras ella una tapicería del siglo XVII que representa el sueño de Jacob, la escala y el ángel.



PERSPECTIVAS
PERSPECTIVES
PERSPECTIVES
PROSPETTIVE



Opresión, desigualdad e inteligencia artificial*

Yolanda Martínez Suárez**

Recibido: 18.06.2024 — Aceptado: 16.07.2024

Titre / Title / Titolo

Oppression, inégalité et intelligence artificielle
Oppression, Inequality and Artificial Intelligence
Oppressione, disuguaglianza e intelligenza artificiale

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

En un tiempo de profundos cambios en nuestra manera de vivir y convivir, como los operados por la digitalización actual, la filosofía política se presenta como una herramienta que nos permite aproximarnos a la revolución tecnológica de la inteligencia artificial desde una perspectiva crítica y emancipatoria. Desde una posición situada, en este artículo, se reflexionará sobre las desigualdades ante las que nos sitúa el cambio, apuntando las posibilidades. Para ello, se aplicarán las cinco categorías operacionales de Young (explotación, marginación, carencia de poder, imperialismo cultural y violencia) a la inteligencia artificial, lo que nos permitirá diagnosticar las injusticias, y señalar las posibles soluciones. Desde una perspectiva feminista se pondrá en cuestión la supuesta neutralidad de la IA y se analizarán los efectos, intencionados o no, de la digitalización de la sociedad. Concluyendo con la necesidad de proponer una serie de cambios que nos aproximen a una digitalización más inclusiva.

À l'heure des profonds changements dans la manière dont nous vivons et coexistons, tels que ceux induits par la numérisation actuelle, la philosophie politique est présentée comme un outil qui nous permet d'aborder la révolution technologique de l'intelligence artificielle d'un point de vue critique et émancipatoire. À partir d'une position située, cet article réfléchira aux inégalités auxquelles le changement nous confronte, en soulignant les possibilités. À cette fin, les cinq catégories opérationnelles de Young (exploitation, marginalisation, désresponsabilisation, impérialisme culturel et violence) seront

* Esta investigación ha contado con el apoyo del Proyecto Reproducción Biológica, Reproducción Social y Esfera Pública (PID2020-115079RB-I00) financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033

** Universidade de Santiago de Compostela

ont appliquées à l'intelligence artificielle, ce qui nous permettra de diagnostiquer les injustices et d'indiquer des solutions possibles. Dans une perspective féministe, nous questionnerons la neutralité supposée de l'IA et analyserons les effets, voulus ou non, de la numérisation de la société. Nous conclurons sur la nécessité de proposer une série de changements qui nous rapprocheront d'une numérisation plus inclusive.

At a time of profound changes in the way we live and coexist, such as those brought about by current digitalisation, political philosophy is presented as a tool that allows us to approach the technological revolution of artificial intelligence from a critical and emancipatory perspective. From a situated position, this article will reflect on the inequalities that the change places us in front of, pointing out the possibilities. To this end, Young's five operational categories (exploitation, marginalisation, disempowerment, cultural imperialism and violence) will be applied to artificial intelligence, allowing us to diagnose injustices and point to possible solutions. From a feminist perspective, we will question the supposed neutrality of AI and analyse the effects, intended and unintended, of the digitalisation of society. It will conclude with the need to propose a series of changes that will bring us closer to a more inclusive digitalisation.

In un'epoca di profondi cambiamenti nel nostro modo di vivere e coesistere, come quelli portati dall'attuale digitalizzazione, la filosofia politica si presenta come uno strumento che ci permette di affrontare la rivoluzione tecnologica dell'intelligenza artificiale da una prospettiva critica ed emancipatoria. Da una posizione situata, questo articolo rifletterà sulle disuguaglianze che il cambiamento ci pone di fronte, evidenziandone le possibilità. A tal fine, le cinque categorie operative di Young (sfruttamento, emarginazione, esautorazione, imperialismo culturale e violenza) saranno applicate all'intelligenza artificiale, consentendoci di diagnosticare le ingiustizie e di indicare possibili soluzioni. Da una prospettiva femminista, metteremo in discussione la presunta neutralità dell'IA e analizzeremo gli effetti, voluti e non voluti, della digitalizzazione della società. Si concluderà con la necessità di proporre una serie di cambiamenti che ci avvicinino a una digitalizzazione più inclusiva.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Opresión, emancipación, algoritmo, contexto, violencias, Young, Haraway.

Oppression, émancipation, algorithme, contexte, violence, Young, Haraway.

Oppression, emancipation, algorithm, context, violence, Young, Haraway.

Oppressione, emancipazione, algoritmo, contesto, violenza, Young, Haraway.

1. Introducción

En el prólogo a la *Ontología del teléfono Móvil* de Maurizio Ferraris, Umberto Eco nos recuerda que «No siempre la transformación coincide con la emancipación» (Eco, 15). Han pasado ya dieciocho años desde que el semiótico italiano escribiera esta advertencia y, en este tiempo, la digitalización ha avanzado hasta el punto de provocar cambios profundos en nuestra manera de vivir y convivir. La gran crisis de 2008 supuso un punto de inflexión en nuestra conciencia de la interacción con las tecnologías. Las reverberaciones de la cita de Eco se corporizaron desde el colapso de Lehman Brothers y todo lo que vino después: la precarización del trabajo en la línea de la feminización que ya apuntaba Haraway (1995) en los noventa, las protestas de la ciudadanía, encabezadas por el activismo climático y la revolución de los jóvenes en la segunda década de los 2000, la pandemia de Covid-19, la guerra en Ucrania, el conflicto de Israel-Palestina, etc. Las tensiones sociales ante las crecientes desigualdades emergieron demandando respuestas, y pasando a primer plano del debate el problema de las injusticias y la igualdad. Como pone de manifiesto Lucía Velasco, la puntilla de la crisis asendada por la pandemia hizo evidente que: «la automatización, la inteligencia artificial y la robótica prometen un mayor crecimiento económico, pero también pueden incrementar la desigualdad en y entre las naciones» (18).

Las desigualdades eclosionaron y no solo entre los agentes políticos de primer orden, sino también entre los grupos poblacionales divididos por diferentes categorías de pertenencia (sexo-género, raza, clase, origen, formación, etc.) y entre los propios individuos.

En su diagnóstico, Velasco (2021), apunta las tres grandes transformaciones que trae la tecnología: la automatización de los procesos, el boom de las plataformas digitales y la digitalización masiva de desarrollos, que comportan respectivamente, para el mundo laboral, la sustitución de humanos por máquinas en la realización de determinadas tareas, el reemplazo de la interacción física por la virtual y la reorganización de los modelos laborales. Antes de analizar sus implicaciones en lo que a conformación de las desigualdades se refiere, voy a ampliar el radio de la esfera laboral a la política. Si extendemos a esta los factores de la tecnologización de la sociedad podríamos añadir otras tres grandes transformaciones: la minería de datos, la formación e información para la toma de decisiones y el control y dirección de procesos políticos mediante la automatización. Estas transformaciones tienen incidencia sobre la forma de entender la libertad, la participación y la responsabilidad política, la igualdad, la justicia y la autoridad o el propio poder político.

2. La perspectiva filosófico-política: un lugar estratégico ante la transformación

Si bien existen campos específicos de reflexión como la filosofía de la tecnología, que acierta en comprender la tecnología no solo como un medio sino también como un fin (Coeckelbergh, 2023), urge una reflexión desde la filosofía política. La motivación es incontestable: las tecnologías digitales afectan a todos los aspectos de la vida (Velasco, 2021), lo que tiene consecuencias sobre el vivir bien. Dicho con Mark Coeckelbergh (17): «la IA es política de cabo a rabo». Ahora bien, a pesar de esta evidencia, las aproximaciones a la IA están realizándose sobre todo desde una perspectiva ética, y no filosófico-política. Así, por ejemplo, la moratoria que invocan los magnates de Silicon Valley

(22/03/2023) está focalizada en las consecuencias individuales de los avances tecnológicos, haciendo más necesaria que nunca una recuperación de la ontología de la tecnología que, al modo de la que hizo Ferraris con el móvil, nos sitúe ante el carácter profundamente social y político de las tecnologías, ahora en su versión digital de última generación. Los efectos sociopolíticos de la IA y la robótica se diluyen en los relatos contemporáneos como azucarillos en el café. Urge apuntar hacia el dulzor de este elemento para poder obtener una radiografía certera, una historia o planteamiento del potencial y actualidad de las tecnologías, que no deje todo el sabor en manos del grano de café y el agua, ignorando ingredientes fundamentales, como la altitud o el ph del suelo donde crece y brota, los agentes que lo siembran y recolectan, la cafetera o lo que se ha tomado antes. Sobre todo, habida cuenta de los ritmos de vértigo que tales tecnologías conllevan. La reflexión ética y política va necesariamente rezagada respecto de las revoluciones digitales (Eubanks, 2021) y así lo recoge la solicitud de moratoria, generada por la alarma ante la velocidad de la evolución de la IA y el poder poco comprensible, predecible y controlable de esas nuevas mentes digitales que ya están aquí, según su propia justificación. Concretamente, en la carta abierta para pausar los experimentos de IA más poderosos se indica:

AI systems with human-competitive intelligence can pose profound risks to society and humanity, as shown by extensive research and acknowledged by top AI labs. As stated in the widely-endorsed Asilomar AI Principles, Advanced AI could represent a profound change in the history of life on Earth, and should be planned for and managed with commensurate care and resources. Unfortunately, this level of planning and management is not happening, even though recent months have seen AI labs locked in an out-of-control race to develop and deploy ever more powerful digital minds that no one – not even their creators – can understand, predict, or reliably control. (Bengio et al, 2023).

Si bien no vamos a detenernos en las aproximaciones a la IA desde la perspectiva ética, y por lo tanto no desgranaremos la propuesta de moratoria, sí conviene destacar el carácter de inevitabilidad y de ritmo propio de la IA, incluso frente a la voluntad de sus propios creadores, que el texto alimenta y que se refleja en la siguiente senten-

cia: «Should we risk loss of control of our civilization?». Para responder a la pregunta cabe situar antes al sujeto de esta. ¿Quiénes son o somos los que deberíamos evitar la pérdida de control de nuestra civilización? Recordemos que la moratoria ha sido promovida entre otros por magnates de la tecnología con participación directa en sus desarrollos, como Elon Musk, propietario inicial de la empresa que creó Chat GPT, Steve Worniak, fundador de Apple o Yoshua Bengio, de Element AI¹, lo que nos recuerda al discurso tecnomilenarista de Vernor Vinge y su profecía, enunciada en los noventa, sobre la singularidad tecnológica. Alimentar la lógica dicotómica que nos sitúa como humanos naturales frente a la artificialidad de las tecnologías puede entrañar el riesgo de la no asunción de responsabilidades (de Salvador y Martínez, 2023) por parte de los promotores y entrenadores de la IA que, como observamos en la carta abierta referenciada, apelan a la responsabilidad ética humana pero no asumen un rol particular en la misma, en tanto creadores.

Frente a esos discursos dicotómicos, nos resulta de mayor utilidad aquí la propuesta de Donna J. Haraway del *cyborg* como elemento híbrido entre lo natural y lo artificial, sensible a las categorías de opresión y compatible con la perspectiva política, que podría abrir la puerta a las posibilidades.

Un cyborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción. La realidad social son nuestras relaciones sociales vividas, nuestra construcción política más importante, un mundo cambiante de ficción. Los movimientos internacionales feministas han construido la «experiencia de las mujeres» y, asimismo, han destapado o descubierto este objeto colectivo crucial. Tal experiencia es una ficción y un hecho político de gran importancia. La liberación se basa en la construcción de la conciencia, de la comprensión imaginativa de la opresión y, también, de lo posible. (Haraway, 253).

La propuesta de Haraway nos recuerda la parte humana de la IA, contrarrestando así el determinismo y apelan-

¹ Varios autores se han mostrado críticos con el «teatro de la ética» de la industria tecnológica: un intento de lavado de cara mediante la invocación de la ética» (Paniagua, 186) y han alertado del riesgo de que «los poderosos lobistas de las grandes empresas de tecnología acaben marcando las reglas» (Paniagua, 269), señalando varios casos previos a la carta de la moratoria de 2023.

do a la asunción de responsabilidad, a la vez que invoca el carácter construido de lo humano, y de la política por extensión. Dicho con Monasterio: «de lo que no nos hemos dado cuenta es que a la vez que hemos moldeado a las máquinas, las mismas máquinas nos han moldeado a nosotros» (Monasterio, 260). Los cruces entre natural y artificial, humano-máquina, son iluminados por la metáfora de Haraway, resistiéndose a otros enfoques menos responsables y críticos. Como aquellos que al focalizar la atención sobre los usos incurren en desviar la atención sobre la propia herramienta, lo que, en última instancia, puede contribuir a reforzar el discurso de la neutralidad de la tecnología, o de ausencia de ideología de sus creadores y procesos de conformación. Con este tipo de declaraciones, se invisibiliza la autocrítica, que Vinge sí asumió al finalizar su relato distópico con la afirmación: «Y, sin embargo, nosotros somos sus iniciadores» (en O'Connell, 86). Esa aproximación compromete la responsabilidad humana en el proceso tecnológico, elemento de reflexión obligada desde una perspectiva filosófico-política.

De nuestra capacidad para escrutar las tecnologías depende la posibilidad de minimizar los daños y reenfocar el proceso hacia un mundo más justo e igualitario. Las posibilidades de la revolución son infinitas². Especialmente desde la emergencia del dispositivo conversacional de IA, Chat GPT, en noviembre de 2022, se han multiplicado los discursos, tanto alarmistas como tecno-optimistas, que señalan el fin de la humanidad o el progreso sin límites de una humanidad mejorada. Pero solo tras la voluntad de mirar con acierto se puede enfocar de un modo realista y práctico la cuestión. La clave, como siempre, está en hacia donde mirar. Y más en contextos donde se reflexiona a contrarreloj. Las tesis de la neutralidad de las tecnologías apuntalan la implantación de los avances digitales, como la IA y la robótica, en una dirección de refuerzo del statu quo, sin cuestionar la base sobre la que se edifica y que reproduce. En una línea opuesta, aquí, nos

² Como recuerda Lucía Ortiz de Zárate (2023), los sistemas de IA son un conjunto diverso de tecnologías que, si bien tienen en común su funcionamiento a través de algoritmos inteligentes, tienen diferentes aplicaciones y finalidades. Su potencial transformador sin precedentes le viene dado, precisamente, por el uso de los algoritmos inteligentes y las grandes cantidades de datos.

aproximaremos desde las tesis críticas con la revolución digital, en tanto esta consolida e incrementa las desigualdades, las injusticias y la vulnerabilidad de determinados grupos oprimidos. Nos detendremos también en la capacidad de transformación que tienen las tecnologías³, y que ya Haraway destacó en los ochenta en su *Manifiesto para Cyborgs*. Porque «La lucha política consiste en ver desde las dos perspectivas a la vez, ya que cada una de ellas revela al mismo tiempo tanto las dominaciones como las posibilidades inimaginables desde otro lugar estratégico» (Haraway, 263). La reflexión filosófico-política sobre la IA es, pues, un enfoque necesario para abrir la factibilidad de una transformación emancipadora. Desde esta perspectiva podemos intentar imaginar esas posibilidades de las que habla Haraway siguiendo la advertencia de Eco. Al identificar las tensiones y los problemas presentes en la transformación del mundo, que las tecnologías ya han mostrado inevitable, la Filosofía Política permite aproximarla a su carácter emancipador.

3. La posición situada: contexto e identificación de las opresiones

Dentro de los posibles enfoques que se dan desde la perspectiva política, aquí tomaremos la teoría crítica feminista como marco para abordar las grandes cuestiones ante las que nos sitúa la necesidad de vivir juntos, en la era de la revolución digital. Y lo hacemos con la «convicción de que el feminismo comporta la perspectiva privilegiada, no exclusiva ni excluyente, para reflexionar sobre la justicia y la igualdad en el mundo contemporáneo» (Agra, 14). Así, frente a los enfoques filosóficos que parten de la neutralidad de la tecnología y de los algoritmos, procederemos poniendo en cuestión la supuesta neutralidad de la IA y analizando los efectos, intencionados o no, de la digitalización de la sociedad.

³ Coincidimos con Ortiz de Zárate, en que la inteligencia artificial es «un grupo de tecnologías disruptivas capaz de provocar cambios profundos en nuestras sociedades» (Ortiz de Zárate, 7).

Los nuevos avances tecnológicos suelen ir acompañados de una forma peligrosa de pensamiento mágico: la curiosa presunción de que una revolución de nuestras herramientas conllevará inevitablemente borrón y cuenta nueva con el pasado. La metáfora del asilo digital pretende ni más ni menos que oponerse a este borrado de la historia y del contexto al hablar de tecnología y desigualdad. (Eubanks, 219).

Para aproximarnos a la IA desde un enfoque filosófico-político crítico, que permita una transformación emancipadora, debemos tener en cuenta varios elementos. Como señala Eubanks en la cita anterior, la clave está en la historia y el contexto. Así, debemos reparar en el contexto de creación y en el de implementación de las herramientas digitales, las propias herramientas de alta tecnología, el lenguaje, los datos y los sujetos – que las crean, seleccionan y reciben. Parafraseando a Harold Lasswell (1985), quien pensó la formulación original para el proceso comunicativo de relación entre productores y audiencia, habría que preguntarse quién crea qué, para quién, por qué medio y con qué efectos⁴. Esto es, y salvando las diferencias con los medios de comunicación clásicos, habrá que prestar atención no solo a la investigación de «análisis de control» (los programadores de la herramienta, los diseñadores de los algoritmos, pero también los sujetos que recopilan y seleccionan los datos, las personas que entrenan los modelos), al «análisis de contenido» (los mensajes y el lenguaje), al «análisis de medios» (los propios modelos de IA, y los procesos de diseño, creación y selección y entrenamiento), al «análisis de audiencias» (los usuarios) sino también al «análisis de los efectos» intencionados o no, que tiene la IA en nuestra vida en común.

En este texto, bajo la premisa de la necesaria revisión de la relación de los humanos con las máquinas, nos centraremos en los efectos, y para ello partiremos de los sujetos, sin dejar por ello de mencionar el resto de los elementos: fundamentalmente datos, algoritmos y hardware (Ortiz, 2023). Ya que los sujetos, bajo la óptica política, son inseparables de su historia y red de relaciones. Partiendo de la base de la construcción social de la realidad (Berger & Luckman, 2001) y del conocimiento situado (Haraway, 1995), una aproximación crítica al proceso de modelización exige

que se describa su contexto. En este sentido cabe destacar, como recoge Coeckelbergh (2023), varias líneas de análisis, en el marco temporal que vinculan el pasado con el presente y el presente con el futuro. Los enfoques históricos permiten explicar los procesos de opresión y su reproducción, tanto desde la óptica que sostiene que las formas de opresión actuales son la continuación de formas históricas de opresión y prácticas discriminatorias concretas, como desde la perspectiva que mira hacia las injusticias presentes y alerta sobre su posible y probable transformación en opresiones futuras de mayor alcance, sobre todo debido al potencial difusor⁵ de las tecnologías digitales. Entendemos opresión en el sentido amplio y plural que defiende Iris Marion Young, en *La Justicia y la política de la diferencia* (2000), al categorizarla bajo la teoría de las cinco caras de la opresión. De este modo, y como la propia autora pretende, se evitan las exclusiones, simplificaciones y reduccionismos que dificultan el diagnosticar la condición de oprimidos de determinados individuos o grupos. Young señala que «en tanto grupo las mujeres están sujetas a la explotación en razón del género, a la carencia de poder, al imperialismo cultural y a la violencia» (Young, 112).

Siguiendo la visión de esta autora podríamos aplicar la categorización de las cinco caras de opresión a la IA y diagnosticar así los sesgos y las injusticias que esta impone al colectivo de las mujeres, en el que me voy a centrar, en el nuevo contexto.

He propuesto las cinco caras de la opresión -explotación, marginación, carencia de poder, imperialismo cultural y violencia- como la mejor manera de evitar tales exclusiones y reducciones. Dichas formas de opresión funcionan como criterios para determinar si individuos y grupos están oprimidos, más que como una teoría completa sobre la opresión. Creo que estos criterios son objetivos. Ellos proporcionan un medio para refutar la creencia de alguna gente de que su grupo está oprimido cuando no lo está, así como un medio para persuadir a otras personas de que un grupo está oprimido cuando dudan acerca de ello. Cada criterio puede ser operacionalizado; cada uno de dichos criterios puede ser aplicado a través de la evaluación de la conducta observable, las relaciones de estatus, las distribuciones, los textos y otros elementos culturales (Young, 111).

⁴ ¿Quién dice qué en qué canal a quién y con qué efecto? (Lasswell, 1979).

⁵ Como apunta Ortiz (7), de la IA se espera que pueda aumentar «los niveles de eficacia, eficiencia y personalización de servicios (públicos y privados) ya existentes».

Las categorías son operacionales y al permitirnos observar «las similitudes y superposiciones que se verifican en las formas de opresión de grupos diferentes» (Young, 111) contribuyen, en primera instancia, a identificar los grupos oprimidos, esto es: las injusticias, si las hubiera y, en segundo lugar, a corregirlas puesto que, al visibilizar los nexos históricos y el carácter estructural de las formas de opresión concretas, abren la puerta a su eliminación. Así, su aplicación a la IA podría ayudarnos a avanzar en el carácter emancipador de estas tecnologías.

Para comenzar, tendríamos que detenernos en la explotación, la primera categoría propuesta por Young, a partir de la contratación de mujeres en las periferias para entrenar a la IA o para realizar algunas de las tareas más ingratas y duras del proceso de modelización. Muchas de las personas encargadas de visionar durante horas textos e imágenes, que atentan contra la sensibilidad humana, para darle indicadores de toxicidad a modo de ejemplo a la IA, enseñándole qué contenidos debe excluir, son mujeres, mal pagadas, sin derecho a servicios psicológicos y de cuidado para superar el estrés postraumático que le provoca su tarea⁶. En esta categoría, además de a las *ghost workers*, habría que incluir también todo el trabajo no remunerado sobre el que se erige la producción y recopilación de datos que nutre la IA, que en la era de la feminización del trabajo tiene sello femenino. Como ya advirtió Haraway hace más de tres décadas: «mientras la oficina automatizada se convierte en la norma incluso en países con abundante oferta de trabajo, la feminización del trabajo se intensifica» (Haraway, 287). Feminización que ya la filósofa norte-americana ligaba a subempleo estructural y vulnerabilidad. Rasgos de la precariedad acentuados y globalizados ahora por el efecto de la pandemia de Covid-19. Y de la crisis consiguiente, proceso que ha contribuido al vaciamiento de los centros, esto es de la clase media, con las consecuencias que de ello se derivan para el contrato social (Velasco, 2021). Y, ampliamos

⁶ *Time* ha publicado en enero de 2023 un reportaje titulado «Exclusive: OpenAI Used Kenyan Workers on Less Than \$2 Per Hour to Make ChatGPT Less Toxic», documentando las condiciones de los trabajadores de Kenia, Uganda e India que contribuyen a que Chat GPT4 no reproduzca los fallos de su antecesor: GPT3 en lo que a racismo, sexismo y violencias se refiere. Véase: <https://time.com/6247678/openai-chatgpt-kenya-workers/>.

aquí, para el contrato sexual, que diría Pateman (2020). El sesgo de género se refleja en las cifras de ocupación por sexo-género de los empleos más «tele-trabajables», masculinos por adscripción. Precisamente, Young propone la corrección de las instituciones y prácticas, así como de la división del trabajo para eliminar el desequilibrio entre lo que ella denominó beneficiado/explotada, y que en este caso serían los programadores, un mundo de hombres⁷, y las reproductoras y educadoras del algoritmo explotadas en los centros de computación del mal llamado tercer mundo. Ellos son los programadores y testadores, quienes toman las decisiones, así como los clientes de los productos de IA y ellas las que limpian el algoritmo. Una vez más se hace buena la expresión del hecho a imagen y semejanza de. Así, «La estructura de los ciberespacios y su funcionamiento, tienen mucho que ver con quien los crea y el sector tecnológico es eminentemente masculino y heterogéneo» (Velasco, 42-43).

Continuando con la sumaria aplicación de la propuesta de Young a la IA, la segunda cara de la opresión, la marginación, emerge en la forma de interacción con las tecnologías, dando lugar a la exclusión digital. Los grupos con privaciones de oportunidades y capacidades tecnológicas cuentan en sus filas con un elevado porcentaje de mujeres. Solo hay que hacer una aproximación con perspectiva de género⁸ a las brechas de acceso y uso de las tecnologías, en general, y de las más avanzadas en particular, y repasar la interseccionalidad de marcas o acumulación de brechas (Martínez, de Salvador y de Salvador, 2015; Martínez y de Salvador, 2019), acentuadas por la pandemia (Velasco, 2021). Las mujeres «tenemos de facto menos acceso a la tecnología digital y menos participación en los campos que ahora triunfan como la ingeniería o las matemáticas»

⁷ El extremo se presenta en las empresas de IA formadas exclusivamente por hombres. Este es el caso de la nueva xAI, compañía creada por Elon Musk, donde las mujeres son formalmente excluidas del objetivo de «comprender la verdadera naturaleza del universo». Para más información véase <https://www.lavanguardia.com/tecnologia/20230714/9106465/elon-musk-presenta-xai-empresa-inteligencia-artificial-pmv.html>.

⁸ Queda para una aproximación posterior un análisis pormenorizado con perspectiva de género de las cinco áreas de competencia digital que establece la Comisión Europea, a saber: la alfabetización en información y datos, la comunicación y colaboración, la creación de contenidos digitales, la seguridad y la resolución de problemas. Si bien los resultados de estudios anteriores en la misma línea muestran unas coincidencias que evidencian el refuerzo de las exclusiones de género más que su corrección.

(Velasco, 112), ya que como recuerda Miren Gutiérrez (52): «menos de una de cada cinco personas que se gradúan en informática son mujeres y la industria de algorítmica emplea una proporción aún menor de mujeres que el resto del sector tecnológico». En este sentido, para paliar la exclusión, se han propuesto soluciones como la formación en tecnologías a los miembros de los grupos históricamente minorizados. Su participación en el proceso tiene una serie de consecuencias correctoras sobre la exclusión de las mujeres del espacio público-político, al permitir su incorporación como usuarias, lo que puede hacer audibles sus voces. Si, para Young, «las personas marginales son aquellas a las que el sistema de trabajo no puede o no quiere usar⁹» (Young, 94), un análisis de la IA en clave colonialista podría señalar las tensiones y conflictos que se presentan y cuyo resultado ofrecería una radiografía de los grupos excluidos por su falta de competencias digitales, y las oportunidades o ejercicio de libertades que estas personas perderían. En este sentido, varios relatos apuntan a la discriminación que pueden, y de facto ya empiezan a sentir, las personas excluidas del uso de la IA frente a las que sí pueden incorporar sus desarrollos para mejorar sus vidas o simplemente para preservarlas (mediante el acceso al trabajo). Como sintetiza Velasco: «El mercado laboral se está rompiendo, segmentando, generando realidades de primera con empresas de trabajadores cualificados; y vidas de segunda, más vinculadas a las pymes, con trabajos poco estables, menos productivos y abocados a la precariedad o al desempleo» (Velasco, 47). Hemos visto en la anterior categoría, como la ausencia de formación puede provocar un desequilibrio en la participación como programadoras de los algoritmos y una sobre-presencia en los puestos marginales, las que hemos llamado limpiadoras del algoritmo. En esta cara de la oposición cabría reflexionar también en el contexto tecnológico sobre «los derechos básicos a la privacidad, el respeto y la elección individual» (Young, 96). Porque si bien las mujeres acceden menos como sujetos a la IA, lo hacen más como objeto. Como estereotipos negativos,

⁹ Entiéndase este «usar» en sentido positivo, en tanto agentes, y no como objetos a explotar, analizado en la primera categoría y que veremos a partir de la reflexión sobre los datos.

lo que se refleja en los datos tóxicos que las compañías intentan limitar, pero también en patrones subterráneos de oposición y otras manifestaciones de los sesgos de género.

Los datos¹⁰ es uno de los tres elementos principales de la IA y como tal uno de los mayores cajones de construcción de sesgos de género. Así lo apunta Ortiz de Zárate (2023), quien señala la sobrerrepresentación de los hombres en las bases de datos sobre las que se edifica la IA, lo que refleja la exclusión de las mujeres de la esfera pública mediática, así como de los espacios de poder. Pero además de la infrarrepresentación de las mujeres, cabe prestar atención a su re-presentación negativa. La dinámica de trabajo de la compañía de «IA ética» Sama prueba la no neutralidad de la poderosa tecnología conversacional en este segundo sentido. Los empleados de esta empresa, socio de subcontratación de OpenAI en Kenia, trabajan etiquetando contenidos de «abuso sexual», «discurso de odio» y «violencia» que afecta fundamentalmente a las mujeres. La necesidad de limpiar de toxicidad¹¹ los datos que puede acabar ingiriendo la IA nos sitúa ante varias cuestiones, alguna de las cuales ya han sido apuntadas aquí: ¿Quién define la toxicidad? ¿Qué entra dentro del cajón toxicidad? ¿Quién limpia y con qué consecuencias para su salud? ¿Bajo qué parámetros limpia? ¿Cómo se gestionan esos residuos? Preguntas que, en último término, se enmarcan en la tensión entre la autoridad y la verdad, de la que tradicionalmente se ha venido ocupando la filosofía política, lo que también arroja reflexiones sobre las relaciones jerárquicas de poder y las opresiones.

La tercera categoría presentada por la filósofa norteamericana, la carencia de poder, íntimamente ligada con la anterior, toma cuerpo en la era de la IA en el debate político entre tecnocracia y democracia¹². Abundando en la categoría anterior, Young divide a los grupos sociales oprimidos y excluyentes, en profesionales y no profesionales, lo que trasladado a la cuarta revolución digital serían esos «perfiles de alta cualificación, especialmente tecnoló-

¹⁰ Ortiz de Zárate (2023) señala los datos, los algoritmos y el hardware como los tres principales elementos que integran la IA y en cuyo seno se localizan los sesgos de género.

¹¹ Según documenta *Time*, Sama tiene contratos con Google, Meta o Microsoft, lo que desmiente la excepcionalidad de la práctica.

¹² Véase el capítulo que Coeckelbergh (2023) dedica a esta discusión.

gicos y que puedan tele-trabajar» (Velasco, 55) frente al «nuevo proletariado digital que está en riesgo de pobreza» (Velasco, 66). O dicho con Petrone (241): «nos encontramos ante el nacimiento de nuevas formas de trabajo que muchas veces absorben a aquellos trabajadores [y, fundamentalmente, trabajadoras] que no pueden encontrar otro empleo (más cualificado)». Como establece Young, los carentes de poder, tienen «poca a ninguna autonomía laboral, dispone[n] de pocas oportunidades para la creatividad y no utiliza[n] casi criterios propios en el trabajo, no tiene[n] conocimientos técnicos, ni autoridad, se expresa[n] con dificultad especialmente en ámbitos públicos o burocráticos, y no impone[n] respeto» (Young, 99). La falta de estatus tecnológico comporta una serie de consecuencias que redundan en la conformación de desigualdades en el marco de la lógica estructural que estudió Young. De ahí que la división del trabajo sea la causa y también la solución de esta línea de injusticias. En todo caso no debemos leer la falta de autonomía solo en términos individuales sino también en términos políticos, en tanto amenaza a la democracia en la línea del capitalismo de la vigilancia, la concentración de poder y el control paternalista y autoritario (Coeckelbergh, 2023). Ya que, actualmente, «los derechos de las mujeres dependen [también] de la justicia algorítmica» (Gutiérrez, 58).

Como hemos visto, al operacionalizar las dos primeras caras de la opresión, propuestas por Young, el hecho de que la IA suponga una falta de poder para las mujeres, esto es mayoritariamente las excluya de su gestión, no implica una falta de relación. La IA necesita a las mujeres por cuestiones de estrategia, «mercado» y «control», diríamos, extendiendo la tesis de Petrone (2022) de la geopolítica a los grupos. Las mujeres, como los grupos oprimidos, no interesan a la IA cuando se trata de discutir los temas y tomar las decisiones sobre los modelos, pero sí son necesarias como mano de obra barata para alimentar, cuidar y limpiar los datos, es decir como cuidadoras, o limpiadoras, de la IA.

Frente a las tres categorías anteriores, cuyo origen es la división social del trabajo, la cuarta cara de la opresión no se subsana con una redistribución de las tareas sino con la corrección de la perspectiva de la sociedad, que como de-

nuncia Young, excluye a otros grupos, estereotipándolos e invisibilizándolos. El imperialismo cultural, en el contexto de la IA, afecta a los colectivos no solo mediante las representaciones sino también y sobre todo en el nivel de las ausencias. Si bien por una parte se denuncian las presentaciones estereotipadas y el uso de lenguaje racista o sexista, que las empresas de IA ética se afanan en localizar y eliminar, por otra parte, se apunta la falta de representación de determinados colectivos en determinadas posiciones, en la medida en que esta reproduce el sistema de injusticias y desigualdades. Piénsese por ejemplo en la infra-representación de las mujeres en posiciones de poder político y científico o en la práctica ausencia de personas no occidentales en los modelos. Varias voces críticas empiezan a hablar de “colonialismo digital” o neocolonialismo para referirse a las relaciones que reedita la IA de explotación de Occidente sobre los sures, apuntando a las empresas de entrenamiento en África frente a las sedes de la programación en Silicon Valley (Coeckelbergh, 2023) o a las nuevas formas de explotación (Petrone, 2022). En el discurso positivo sobre los sujetos que representa/construye la IA está incluida la contracara de la representación negativa de los «otros», como señala Teun A. Van Dijk (2008) en su análisis del discurso que da cuenta de la dominación étnica y el racismo discursivo, entre otras manifestaciones de la opresión. Si las experiencias de vida de determinados grupos aparecen fagocitadas por la IA solo en determinados roles, asociados a conducta criminal y marginalidad, determinadas interpretaciones propias de grupos oprimidos no conformarán nuestro futuro. Y el grupo dominante, los grandes programadores y magnates de la tecnología, seguirán construyendo «las diferencias que exhiben algunos grupos como carencia y negación» (Young, 2000: 105). Los modelos de IA suelen y de hecho aprenden de casos anteriores para generar modelos automatizados. Su dependencia de secuencias de datos históricos, contruidos por los grupos dominantes según la lógica del nosotros-otros enunciada, contribuye a perpetuar los estereotipos, los sesgos y las desigualdades estructurales, reificando así las opresiones.

Una IA inclusiva tendría que ir más allá de la revisión de los discursos explícitos de odio y la expresión de las

violencias físicas y verbales, para detectar las exclusiones y abrir así la puerta a la inclusión de los otros para que puedan tener experiencias de vida propias y autónomas. Los sesgos además de en el algoritmo y los datos van insertos también en el lenguaje y en los equipos y las propias compañías, así como en el hardware (Ortiz, 2023). La opresión algorítmica afecta a la capacidad de tomar decisiones y configura las relaciones de poder a nivel local y global. De ahí que urja preguntarse ¿Con qué datos se entrenan las inteligencias de automatización que toman las decisiones? ¿De qué sesgos adolecen esos datos? ¿Sobre quien toma decisiones la IA? ¿Hay grupos sobrerrepresentados en las sanciones gubernamentales o corporativas privadas? ¿Quién testa los modelos? ¿Cómo se corrigen los sesgos? ¿Quién establece el nivel de justicia e igualdad? ¿Cómo entiende o define la igualdad y la justicia? ¿Convendría aplicar la discriminación positiva a los algoritmos?

La corrección del contexto social que ampara la amenaza, restando libertad y dignidad, es la propuesta de solución, en la línea de la justicia, que Young plantea para su quinta y última cara de la opresión. La violencia, caracterizada como posibilidad, recordando al metafórico estado de guerra de Hobbes, ahora circunscrito a los miembros de determinados grupos y no a todos los hombres en el estado de naturaleza, es un rasgo sistemático, social, cuyos agresores y víctimas serían en la esfera de la IA, cuyos agresores y víctimas serían los mismos que en la esfera no tecnológica, contexto que sirve de base para la construcción de nuevas máscaras para viejos caracteres. La mera amenaza de la violencia del algoritmo es retratada detalladamente por Virginia Eubanks (2021) en su *Automatización de la Desigualdad*. Herramientas de tecnología avanzada para supervisar y castigar a los pobres. La politóloga norteamericana muestra como el asilo digital se adapta a la coyuntura particular de nuestro tiempo», pero sigue criminalizando a los mismos grupos poblacionales: los pobres y los colectivos racializados. El principal problema de esta categoría de opresiones es la falta de transparencia de los procesos y los modelos. El acceso a los algoritmos es muy oscuro lo que dificulta desentrañar los tentáculos y mecanismos que ponen en marcha y reproducen las violencias. Las consecuencias no intencionales de deter-

minados grupos o procesos hacen todavía más compleja su identificación. Esto es: «Reconocer el sesgo puede ser difícil cuando no hay referencias explícitas a criterios tales como el género, la raza, etc., en los datos de entrenamiento» (Coeckelbergh, 64). Cuando nos enfrentamos al universal, construido bajo la abstracción y la supuesta neutralidad –recuérdese aquí el hecho a imagen y semejanza de, antes mencionado–, es complejo identificar el sesgo y las consecuencias de la justicia e igualdad del algoritmo. Quizás, implementar el uso de herramientas como la ley de la inversión –que refuerza la posición situada, el contexto concreto–, o localizar sobre- e infrarrepresentaciones en el nivel de control y rastreo podría ayudar en la identificación de agresores/víctimas. Visibilizando así la dinámica en la que «los hombres tienen más probabilidades de ser autores, y las mujeres tienen más probabilidades de ser víctimas» (Velasco, 43). De este modo, las cinco caras de la opresión, de acuerdo con Young, serviría a su propósito de identificar injusticias, al ponerle rasgos, variables o marcas de pertenencia a grupos, a sus víctimas. Negando así la coincidencia estadística y apuntando el carácter estructural de las injusticias o desigualdades.

4. Consideraciones finales

Como hemos visto, la búsqueda de las conexiones causales y no meramente circunstanciales es fundamental para acertar en las cuestiones problemáticas que afectan al vivir juntos. Con el objetivo de reenfocar la cuestión, de mirar al contexto y el desarrollo histórico que subyace a toda construcción, en este texto, he apuntado hacia la articulación de los grandes debates de la política con las tecnologías digitales desde una perspectiva crítica feminista. Reparando los sesgos, mediante la implementación de la inteligencia social humana, se contribuye a la lucha contra las opresiones (Coeckelbergh, 2023). Las tensiones entre humano/máquina y entre la incertidumbre/cálculo son inevitables en la articulación entre política/tecnología. Porque, como ficciona Olga Ravn en la novela distópica *Los empleados*, los autómatas «Son más robustos, y la posibilidad de actualizar el programa hace que los

datos puedan ser almacenados y transferidos en enormes cantidades» (Ravn, 117), sin embargo «No comparto la postura, muy extendida entre varios de mis compañeros, de que la única solución eficaz sería suprimir la parte humana de la tripulación. A lo mejor son precisamente los humanos el componente de caos que mantiene vivo el mundo» (Ravn, 110).

Como he mostrado, el enfoque filosófico-político, desde una perspectiva realista, pero también desde una óptica normativa, se presenta como el lugar necesario para poder reflexionar sobre las tensiones entre la libertad y la automatización, entre la desobediencia y la aplicación, entre las emociones racionales y el cálculo. De un enfoque crítico bien afinado –que deposite la responsabilidad y la posibilidad de imaginación y cambio en manos de las personas y no del determinismo tecnológico– depende la identificación de las cuestiones que realmente están en juego, abriendo así la puerta a una transformación emancipadora. Hasta que llegue el momento de la singularidad absoluta (entendida esta como la capacidad de las máquinas de tomar decisiones y actuar de manera totalmente autónoma) si es que llega, se necesita a las personas para establecer el marco en el que convivir. Y para ello la aplicación de la teoría de las cinco caras de la opresión de Young a la IA se ha revelado especialmente útil para la identificación de las manifestaciones de la desigualdad de sexo-género. Si bien podría hacerse la misma aproximación a partir de cualquier otra categoría, desde la interseccionalidad, para testar la participación y sus efectos sobre determinados colectivos y sobre la propia sociedad en su conjunto.

Podemos concluir, parafraseando a Young, que las mujeres como grupo, así como los individuos que se enmarcan en la feminización del trabajo, están sujetas a la explotación en razón del género, a la marginación, a la carencia de poder, al imperialismo cultural y a la violencia en el contexto de la digitalización de la sociedad. Lo que exige activar estrategias de redistribución, reconocimiento y representación tales como las enumeradas en la operacionalización de las cinco caras al escenario de la digitalización y la IA, esto es: la revisión de la división social del trabajo en todas las ocupaciones relacionadas con el *big data*, con

especial atención a los *ghost workers*, la revisión de la corrección de ciertas prácticas e instituciones como la propia limpieza del algoritmo o las empresas solo masculinas, la redistribución de las tareas de diseño, testado y limpieza de la IA, la implementación de formaciones específicas en tecnologías para colectivos marcados que lime las brechas de acceso y uso y, sobre todo, la transformación en la perspectiva social y la corrección del contexto, para posibilitar la mayor participación en igualdad de condiciones, esto es para favorecer la representación y minimizar los efectos negativos de la revolución digital a la que asistimos, reenfocando, así, el proceso hacia un mundo más justo e igualitario. En tanto, como hemos visto, la participación de las mujeres, así como de todos los colectivos oprimidos, en el proceso, tiene una serie de consecuencias correctoras sobre la exclusión en el espacio público-político. Esto es, la injusticia y desigualdad digital y la general se retroalimentan. La clave de la solución está, como diría Donna J. Haraway, en la hibridación, en diluir las dicotomías. O, al menos, en establecer una distribución arbitraria de las personas en función de sus categorías de pertenencia a cada uno de estas posiciones. En definitiva, urge cuestionar las parejas que identifica Young: beneficiado/explotada, profesionales/no profesionales, nosotros/otras, agresor/víctima. O dicho en términos de *big data* e IA: diseñador/limpiadora de toxicidad, ingenieros informáticos/proletarias digitales, hombres blancos/mujeres racializadas, agresor/víctima. Solo así, habitaremos un mundo donde la revolución tecnológica se separe de las viejas y nuevas lógicas de opresión y traiga una transformación realmente emancipatoria.

Bibliografía

- Agra Romero, María Xosé ; *Olvidar a Clitemnestra? Sobre justicia e igualdad*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela Editora, 2016.
- Berger, Peter L. y Luckmann, Thomas. *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2001.

- Coeckelbergh, Mark. *La filosofía política de la inteligencia artificial*. Madrid: Cátedra, 2023.
- De Salvador Agra, Saleta y Martínez Suárez, Yolanda. «De injusticias algorítmicas y antilenguas digitales». *Periodismo, ciudadanía y política en el escenario digital*. Ed. María Isabel Míguez-González y Alberto Dafonte-Gómez. Madrid: Dykinson. 2023, pp. 178-195.
- Eco, Umberto «El teléfono móvil y la verdad». ¿Dónde estás? *Ontología del teléfono móvil*. Ed. Maurizio Ferraris. Barcelona: Marbot Ediciones, 2008, pp. 13–15.
- Eubanks, Virginia. *La automatización de la desigualdad. Herramientas de tecnología avanza-da para supervisar y castigar a los pobres*. Madrid: Capitán Swing, 2021.
- Bengio, Yoshua et al [en línea]: «Pause Giant AI Experiments: An Open Letter», en Future of Life Institute (22/03/2023), <https://futureoflife.org/open-letter/pause-giant-ai-experiments/> Recuperado el 29 de febrero de 2024.
- Gutiérrez, Miren. «Algoritmos y desigualdad». *Revista de Occidente*, 502, 2023, pp. 47–59.
- Haraway, Donna J. «Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX». *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ed. Donna J. Haraway. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 251–311.
- Lasswell, Harold. «Estructura y función de la comunicación en la sociedad». *Sociología de la comunicación de masas*. Ed. Miquel de Moragas Spá. Barcelona: Gustavo Gili, 1979, pp. 158–172.
- Martínez Suárez, Yolanda y de Salvador Agra, Saleta. «Digital snails?: Shuar women and mobile communication in Ecuador». *Gendered power and mobile technology: intersections in the Global South*. Ed. Caroline Wamala Larsson y Laura Stark. London/NY: Routledge, 2019, pp. 166-177.
- Martínez Suárez, Yolanda, de Salvador Agra, Saleta y de Salvador González, Xabier. «Triplemente marcadas: desconexiones comunicativas en la Amazonía sur ecuatoriana». *Cuadernos.info*, 36, 2015, pp. 89–107. <https://doi.org/10.7764/cdi.36.716>
- Monasterio, Aníbal. «Automatizando la toma de decisiones morales: inteligencia artificial y mejora humana». *Más que humanos. Biotecnología, inteligencia artificial y ética de la mejora*. Ed. Francisco Lara y Julián Savalescu. Madrid: Tecnos, 2021, pp. 255–281.
- O’Connell, Mark. *Como ser una máquina*. Madrid: Capitán Swing, 2019.
- Ortiz De Zárata Alcarazo, Lucía. «Sesgos de género en la inteligencia artificial». *Revista de Occidente*, 502, 2023, pp. 5–20.
- Paniagua, Esther. *Error 404 ¿Preparados para un mundo sin internet?* Madrid: Debate, 2021.
- Perrigo, Billy [en línea]: «Exclusive: OpenAI Used Kenyan Workers on Less Than \$2 Per Hour to Make ChatGPT Less Toxic», en *Time* (18/01/2023), <https://time.com/6247678/openai-chatgpt-kenya-workers/> Recuperado 29 de febrero de 2024.
- Petrone, Francesco. «Nuevas tecnologías y viejas formas de opresión». *Robótica, ética y política. El impacto de la superinteligencia en el mundo de las personas*. E. Norbert Bilbeny. Barcelona: Icaria Editorial, 2022, pp. 239- 267.
- Ravn, Olga. *Los empleados*. Barcelona: Anagrama, 2023.
- Sanuy, Ada [en línea]: «Elon Musk presenta xAI, su proyecto de IA formado exclusivamente por hombres», en *La Vanguardia* (14/07/2023), <https://www.lavanguardia.com/tecnologia/20230714/9106465/elon-musk-presenta-xai-empresa-inteligencia-artificial-pmv.html> Recuperado el 29 de febrero de 2024.
- Van Dijk, Teu A. *Dominación étnica y racismo discursivo en España y América Latina*. Barcelona: Gedisa editorial, 2008.
- Velasco, Lucía. «No es “sólo un insulto”. La vida digital y la violencia contra las mujeres». *Re-vista de Occidente*, 502, 2023, pp. 34–46.
- Velasco, Lucía. *¿Te va a substituir un algoritmo?* Madrid: Turner Libros, 2021.
- Young, Iris Marion. *La justicia y la política de la diferencia*. Madrid: Cátedra, 2000.

Mujeres en el cine de los años setenta. María Luisa Bemberg en Argentina

Lizel Tornay*

Recibido: 22.10.2024 — Aceptado: 27.11.2024

Titre / Title / Titolo

Les femmes dans le cinéma des années soixante-dix. María Luisa Bemberg en Argentine

Women in the cinema of the seventies. María Luisa Bemberg in Argentina

Le donne nel cinema degli anni settanta. María Luisa Bemberg in Argentina

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Este trabajo se propone evidenciar las estrategias de las primeras feministas argentinas en la década del setenta del siglo XX a fin de interpelar las representaciones femeninas en el cine que buscaba satisfacer la mirada masculina.

Se intenta focalizar el particular modo de participación del feminismo en Argentina a partir del análisis de las dos primeras producciones cinematográficas de María Luisa Bemberg, *El Mundo de la Mujer* (1972) y *Juguetes* (1978). Estas realizaciones se inscriben en un nutrido horizonte de intercambios con feministas de Estados Unidos y Europa propio de la politización del mundo cultural de esos años.

Cet article vise à mettre en évidence les stratégies des premières féministes argentines dans les années soixante-dix du vingtième siècle afin de remettre en question les représentations féminines dans le cinéma qui cherchaient à satisfaire le regard masculin.

Nous tentons de mettre l'accent sur le mode de participation particulier du féminisme en Argentine en analysant les deux premières réalisations cinématographiques de María Luisa Bemberg, *El Mundo de la Mujer* (1972) et *Juguetes* (1978). Ces productions s'inscrivent dans un riche horizon d'échanges avec des féministes des États-Unis et d'Europe, typique de la politisation du monde culturel de ces années.

This paper aims to highlight the strategies of the first Argentinean feminists in the seventies of the twentieth century in order to question the female representations in cinema that sought to satisfy the male gaze.

* Universidad de Buenos Aires

The aim is to focus on the particular mode of participation of feminism in Argentina by analysing María Luisa Bemberg's first two film productions, *El Mundo de la Mujer* (1972) and *Juguetes* (1978). These productions are part of a rich horizon of exchanges with feminists from the United States and Europe, typical of the politisation of the cultural world in those years.

Il presente lavoro si propone di mettere in luce le strategie delle prime femministe argentine negli anni Settanta del Novecento per mettere in discussione le rappresentazioni femminili nel cinema che cercavano di soddisfare lo sguardo maschile.

L'obiettivo è quello di mettere a fuoco la particolare modalità di partecipazione del femminismo in Argentina analizzando le prime due produzioni cinematografiche di María Luisa Bemberg, *El Mundo de la Mujer* (1972) e *Juguetes* (1978). Queste produzioni si inseriscono in un ricco orizzonte di scambi con femministe statunitensi ed europee, tipico della politicizzazione del mondo culturale di quegli anni.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Cine feminista, mujeres realizadoras, representaciones de mujeres en el cine, realizadoras en los años setenta del siglo XX, María Luisa Bemberg.

Cinéma féministe, femmes cinéastes, représentations des femmes dans le cinéma, femmes cinéastes dans les années 1970, María Luisa Bemberg.

Feminist cinema, women filmmakers, representations of women in cinema, women filmmakers in the seventies of the 20th century, María Luisa Bemberg.

Cinema femminista, donne registe, rappresentazioni delle donne nel cinema, donne registe negli anni 70, María Luisa Bemberg.

1. Introducción

La década de 1970 evidenció una significativa producción de ideas y movilizaciones en torno a diversas temáticas de la vida social, política, cultural. En este contexto feministas y movimientos de mujeres interpellaron fuertemente las construcciones de género hegemónicas diseñadas en torno a su domesticidad y protagonizaron búsquedas tendientes a la ampliación de derechos y espacios de participación.

Las discusiones atravesaron la producción de las imágenes/representaciones de mujeres. En el ámbito académico historiadoras y críticas de arte feministas europeas, norteamericanas y latinoamericanas, y en la producción cinematográfica, cinéfilas y académicas discutían, intercambiaban, publicaban al respecto. En el cine se producían films por fuera de los circuitos comerciales buscando una narrativa cinematográfica que diera a las mujeres una identidad autónoma, al margen del placer masculino.

En Argentina María Luisa Bemberg, feminista, fundadora en 1970 de la Unión Feminista Argentina (UFA), inició su producción cinematográfica con los cortos *El mundo de la mujer* (1972) y *Juguetes* (1978).

Este trabajo se propone analizar las primeras producciones cinematográficas de esta realizadora en el marco de la organización de los grupos feministas autónomos locales y en diálogo con las ideas circulantes más allá de las fronteras, con colegas norteamericanas y europeas. En todos los casos se trataba de problemáticas comparables en términos de la politización del campo cultural. El análisis considerará también los aportes provenientes de los estudios visuales a fin de iluminar y abordar un marco explicativo al amplio horizonte de interlocución que los desafíos feministas de los setentas habían tejido en relación a la construcción de imágenes femeninas/masculinas.

2. El análisis visual

Este campo indaga en torno a las condiciones de visibilidad ligadas a la producción de significados. El objeto de estudio en este caso se centra en la visualidad, a diferencia

de disciplinas que estudian artefactos concretos, objetos definidos como la historia del arte o los estudios de cine, acá el objeto de análisis está directamente relacionado con el acto de mirar y sus consecuencias. Este acto, anclado en el cuerpo, es profundamente impuro, está encuadrado y a su vez encuadra e interpreta. Se trata de un acto cognitivo e intelectual por naturaleza. (Bal, 31).

La distinción entre lo visible y lo invisible, así como entre lo dicho y lo no dicho, está atravesada por el tiempo histórico, por lo tanto los análisis visuales son una disciplina histórica que busca describir el ejercicio del poder a través de la visión. El conocimiento, según Foucault, dirige e influye en la mirada haciendo visibles aspectos de los objetos que de otra manera permanecían invisibles (Bal, 34). Cada sociedad tiene sus regímenes de verdad, considerar lo visible y lo invisible en estos regímenes es una de las tareas fundamentales de los estudios visuales. La visualidad, entonces, no es una cualidad o característica de las cosas ni tampoco un mero fenómeno fisiológico, de tal modo el análisis de la visualidad entraña modos de mirar críticos. En este sentido es posible indagar las narrativas dominantes que enmarcan los objetos de visión y que suelen presentarse como naturales, universales, verdaderas e inevitables. Desde esta perspectiva puede habilitarse la visibilidad de narrativas alternativas (Bal). En nuestro tema de análisis los cambios que se estaban operando en la visualidad permitieron interpellar representaciones femeninas hasta entonces naturalizadas.

Crary plantea que la lógica formal de la imagen del antiguo régimen (1560-1820) dio paso a una lógica dialéctica de la imagen en la época moderna (1820-1975). Desde entonces la imagen dialéctica ha sido interpelada por la imagen paradójica o virtual. Previo a la modernidad la imagen era independiente de la realidad exterior en la medida que se estructuraba en base a la perspectiva, es decir la mirada desde un determinado punto. Luego la fotografía y el cine crearon imágenes basadas en una nueva y directa relación con la realidad en la medida que aceptaron el carácter “real” de esas imágenes producidas.¹ A

¹ Cabe aclarar que la relación con la realidad fue cambiando desde una relación *mimética*, pasando a otra mediada por la *interpretación* y luego a la consideración del referente como *huella* (Dubois).

partir de los años setenta del siglo XX la imagen fílmica o fotografiada ya no incluye la realidad en su índice en la medida en que puede ser manipulada a través de recursos tecnológicos. (Mirzoeff) Podríamos entonces hipotetizar que los movimientos feministas, atravesados por horizontes relativos a la ampliación de derechos y lugares de participación, pudieron focalizar la producción de imágenes circulantes a la luz de los cambios en ciernes.

Los dos films documentales que constituyen los objetos de estudio de este artículo fueron producidos en los años setenta cuando las condiciones de visibilidad comenzaron a presentar inestabilidades. Los sentidos esbozados en sus guiones hilvanan imágenes de mujeres —adultas y/o niñas— que buscan interpelar las representaciones femeninas entonces hegemónicas.

3. Feminismos y ámbitos académicos

Los movimientos feministas que se fueron desarrollando desde el siglo anterior dieron un vuelco en los años setenta del siglo XX en base al propósito vertebral “lo personal es político”. Politizaron, es decir evidenciaron relaciones de poder, en el ámbito privado. El saber feminista iluminó la historicidad de unas relaciones desiguales, hasta entonces consideradas ahistóricas. La perspectiva de “devenir mujer” planteada por Simone de Beauvoir, transformó al sujeto *las mujeres* en una identidad política. Los grupos de concienciación, grupos de intercambios no mixtos interesados en “despsicologizar y desindividualizar la vivencia de las mujeres”, (Dorlin, 15) buscaban evidenciar en sus experiencias individuales las múltiples expresiones de una condición social e histórica común. Las prácticas de estos grupos de conciencia trascendieron fronteras constituyéndose en la base de la construcción del saber feminista. Sin estas prácticas solo podían acceder a un lenguaje construido por sistemas de representaciones masculinos que la desapropiaban de la relación consigo misma y con las otras mujeres. (Irigaray, 81) (Dorlin, 16). Decidieron llamarse *movimientos feministas* en lugar de *movimientos de mujeres* para acentuar su carácter político, no ontológico.

co. Su horizonte de interlocución era amplio y extendido en esos años.

En ámbitos académicos las discusiones en torno a las representaciones femeninas dialogaban con las luchas políticas del movimiento de mujeres de esos años de fuerte contenido crítico frente a la situación social. Desde 1970 Griselda Pollock, una de las historiadoras críticas del arte más radicales del siglo XX, interpeló las representaciones visuales de mujeres a fin de desnaturalizar “lo femenino” como categoría atemporal. Se preguntaba por el lugar de las mujeres en tanto sujetos de la mirada y como productoras de arte (Rozsika y Pollock) Luego, en la misma línea de indagación esta historiadora del arte buscará discutir la producción de la diferencia sexual. El puente se construyó sobre la teoría de la ideología que había desarrollado Althusser (1988), según la cual “la subjetividad se construye a través de las representaciones puestas en circulación por las principales instituciones de reproducción social que tiene una sociedad: la familia, la escuela, la iglesia, la publicidad, la cultura” (Pollock, 291).

Algunos años más tarde esta autora revisitó las intensas discusiones sostenidas por las feministas en los años setenta entre quienes ella se encontraba (Pollock). A efectos de profundizar y aclarar aquellas indagaciones cuestionó la formulación *imágenes de mujeres*. Entendía que de este modo se habilitaba la referencia a un real que no estaba interrogado como producto de representaciones. En esa línea de sentido la imagen se podía presentar como verdadera o falsa según cómo reflejara lo real, y como consecuencia se podía establecer una relación jerárquica donde lo real parecía preceder y determinar la imagen. Dado que las representaciones interactúan y crean una red de significados, esas representaciones circulantes adquieren la autoridad de lo obvio permitiendo ocultar su estatus de *representación*. Desde esta perspectiva la formulación *imágenes de mujeres* obstruye el tema de la representación como una construcción que produce significados lo cual resulta inadecuado para entender que se trata de un proceso de construcción histórico, social e ideológico. Dicho proceso social permanente de producción de significados incluye los órdenes específicos de la diferencia sexual. El tema era, y aún suele ser, si es posible trascender la idea de

que las representaciones son síntomas de causas externas a ellas y entender la función activa que tienen en la producción de esas categorías. Las representaciones articulan, producen significados a la vez que representan un mundo ya lleno de significados. De este modo se desplaza la típica noción de reflejo/espejo asociada con la formulación *imágenes de mujeres*. “La imagen es un campo atravesado por sujetos espectadores deseosos a través de los cuales los significados están en juego solo para ser desplazados incesantemente por otros”² (Pollock, 2000; 246).

En este punto resulta pertinente considerar la función de la imagen en los procesos intelectivos. El historiador del arte Didi Huberman al respecto afirma que “para saber hay que imaginarse” (168) y enseguida aclara sobre el carácter activo del proceso de construcción de la imagen retomando lo que ya había planteado Sartre “la imagen es un acto y no una cosa” (5).

Todas estas discusiones estaban presentes en la década del setenta del siglo XX. Así se evidenciaron en las producciones de cinéfilas, realizadoras y académicas que indagaban en torno a las representaciones femeninas en el cine. María Luisa Bemberg participaba activamente en estos ámbitos de intercambio. En el análisis de su film *El Mundo de la Mujer* (1972), como se aclara más adelante, la articulación de ciertas imágenes³ parecen dar cuenta de estas problemáticas.

4. En torno a la producción cinematográfica

En Inglaterra Claire Johnston en *Women Cinema and counter-cinema* (Cine de Mujeres como contracine) (1973) y Laura Mulvey en *Placer visual y cine narrativo* (1975) interpelaron las representaciones de las mujeres construidas por el cine de Hollywood, y en esta búsqueda constituyeron textos fundantes de la teoría filmica feminista.

Según Teresa de Lauretis (14) Johnston fue “la primera crítica feminista al cine de Hollywood”⁴. Desde un

abordaje psicoanalítico la autora inglesa se preguntaba por la complejidad del placer/disfrute que produce el cine modélico de esos años, el cine de Hollywood y en este sentido, cómo podía posicionarse el feminismo frente a esa práctica cultural de difusión masiva. En base a los estudios de las artes visuales cuestiona el verosímil cinematográfico en tanto construcción naturalizada de la realidad. Con este interés indaga los estereotipos, refiere el texto de Roland Barthes en relación a la función del mito en una ideología. Produce un salto cualitativo, no piensa solo una mirada espectral sino la mirada dentro de la diégesis. Entendía que el cine arte no convocaba, entonces se preguntaba cómo incidir en la lógica del lenguaje filmico hollywoodense. Lo planteaba como desafío. Se interesó en los films dirigidos excepcionalmente por mujeres dentro de Hollywood como *Dance Girl Dance* (Dorothy Arzner, 1940) y *Ultraje* (Ida Lupino, 1950), en los que se puede ver una ruptura, un cuestionamiento del lugar de las mujeres dentro del mismo relato cinematográfico. Analiza el funcionamiento del mito y las posibilidades de subvertirlo en el seno de esta maquinaria hollywoodense. Asimismo consideró films realizados por mujeres en Estados Unidos en esos años, los setenta.

“Estas películas representan en gran medida imágenes de mujeres hablando a cámara, y con la cámara, sobre sus experiencias, con poca o nula intervención del cineasta. Kate Millet⁵ resume el enfoque en [su film] *Three Lives* (1971) diciendo: «No quería analizar más, sino expresar», y «el cine es un medio muy poderoso para expresarse»” (Johnston, 9)⁶

Laura Mulvey, la autora de “Placer visual...” un texto icónico de la filmografía feminista, escribió este trabajo en 1975, lo publicó en *Screen*, revista inglesa emblemática en las temáticas de cine que disputaba con *Cahiers du Cinema*, su par en Francia. Ambas publicaban escritos críticos que pensaban las representaciones en las producciones cinematográficas.

⁵ Feminista estadounidense radical de la Segunda Ola.

⁶ En Argentina María Luisa Bemberg desarrollaba una práctica similar con la realización de su primer film *El Mundo de la Mujer* (1972), aún antes de la publicación del texto de Johnston.

² La traducción es de la autora de este trabajo.

³ Véase Imagen 2 del film *El Mundo de la Mujer* (Bemberg, 1972).

⁴ Más adelante me referiré a este texto de Teresa de Lauretis.

Mulvey estudia la mirada como construcción, como acto y en este sentido se interesa por indagar la producción cinematográfica como dispositivo de producción cultural inserto en un sistema político-ideológico cuya función es la creación y naturalización de las nociones opuestas y complementarias de la feminidad y masculinidad. Se interesa por el cine hollywoodense, dada su masividad y cuestiona el placer visual que produce en la medida que a través del mismo se naturalizan representaciones masculinas/femeninas. El hombre como sujeto en la pantalla, protagonista del relato y el hombre espectador en la sala que encuentra su placer visual en la/s mujer/es representadas como objetos de placer de esa mirada masculina.

En el marco de una lógica de intervención política cultural Mulvey y Wollen⁷ dirigieron *Riddles of Sphinx* (1977) película que se propone como ensayo teórico. Su recepción fue limitada.

Todas estas discusiones se daban en el marco de una importante conflictividad social en Inglaterra. Dentro de esa situación, en 1970 se organizó el Primer Congreso de Mujeres. En el campo del cine surgieron tres colectivos de mujeres. No contaban con financiación. Buscaban cambiar el sistema de producción, distribución y exhibición. En la producción cuestionaban los lugares, las funciones de hombres y mujeres. Interpelan a la sociedad patriarcal, discutían las relaciones sexo/género. En 1974 se formó la Asociación Independiente de cineastas, buscaban la vinculación con los campos teóricos.

En Estados Unidos los movimientos feministas crecieron notablemente en la década de 1960-70. Bety Friedan, una referente indiscutible publicó *La Mística de la feminidad* en 1963. Luego Kate Millet, feminista radical publicó *Sexual Politics* (1970). Revistas feministas como *Ms*⁸, en el campo del cine *Women and Film*⁹ fueron tribunas de estas búsquedas. La Enmienda por la Igualdad de Derechos (ERA) había sido aprobada en 1923 pero no se había implementado. En 1972 este movimiento logró que ambas cámaras legislativas autorizaran la posibilidad de que cada Estado pudiera aprobarla. Esto generó una

movilización de mujeres en y entre las diferentes ciudades del país a fin de organizar dicha aprobación. Con estas intenciones la difusión de las discusiones en torno a los derechos de las mujeres fue amplia y permanente a lo largo de toda la década. Entre 1972 y 1982 se fue aprobando en cada uno de todos los estados de ese país.

En este contexto Teresa de Lauretis, semióloga italiana residente en California escribió, entre 1979 y 1983 su libro *Alicia ya no*. La autora comenta que el título de este trabajo refiere a una película dirigida por Martín Scorsese¹⁰, y subraya que ella lo tomó de un panfleto que recogió en un mitin o una manifestación feminista en 1975 y que guardó, destacando de este modo el lugar que le otorga a la acción política de los movimientos de mujeres en el espacio público de ese país.

En el país del otro lado del espejo, comenta la autora *Alicia llega al centro del laberinto del lenguaje*. [...] Sobre el muro del laberinto está sentado Humpty Dumpty, suspendido sobre el abismo del significado; se cree el dueño del lenguaje. [...] Pero de los dos, es Alicia la que a la larga gana, porque sabe que el lenguaje, [...] está „poblado —superpoblado— de las intenciones de los otros“ (De Lauretis, 9)

Desde la semiótica con aportes del psicoanálisis la autora analiza las últimas teorías del cine con el propósito de indagar dentro de la teoría feminista las posibilidades de auto representación de las mujeres como sujetos históricos concretos no coincidente con el concepto de mujer hegemónico. En esos años¹¹, considera importante focalizar la experiencia de las mujeres concretas, singulares, situadas.

En España estas producciones comienzan en el período de la Transición (1975-1982). Estos años se caracterizaron por las tensiones entre los intentos de recuperar la memoria histórica a través de la restauración no oficial de los recuerdos reprimidos del pasado frente a las políticas oficiales de amnesia basadas en un “contrato social”

⁷ Había publicado *Signs and meaning in the cinema* en 1969.

⁸ Fundada en 1971, feminista liberal, sigue publicándose.

⁹ Editada en Los Ángeles (EE.UU.) entre 1972 y 1975 por mujeres jóvenes provenientes del movimiento contracultural, cinéfilas y feministas radicales.

¹⁰ *Alicia ya no vive aquí* (M. Scorsese, 1974) escrita por Robert Getchell, relata el viaje de una viuda con su hijo preadolescente por el suroeste de los Estados Unidos en busca de una vida mejor. Tuvo un importante éxito crítico y comercial.

¹¹ Pocos años después, en 1987 de Lauretis plantea el concepto de *Tecnologías de género* con el que entiende al sistema sexo-género como una representación, lingüística y cultural, con funcionamiento estético a la vez que político. (De Lauretis, 1996)

para enterrar el pasado. Como resultado, los recuerdos de la Guerra Civil y de la dictadura del Gral. Franco se convirtieron en un nuevo tabú y, en consecuencia, adquirieron la “cualidad espectral de fantasmas” (Colmeiro). Sin embargo el silencio y el olvido oficiales no recibieron el consenso que buscaba el régimen sino más bien “un asentimiento más negativo y resignado que simplemente pasivo” (Saz, 21). En medio de estas tensiones entre la imposición oficial y la respuesta lograda se esbozó, entre los sectores antifranquistas, un sentimiento de desilusión y nostalgia por un futuro utópico pospuesto indefinidamente.

En este juego de tensiones en torno a la construcción de identidades y memorias colectivas, de silenciamientos no siempre aceptados, el movimiento feminista había estado trabajando de manera clandestina. Al inicio del período de la Transición obtuvieron una importante ampliación de los derechos de las mujeres.¹² Sin embargo estos avances ocurrieron en un contexto heterogéneo, de gran desmemoria¹³. El franquismo había borrado el pasado y el movimiento feminista tuvo que crear todo de la nada. En este sentido Amelia Valcárcel dice al respecto: “No es el nuestro un feminismo por lecturas, sino por vivencias. Primero vinieron la rabia y el coraje. Las lecturas vinieron después” (25)

En este marco el cine tendrá un papel muy importante en la deconstrucción y reconstrucción de nuevos paradigmas de conductas femeninas. (Zecchi)

Dentro del corpus de producciones cinematográficas del período en cuestión mencionaremos dos producciones de mujeres de la década del setenta del siglo pasado interesadas en las problemáticas femeninas. Sus películas constituyeron un aporte significativo para el movimiento feminista en tanto colocaron a las mujeres como sujetos. *La Petición* (Pilar Miró¹⁴, 1976) y *Vámonos Bárbara* (Ce-

ilia Bartolomé, 1978)¹⁵. Pilar Miró en todas sus películas y también en su gestión dentro de la Administración Nacional (Ley Miró, 1984)¹⁶, contribuye a la deconstrucción de las tecnologías de género dándoles foco a las mujeres que tradicionalmente quedaban *fuera de campo*. En todas sus producciones interpela al discurso hegemónico sobre la sexualidad. Sus mujeres son figuras fuertes, independientes, dominantes, sexualmente activas. (Zecchi). Cecilia Bartolomé en el guion de la película referida toma el planteo de la “segunda ola” del movimiento feminista “lo personal es político”, la protagonista es una mujer emancipada que disfruta de su independencia económica, sexual y sentimental, aunque no deja de evidenciar sus contradicciones. Su cuerpo aparece representado dentro de un espacio rutinario, ni embellecido ni espectacularizado, alejado de los juegos de iluminación. Es dentro de esa cotidianeidad donde se establece el discurso político del film.

5. Feminismo y cine en Argentina. María Luisa Bemberg

Latinoamérica, en su propia sintonía, formaba parte de esta nutrida politización en el campo de la cultura, alguno de cuyos exponentes comentamos. Si bien con significativas diferencias en los planos político sociales estos escenarios estuvieron atravesados por coyunturas comparables en las problemáticas referidas.

En Argentina en los primeros años de la década del setenta del siglo XX dos circunstancias incidían negativamente en la generación de producciones artísticas feministas. Por un lado, las miradas que predominaban en las organizaciones políticas de bases marxistas y/o pe-

¹² Reconocimiento de los derechos básicos en la Constitución de 1978 y la reforma del Código Civil. En 1981 la ley de divorcio y la patria potestad compartida y 1985 la legalización (limitada) del aborto.

¹³ Según una Encuesta de 1979 de la Fundación FIES el 59% de los hombres entrevistados se mostraron hostiles al empleo de las mujeres casadas.

¹⁴ Cineasta especializada en Guión dirigió nueve largometrajes a lo largo de veinte años (1976-1996), más de doscientas realizaciones televisivas y gran cantidad de obras teatrales. Ocupó dos cargos administrativos de importancia durante la Transición. “Pilar Miró ha sido la mujer de mayor trascendencia en el mundo del espectáculo en España”. (Zecchi, 2014, p. 95/6)

¹⁵ Realizadora no muy prolífica en cuanto a su producción cinematográfica, no siempre considerada en la historia del cine español, dirigió con “Vámonos Bárbara” el primer largometraje de esta cinematografía. nacional considerado como feminista y la primera *road movie* femenina del cine occidental (Zecchi, 2014).

¹⁶ En el decreto Miró dejaba sin protección económica las comedias de humor ramplón y simplista. Creó la categoría “X” para los films de contenido pornográfico, los que quedaron relegados. Se cuestionaba así el éxito de taquilla que afectaba negativamente la representación femenina.

ronistas atravesadas por un proceso de radicalización en sus militancias. En esos años de acelerada politización los propósitos del feminismo y sus intervenciones eran considerados por la militancia de esas organizaciones como una problemática “menor” frente a una agenda considerada “mayor”.

“Las feministas estamos muy mal vistas. Mal vistas por la izquierda, que considera que dividimos las fuerzas contra los opresores, Mal vistas por la derecha, que piensa que somos subversivas, y mal vistas por las mujeres que consideran que somos unas entrometidas”. [...] (Revista *La Semana*, c. 1978, p. 56)¹⁷

Por otro lado, la represión ejercida por los gobiernos dictatoriales (1966-73 y 1976-83) también dificultó la circulación de ideas y prácticas.

En este marco la vanguardia organizativa del feminismo la constituyeron las llamadas entonces “feministas puras” en tanto se llamaba “feministas políticas” a las que disputaban al interior de sus partidos la importancia de estas búsquedas. En algunos países de Europa y en Estados Unidos las feministas radicales habían abandonado a los partidos de izquierda porque consideraban subestimados sus propósitos. (Tarducci). Mujeres de sectores medios acomodados y altos habían podido acceder a viajes, lecturas, contactos con la cultura y el arte europeo y norteamericano.

En 1970 a partir del encuentro de Gabriela Roncoroni Christeller y María Luisa Bemberg, se fundó la Unión Feminista Argentina (UFA), el primer colectivo de mujeres en los que circulaban textos emblemáticos para el feminismo como *El Segundo Sexo* (1949) de Simone de Beauvoir, *La mística de la feminidad* (1963) de Betty Friedan; *Male and Female* (1949) de Margaret Mead, *Sexual Politics* (1970) de Kate Millet. María Luisa Bemberg viajaba y tenía contacto directo con varias de estas autoras. Así lo manifestaba la prensa diaria y la realizadora después de mostrar en Estados Unidos el documental *Juguete* (1978):

“La talentosa cineasta argentina acaba de regresar de un viaje por Europa y Estados Unidos donde presentó su última producción

Juguete [1978], propone un cine de ideas que esté al servicio de la emancipación de la mujer. [...]

Reconoce con sencillez que en los Estados Unidos, el último cortometraje *Juguete*, les resultó a las feministas “un poco suave” pero que al mismo tiempo comprendieron su funcionalidad en nuestro país” (*La Opinión de la Mujer*, 28.03.1978, p. I y II)¹⁸

En UFA además del intercambio en torno a las lecturas de feministas europeas y norteamericanas se organizaban reuniones de “concienciación”, prácticas que ya se desarrollaban entre feministas de la segunda ola de otros países. Como se comentó al inicio del artículo, se trataba de la reflexión conjunta sobre sus experiencias y limitaciones como mujeres en función de adquirir una “conciencia de género”. Paralelamente las integrantes de UFA realizaban un cierto activismo en los espacios públicos. Buscaban la difusión de las discusiones circulantes en torno a la situación y punto de vista del feminismo.

“[La UFA] Invita a aquellas mujeres que se preocupan por la condición femenina a una reunión con Nancy Hollander, Doctora ganadora de la primera cátedra mundial de Historia de las Mujeres que dictará en San Diego (California).

Por lo pronto está previsto [...] un curso que dictará [Nancy Hollander] en la sede de la UFA [...]” (*La Opinión*, 23-04-1972, p.15)

Asimismo, en medio de un nivel de conflictividad política creciente, dado al proceso electoral producido por la renuncia del presidente de la Nación, Dr Héctor Cámpora, la prensa diaria publicaba las propuestas del movimiento feminista. Se evidenciaba así su intención de insertarse en las discusiones programáticas a través de un medio de difusión masiva.

“En el actual período electoral [...] el Movimiento de Liberación Femenina [creado en 1972] hizo llegar a La Opinión una declaración de principios [...] La UFA hizo llegar sus planes futuros [...]” (*La Opinión*, 26-08-1973, p.6)

Como sucedía en los países europeos referidos y en Estados Unidos las primeras realizaciones feministas son síntomas del agitado intercambio político cultural de esos

¹⁷ María Luisa Bemberg entrevistada por el periodista Néstor Barreiro.

¹⁸ María Luisa Bemberg entrevistada por la periodista Moira Soto.

años. Las dos primeras realizaciones cinematográficas de Bemberg, *El Mundo de la Mujer* (1972) y *Juguetes* (1978) —ambas en períodos dictatoriales—, pueden enmarcarse dentro de estas prácticas de difusión en función de la puesta en circulación de una conciencia política del lugar social de las mujeres.

En 1972, se organizó la exposición *Femimundo 72. Exposición Internacional de la Mujer y su mundo*, realizada en el predio de la Sociedad Rural. Así se promocionaba el evento en la prensa diaria:

“Femimundo 72: una muestra para el consumo femenino.

La muestra [...] reúne stands dedicados a ropa, cosmética, peinados, salud, moda, hogar, alimentación, crianza de hijos [...]”. (*La Opinión*, 12-12-1972, p. 18)

Podríamos aclarar, toda la temática que constituye el mundo de la mujer, según lo consideraban y proponían los organizadores de la exposición.

Frente a este evento Bemberg realizó su primer corto cinematográfico, *El mundo de la mujer* (1972). Un film documental que presenta una construcción irónica a fin de interpelar el mundo que esta exposición ofrecía a las mujeres.

Con esta intención el film comienza con el Catálogo de la exposición sobre fondo negro, leído por una voz masculina en *off*:

“Todo lo nuevo que se produce en el país, modas y elegancia, belleza, cosmética, alimentación, artículos del hogar. *Femimundo Sociedad Anónima*, en base a profundos estudios y experiencias, realiza esta muestra dirigiendo sus intereses y apelando por primera vez al más poderoso factor de consumo de la época actual: la mujer”.

La primera escena de un film, en este caso un texto, anuncia cuál será el tema central. La realizadora despliega en la narración fílmica la consigna levantada por las feministas de la Segunda Ola, “lo personal es político” a través de imágenes y palabras que muestran la relación entre el mundo privado femenino y las políticas económicas y publicitarias, “lo personal es político” tal como lo habían leído y discutido en el intenso intercambio con las integrantes de UFA y con sus colegas estadounidenses y europeas.



Imagen 1. Modelo en un stand, fotograma del film *El Mundo de la Mujer* (María Luisa Bemberg, 1972). Museo del Cine de Buenos Aires.



Imagen 2. Mujeres visitantes en la Feria, Fotograma *El Mundo de la Mujer*, (María Luisa Bemberg, 1972). Museo del Cine de Buenos Aires.

El film articula imágenes de la muestra con textos y canciones introducidos por la directora que alternan con una voz masculina en *off*: “Femimundo cambiará su vida” y la voz de la locutora de *Femimundo* que dice: “cuide mucho su casa porque él ama el orden”.

Se amplifica así con ironía el lugar asignado para las mujeres: ese “poderoso factor de consumo de la época”, como anuncia su catálogo.

Paralelamente se muestran mujeres visitantes caminando entre los stands cuyos cuerpos no responden a la representación promocionada por el conjunto de industrias patrocinantes.

Se evidencian así dos problemáticas de distinto orden. Por un lado, la perversidad de esas representaciones promocionadas en tanto generaban exigencias e insatisfacción cuando no resultaba posible cumplir con ellas.

Por otro lado, pone en tensión problemáticas referidas a la construcción de las representaciones femeninas. Griselda Pollock (2000) —veinte años después de sus escritos de los años setenta y de la fecha de producción del documental que nos ocupa— cuestiona el concepto de *imágenes de mujeres*. Plantea que este concepto oculte, o puede ocultar, su status de representación, como si refiriera a un real que pareciera preceder y determinar la imagen. En la secuencia narrativa del film las imágenes de mujeres visitantes de la Feria se muestran diferentes a las de las jóvenes exhibidas en los stands. La narración parece presentar a las mujeres visitantes como las *mujeres reales*. Hoy, tomando los planteos de Pollock, más de veinte años después de la producción de este film, podemos aclarar que ambas representaciones responden a construcciones históricas referidas a la vida de las mujeres, por un lado unos cuerpos atravesados por el modelo de domesticidad vigente en esos años todavía, y por otro cuerpos de mujeres jóvenes, y no tanto, que en esos mismos años buscaban trascender la vida doméstica para insertarse en tareas extradomésticas. A estas últimas se dirige el interés de las empresas patrocinantes de la muestra. Ambas construcciones están atravesadas por múltiples sentidos circulan-

tes en los años setentas que conviven y se interpelan. Ninguno de ellos está fuera de las construcciones de sentido en disputa.

Hacia el final se escucha el cuento de Cenicienta: “el príncipe encuentra a la princesa y fueron muy felices”. La última escena es un rostro femenino notablemente maquillado, con pestañas postizas, peluca con ampuloso peinado, detrás de unos barrotes blancos que remiten a una jaula.

Como puede advertirse este film es profundamente político, en sentido no partidario. María Luisa Bemberg muestra con claridad, ironía y humor los planteos que la UFA había formulado en su manifiesto:

“La MUJER NUEVA no admite seguir siendo una eterna menor de edad, y dice BASTA A LAS DIFERENCIAS:

La discriminación sexual y salarial, la marginación política, la patria potestad, la subordinación económica, la dependencia marital, los quehaceres domésticos no remunerados, la esclavitud de estos quehaceres no compartidos por el varón, sumados a un trabajo fuera del hogar, el embarazo no deseado, la erotización comercializada de la mujer, una moral diferente para cada sexo. Éstas son algunas de las notorias diferencias.

Hacemos un llamado a todas las mujeres sin discriminación social, política, cultural o generacional para que se solidaricen con este movimiento que tiene como primer objetivo crear una conciencia NUEVA”, [...]

Por lo pronto está previsto [...] un curso que dictará en la sede de la UFA [...]” (*La Opinión*, 23-04-1972, p.15)

El mundo de la mujer (1972), es anterior a los primeros textos más significativos dentro de las discusiones en torno a las representaciones de la mujer en el cine, “Women Cinema and counter-cinema” de Claire Johnston (1973, primera edición), “Visual Pleasure and Narrative Cinema” de Laura Mulvey (1975, primera edición). Sin embargo, en sintonía con otras producciones de feministas estadounidenses, por ejemplo *Three lives* (Kate Millet, 1971) este film intenta mostrar, con la amplificación que brinda la cámara, las problemáticas referidas a las representaciones femeninas.

Si bien María Luisa Bemberg dejó UFA en 1973, continuó con su actividad feminista por fuera de este nucleamiento. El surgimiento en estos años de otros grupos



Escena final, fotograma de *El Mundo de la Mujer* (María Luisa Bemberg, 1972). Museo del Cine de Buenos Aires.

organizados en torno a estas temáticas, así como la formación de espacios específicos para el tratamiento de las mismas dentro de algunos partidos de izquierda, evidenciaban una ampliación del horizonte de interlocución de estos temas, producciones y actividades. Este crecimiento continuó aún cuando las políticas represivas se hicieron sentir —la UFA recibió en 1974 un allanamiento en sus locales realizado por la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina)—¹⁹ (Vasallo). Luego, a partir de 1976 durante la última dictadura militar debieron buscar otros modos de comunicarse. Así lo relata una integrante de UFA:

[...] cuando aún nos seguíamos reuniendo, nos llegó a través de María Luisa Bemberg que se había enterado a través de sus contactos de que los milicos nos habían catalogado como un grupo de ultrazquierda. En ese momento, una probable condena a muerte. Ya habían empezado las desapariciones [forzadas], sabíamos de gente que pasaba a la clandestinidad. En consecuencia, disolvimos UFA de común acuerdo, quedamos como feministas sueltas que nos juntábamos cada tanto, leíamos. [...] (Suplemento *Las 12* del diario *Página 12*, “Cuando las mujeres dijeron UFA!!”, 08-01-2010)²⁰.

Con otras modalidades continuaron las actividades feministas. Así lo evidencia la organización en 1982 del Primer Congreso Argentino: “La mujer en el mundo de hoy”, entre cuyas organizadoras se encontraba María Luisa Bemberg.

En 1977 se organizó la Feria del Juguete en el predio de la Sociedad Rural de Palermo. Bemberg orientada por los planteos de Simone De Beauvoir “la mujer no nace, sino que deviene” (1949) realizará el film documental *Juguetes* (1978) cuyo hilo narrativo busca evidenciar las representaciones de mujeres y varones que orientan la educación de niñas y niños en base a los juguetes, cuentos infantiles, canciones populares.

El film comienza con una pantalla en negro, voces de niños jugando, un cartel dice: “Desde la infancia las expectativas de conductas son distintas para cada sexo. Se educa a los hijos de manera específica para que actúen de manera específica.”

¹⁹ Grupo de acción para estatal

²⁰ Entrevista de la periodista Moira Soto a Hilda Rais, integrante de UFA desde su inicio.

Luego de una canción infantil popular, *El puente de Avignon*, se ven niñas —entrevistadas por un hombre— a quienes se les pregunta ¿qué van a ser cuando sean grandes? La mayoría de ellas responden: “maestra”, una otra: “médica o psicóloga”. Luego son entrevistados niños, ellos responden: “veterinario”, “polista”, “aeronáutico”, “físico nuclear”, “técnico electrónico”, “ejecutivo”, “capitán de barco”, “piloto”, “tenista”.

En un stand de libros de cuentos una voz femenina lee fragmentos de *Cenicienta* “Era dulce y resignada y jamás se quejaba de su condición”. La cámara enfoca los rostros de las niñas visitantes de la exposición que escuchan extasiadas.

Bemberg muestra en contraposición la narración que escuchan los niños en el stand de libros para ellos. Se trata de *Los tres Mosqueteros* de *Alejandro Dumas*, se escucha: “Afrontar cualquier peligro, no retroceder ante enemigo alguno, vencer o morir en la lucha”.

Se evidencia claramente la construcción de las subjetividades tanto en relación a las actividades a las que pueden aspirar, las niñas tareas de cuidado, como a las emociones que debía tener una buena mujer, dulzura y resignación. Las construcciones de género vigentes atravesadas por “regímenes emocionales” (Frevert,) surgidos con las sociedades modernas habían naturalizado las diferencias entre hombres y mujeres. La base biológica de estas conceptualizaciones tornaba esas desigualdades inmutables a diferencia de las desigualdades sociales que, según el credo de la modernidad, estaban abiertas al cambio. Las diferencias emocionales entonces eran entendidas como consecuencias directas de la naturaleza biológica. Dicho orden natural establecía diferencias radicales entre la organización física y mental de hombres y mujeres. Estas últimas eran representadas como el sexo sensitivo mientras que los hombres tenían pensamiento activo que privilegiaba la razón, y la capacidad de analizar, reflexionar y abstraer. Las mujeres en cambio eran consideradas como altamente impresionables y propensas a ser afectadas por todo tipo de sentimientos y emociones “naturales”. Estos postulados basados en el determinismo biológico, estaban siendo fuertemente interpelados en los años setenta del siglo XX (Frevert) (Tornay). Las feministas se encontraban entre las principales protagonistas de estos cuestionamientos.

Paralelamente en relación con estas interpelaciones a las conformaciones emocionales así generizadas empezaban a circular juguetes didácticos con participación conjunta de niños y niñas, la realizadora muestra hacia el final de la película, juegos compartidos entre ambos, tal vez como alternativa esperanzadora. Se ve a Bárbara, la nieta de Bemberg, con un nene, probando y andando en distintos medios de transportes pequeños, armando móviles en base a su imaginación, posibilidades que cuestionan las representaciones de género heredadas. En la última escena, una voz le pregunta a esta nena: ¿qué vas a ser cuando seas grande?, ella se abre su abrigo y muestra un pullover donde está escrito su nombre: “Bárbara”.

Juguetes fue estrenada en Nueva York en 1978, antes que en Buenos Aires.

“Corto Argentino en Nueva York

La cineasta argentina María Luisa Bemberg presentó anoche en esta ciudad [Nueva York] el cortometraje “Juguetes” [...] La película que se difunde actualmente en España, será distribuida en este país en medios educativos y televisivos [...]” (Clarín, 10-03-1978, p. 38)

“En Nueva York fue bien recibida una película nacional. El niño y el juguete [...] ‘Para poder eliminar la barrera preconcebida que puede influir en la vida de los adolescentes, es muy importante que el niño se sienta libre de todo tipo de condicionamiento previo y que eso se refleje también en la selección de sus juguetes’, dijo la autora”. (*La Razón*, 01-04-1978-Archivo Bemberg)

En 1979 fue exhibido en Buenos Aires donde tuvo una interesante repercusión.

“En el curso de este mes se proyectó en el establecimiento educativo “Mi Casita”²¹, para niños en edad preescolar, el cortometraje *Juguetes* de María Luisa Bemberg [...]”

La proyección se realizó ante un numeroso público compuesto por padres de alumnos/as y maestras del establecimiento. Luego se produjo un debate”. (*La Opinión de la Mujer*, La función de los juguetes escrito por Inés Cano, p. III, 28-08-1979)

Sobre los juguetes fueron entrevistados también niños entre 5 y 8 años. (*La Opinión de la Mujer*, Los autitos y las muñecas, p.III, 28-08-1979).

²¹ Establecimiento educativo de nivel inicial de gestión privada ubicada en un barrio de clase media acomodada de la Ciudad de Buenos Aires.

Estas exhibiciones evidencian una recepción significativa de estas interpelaciones a las conformaciones de género vigentes.

6. A modo de cierre

Las primeras producciones de María Luisa Bemberg en Argentina —1972 y 1978—, pioneras en el abordaje de estas temáticas, evidencian el particular modo en que el feminismo local de esos años participaba de las discusiones y búsquedas en torno a las representaciones de mujeres en el cine. A través de viajes, entrevistas, intercambios de textos lograron insertarse en el amplio horizonte de interlocución de aquellos años lo cual enriqueció y dinamizó estos desafíos en medio de gobiernos dictatoriales. Paralelamente, los cambios en ciernes en las condiciones de visibilidad habilitaban estas búsquedas. De este modo se interpelaban las representaciones femeninas difundidas por el cine hollywoodense como modo de discutir la producción de la diferencia sexual.

Bibliografía

- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988
- Bal, Mieke. “El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales”, *Estudios Visuales, Ensayo, Teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* n. 2, diciembre de 2004, pp. 11-50.
- Tiempos Trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid, Ediciones Akal, 2016.
- Barthes, Roland. *Mitologías*. Mexico D.F., Siglo XXI Editores, 1999.
- Colmeiro, José. “¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista” en *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada* 4, 2011, pp. 17-34 <http://www.452f.com/index.php/es/José_colmeiro.html>
- Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, CENDEAC, 2008.

- De Beauvoir, Simone. *El Segundo Sexo*, París, Gallimard, 1949.
- De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Valencia, Ediciones Cátedra. 1994. 1ra. ed. 1983.
- “La tecnología del género” (trad, Ana María Bach y Margarita Roulet), *Mora*, Nro. 2, noviembre de 1996, pp.6-34. 1ra, ed. 1987.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo*. Barcelona, Paidós, 2004.
- Dorlin, Elsa. *Sexo, género y sexualidades. Introducción a la teoría feminista*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2009.
- Dubois, Philippe. *El Acto Fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires, La Marca editora, 2008.
- Foucault, Michelle. *Vigilar y castigar*. México, Ediciones Siglo Veintiuno, 1976.
- Frevert, Ute. *Emotions in history. Lost and Found*. The Natalie Zemon Davis Annual Lecture Series. Budapest – Nueva York, Central European University Press, 2011.
- Giunta, Andrea. *Feminismo y Arte Latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2019.
- Irigaray, Luce. *Ese sexo que no es uno*. Madrid, Saltes, 1982.
- Johnston, Claire. “Women Cinema and counter-cinema” en Johnston Claire (ed.) *Notes on Women’s Cinema*. Londres, SEFT, 1973, pp. 24-31.
- Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Paidós, 2003.
- Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema” en Patricia Erens (ed.), *Issues in Feminist Film Criticism*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press. Versión en español: *Placer visual y cine narrativo*, trad. de Santos Zunzunegui, Valencia, Episteme, 1988, 1ra. ed, 1975.
- Pollock, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismos, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires, Fiordo, 1988.
- “Missing Women: Rethinking Early Thoughts on Images Women” en Carol Squires (comp.) *Essays on Contemporary Photography*. New York, New Press, 2000, pp. 3-12.
- Parker, Rozsika y Pollock, Griselda. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1981.
- Rosa, María Laura. *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2014.
- Sartre, Jean Paul. *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires, Losada, 1964.
- Saz, Ismael. “Introducción: ¿Qué hacemos con el franquismo?” en *Fascismo y franquismo*, Valencia, Universitat de Valencia, 2004, pp.13-24.
- Tornay, Lizel. “Nuevas fronteras, viejas y nuevas sensibilidades. Mujeres y tensiones de género en Argentina, siglo XX” en Gerardo Yoel (comp.) *Silencios y violencias de género*. Los Polvorines, provincia de Buenos Aires, Universidad Nacional de Gral. Sarmiento, 2020, pp. 113-132.
- Valcarcel, Amelia. *Rebeldes. Hacia la paridad*. Barcelona, Ed. Plaza & Janés, 2000.
- Vasallo, Alejandra. “Las mujeres dicen basta, movilización, política y orígenes del feminismo de los ’70”, en Andrea Andújar et al., *Historia, género y política en los ’70*. Buenos Aires, Feminaria. 2005, pp. 61-88.
- Wollen, Peter. *Signs and meaning in the Cinema*, Bloomington (USA), Indiana University Press, 1972. 1a. Edición 1969.
- Zecchi, Bárbara. *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Madrid: Cátedra, 2014.

Publicaciones periódicas citadas

- Diario *Clarín*, 10-03-1978, p. 38.
- Diario *La Opinión de la Mujer*, 28.03.1978, p. I y II
- Diario *La Opinión*, 23-04-1972, p.15
- Diario *La Opinión*, 26-08-1973, p.6
- Diario *La Opinión*, 12-12-1972, p. 18
- Diario *La Opinión*, 23-04-1972, p.15
- Diario *La Opinión de la Mujer*, “La función de los juguetes”, 28-08-1979, p. III
- Diario *La Razón*, 01-04-1978, p. 6.
- Diario *Página 12*- Suplemento *Las 12*, “Cuando las mujeres dijeron UFA!!”, 08-01-2010.
- Revista *La Semana*, c. 1978, p. 56.



DOSSIER

BASADO EN HECHOS REALES

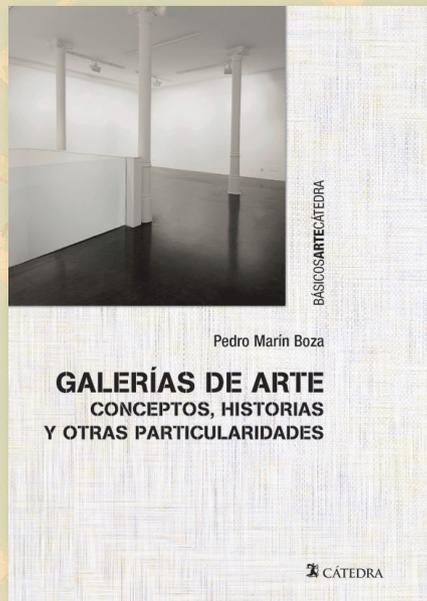
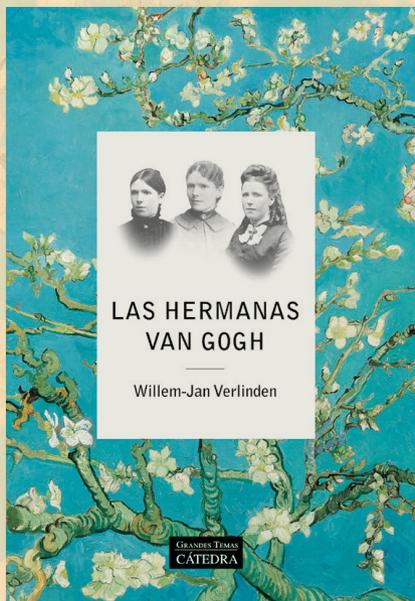
BASÉ SUR DES FAITS RÉELS

BASED ON TRUE STORIES

BASATO SU EVENTI REALI

Charo Lacalle & Nicola Dusi, eds.

arte



www.catedra.com

X @Catedra_Ed



Based on true stories. Introducción

Charo Lacalle* y Nicola Dusi**

Los artículos presentados a continuación analizan diferentes relatos basados en historias reales (en las aportaciones de Lacalle; Grignaffini y Dusi; Dusi y Grignaffini; Bernardelli) o pretendidamente reales (en la de Montanari). La reflexión que se lleva a cabo se enmarca en la tendencia a la resignificación de la realidad en las narrativas actuales, en paralelo –pero también en contraposición– al avance imparable de la “realidad” simulada por la Inteligencia Artificial en la generación de contenidos de diferentes áreas relacionadas con la creatividad (Atkinson & Barker). El análisis semiótico realizado se enmarca en una reflexión más amplia sobre la (re)construcción de una memoria cultural compartida, destinada a la transmisión de identidad colectiva (Assmann).

En la actual era de proliferación de fake-news y narrativas contrafactuales, emergen con una fuerte relevancia el *true crime* y el *biopic* en el cine y en las series de televisión, muy investigados en los estudios de medios (Brown & Vidal; Cheshire; Kartmell & Polasek). No se trata de algo que sorprenda, porque todo razonamiento sobre *biopics* y *true crime* parte –según Cartmell y Polasek– de la cuestión de la diferencia entre «real» y «reality»; es decir, entre la realidad y su representación mediática o simulación. Construido a partir de la idea de contar «historias verdaderas», el *biopic* «puede considerarse una subsección del cine histórico y del docudrama, cuyos nombres anuncian que contienen una mezcla de ficción y realidad» (Kartmell & Polasek, 3). Es esta hibridación o

conflicto entre el modo ficcional y el modo documental de la experiencia mediática factual (Eugeni) lo que articula las reflexiones que se lleva a cabo este monográfico, tanto en el *true crime* como en el *biopic*.

En la investigación de Dusi y Grignaffini, este tema está vinculado al de la adaptación, en la línea de estudiosos como Corrigan (14): «the drama of adapting the real becomes commonly a matter of transposing, uncovering, translating, mediating [...] source material from one medium to another». En los artículos del presente dossier, los *biopics* y los *true crime* se convierten en un observatorio privilegiado para razonar sobre el complejo funcionamiento de la semiosis mediática, entendida como el proceso de traducción, transformación, manipulación y remodelación de lo existente en la semiosfera. Las series de televisión y las películas dedicadas a *biopics* y el *true crime* son productos mediáticos en los que la «ficción» y la «no ficción» están inextricablemente hibridadas, tanto a través de sus relaciones intertextuales como de las relaciones de apertura y difusión transmedial.

El monográfico se inscribe en un proyecto más amplio, cuya primera etapa ha culminado en la publicación de un libro de *Punctum* sobre la miniserie *Chernobyl* (HBO, 2019)¹, en el que participaron –junto a los autores de los trabajos que integran este dossier– investigadores de diferentes países. El estudio se planteó con ocasión de una mesa redonda *Based on true stories*, en el marco del XX Congreso Internacional de la AES. Resumimos a conti-

* Universitat Autònoma de Barcelona
 ** Università di Modena e Reggio Emilia

¹ Véase Nicola Dusi y Charo Lacalle (eds.) *Chernobyl Calling: Narrative, Intermediality and Cultural Memory of a Docu-Fiction*. Atenes: Punctum, 2024. Disponible en: <https://punctum.gr/>

nuación, de manera sucinta, los aspectos más relevantes de las cinco aportaciones objeto de esta introducción.

Los artículos del dossier

Charo Lacalle analiza la construcción narrativa del *autor empírico* (Eco) en *Tor, Tretze cases y tres morts*, una serie documental de 8 capítulos, creada y dirigida por Carles Porta para la televisión pública catalana en 2024. Este *true crime* de TV3 constituye un *texto ejemplar* del género por su temática (un asesinato sin resolver), su diversificación en diferentes géneros y formatos, la minuciosa reconstrucción del contexto social y, sobre todo, la desmultiplicación de su *autor empírico* en diferentes roles (tanto de la comunicación como de la narración), que despliega a lo largo de un relato estructurado a partir de la (re)construcción de los personajes y sus relaciones.

La estrategia de creación, característica de una buena parte del *true crime* documental, presenta inequívocas semejanzas con *La preparación du roman*, el *Grand Project* de Roland Barthes de construir una obra estructurada en torno a la necesidad de conjugar la propia exposición del autor con la introyección del otro, cuya exploración constituye el eje de este artículo. La reflexión de Barthes, fruto de los dos últimos cursos que impartió en el Collège de France poco antes de su muerte prematura, identifica la preparación del proyecto de escritura con una «búsqueda» destinada a «revelar the law governing all quest before its audience» (Léger, xvii). Se trata, en definitiva, de una *epojé* entendida por el propio Barthes como una experiencia destinada a trascender el egotismo y transformarlo en simpatía por el otro. Esta idea de «sym-phaty with the other» evidencia la necesidad de Barthes de postular un retorno del autor, a pesar de haber «decretado» su muerte en el célebre homónimo ensayo de 1967, como nos recuerda Antoine Compagnon (online), en referencia a las reflexiones del propio Barthes en *Le plaisir du texte*.

Proponemos en dos artículos separados pero complementarios (casi una primera y una segunda parte) una investigación en curso firmada por Giorgio Grignaffini

y Nicola Dusi: *El biopic entre serialidad y cine: el caso de Llamame Francesco*, escrito principalmente por Grignaffini, y *Adaptar una vida: cuestiones semióticas en el biopic cinematográfico y televisivo* (también dedicado al caso de *Llamame Francesco*), escrito principalmente por Dusi.

La miniserie televisiva italiana *Francesco. Il papa della gente*, sobre la vida del Papa Jorge Maria Bergoglio, se convirtió en la película teatral *Chiamatemi Francesco*, del mismo director: Daniele Luchetti. Dusi y Grignaffini exploran la tensión semiótica entre los textos fuente en cuanto relatos de vida, los documentos históricos, las entrevistas de campo y otros materiales documentales (fotografías, filmaciones de época, artículos y narraciones ya «textualizadas» en diferentes relatos mediáticos) a partir de los cuales la estrategia textual elegida por los autores produce una forma de adaptación o «traducción intersemiótica» (Dusi, 2015); es decir, una transposición que tiene que seleccionar, condensar o ampliar solo determinados hechos y elementos de la biografía de una persona. La escritura de las diferentes versiones de guion selecciona, interpreta y reorganiza estas fuentes en una estructura narrativa y unas referencias de valor subyacentes, creando isotopías dominantes y secundarias de la historia, construyendo arcos de tensión para las transformaciones de los personajes principales, previendo efectos patémicos tanto en las relaciones entre los personajes y sus acciones, como con respecto a la recepción del *espectador modelo*.

En el plano de la escritura, Dusi y Grignaffini identifican, mediante una metodología genética (Dusi & Grignaffini, 2020), las diferencias entre las propuestas de guion de *biopics* de tipo «clásico», en las que el protagonista es una persona predestinada, que desarrolla su competencia (o vocación) desde la infancia (pasando por la adolescencia y la edad adulta, donde pondrá en práctica las pruebas superadas y los errores cometidos durante su crecimiento), de una forma más moderna o «contemporánea». En este último caso, encarnado en el producto final, *Francisco. El Papa del pueblo* y en la película, la narración se vuelve menos teleológica, aunque sigue construyéndose a través de pruebas que superar. Gracias al uso de *flashbacks* y, sobre todo, de la voz en off, caso el protagonista no aparece como alguien ya predestinado,

sino como un personaje enfrentado a sucesivas elecciones, sobre las que razona con incertidumbres y dudas, que le conducirán a su rol actual (el Papa Francisco). De hecho, el narrador omnisciente, al relatar las atrocidades del régimen militar durante los años de la dictadura en Argentina, se convierte también en testigo de su propio no saber y no hacer; es decir, de las situaciones de impotencia ante la violencia del poder militar y de la imposibilidad de prever el giro represivo de la dictadura.

Una traducción intersemiótica como el *biopic* de un Papa se complica, así, por la dramaticidad de los acontecimientos históricos que tiene que relatar. La propuesta de Grignaffini y Dusi es que se puede pasar de la «continuidad» de las fuentes históricas (más documentales) hasta una mayor o menor «discontinuidad» ligada a las necesarias invenciones, condensaciones o supresiones de la ficción narrativa (debidas a las elecciones dramatúrgicas), aunque la construcción de una verdad o efecto «verídico» (Greimas & Courtés) en un *biopic* o en un *true crime* son siempre una cuestión de «realismo intermedial» (Dusi, 2024; Grignaffini).

El artículo de Andrea Bernardelli, *Biografie criminale. Biopic e true crime*, destaca el carácter *multiplataforma* de del *true crime*, en formato de libro, podcast, cinematográfico-documental y audiovisual serial en televisión y en las plataformas, lo que le confiere, además, un carácter *proteiforme*. Producto de la intersección de tres campos diferentes y sus formas narrativas (periodismo de investigación, documental y ficción), el *true crime* ha evolucionado notablemente en los últimos años subjetivando la inspiración del documental en el que se inspira hasta ensanchar la ficcionalización forzada de los hechos y la intrusión voyeurista en la existencia de las personas reales. El autor explora los diferentes modelos de biografía criminal del *true crime* a partir de su evolución, ilustrados mediante numerosas referencias a las producciones más relevantes de las OTTs (*The Jinx*, *American Murder*, *Conversations with a Killer* etc.) y concluye con una reflexión sobre la necesidad de equilibrar la presencia en el relato de la figura del autor con la de las víctimas y su entorno. Finalmente, Bernardelli nos alerta sobre el riesgo de produ-

cir una idealización de la figura del criminal, convertido con frecuencia en el eje de la narración.

El artículo de Federico Montanari, titulado *Más sobre la relación entre ficción y realidad: el caso de las historias inspiradas en hechos y personajes reales*, se propone explorar la relación entre *biopics* y *true crime* a través de la literatura semiótica y los estudios sobre los medios de comunicación. El autor considera que la narración funciona ante todo como un «simulacro» de la realidad y que una película o una serie de televisión, incluso ficticia, es capaz de evocar emociones auténticas a pesar de estar construida sobre hechos inexistentes. Según Montanari «este juego de las emociones, y de las pasiones, es particularmente evidente en el llamado género del *true crime* o en los *biopics*, donde el público es consciente de la realidad histórica de los hechos representados, pero experimenta, sin embargo, una implicación emocional que a menudo supera el nivel de la simple comprensión racional». El autor cuestiona así tanto el «estatus de verdad» de personajes y situaciones como el realismo, que se configura como un meta-género que cruza documentales, dramas y narrativas híbridas con el fin de amplificar el impacto emocional y moral de las narraciones.

Referencias

- Assmann, J. «Communicative and Cultural Memory». *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Astrid Erll & Ansgar Nünning (Eds.) Berlin-New York: de Gruyter, 2008, pp. 109-118.
- Atkinson, Paul & Barker, Richie. «AI and the social construction of creativity». *Convergence* 29, 2023, pp. 1054-1069. doi: <https://doi.org/10.1177/13548565231187730>
- Barthes, Roland. *The preparation of the novel*. New York: Columbia University Press, (2011[2003]).
- Barthes, Roland. «La mort de l'auteur». *Le bruissement de la langue*. Roland Barthes. Paris: Seuil, 1984[1967], pp. 61-67.
- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Du Seuil, 1973.

- Brown, Tom & Belén Vidal, Eds. *The biopic in contemporary film culture*. New York: Routledge, 2014.
- Cheshire, Ellen. *BIO - PICS. A Life in Pictures*. New York, Chichester: Wallflower Press, Columbia UP, 2015.
- Compagnon, Antoine. «Qu'est-ce qu'un auteur?» *Cours de l'université de Paris Sorbonne*, 2002. www.fabula.org/compagnon
- Corrigan, Timothy, «Biopics and the Trembling Ethics of the Real», *A Companion to the Biopic*, Eds. Deborah Cartmell & Ashley D. Polasek. Chichester (UK): Wiley-Blackwell, 2020, pp. 13-22.
- Dusi, Nicola. «Intersemiotic Translation: Theories, Problems, Analysis». *Semiotica*, 206, 2015, pp. 181-205.
- Dusi, Nicola. «History, Drama, Retelling: Intermedial Realism in Chernobyl». *Chernobyl Calling. Narrative, Intermediality and Cultural Memory of a Docu-fiction*. Eds. Nicola Dusi & Charo Lacalle. Thessaloniki: Punctum Semiotics Monographs (II), 2024, pp. 31-50. Download in open access: <https://punctum.gr/>
- Dusi, Nicola & Giorgio Grignaffini. *Capire le serie tv. Generi, stili, pratiche*. Roma: Carocci, 2020.
- Eugeni, Ruggero. *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*. Roma: Carocci, 2010.
- Grignaffini, Giorgio. «Chernobyl: A miniseries between fiction and reality». *Chernobyl Calling. Narrative, Intermediality and Cultural Memory of a Docu-fiction*. Eds. Nicola Dusi & Charo Lacalle. Thessaloniki: Punctum Semiotics Monographs (II), 2024, pp. 17-30. Download in open access: <https://punctum.gr/>
- Greimas, Algirdas J., Courtés, Joseph. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hatte, 1979.
- Kartmell, Deborah & Ashley D. Polasek. «Introduction», *A Companion to the Biopic*, Eds. Deborah Cartmell & Ashley D. Polasek. Chichester (UK): Wiley-Blackwell, 2020, pp. 1-10.
- Léger, Nathalie. «Editor's preface». *The preparation of the novel*. Roland Barthes. New York: Columbia University Press, 2011[2003]. pp. xxii-xxiii.

El «regreso» del autor en el *true crime*: *Tor, tretze cases i tres morts* (TV3, 2024)

Charo Lacalle*

Recibido: 12.11.2024 — Aceptado: 19.11.2024

Titre / Title / Titolo

Le «retour» de l'auteur dans le *true crime*: *Tor, tretze cases i tres morts* (TV3, 2024)

The «return» of the author in *true crime*: *Tor, tretze cases i tres morts* (TV3, 2024)

Il «ritorno» dell'autore nel *true crime*: *Tor, tretze cases i tres morts* (TV3, 2024)

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Este artículo analiza la construcción narrativa del *autor empírico* (Eco) en *Tor, Tretze cases i tres morts*, el *true crime* dirigido por Carles Porta para TV3 en 2024. Se parte del presupuesto de que, a diferencia de los géneros informativos, el autor/narrador/personaje del *true crime* estructura el relato en torno a la *aventura semiológica* (barthesiana) de su propia representación. El ecosistema narrativo de *Tor*, cuya expansión transmedial incluye dos libros de Porta sobre esta serie documental, la convierte en un *texto ejemplar* en cuanto estrategia creativa del *true crime* actual. El procedimiento presenta interesantes similitudes con *La préparation du roman*, el *Grand Project* de Roland Barthes de construir una obra estructurada en torno a la necesidad de conjugar la propia exposición del autor con la introyección del otro, cuya exploración constituye el objeto del presente estudio.

Cet article analyse la construction narrative de *l'auteur empirique* (Eco) à *Tor, Tretze cases i tres morts*, le *true crime* réalisé par Carles Porta pour TV3 en 2024. On part de l'hypothèse que, contrairement aux genres informatifs, l'auteur/narrateur/personnage du *true crime* structure le récit autour de *l'aventure sémiologique* (barthesienne) de sa propre représentation. L'écosystème narratif de *Tor*, dont l'expansion transmédia comprend deux livres de Porta sur cette série documentaire, est un *texte exemplaire* en qualité de stratégie créative du *true crime* actuel. La procédure présente des similitudes intéressantes avec *La préparation du roman*, le *Grand Projet* de Roland Barthes pour construire un roman structuré autour de la nécessité de combiner sa propre exposition avec l'introyection de l'autre, dont l'exploration constitue l'objet de cette étude.

This article analyses the narrative construction of the *empirical author* (Eco) in *Tor, Tretze cases i tres morts*, the *true crime* directed by Carles Porta for TV3 in 2024. It is assumed that, unlike the news genres, the author/nar-

rator/character of *true crime* structures the story around the *semiological* (Barthesian) *adventure* of his own representation. The narrative ecosystem of *Tor*, whose transmedia expansion includes two books by Porta on the documentary series, makes it an *exemplary text* in terms of the creative strategy of contemporary *true crime*. The procedure presents interesting similarities with *La préparation du roman*, Roland Barthes' *Grand Project* of constructing a work structured around the need to combine the author's own exposition with the introyection of the other. The exploration of this process is the object of the present study.

Questo articolo analizza la costruzione narrativa dell'*autore empirico* (Eco) in *Tor, Tretze cases i tres morts*, il *true crime* diretto da Carles Porta per TV3 nel 2024. Si ipotizza che, a differenza dei generi informativi, l'autore/narratore/personaggio del *true crime* strutturi il racconto intorno all'*avventura semiologica* (barthesiana) della propria rappresentazione. L'ecosistema narrativo di *Tor*, la cui espansione transmediale comprende due libri di Porta sulla realizzazione della serie documentale, costituisce un *testo esemplare* in termini di strategia creativa, caratteristica del *true crime*. Il procedimento presenta interessanti analogie con *La préparation du roman*, il *Grand Project* di Roland Barthes di costruire un romanzo strutturato sulla necessità di combinare la propria esposizione con l'introyezione dell'altro, la cui esplorazione a *Tor* è oggetto di questo studio.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

True crime, documental, Semiótica, autor, ecosistema narrativo, Roland Barthes, Carles Porta.

True crime, documentaire, Sémiotique, auteur, écosystème narratif, Roland Barthes, Carles Porta.

True crime, documentary, Semiotics, author, narrative ecosystem, Roland Barthes, Carles Porta.

True Crime, documentario, Semiotica, autore, ecosistema narrativo, Roland Barthes, Carles Porta.

* Universitat Autònoma de Barcelona

Los dos últimos cursos impartidos por Roland Barthes en el Collège de France, entre diciembre de 1978 y febrero de 1980, llevaban por título *La préparation du roman*. Entre otras cuestiones relevantes de lo que definió como el *Grand Project*, el semiólogo francés planeaba un «regreso del autor», cuya «muerte» había declarado en un famoso ensayo de 1967. Todo un desafío por parte de quien afirmaba, apenas una década antes, que «l'auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme je n'est autre que celui qui dit je» (Barthes, 1984[1967], 63).

Tomo prestada de Barthes esta idea de «Return of the curiosity, return of the autor» (2011[2003], 208) para expresar mi propia curiosidad por el retorno del *autor empírico*, como *autor modelo* (Eco) pero sobre todo como autonarrador y personaje, en los relatos del *true crime*, que me propongo abordar mediante el análisis de la serie documental de TV3 *Tor, tretze cases i tres morts*, dirigida por Carles Porta en 2024 (disponible en 3cat y Atresplayer).

Introducción

La popularidad del *true crime* y la diversificación de los géneros (documental, ficción, entretenimiento) y de los formatos (series, podcasts, libros, etc.) que adopta son, a la vez, causa y efecto del reconocimiento social y cultural adquiridos a lo largo de la última década. En paralelo, los discursos académicos sobre estas narrativas híbridas se multiplican, en un contexto global determinado por la avalancha de contenidos de las OTT.

Algunos estudiosos remontan la genealogía del *true crime* hasta los relatos sobre criminales del siglo XVI, exhibidos en los panfletos religiosos de la época con el doble objetivo de argumentar la necesidad de reformas morales (Wiltenburg) y satisfacer el deseo de sensacionalismo y euforia de la audiencia (Pálaková). En el siglo XX, el incremento de la alfabetización, la fascinación del público por los procesos de la justicia criminal y el auge de la prensa sensacionalista determinaron, entre los años veinte y cuarenta, la expansión de los *pulp magazines* sobre casos judiciales, precursores inmediatos del *true crime*

actual (Murley). Pero no sería hasta la década de los sesenta, un período caracterizado por los profundos cambios que introdujo, cuando la novela de Truman Capote *A sangre fría* (1966) estableciera las convenciones y las técnicas narrativas del género. El impacto de esta obra sobre los brutales asesinatos de una familia en el Kansas rural de 1959 fue tal que, además de conformar el canon de la literatura posterior sobre crímenes reales, jugó un papel determinante a la hora de trasladar la sensibilidad de los tabloides a la cultura de las élites.

El *true crime* literario de los años setenta y ochenta «became the dominant form of nonfiction murder narration in America» (Murley, 4). Hasta que el boom de la telerrealidad trasladó a la televisión su éxito literario de la década anterior a finales de los ochenta, con *reality shows* tan emblemáticos como *Cops* (John Langley y Malcolm Barbour, 1989-1994) y *American most wanted* (Michael Linder y Stephen Chao, 1988-2011) en Fox, o *Unsolved Mysteries* (John Cosgrove y Terry Dunn Meure, 1987-1997), en NBC, por citar tan solo tres ejemplos representativos de la primera generación de estos formatos. La segunda generación, en cambio, inaugurada con *Gran Hermano* (John de Mol, 1999) al inicio del siglo actual, desplazó hacia el entretenimiento el interés por los hechos criminales y la vocación parainstitucional de la etapa anterior, en sintonía con el espíritu de la cultura post-documental dominante en ese período «that have made strong and successful connections with the idea of the 'game'» (Corner, 261).

A partir de la segunda década de 2000, el *streaming* ha disparado el interés por las historias televisivas sobre asesinatos y su encuentro afortunado con la serialización ha modificado la relación entre el *true crime* y la audiencia (Bruzzi). Entre otras razones, por su capacidad incitar al consumo *binge*: «[The] True crime had become a phenomenon, buoyed by an increase in serialized nonfiction storytelling, the streaming platforms that enabled their «binge» consumption» (Maher y Cake, 25).

El estudio de la construcción narrativa del *autor empírico* (Eco) en el *true crime*, y los roles asumidos en la historia criminal de *Tor, tretze cases i tres morts* (TV3, 2024), parte del presupuesto de que, a diferencia de los géneros

informativos, el autor/narrador/personaje del *true crime* estructura sus historias en torno a la *aventura semiológica* (barthesiana) de su propia puesta en escena¹. Parafraseando al último Roland Barthes de *La préparation du roman*, podríamos decir que en *Tor* confluyen dos de los cuatro roles identificados por semiólogo estructuralista para designar al «Is»: la «persona» y el «scribens», destinados a convertir la «vida» en «work 'immediateley' (without mediation)» (2011[2003], 211). Un procedimiento similar al que explica Porta² sobre su integración en esta serie documental:

Por un lado, porque hace veintisiete años que trabajo en esta historia y, por otro, porque, a mi pesar, he pasado a formar parte de ella. Aparte de esto, hay un detalle que antes era anecdótico pero que ahora, con la perspectiva del tiempo, toma relevancia: salgo en muchas imágenes de archivo, por accidente, o bien porque el cámara se entretenía conmigo (y me filmaba), o bien porque yo estaba tan integrado en la escena que era inevitable filmarme (Porta, 2024: 161).

El *true crime* documental

En su transformación en cuanto género, el *true crime* documental replica los elementos temáticos y formales de las narrativas de sucesos, tanto de los *reality shows* como de la información, que lo sitúan en el confín entre esta última y el entretenimiento (Boling y Hull). Pero, lejos de contaminar y, menos aún, de corromper el periodismo –como en cambio sostienen sus apocalípticos– el *true crime* constituye «a separate, legitimate art form that predates journalism and serves unique social functions» (Punnet, 85).

Elizabeth Walters lo define como el resultado de la hibridación del *cinéma vérité* documental, mediante la intercalación de entrevistas a las figuras clave de los sucesos narrados. Vicente Garrido reivindica las cualidades artísticas de unos relatos que nos conmueven y nos

proporcionan una verdadera experiencia moral. En la línea ambos autores, Ian Punnet (93) insiste en la necesidad de separar *true crime* e información, sobre la base de que a pesar de que uno y otro comparten el mismo DNA «true crime seeks to create emotional sensations regarding criminal events and transport moral messages and social truths through entertaining narratives rich in detail and color». Entre otras razones, porque los interrogantes suscitados «about the representation of the law in the digital era, perceptions of justice, narrative and evidence, the increased 'jurification' of audiences and the instability of truth» (Barnes, 7), se plantean en el *true crime* de una manera mucho más clara que en la información.

La separación entre la información y el *true crime* es defendida también por quienes sitúan su origen contemporáneo en el podcast *Serial*, un spin-off del programa radiofónico *American Life Show* emitido por la cadena pública WBEZ en 2014. Su tremendo impacto –tanto en la crítica como en la audiencia– y su influencia se deben al hecho de que la investigación sobre el asesinato en 1999 de la joven estudiante de 18 años Hae Min Lee a manos de su novio, realizada por Sara Koenig, evidenciaba la posibilidad de atrapar al público sin recurrir al amarillismo. La fórmula utilizada por Koenig consistía principalmente en una acertada combinación de verosimilitud e intimismo, que diferenciaba su narrativa de cualquier otra historia sensacionalista sobre crímenes.

Tras la estela *Serial*, los *true crimes* documentales de Netflix *Making a Murderer* (Laura Ricciardi y Moira Demos, 2015-2018) y *The Staircase* (de Lestrade, 2018) –considerados por algunos autores como los *ur-texts* del *true crime* documental actual– extrapolan a las narrativas audiovisuales las características más sobresalientes del citado podcast. Para Sean Maher y Susan Cake (96), «The Netflix true crime series *Making a Murderer* and *The Staircase* helped to redefine the genre by generating international appeal when they were promoted as marquee titles on the Netflix streaming platform». Stella Bruzzi (255) considera *The Staircase* «the obvious starting point for any discussion of the new true crime documentary», mientras que Josh Modell llega incluso a afirmar que esta

¹ *La Aventura semiológica* es el título de una conferencia impartida por Roland Barthes en Italia y publicada en el diario *Le Monde* el 7 de julio de 1974. Disponible en el homónimo libro de Barthes de 1985.

² El periodista Carles Porta dirige y presenta el *true crime* *Crimis*, uno de los espacios más exitosos de TV3 en emisión desde 2020 basado en el programa homónimo que Catalunya Ràdio viene emitiendo desde 2018.

producción constituye la piedra Rosetta de las docuseries sobre crímenes reales.³

Monica Fludernik y Marie-Laure Ryan identifican en la invención de la novela de no ficción algunas influencias interdisciplinarias de la narrativa no ficcional, que se pueden extrapolar al *true crime*. Principalmente, el impacto de los trabajos del historiador norteamericano Hyden White sobre la relevancia de la narrativa en la historiografía, el desarrollo del análisis narrativo en la medicina y la psicología terapéutica, y la explosión de los estudios sobre medios a consecuencia del desarrollo de internet. En relación con este último punto, cabe añadir que la profunda reconfiguración del sistema mediático en la era digital ha propiciado la expansión de este género, versátil y capaz de conformar verdaderos ecosistemas narrativos, cuyos componentes se retroalimentan a la vez que se complementan: «True Crime no longer exists as a single genre of work but rather as an all-expansive one, reaching across literature, television and cinema, podcasting –especially so since the advent of Serial (Barnes, 2).

Este es el caso de *Tor, tretze cases y tres morts* (Porta, 2024), sobre el asesinato irresuelto de Josep Montané «Sansa» en 1995, cinco meses después de que una sentencia judicial declarara amo único de la montaña comunal de Tor en el homónimo pueblo del Pirineo leridano confinante con Andorra. El origen de esta serie documental se remonta a una primera noticia de TV3, en enero de 1997, acerca de la revocación de la citada sentencia judicial. Aquella información del entonces joven periodista Carles Porta terminó convirtiéndose en un proyecto de «narratología transmedial» (Ryan, 2005), desarrollado en diferentes formatos y medios: el reportaje documental del programa *30 Minuts* (*Tor, la muntanya maleïda*, TV3, 1997), un primer libro sobre el caso (*Tor, tretze cases i tres morts*, 2005), su adaptación en el homónimo podcast de 22 episodios (2016) y un segundo libro (*Foc encès*, 2024), además de la serie documental que nos ocupa y la conspiciua producción de los fans en los medios sociales.

³ Véase Josh Modell «From ‘Making a Murderer’ to ‘Evil Genius’: Netflix’s Golden Age of True-Crime Docs». *Rolling Stone*, 18 de mayo de 2018. Disponible en: <https://www.rollingstone.com/tv/tv-news/from-making-a-murderer-to-evil-genius-netflixs-golden-age-of-true-crime-docs-630614>

Pero, la afinidad de *Tor* con otros *true crimes* emblemáticos, como *Serial*, *Making a Murderer* o *The Starcaine* reside sobre todo en la implicación de su autor en un ejercicio etnográfico realizado, en este caso, a lo largo de casi tres décadas, que ha terminado convirtiéndose –en palabras del propio periodista– en «la historia de una obsesión» (Porta, 2024: 11)⁴. Un largo período en el que la «memoria colectiva» de los hechos narrados se ha ido transformando en una «memoria del lugar», creada deliberadamente y difuminada por el paso del tiempo, como señala Poláková en relación con las *broadside ballads* a las que remonta el origen del *true crime*. Hasta el punto de que la historia narrada en *Tor* ha acabado siendo, más que la historia de los vecinos del pueblo, la historia de su autor:

Lo único que puedo decir, por si alguno de los que se enfadarán lee este libro, es que yo cuento «mi visión de la historia»; incluso me atrevería a decir que esta es «mi» historia. Es verdad que los vecinos de Tor son sus protagonistas, pero quien se ha pasado veintisiete años recogiendo testimonios y examinando documentación soy yo, y creo que tengo derecho a narrar los hechos de la manera que me parezca más oportuna y más fiel a lo que me parezca que pasó (Porta, 2024: 11).

Tor ilustra, además, la estrategia que Mari Hatavara, Matti Hyvärinen y Jarmila Mildorf (137) denominan «cross-fictionality», en referencia a la extensión del «narratological study of representing other minds outside of the realms of fiction». Una evolución coherente con el carácter del *true crime* de «narrativa reimaginada», el término utilizado por Charlotte Barnes para explicar la inserción del autor en una historia que se va modificando a medida que se (re)construye.

La vertiente social del *true crime*

Desde un punto de vista narrativo el *true crime* aspira a expandir las noticias de los medios que contienen elementos de thriller e intriga, con el objetivo de inducir en sus

⁴ Xavier de Lestrade realizó una primera versión de *The Starcaine* en 2004, integrada años después con tres nuevos capítulos que grabó entre 2012 y 2013.

destinatarios «an immersion in the lived experiences of crime and transgression» (Redmon, 427). Y ahí reside precisamente su atractivo, derivado del «plaisir and thrill of the hunt» donde convergen las expectativas del autor y del espectador:

True-crime documentaries thus become a place or activity, unique among other types of documentary, in which the ambivalent desires, both of the filmmaker and viewer, may very well coincide in what Cixous [and Dennomé] (1976) describes as the pleasure and thrill of the hunt» (Stoneman y Packer, 404).

Pero ¿qué factores determinan la expansión de un suceso más allá de los noticiarios hasta convertirse en un *true crime*?, se preguntaba Philip Rawlings en un congreso sobre criminología popular. El interés de los editores por el carácter extraordinario y emblemático de determinados hechos extremos, donde reside según Rawlings su poder de captación, es justamente lo que suscitó el interés de Porta por las historias de Tor:

Tor es una metáfora de la historia de la humanidad, de la vida de cualquier grupo humano, pero llevada al extremo, porque todo esto empezó debido a que vivían en un extremo –lejos de todo–, lo cual convirtió en extremos a unos y en extremistas a otros (Porta, 2024:12).

En su reflexión sobre el éxito arrollador del *true crime* documental actual, Tanya Horeck (4) apunta al giro de la cultura digital contemporánea hacia lo que Mark Andrejevic denomina «culture of detection [...] that promises to take us ‘behind the scenes’», e identifica su resonancia y su resistencia con su capacidad de articular las cuestiones socioculturales relevantes en un momento dado. A las personas nos fascina el mal y por eso nos preguntamos constantemente de dónde viene y si nosotros mismos podríamos llevar a cabo un acto tan cruel como el asesinato, afirmaba el escritor de novela policiaca Ian Rankin a *The Guardian* en 2015⁵. La editora de Palgrave-Macmillan Trisha Jackson explicaba, en el mismo artículo del citado

diario británico, que las historias sobre crímenes «create a psychologically safe space that lets us dare to wrap our minds around otherwise unfathomable emotion».

Para Laura Browder (934), el *true crime* constituye «a popular arena for metaphysical discussions about the nature of evil, the meaning of retribution, and the impossibility of knowing another». La autora sostiene que la realidad reconstruida por este tipo de narrativas posee un enorme valor pragmático, derivado de la transmisión de conocimiento sociohistórico sobre el mundo que llevan a cabo. Pero también por la dialéctica intrínseca a la propia articulación discursiva del *true crime*:

True crime is a politically slippery genre. On the one hand, true crime books uphold conservative values—policemen are heroes, criminals are punished, sometimes by death [...] Yet true crime books are also subversive, in that they tend to question the very foundations of patriarchal culture the family in true crime is often a poisonous unit (Browder, 126).

En este sentido se puede afirmar que el *true crime* evidencia la fuerza del documental en la cultura multimedia y multiplataforma contemporánea, a la que induce «ideals of truth-telling to the fore» (Horeck, 22). Hasta el punto de que sus defensores intentan esquivar los numerosos escollos éticos que plantea sobre la base de una «vocación cívica positiva», que trascendería su carácter de mero fenómeno pop cultural:

The «true-crime boom» of the mid- to late 2010s is not only a strange pop-culture phenomenon [...] but also the site of a number of ethical pitfalls defenders of the genre counter with an argument in support of its positive civic function (Stoneman y Packer, 402).

El *true crime* nos facilita informaciones y representaciones precisas de la realidad; una función que no puede ser definida únicamente en términos de correspondencia entre la representación y lo representado (Renner). Entre otras razones, porque su encaje en la narrativa serial audiovisual no deriva solo de la dramaticidad de los crímenes violentos –de los que parte generalmente– sino también de la adecuación de su estructura al esquema crimen/autor/justicia, la panorámica del entorno social

⁵ Véase el artículo de Mark Lawson «Serial thrillers: why true crime is popular culture's most wanted», publicado en *The Guardian* el 12 de diciembre de 2015. Available at: <https://www.theguardian.com/culture/2015/dec/12/serial-thrillers-why-true-is-popular-cultures-most-wanted>.

que ofrecen y la reflexión sobre la naturaleza humana que llevan a cabo (Garrido).

En resumen, el *true crime* nos atrae porque los rasgos que lo definen son los mismos que caracterizan a nuestra humanidad: «a love of truth, justice, a resistance to lockstep authority, the need to stand for something, an attachment to our piece of the Earth, and a balance between faith and reason» (Punnett, 110). Sin olvidar el potencial narrativo intrínseco de algunos hechos susceptibles de convertirse en un relato de éxito, como afirmaba el abogado de la familia Sansa, Francesc Sapena, en el caso de Tor:

A veces pienso que la más desbordada imaginación de un guionista de televisión creando un argumento dramático y truculento no superaría lo que, desgraciadamente, en la vida real están viviendo en Tor» (Porta, 2005: 375).

La recepción del *true crime*

A diferencia de los programas de telerrealidad, cuyo propósito declarado es el entretenimiento, la certeza por parte del espectador de que lo que está viendo se ajusta a su propia definición del documental es esencial para su comprensión (Morton). Después de todo, la narratividad es «a matter of degree» y, al final, corresponde al espectador determinar si las concesiones necesarias en un género híbrido como este descompensan o, por el contrario, equilibran la relación entre lo factual y lo ficcional (Fludernik y Ryan, 9). Eso explica que con frecuencia se atribuyan al *true crime* características como la objetividad, al tiempo que se reserva el sensacionalismo y la morbosidad para los reality shows (Larke-Walsh, en Morton).

Entre otras estrategias adoptadas en *Tor* para huir del amarillismo, la maqueta utilizada perseguía el doble objetivo de eludir las fotos del cadáver en descomposición y de reforzar la verosimilitud del imaginario desplegado por su extraordinaria precisión, como señala Carles Porta:

[...] la maqueta es un elemento que está entre la realidad y el cuento, que tiene una precisión increíble y da una verosimilitud

impresionante», explica. «No queríamos mostrar las fotos del cadáver, pero sí cómo pasaban las cosas, por eso utilizamos la maqueta y unos muñecos, que son un personaje más de la historia, para explicar una tragedia, una tragicomedia».⁶

La maqueta compensa, en cierto modo, la imposibilidad de equilibrar las imágenes truculentas con la seguridad de que el criminal ya ha sido detenido y condenado; un desafío al que se enfrentan inevitablemente los *true crimes* sobre asesinatos irresueltos (Chaplin y Chaplin). Este aspecto es particularmente relevante en el *true crime* audiovisual, porque la intimidad propiciada por el medio televisivo no solo nos induce a la introspección, sino que también nos plantea cuestiones transcendentales sobre los actos morales ajenos y, por consiguiente, sobre los nuestros propios (Garrido).

Llegados a este punto es inevitable preguntarse si en la tendencia actual del *true crime* a evitar las imágenes truculentas no influya también, de un modo u otro, su mayor arraigo entre la audiencia femenina respecto de la masculina. Una evidencia cuanto menos sorprendente, que se verifica también en la literatura y en el podcast, considerando la mayor renuencia de las mujeres hacia los contenidos violentos y el hecho de que los verdugos suelen ser hombres (Monroe).

A falta de investigaciones sistemáticas sobre un tema que sería importante conocer, las tentativas de comprender este fenómeno oscilan entre el apelo al voyeurismo y lo naïf, como señala Rachel Monroe en su libro de 2019 *Savage Appetites: Four True Stories of Women, Crime and Obsession*:

Sometimes women's attraction to true crime is dismissed as trashy and voyeuristic (because women are vapid!). Sometimes it is unquestioningly celebrated as feminist (because if women like something, then it must be feminist!). And some argue that women read about serial killers to avoid becoming victims (Monroe, epub).

⁶ Véase el artículo de Inés Álvarez en Código Nuevo, del 20 de junio de 2024, «'Tor', el pueblo invadido por los amantes del 'true crime': ¿qué pasó allí realmente?». Disponible en: <https://www.codigonuevo.com/planes/viajar/tor-el-pueblo-invadido-por-los-amantes-del-true-crime-que-paso-alli-realmente-CM1835774>

En sintonía con esta última afirmación de Monroe, las cavilaciones de la prensa generalista se orientan generalmente hacia la necesidad de autoprotección que experimentan las mujeres. «Para muchas mujeres, se trata de una herramienta para saber actuar ante las diferentes situaciones», concluía una noticia reciente de *El Periódico*⁷. «La posibilidad de encontrar técnicas de autodefensa frente a un posible atacante induce a las mujeres a consumir más *true crime* que a los hombres», señalaba *El País* en 2019⁸, en un artículo donde también se mencionaba uno de los pocos trabajos académicos centrado en la vertiente motivacional de la recepción femenina (Boling y Hull). La escritora y comentarista de *Vanity Fair* Nancy Jo Sales ha llegado incluso a conectar el interés de las mujeres por el *true crime* con el incremento de las citas en Tinder, bajo la premisa de que «Women, of necessity, have become amateur detectives, often impressively adept at researching the backgrounds of their matches and potential dates.»⁹

El proyecto «barthesiano» del *true crime*

Tor ejemplifica el potencial de la versión «distópica» del documental, que constituye la esencia del *true crime* (Browder, 932), donde reside su capacidad de convertir el periodismo de sucesos en una reflexión socio antropológica sobre la vida de los otros y de evocar «multi-sensory impressions» (Elizabeth Walters, 31). Siguiendo a Lindsay Sherrill (1475), se podría decir que *Tor* se propone explicar –como cualquier otro *true crime*– «how orga-

nizations are affected by and evolve to fit their environments, and how political, social, and economic forces act on organizations».

La construcción de los personajes mediante su evolución a lo largo del tiempo, el protagonismo del espacio, la relevancia del contexto y el recurso a la hibridación de géneros y de lenguajes expresivos convergen en *Tor* una sinfonía de voces, cuyo tono principal corresponde a su autor. En la línea de los ya citados *true crimes*, el autor empírico Porta se difracta en diferentes personajes para darle sentido al relato, como sostiene el realizador Santi Baró:

Y el sentido de esta serie es Carles Porta. La apuesta desde realización es que él esté presente en todos sus momentos temporales: el Carles Porta previo al viaje a Tor del 30 minuts, el Carles Porta en Tor durante el 30 minuts, el Carles Porta que pasa veinticinco años sin olvidar esta historia, y por último el Carles Porta de la actualidad, en el rodaje de la serie. La realización ha hecho posible que él sea el principal protagonista de la historia y que todo pase por él. Este es el primer elemento. Tener un Carles Porta que está contando una historia desde dentro de los diferentes momentos y espacios (Porta, 2024: 252).

La historia narrada es, en definitiva, el *viaje del escritor* (Vogler) emprendido por el periodista para reconstruir los sucesos de Tor: «un reto muy complicado» por la densidad de una historia con «muchos personajes y muchas tramas y subtramas», a lo que se sumaba la inmensidad del material a disposición (Porta, 2024, 160). En total, más de 40 horas grabadas en 1997, miles de páginas sobre el sumario, numerosas informaciones de prensa y abundante material bruto sobre el tema de TV3 y de otras televisiones, a lo que cabía añadir las imágenes contextuales (*b-roll*) grabadas en los cinco años precedentes al estreno de la serie, a lo largo de los cuales se fue puliendo el proyecto. La solución se la ofrecieron –según Porta– sus propios colaboradores, al insistirle en «contar la historia desde el ‘yo’» y asumir «un papel un poco más protagonista» que en el resto de los *true crimes* que ha dirigido (Porta, 2024, 161).

La estrategia de creación, característica de una buena parte del *true crime* documental, presenta inequívocas similitudes con el *Gran Project* barthesiano de construir

⁷ Véase el artículo de Lucía M. Algobía «Auge de audiencia femenina en el ‘true crime’: ¿por qué atraen más a las mujeres las historias de crímenes?» publicado en *El Periódico*, 29 de septiembre de 2024. Disponible en: <https://www.epe.es/es/ocio/20240929/auge-audiencia-femenina-true-crime-ocio-dv-108711380>

⁸ Véase el artículo de Beatriz Serrano «Historias de crímenes reales: ¿por qué las mujeres nos obsesionamos con ellas?» publicado en *El País* del 13 de abril de 2019. Disponible en: <https://elpais.com/smoda/placeres/historias-de-crímenes-reales-porque-las-mujeres-nos-obsesionamos-con-ellas.html>. Sobre la investigación a la que se refiere noticia, véase Vicary y Fraley.

⁹ Véase el artículo de Sales «Why do women love true crime so much? I have a theory», en *The Guardian*, 5 de julio de 2023. Disponible en: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2023/jul/05/women-love-true-crime-podcasts-theory-serial-online-dating>

una novela cuyo autor se ve obligado a conjugar su propia exposición con la introyección del otro. «The testimony I give of myself can't satisfy unless I extend to include others» (Barthes, 2011[2003], 164), explicaba Barthes a los estudiantes sobre *La préparation du roman*, poco antes de su prematura desaparición.

Con independencia de las discrepancias entre los estudiosos a la hora de interpretar el *Grand Project* inacabado como un procedimiento general de escritura de cualquier novela o, por el contrario, de una obra concreta, la traductora de la versión en inglés, Kate Briggs resume la minuciosa *préparation* realizada por Barthes en términos de experiencia vital: «in the sense of arrangement, a setting out or up, an organization both of a way of life, with the series of decisions that such organization entails, and of a certain kind of material» (Briggs, xxvii). Y es en este sentido en el que el *Grand Project* trasciende, finalmente, el mero hecho de escribir y se convierte en una búsqueda: «a lesson in that it stages the peregrination of a quest [une recherche] and dramatically sets out the law governing all quest before its audience» (Nathalie Léger, xvii).

El proceso creativo de Porta comparte con el *Grand Project* la idea «of investing the Course and Work in the same literary enterprise» (Barthes, 2011[2003], 8), que consiste en convertir las anotaciones «fragmentadas» sobre la novela (el material acumulado en el caso de *Tor*) en una larga forma continua: «My problem is how to pass from the Notation (of the present) to the Novel, from the fragmented form ('notes') to a long continuous form» (Barthes, 2011[2003], 23). Pero, el paralelismo entre la *epojé* barthesiana y experiencia antropológica de Porta es aún más evidente considerando que el semiólogo francés no entiende por «novela» un género particular históricamente determinado, sino el resultado de la transformación del egotismo en simpatía por el otro: «what I'm calling novel is not a particular historic determined genre but any work in which egotism is transcended, not in the direction of the arrogance of generality but that of sympathy with the other» (Barthes, 2011[2003], 164).

Entre las reflexiones de Porta incluidas en su último libro sobre *Tor* figura un encuentro con Lázaro, unos de

los personajes más pintorescos de la serie documental y autor de alguna sentencia muy alabada por el periodista («A Sansa lo mataron porque estaba vivo»), que resume de manera proverbial la relación «of sym-phyty with the other» descrita por Barthes en *La préparation*:

Otro día me encontré a Lázaro, que a pesar de tener la espalda maltrecha no deja de trabajar. De vez en cuando, si se siente menospreciado o amenazado, todavía tiene esos arranques tan suyos. Montado en su caballo blanco, guiaba un rebaño de vacas. Me saludó, con el puro entre los labios y con la gorra bien calada, y me dijo: «Tú y yo nos conocimos en Tor; tú y yo moriremos en Tor». (Porta, 2024, 156).

La «sym-phyty with the other» también podría explicar, en último extremo, la relevancia del autor representado en cuanto garante de las representaciones y la necesidad última de postular su figura a pesar de su «muerte». Como nos recuerda Antoine Compagnon (online), en referencia a las reflexiones del propio Barthes en *Le plaisir du texte*: «Je désire l'auteur, j'ai besoin de sa figure. L'auteur: cette figure que je désire, dont j'ai besoin. Je ne lis pas une texte comme s'il était sans auteur».

Referencias

- Andrejevic, Mark. *iSpy: Power and Surveillance in the Interactive Era*. Lawrence, KS: University of Kansas Press, 2007
- Barnes, Charlotte. *Deconstructing True Crime Literature*. London: Palgrave-MacMillan, 2023.
- Barthes, Roland. *The preparation of the novel*. New York: Columbia University Press, (2011[2003]).
- Barthes, Roland. *L'aventure sémiologique*. Paris, Éditions du Seuil, 1985.
- Barthes, Roland. «La mort de l'auteur». *Le bruissement de la langue*. Roland Barthes. Paris: Seuil, 1984[1967], pp.61-67.
- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Du Seuil, 1973.
- Boling, Kelli S. & Hull, Kevin. «Undisclosed Information – Serial Is My Favorite Murder: Examining Motivations in the True Crime Podcast Audience». *Jour-*

- nal of Radio & Audio Media* 25, 2018, pp. 92-108. doi: <https://doi.org/10.1080/19376529.2017.1370714>
- Briggs, Kate. «Translator's preface». *The preparation of the novel*. Roland Barthes. New York: Columbia University Press, 2011[2003], pp. xxv-xxx.
- Browder, Laura. «True Crime». *The Cambridge Companion to American Crime Fiction*. Ed. Catherine R. Nickerson. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 205-228.
- Browder, Laura. «Dystopian Romance: True Crime and the Female Reader». *The Journal of Popular Culture*, 39, 2006, pp. 928-953. doi: <http://dx.doi.org/10.1111/j.1540-5931.2006.00328.x>
- Bruzzi, Stella. «Making a genre: the case of the contemporary true crime Documentary». *Law and Humanities*, 10, 2016, pp. 249-280. doi: <http://dx.doi.org/10.1080/17521483.2016.1233741>
- Chaplin, Elayne & Chaplin, Melissa. «Unresolved – Narrative strategies in an unsolved true crime: depictions of the Jon Bénet Ramsey». *True crime in American media*. Ed. Larke Walsh. London. Routledge, 2023, pp. 83-97.
- Cixous Hélène & Dennomé, Robert. «Fiction and its Phantoms: A reading of Freud's Das Unheimliche (The «Uncanny») ». *New Literary History* 7, 1976, pp. 525-548.
- Compagnon, Antoine. «Qu'est-ce qu'un auteur?» *Cours de l'université de Paris Sorbonne*, 2002. www.fabula.org/compagnon
- Corner, John. «Performing the Real: Documentary Diversions». *Television & New Media* 3, 2002, pp. 255-269. doi: <https://doi.org/10.1177/152747640200300302>
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani, 1979.
- Garrido, Vicente. *True crime. La fascinación del mal*. Barcelona: Ariel, 2021.
- Fludernik, Monika & Ryan, Marie-Laure. «Factual Narrative: An Introduction». *Narrative Factuality: A Handbook*. Eds. Monica Fludernik & Marie-Laure Ryan. Berlin: De Gruyter, 2020, pp. 1-28. doi: <https://doi.org/10.1515/9783110486278>
- Hatavara, Mari; Hyvärinen, Matti & Mildorf, Jarmila. «The Literary in Narrating Dramatic Life Experience». *The Routledge Companion to Literary Media*. A. Eds. Ensslin, J. Round and B. Thomas. London. Routledge, 2023, pp. 137-147).
- Hayward, Keith & Presdee, Mike. *Cultural criminology and the image*. London: Routledge, 2010.
- Horeck, Tanya. *Justice on Demand. True Crime in the Digital Streaming Era*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 2019.
- Léger, Nathalie. «Editor's preface». *The preparation of the novel*. Roland Barthes. New York: Columbia University Press, 2011[2003]. pp. xxii-xxiii.
- Maher, Sean & Cake, Susan. «Innovation in true crime: generic transformation in documentary series». *Studies in Australasian Cinema* 17, 2023, pp. 95-109. doi: <https://doi.org/10.1080/17503175.2023.2224617>
- Monroe, Rachel. *Savage appetites. Four stories of women, crime, and obsession*. New York, NY: Scribner, 2019.
- Morton, Phoebe. «Stylistic choices in true-crime documentaries: the duty of responsibility between filmmaker and audience». *Media Practice and Education* 22, 2021, pp. 239-251. doi: <https://doi.org/10.1080/25741136.2021.1925814>
- Murley, Jean. *Twentieth century murder and American popular culture*. Westport, CT: Praeger, 2008.
- Poláková, Jana. «Reality and Fiction in Broadside Ballads and Their Contemporary Reception: A Case Study». *Czech Broadside Ballads as Text, Art, Song in Popular Culture, c.1600 – 1900*. Eds. Patricia Fumerton, Pavel Kosek & Marie Hanzelko. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022, pp. 233-251.
- Porta, Carles. *Foc encès*. Barcelona: La Campana, 2024.
- Porta, Carles. *Tor, tretze cases i tres morts*. Barcelona: La Campana, 2005.
- Punnet, Ian Case. *Toward a Theory of True Crime Narratives. A Textual Analysis*. London: Routledge, 2024.
- Rawlings, Philip. «True crime». *The British Criminology Conferences: Selected Proceedings. Volume 1: Emerging Themes in Criminology. Papers from the British Criminology Conference*. Eds. Jon Vagg & Tim Newburn. London: Loughborough University, 1995.

- Redmon, David (2015) «Documentary criminology: Expanding the criminological imagination with ‘Mardi Gras—made in China’ as a case study». *Societies* 5, 2015, pp. 425-441. doi: <https://doi.org/10.3390/soc5020425>
- Renner, Karl Nikolaus. «Facts and Factual Narration in Journalism». *Narrative Factuality: A Handbook*. Eds. Monica Fludernik and Marie-Laure Ryan. Berlin: De Gruyter, 2020, pp. 465-478. doi: <https://doi.org/10.1515/9783110486278-032>
- Ryan, Marie-Laure. «On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology». *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*. Ed. Jan Ch. Meister. De Berlin: De Gruyter. 2004, pp. 1-24. doi: <https://doi.org/10.1515/9783110201840.1>
- Sherrill, Lindsay A. The «‘Serial Effect’ and the True Crime Podcast Ecosystem». *Journalism Practice*, 16, 2022, pp. 1473–1494. doi: <https://doi.org/10.1080/17512786.2020.1852884>
- Stoneman, Ethan & Packer, Joseph. «Reel cruelty: Voyeurism and extra-judicial punishment in true-crime documentaries». *Crime, Media, Culture*, 17, 2021, pp. 401-419. doi: <https://doi.org/10.1177/1741659020953596>
- Vicary, Amanda M. & Fraley R. Chris. «Captured by True Crime: Why Are Women Drawn to Tales of Rape, Murder, and Serial Killers?». *Social Psychological and Personality Science* 81, 2010, pp. 81-86. doi: <https://doi.org/10.1177/1948550609355486>
- Vogler, Christopher. *The Writer’s Journey: Mythic Structure For Writers*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 1998.
- Wiltenburg, Joy. «True crime: The origins of modern sensationalism». *The American Historical Review* 109, 2004, pp. 1377–1404. doi: <https://doi.org/10.1086/ahr/109.5.1377>
- Walters, Elizabeth. «Netflix Originals: The Evolution of True Crime Television». *The Velvet Light Trap*, 88, 2021, pp. 25-37. <https://www.muse.jhu.edu/article/805508>

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 semiótica 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 de ideología e valores. 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 Pontífice¹.

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,

¹ 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 escala².

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*³. 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

² 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.

³ *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 intersemiótica⁴ (del lenguaje verbal al lenguaje audiovisual) e intrasemiótica (entre materiales audiovisuales, en aquellos casos en

⁴ 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»⁵ 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 políticos⁶.

- 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.

⁶ 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).

⁵ 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.

– 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»⁷. 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-

⁷ 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 presagio 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 opongan 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)⁸. 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-

⁸ 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 eclesiásticas⁹. 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 conciencia 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

⁹ 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 Rubín 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.

Adaptar una vida: cuestiones semióticas en el biopic cinematográfico y televisivo

Nicola Dusi* y Giorgio Grignaffini**

Recibido: 13.11.2024 — Aceptado: 06.12.2024

Titre / Title / Titolo

Adaptation d'une vie: questions sémiotiques dans le biopic cinématographique et télévisuel

Adapting a life: semiotic issues in the film and television biopic

Adattare una vita: questioni semiotiche nel biopic cinematografico televisivo

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

En el caso de la miniserie *Francesco. Il papa della gente* y de la película *Chiamatemi Francesco* que analizamos aquí, como continuación de la primera parte de esta investigación, el modo intertextual y transmedial del *biopic* es el de los productos culturales en los que “ficción” y “no ficción” se hibridan indisolublemente, a partir del proceso de escritura, que puede analizarse genéticamente en sus expansiones en diferentes versiones del guión. La narrativa de un *biopic* se construye textualmente en al menos dos direcciones: siguiendo huellas, documentos y sus interpretaciones, es decir, *estrategias intertextuales* de referencia o citación de diferentes fuentes, parte de una *enciclopedia cultural* compartida (artículos, documentos, archivos); y al mismo tiempo mediante estrategias textuales de referencia interna (isotopías dominantes o secundarias, operaciones enunciativas, anáforas) que producen una fuerte coherencia narrativa y textual, así como un notable efecto de verosimilitud, que apunta a la *veridicción*.

Dans le cas de la mini-série *Francis. The People's Pope* et le film *Call Me Francis*, que nous analysons ici, dans la continuité avec la première partie de cette recherche, le mode intertextuel et transmédia du *biopic* est celui de produits culturels dans lesquels « fiction » et « non-fiction » s'hybrident inextricablement, à partir du processus d'écriture, que l'on peut analyser génétiquement dans ses expansions dans les différentes versions du scénario. La narration d'un *biopic* est textuellement construite dans au moins deux directions : en suivant des traces, des documents et leurs interprétations,

c'est-à-dire des *stratégies intertextuelles* de référence ou de citation de différentes sources, faisant partie d'une *encyclopédie culturelle* partagée (articles, documents, archives) ; et en même temps à travers des stratégies textuelles de référence interne (isotopies dominantes ou secondaires, opérations énonciatives, anaphore) qui produisent une forte cohérence narrative et textuelle, ainsi qu'un effet de *vraisemblance* remarquable, visant à la *véridiction*.

In the case study of the miniseries *Francis. The People's Pope* and the film *Call Me Francis*, which we analyse here following the first part of this research, the intertextual and transmedia mode of the *biopic* is that of cultural products in which 'fiction' and 'non-fiction' inextricably hybridise, starting from the writing process, which can be genetically analysed in its expansions in the different versions of the screenplay. The narrative of a *biopic* is textually constructed in at least two directions: by following traces, documents and their interpretations, i.e. *intertextual strategies* of reference or citation of different sources, part of a shared *cultural encyclopaedia* (articles, documents, archives); and at the same time through textual strategies of *internal reference* (dominant or secondary isotopies, enunciative operations, anaphoras) that produce a strong narrative and textual coherence, as well as a remarkable *verisimilitude* effect, aiming at *veracity*.

Nel caso della miniserie *Francesco. Il papa della gente* e del film *Chiamatemi Francesco* che qui analizziamo, facendo seguito alla prima parte di questa ricerca, la modalità intertestuale e transmediale del *biopic* è quella di prodotti culturali in cui “fiction” e “non-fiction” si ibridano indisolubilmente, a partire dal processo di scrittura, che può essere analizzato geneticamente nelle sue espansioni nelle diverse versioni della sceneggiatura. La narrazione di un *biopic* si costruisce testualmente in almeno due direzioni: seguendo tracce, documenti e loro interpretazioni, cioè *strategie intertestuali* di riferimento o citazione di fonti diverse, parte di un' *enciclopedia culturale* condivisa (articoli, documenti, archivi); e allo stesso tempo attraverso strategie testuali di riferimento interno (isotopie dominanti o secondarie, operazioni enunciativive, anafore) che producono una forte coerenza narrativa e testuale, oltre a un notevole effetto di verosimiglianza, che punta alla *veridizione*.

* Università di Modena e Reggio Emilia

** Università Cattolica del Sacro Cuore

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Biopics, traducción intersemiótica, ficción, no ficción, series de televisión, películas, *Llámame Francisco*

Biopic, traduction intersémiotique, fiction, non-fiction, série télévisée, film, *Appelez-moi Francis*

Biopic, intersemiotic translation, fiction, non-fiction, TV series, film, *Call Me Francis*

Biopic, traduzione intersemiotica, fiction, non-fiction, serie TV, film, *Chiamatemi Francesco*

1. Traducir a través de isotopías dominantes y secundarias

En nuestra investigación sobre el biopic, partimos del análisis de los problemas narrativos y axiológicos fundamentales para la construcción narrativa del protagonista del film y de la miniserie *Chiamatemi Francesco*. En este artículo analizaremos el uso de algunas estrategias a nivel de la enunciación para comprender la manera en que la construcción patémica y afectiva del personaje consigue, a partir del guion cinematográfico (para televisión), la co-participación del espectador.

Nos detendremos en particular en el comienzo o incipit de la miniserie *Francesco*. *Il Papa della gente* y del film que proviene de la esta serie, *Chiamatemi Francesco* y, sobre todo, en relación a algunas estrategias utilizadas para relatar el pasado y los hechos históricos. Exploraremos también el sistema de las relaciones del joven Bergoglio y sus primeras experiencias como maestro y docente antes de convertirse, con solo 36 años, en un referente importante de la orden de los Jesuitas (con el cargo de «Superior Provincial para el Perú, la Argentina, Bolivia y Paraguay») además de director de un instituto universitario, el Colegio Maximo de Buenos Aires.

Hemos apuntado antes las problemáticas a nivel del proceso de traducción que se presentan en un *biopic* y que son considerados por algunos estudiosos como una «do-

ble adaptación» (Fumagalli; Tagliani) entre la vida y la obra literaria a partir de la cual se decide crear el relato. Se trata, tal como hemos dicho, de traducciones intersemióticas, a lo que añadimos también los procesos de traducción interdiscursiva e intermedial: se trata de un tipo de traducción que no proviene de una sola fuente (como en el caso canónico de las adaptaciones literarias) sino de un conjunto heterogéneo de textos de origen o de partida del proceso traductivo.

Operar sobre fuentes de origen vinculadas a los “hechos”, a episodios históricos, a la “realidad objetiva”, nos coloca como investigadores frente a varios problemas semióticos. Sin negar las peculiaridades de los eventos históricos y de las verdades biográfica, quisiéramos retomar a Ricoeur para centrar nuestra atención sobre la *operación interpretativa* que los organiza metafóricamente y narrativamente.

Además, el hecho de rebatir la evidencia de un conjunto de fuentes intermediales que, como recordamos, ya están textualizadas: fotografías de época, entrevistas publicadas, reportajes periodísticos, archivos con transcripciones de juicios y documentos judiciales, junto con posibles entrevistas directas y relatos de testigos, observaciones sobre lugares reales y aspectos sociológicos e histórico-culturales relevantes. Todo ello es material de trabajo que se transforma en textos de paso (o de servicio) más o menos estructurados: notas, grabaciones, secuencias documentales, etc., que toman forma en la escritura del guion.

Esta cantidad de material de documentación, más o menos fiable y “objetivo”, es un verdadero desafío en un proyecto de docu-ficción o un film biográfico. La operación que tendrá que realizar un escritor o un director consiste en una serie de selecciones, reescrituras y ajustes necesarios para saber cómo relatar a través del film ateniéndose, en lo posible, a los datos confiables, para poder construir un relato coherente y adecuado y que, al mismo tiempo sea eficaz con respecto a las expectativas de una audiencia de non fiction, que sea creíble y verosímil. Todo esto sin olvidar, como decía Metz, lo que llamamos «verosímil» (como los géneros mediales más o menos reconocidos como “realistas”) son el resultado del entrelazado

de varias convenciones semióticas, que varían contextualmente.

¿Qué significa entonces “adaptar” estas fuentes al formato de una miniserie que consta de dos episodios y a un film? A nivel intertextual, el proceso de traducción intersemiótica abre problemas textuales en relación a las *isotopías dominantes*, es decir los ejes de los recorridos figurativos o icónicos, temáticos, axiológicos; pero también patémicos, cuya selección se debe realizar a diversos niveles del plano del contenido y del plano de la expresión. Se nos ofrecen, así, diversas posibilidades de «equivalencia», un término que preferimos en ve de la antigua idea de «fidelidad» a la fuente (Dusi 2003; 2015).

Lo que acontece es algo análogo a aquello que afirma Assmann cuando nos habla de la memoria cultural, el lugar de la semiosfera donde los archivos se dinamizan y abren la «memoria archivo», que es aquella que «conserva a nivel colectivo [...] el repertorio de las opciones alternativas e de las oportunidades no utilizadas» (Assmann, 153)¹; es decir las infinitas historias posibles dispersas y desordenadas, ligadas a una suerte de *enciclopedia histórica* y cultural, todas activables pero solo «potenciales» (tal como dirían Fontanille y Zilberberg). La «memoria archivo», en estado desorganizado, es *reorganizada* en manera sistemática y por tanto *revitalizada* gracias a las investigaciones y las selecciones que nos conducen al guion filmico y de televisión de un *biopic*.

Se vuelve así una «memoria funcional» es decir, una «memoria estructurada a través de un proceso de selección, de conexión, de construcción del sentido» (Assmann, *ibid*). En el caso de la miniserie y la película *Chiamatemi Francesco* esto acontece también debido a aquella nube de informaciones que forman parte de la investigación etnográfica previa al segundo guión, a través de entrevistas de campo, notas y textos previos del director y del productor. En líneas generales, digamos que en estos casos de adaptación cinematográfica o serial, y en relación a las fuentes literarias, se logra solamente producir una suerte de «equivalencia parcial localizada» en deter-

minadas zonas de la película o serie de televisión (Dusi, 2003; 2020).

Incluso en el caso de las series de televisión que aspiran a la máxima “exactitud” en su estrategia de traducción intersemiótica de las fuentes históricas, hay zonas textuales en las que se pierde la coherencia y la fidelidad a la fuente, y la dramatización y las exigencias económico-productivas (límites presupuestarios, disponibilidad de determinados recursos artísticos) conducen a la invención de figuras y situaciones narrativas parcial o totalmente ficticias (Dusi; Grignaffini)². Como decíamos más arriba, si se identifican los textos fuente (literatura de investigación, artículos periodísticos, etc.) en el análisis semiótico, se puede intentar reconstruir el trabajo de *adaptación al formato elegido*, que como en todo proceso de traducción implica adaptarse a *contraintes*; es decir, a las limitaciones y necesidades de producción (por ejemplo, la elección del lugar), a las limitaciones culturales (por ejemplo, la censura), o hay elecciones dirigidas a un determinado tipo de público, por ejemplo el uso del narrador en voice off para hacer la historia más comprensible a un público generalista como las de Mediaset a las que iba dirigida la miniserie dedicada a Bergoglio.

Por el contrario, cuando las fuentes son de carácter mas factual y espurio, el hecho de trabajar de manera traductiva en relación a una “historia de vida” significa, como ya hemos mencionado, *narrativizar*, así como seleccionar qué amplificar como *isotopías dominantes* y qué mantener en segundo plano como *isotopías secundarias* o pistas narrativas que no se exploran en profundidad.

2. Las fuentes documentales de Chiamatemi Francesco

Antes del 2015 (el año de nacimiento de la miniserie *Francesco. El Papa de la gente*) hay algunas biografías oficiales de Bergoglio (Bergoglio; Bergoglio y Skorcka; Homitian),

¹ Los números de página son los de la edición italiana (Assmann).

² Sobre este tema, véase el volumen colectivo editado por Nicola Dusi, Charo Lacalle, *Chernobyl Calling. Narrativa, intermedialidad y memoria cultural de una docu-ficción*, Thessaloniki: Punctum Semiotics Monographs (II), 2024, pp. 1-187. Disponible en open access: <https://punctum.gr/>

pero para los fines de este artículo nos detendremos en particular sobre los libros-reportaje del periodista judicial Nello Scavo: *La lista di Bergoglio* (2013), y *I sommersi e i salvati di Bergoglio* (2014) que podrían compararse ambos en relación a varias partes del guion³.

Está claro que las investigaciones periodísticas de Nello Scavo son sólo una fracción de los textos *fuentes* (*source*) definidos y rastreables sobre la vida de una figura pública como Bergoglio, los cuales no sólo son paraliterarios, sino también fotográficos y audiovisuales.

En los libros de la encuesta de Nello Scavo (2013; 2017) se transcriben por ejemplo largas partes de un interrogatorio del 8 de noviembre del 2010 al entonces cardenal Bergoglio. Interrogatorio llevado a cabo por los magistrados argentinos en el curso del proceso cuya meta era la de averiguar sobre los asesinatos cometidos por la dictadura militar argentina en la ESMA, una sede de los oficiales de la Marina. Se trata de textos paraliterarios, actas del proceso en las cuales los magistrados lo eximen de toda sospecha de culpabilidad y de colaboración con el régimen, y inclusive las respuestas de Bergoglio llevan a la luz su dedicación, preocupación y las gestiones emprendidas para liberar a conocidos y a sacerdotes detenidos, gracias a sus contactos y a través de intervenciones y acciones directas ante los militares responsables, hasta un encuentro mismo con el presidente Videla bajo el pretexto de la celebración de una misa.

A partir de las preguntas de los abogados y de las respuestas de Bergoglio hemos podido conocer, entre otras cosas, la historia de una amiga muy querida, Esther Ballestrino de Careaga, conocida ya en los años cincuenta cuando Bergoglio trabajaba como químico en un laboratorio dirigido por ella, en la misma época en la cual él transitaba por el proceso vocacional. Las notas históricas de Nello Scavo nos explican que «la mujer fue una de las fundadoras del movimiento de las Madres de Plaza de Mayo. El 8 de Diciembre de 1977 fue secuestrada y llevada a la ESMA junto a dos monjas francesas», fue torturada y asesinada «lanzándola desde uno de los tristemente fa-

mosos vuelos de la muerte»⁴. Este proceso judicial indaga al mismo tiempo sobre el secuestro por parte del ejército de dos ex-padres jesuitas que eran docentes de teología: Orlando Yorio y Francisco Jalic, quienes adherían a la teología de la liberación y trabajan en una barriada popular de la periferia de Buenos Aires. En las declaraciones verbales se aclara la dinámica de los encuentros entre los dos sacerdotes y Bergoglio entonces responsable provincial de la Compañía de Jesús. Bergoglio les avía avisado antes de su arresto y luego hizo todo lo que estuvo a su alcance para lograr su liberación, ayudándolos a expatriarse y ponerse a resguardo⁵.

Tanto la tremenda historia de Esther Ballestrino de Careaga, así como también aquella de los dos ex-jesuitas secuestrados y torturados, son incluidas de manera coherente en las historias de la miniserie y del film, de una forma coherente y con respeto de las fuentes históricas. En particular, el personaje de Esther se configura sobre una de las *isotopías dominantes* del relato⁶, desde la primera fase de la vida de Bergoglio, donde nos encontramos con Jorge el joven químico junto a una novia y sus amigos peronistas, así como también a través de las conversaciones divertidas y amigables con Esther, que en ese momento, tal como hemos indicado antes, era una militante socialista convencida que dirigía el laboratorio de química.

Más tarde, Esther regresa pero en el rol de amiga familiar durante el tiempo de los estudios universitarios y seminaeriales de Bergoglio, como cuando él recibe la encomienda para enseñar literatura española en un colegio argentino en lugar de desempeñarse, tal como había soli-

⁴ Citamos la nota 1 del *apéndice* de Scavo, 2013, 141. El cuerpo de Esther Ballestrino de Careaga fue encontrado en las costas de Buenos Aires en 1978, y al principio enterrado en una fosa común; sólo en 2005 fue identificado y posteriormente enterrado en la iglesia de Santa Cruz (con permiso de Bergoglio).

⁵ El interrogatorio indaga en cuestiones espinosas que algunos de los acusadores de Bergoglio han esgrimido, creyendo que de algún modo estaba en connivencia con la dictadura junto con parte de la iglesia argentina (Verbitsky). En la miniserie, Bergoglio se reúne con los dos sacerdotes para decirles que ya no pueden ser protegidos por la orden jesuita si siguen trabajando en la villa miseria, y esto parece ocurrir poco antes de su detención. Sin embargo, de las respuestas de Bergoglio en las actas (Scavo) se desprende que la decisión de abandonar la Compañía de Jesús había sido tomada por los dos sacerdotes dos años antes del golpe militar (que tuvo lugar en 1976), debido a desacuerdos con la orden sobre la disolución de la comunidad en la que trabajaban.

⁶ Se trata de una isotopía «actoral», contextualizada por tanto en el espacio-tiempo discursivo, que se mueve entre valorizaciones precisas, programas narrativos, tematizaciones y figuraciones según Greimas y Courtés.

³ Mientras que el libro más reciente de Nello Scavo, *Bergoglio y los libros de Ester*, está incluido temáticamente en el guión, pero sale en 2017.

citado, como misionero en el Japón. Tanto el film como la serie se detienen narrativamente en los sucesos del rapto de la joven estudiante embarazada hija de Esther, que luego será liberada en el transcurso del relato; un hecho realmente ocurrido y gracias a las gestiones de Bergoglio. Este activismo es puesto en práctica también con otros familiares de los *desaparecidos*. Pero también cuando Esther le confía su biblioteca de textos de teoría política y sociológica que hubieran podido incriminarla. El relato omite el despiadado homicidio de Esther ocurrido en una oscura y silenciosa escena nocturna en la cual ella, junto a muchos otros detenidos, es drogada, transportada en el avión militar y lanzada al mar con una gélida y escalofriante “normalidad”, como un simple procedimiento rutinario.

En el caso de los relatos de los sacerdotes asesinados, encarcelados o torturados y de muchas otras personas salvadas por Bergoglio cuando era director del Colegio Máximo y que arriesgaban la muerte (hechos atestigüados por fuentes históricas⁷) retomamos de la miniserie y del film algunos ejemplos emblemáticos.

Asistimos a un encuentro secreto, pero a la luz del día, en una plaza de Buenos Aires, entre Bergoglio y el padre jesuita Angelelli, un obispo de las periferias y activista social por los derechos del pueblo y que será luego asesinado por sicarios del gobierno fingiendo un accidente automovilístico. La muerte de Angelelli, sin embargo, es reinventada por motivos dramáticos y nos muestra al sacerdote en su Iglesia incitando a los fieles a consignar los nombres de sus *desaparecidos*. El relato pone en escena dos sicarios anónimos que entran a la Iglesia para escuchar la prédica del sacerdote Angelelli, y luego le siguen en su coche mientras viaja por desfiladeros desiertos (probablemente hacia Buenos Aires) en un coche conducido por un joven sacerdote. El coche de los sicarios adelanta al de los sacerdotes, provocando su salida de la carretera. Tras robarles sus documentos (incluidas las listas que debían publicarse), Angelelli es brutalmente asesinado a pedradas. Esta terrible noticia llega hasta Bergoglio mientras está pelando patatas en la cocina del Colegio: el personaje se caracteriza por estos actos humildes que realiza con frecuencia,

ya sea para relajarse o para tener un lugar desapercibido donde intercambiar información con un sacerdote jesuita mayor, su ayudante. Le vemos salir desesperado al patio que hay detrás del colegio y acabar de rodillas, llorando, detrás de un muro que le oculta a la vista de los demás. Se encuentra al borde de un campo en barbecho y su soledad queda acentuada por la larga toma. Más tarde, le vemos delante del colegio dialogando con un alto prelado (un cardenal), con un plano subjetivo de su anciano ayudante esperándole dentro. Cuando se quedan solos (fingiendo lavar algo de ropa), Bergoglio le informa de que, con la muerte de Angelelli, la Iglesia argentina avala la versión oficial del accidente de coche. La serie y la película consiguen así relatar tanto la brutal impunidad de los servicios secretos militares en el asesinato de civiles y sacerdotes y, al mismo tiempo, el funcionamiento de (una parte de) la jerarquía eclesiástica durante este período político de la dictadura en Argentina. Estas complicidades entre Iglesia y Gobierno son marcadas con énfasis narrativo en las secuencias y escenas de los encuentros de Bergoglio con altos prelados y miembros de alto rango militar del Gobierno, indiferentes y cómplices.

El encuentro de Bergoglio con Angelelli tenía como objetivo el de decidir de qué manera poder ayudar a los jóvenes seminaristas en peligro de ser arrestados. Así veremos a Bergoglio inventar una supuesta estadía en el Colegio Máximo, para realizar un “retiro espiritual” a fin de hospedarlos e ingresarlos en la noche pero junto a otros jóvenes (presumiblemente guerrilleros) trajeados como estudiantes. Sin embargo, un joven jesuita del colegio, en connivencia con los militares, llega para una requisición violenta del Colegio sin consecuencias fatales que lamentar. El relato luego nos muestra al grupo de jóvenes que, conducidos por un padre jesuita ayudante de Bergoglio, logran salvar sus vidas embarcándose por vía fluvial hacia el Uruguay.

Estos ejemplos nos permiten razonar sobre la *estratificación textual* de un *biopic* a la cual nos hemos referido antes. Los relatos audiovisuales ligados a dos de los sacerdotes secuestrados y luego liberados, o al asesinato del obispo Angelelli, así los hechos del grupo de jóvenes puestos a salvo, se configuran como *isotopías secundarias*, que

⁷ Nos remitimos a Scavo, 2013; 2014; 2017.

abren subhistorias paralelas en la serie y en la película, no se profundizan y son relatados a través de montajes *alternados* con otras situaciones de la vida del Colegio Máximo. Se trata de una suerte de *metonimias* (partes por el todo), eligiendo un fragmento de una historia individual como ejemplo para las muchas historias similares que inevitablemente quedarán sin contar.

Pero ¿cómo se relata? En el caso de las historias de Bergoglio o de Esther, que son las isotopías actoriales dominantes, la estratificación textual es muy rica en detalle narrativos, temáticos y figurativos, además de ir progresivamente enriqueciéndose cuando cambia el contexto narrativo a niveles temporal y espacial⁸. Nosotros como espectadores avanzamos junto a estos personajes principales, viéndolos en los diversos momentos de sus vidas, volviéndonos partícipes y envarados afectivamente en sus destinos.

En relación a los personajes secundarios y las isotopías textuales a través de las cuales son construidos narrativamente, las situaciones son menos definidas y de contornos menos marcados. Así por ejemplo vemos dos sacerdotes que trabajan en sus comunidades rurales y luego en forma rápida los seguimos hasta el lugar de la tortura y las escenas de liberación. Sus descripciones se hacen a través una figuratividad realista, las tematizaciones de fondo son claras, pero no sabemos en verdad quienes son estos personajes, ni tampoco de dónde proceden o cuáles son sus convicciones, por lo que su recorrido narrativo adquiere un formato minimalista.

Mucho menos nos enteramos de lo que les ocurre a los jóvenes que huyen por el río al Uruguay tras ese «retiro espiritual» tramado por Bergoglio. Permanecen como una suerte «actante colectivo», sin rostros particulares ni definidos (Greimas y Courtés). En las historias paralelas, entrelazadas narrativamente tanto en el film como en la serie, conoceremos de forma breve también al padre Angelelli, caracterizado con sus lentes de intelectual y contextualizado en relación a la comunidad donde habita y ejerce su misión, pero solo en algunos minutos antes de su asesinato.

⁸ Nos referimos a la construcción de personajes autobiográficos tratada por Alfredo Tenoch Cid Jurado, 2019.

Sin embargo, lo sentiremos muy cercano a nosotros solamente por intermedio de la oración fúnebre de un Bergoglio conmovido que lo llama «amigo» y que lo describe como un «poeta de la vida»: «Enrique escribía poesías que eran verdaderos actos de amor, de un enamorado de su pueblo, de los pobres, de los enfermos».⁹

La construcción figurativa se vuelve «espesa» en estas elecciones formales iconizantes, que aparecen de vez en vez para describir los lugares, las situaciones, los personajes. También es preciso resaltar que la elección de los focos es lo que hay que poner en evidencia y expandir como isotopías dominantes, o también que hay que insinuar o contraer como isotopías secundarias. Esto afecta a la minuciosidad con la que se narran los personajes y sus transformaciones narrativas, e incide significativamente sobre la representación en cuanto proceso de una individualización suficiente que sea, al mismo tiempo, figurativa y temática.

Estas isotopías secundarias, todas basadas sobre la dimensión política, ponen en evidencia la selección textual que trata de evitar en lo posible el recurso a las isotopías religiosas. Tanto en la miniserie como en la película, la vida de Bergoglio está guiada por una vocación religiosa que, sin embargo, no es tematizada como isotopía dominante del relato y si no fuera por la construcción narrativa y figurativa de la escena final en el cónclave. Pero también aquí se trata de una escena humana de reconocimiento hacia los cardenales que lo han elegido más que un agradecimiento dirigido solo a Dios.

Sea que sea comprendidas como isotopías principales (como en el caso de la historia de Esther) o secundarias (como por los sacerdotes o los jóvenes en fuga) hay que resaltar el hecho de que la narración es, y en particular la audiovisual, una obra que por un lado individualiza ciertos «roles actanciales» (el amigo, el perseguido, el enemigo, el cómplice, etc.), y por otro lado eligiendo a determinados personajes (o «actores discursivos») de las fuentes históricas para encarnar estos roles. Con esto se obtiene un doble resultado: volverlos reconocibles en el interior del relato y al mismo tiempo crear, entre personajes y espectadores, una dinámica de participación patémica.

⁹ Guión de Martin Salinas y Daniele Luchetti, primera versión, 134.

3. Entre genética y variantes de escritura

Además de la metodología de la semiótica comparada que hemos utilizado, mencionaremos también la metodología genética textual (De Biasi) que nos ha parecido eficaz para recorrer y describir el largo proceso de «ajuste» (Landowski), de re-escritura, re-elaboración y re-interpretación de nuestro caso de estudio, la miniserie en dos partes de 90 minutos *Francesco. Il papa della gente* y la película *Chiamatemi Francesco*, ambas dirigidas por Daniele Luchetti (y escritas por Luchetti con Martín Salinas). Un *biopic* podría ser analizado también a través de todos aquellos productos textuales preliminares y en postproducción, en una perspectiva más *diacrónica* que la semiótica tradicional (conscientemente) suele olvidar por una perspectiva más *sincrónica*. Nos referimos al análisis del *proceso creativo y productivo* que se desarrolla a través de las numerosas versiones escritas o guiones consecutivos, notas y apuntes, también de los diversos premontaje audiovisuales, luego revisados por el montaje final. No nos dedicaremos aquí a este aspecto que hemos propuesto en otros lugares (Dusi y Grignaffini).

Como ejemplo proponemos una breve comparación entre el comienzo de los primeros guiones y de las escenas correspondientes consideradas como intriga de acontecimientos. Una primera variante de guion, escrita en enero de 2014 escrita por Paolo Marchesini y Luisa Cotta Ramosino¹⁰ nos presenta de una manera didascálica a Jorge Bergoglio elegido Papa a través del escrutinio de los votos, para pasar luego con el primero de un flashback donde vemos a Jorge adolescente, primogénito obediente en una numerosa familia italiana, orientado hacia la fe por su abuela muy creyente. A través de un procedimiento común en los *biopics* televisivos transmitidos por las cadenas generalistas italianas, el protagonista es presentado como un jovencito que vive una experiencia que anticipa su destino como adulto. El relato se desarrolla de aquí en adelante sobre su pasión por el fútbol y sus acercamientos a los estudios de química, y va enfatizando los sentimientos

internos de vocación religiosa que lo turban y remueven. Este proceso pasional se expresa claramente a través de los diálogos con diversas figuras del sacerdocio.

La elección de Bergoglio para estudiar teología, en vez de medicina, en el seminario de los jesuitas y posteriormente entrar en esa orden, se explica como una lenta evolución causal con el objetivo inicial de partir y de viajar como misionero. Pero una intervención pulmonar lo obliga a una vida menos aventurada. En la primera parte, la situación política que se avecina en Argentina desde el naciente peronismo que choca con la Iglesia, hasta el golpe militar y el inicio de la dictadura, es relatada con numerosos interludios de imágenes de archivo.

Bergoglio asciende de grado en la jerarquía jesuítica justo en los años del golpe militar, del aumento de la violencia y con el asesinato de sacerdotes dedicados al pueblo (los «Padres Pallottini», el obispo Angelelli y otros). Inicialmente hace de mediador con los sacerdotes que practican la teología de la liberación, ateniéndose a los dictámenes de los vértices del poder eclesiástico de no exponerse ni comprometerse políticamente, para mas adelante decidir de ayudar todo lo posible y a su alcance quien estuviese en peligro. Sin embargo, esta primera versión fue superada cuando Daniele Luchetti fue elegido para dirigir, prefiriendo trabajar en una nueva versión confiada esta vez al guionista argentino Martín Salinas. Luchetti de hecho desea salir del modelo narrativo de construcción clásica del *biopic* italiano que, como hemos visto, traza un recorrido teleológico a través de un personaje “predestinado” al éxito final de una elección papal¹¹.

La miniserie y la película sobre el Papa Francisco, por el contrario, propondrán una aproximación narrativa opuesta, mucho más “autorial” y cinematográfica, omitiendo deliberadamente muchos datos de la familia de origen de Bergoglio y reduciendo al mínimo el momento o fase de la vocación religiosa, marcada apenas por un mo-

¹¹ Daniele Luchetti explica: «Cuando haces una película de este tipo, una de las tentaciones que tienes es buscar esas pistas en su vida que un día le llevarían a convertirse en Papa. A menudo, la gente en Argentina nos hablaba de este personaje. A los seis años ya estaba claro que llegaría a ser Papa, era un buen niño, incluso en los recreos se comportaba tan bien... esto es una falsificación de la realidad. Lo que queda es ponerse tras la pista de un ser humano, seguirlo, hacer un hipotético retrato a través de pistas y testimonios para crear un personaje redondo». Disponible en: <https://www.acistampa.com/story/2136/chiamatemi-francesco-intervista-al-regista-daniele-luchetti-2136>.

¹⁰ Variante de guion del 28 de enero de 2014 titulada *IL PAPA DELLA GENTE - Scalette 1 e 2*, de Ramosino y Marchesini.

mento en el cual Bergoglio se encuentra solo rezando en una iglesia. Así, por ejemplo, cuando el joven Bergoglio es interrogado por los jesuitas sobre su solicitud de ser misionero en el Japón, el tema central no es la vocación sino el de querer emerger entre los otros, por lo que las paderes superiores jesuitas se encargarán de estigmatizar esta ambición personal.

En los términos de una metodología genética, una vía intermedia de este proceso de escritura del guion de televisión (y cinematográfico) la encontramos en la propuesta de Martín Salinas y Daniele Luchetti realizada en mayo del mismo año¹². En esta variante, el primer episodio de la miniserie abre con Bergoglio anciano cardenal que viaja sobre un autobús hacia la periferia de Buenos Aires, donde lo esperan para inaugurar un convivio popular. Luego de una breve homilía, durante un almuerzo en común, le llega la noticia de la renuncia del papa Benedicto XVI. El comienzo del guion nos dice:

Es el 11 de febrero de 2013, Benedicto XVI renuncia al cargo de Romano Pontífice. Comienzan imágenes de archivo, un montaje de informativos que reconstruyen las horas siguientes al anuncio del consistorio ordinario, un acontecimiento de importancia histórica (Guion de 16/05/14, 5).

Inmediatamente nos enteramos, por los periodistas que esperaban a Bergoglio frente a su despacho, de que fue el «ganador moral» del cónclave en el que se eligió al Papa Ratzinger en 2005. Un flashback nos lleva a los años cincuenta, con Bergoglio como niño jugando al fútbol, pero se detiene para escuchar un discurso de Perón en la radio; conocemos a su numerosa familia (padre y abuela italianos, madre argentina, cuatro hermanas y hermanos) y su trabajo en el laboratorio de química, con su amiga Esther y su novia Gabriela. Asistimos a una conversación con un sacerdote que inquieta a Bergoglio, porque entiende que quizás le gustaría ser misionero, pero pronto volvemos al presente (en 2013) con Bergoglio que parece decidido a ir a Roma al cónclave pero sólo para votar y regresar a casa y retirarse, en un departamento cerca de su hermana. Luego hay un nuevo salto hacia 1955, donde se

celebra en familia el diploma de Jorge como perito químico. Todo el guion continúa así, entre el pasado y el presente, sin más marcos comunicativos que los intertítulos.

En una versión más avanzada de esta segunda variante de guion, firmada también por Salinas y Luchetti¹³, la serie comienza con un Bergoglio, de dieciocho años, que hace pequeños trabajos en una floristería y trabaja como químico neófito en un laboratorio dirigido por Esther (presentada así: «Esther Ballestrino (35 [años]), paraguaya feroz, jefa de laboratorio, mirada inteligente», p. 2). En este lugar es donde conoce a varios amigos. Se desarrolla brevemente una relación entre él y Gabriela, y conocemos a la familia de Bergoglio. La historia avanza lentamente hacia su elección de ingresar al seminario y convertirse en jesuita, con las explicaciones sobre el peronismo que Jorge da a sus familiares católicos (y antiperonistas):

Gracias a Perón y Evita ella [Gabriela] puede ir a la universidad, porque es gratis. Yo mismo fui a una escuela industrial gracias a ellos y lo sabes bien. (Guion fechado el 31/08/14, 16)

Se desarrolla una amistad con la socialista Esther, que incita a Bergoglio a perseguir su propia felicidad individual, aunque sea una vocación religiosa. La historia continúa cronológicamente con la primera insurrección militar contra Perón (en 1955) y su exilio, contado también a través de inserciones de imágenes de archivo. Continúa luego el relato de los estudios de Bergoglio en el seminario y las enseñanzas teológicas del padre Yalics y sus nuevos amigos, la muerte de su padre, la ordenación sacerdotal. Se suceden acontecimientos en la vida de Bergoglio, como el rechazo de la orden a enviarlo como misionero a Japón, la enseñanza de literatura en el colegio de Santa Fe, donde hace leer a escritores contemporáneos y Jorge Luis Borges viene a hablar con los estudiantes.

Luego, la llamada a Roma del Superior General de los jesuitas, el Padre Arrupe y el nombramiento con apenas 36 años como Superior Provincial para Uruguay y Argentina. La historia regresa a Argentina con el inicio de la represión militar (tras un segundo golpe contra la viuda

¹² Versión del guion fechada el 16 de mayo de 2014, llamada *Francesco 1 argentino con note*.

¹³ Versión del guion del 31 de agosto de 2014, llamada *Jorge ep1 prima stesura*.

de Perón, presidenta *ad interim*), y el asesinato el «18 de julio de 1976» de los sacerdotes Longueville y Murias, luego con el asesinato de el obispo Enrique Angelelli, y la ayuda prestada por Bergoglio a los jóvenes seminaristas de Angelelli, ocultándolos (con la complicidad del padre Yáñez) en el Colegio Máximo que él dirige. Leemos también en este guión la homilía de Bergoglio en el funeral de Angelelli, en la que lo llama poeta. Luego somos testigos de su encuentro con la jueza Alicia Oliveira, para ayudar a los seminaristas que esconde en el Colegio Máximo. Ella explica la situación de esta manera:

Si sus seminaristas no están detenidos no puedo hacer nada. Si los atrapan, menos aún. Los que acabo de entregar a la gente son los rocesos contra detenciones arbitrarias, los escribí a mano porque no hay tiempo para otros documentos formales. Hay cientos de personas capturadas ilegalmente y nadie puede encontrarse con ellas. Casi ningún abogado estaría dispuesto a representar a sus seminaristas si los descubrieran. (ibíd., 138)

Detengámonos aquí en la reconstrucción de esta versión de la segunda variante del guion, recordando, sin embargo, que en este caso el primer episodio de la miniserie termina con el arresto, tortura y muerte de Esther y dos monjas francesas que estaban con ella (escenas que serán desplazadas, a la versión final, en el segundo episodio). También hay una secuencia evocadora (que será eliminada debido a su complejidad de producción) reproducida a cámara lenta, con los cuerpos de las numerosas víctimas arrojados desde un avión militar cayendo desde arriba hacia el mar, a través del uso de primeros planos hasta sumergirnos en la oscuridad del océano. Esta segunda variante aparece como un guion muy preciso, que nos indica claramente los nombres y apellidos de los cardenales, de los altos prelados, altos funcionarios y jefes militares, nombres que se perderán parcialmente en la miniserie y en el film.

Algunas de las situaciones y personajes descritos en la primera variante y en las dos versiones de guion de la segunda variante (entre muchos otros que podríamos tener en cuenta) permanecerán en la serie y en la película, pero muchas escenas serán cortadas, eliminadas o sólo insinuado. Como decíamos, en realidad los creadores se deciden

por un comienzo totalmente diferente, que elimina toda la parte de la vocación de Bergoglio y los años del seminario. La historia definitiva de la serie y de la película no se estructura, pues, de forma cronológica, sino con varios saltos temporales entre el presente y el pasado, como se suponía en la versión del guion de mayo de 2014. Pero ahora el guion parte directamente de los días del cónclave en Roma en 2013 (para la elección del nuevo Papa), abriéndose a continuos *flashbacks* de años anteriores.

En la serie, y sobre todo en el film, se destaca una importante *isotopía temática dominante*: la de la violencia del ejército argentino y la complicidad o connivencia de la Iglesia (en algunos de sus importantes representantes), así como también el paciente trabajo de diálogo e intercesión intentado en varias ocasiones por Bergoglio en favor de las víctimas.

La miniserie y el film escritos por Luchetti y Salinas no son, por lo tanto, la historia de un predestinado al trono papal, como preveía la primera variante del guion, sino que presentan una historia sobre un hombre, sus luchas sociales y su fragilidad en situaciones muy graves como la dictadura argentina, pero mostrando también su firmeza y tenacidad frente al poder militar e institucional.

4. La secuencia paratextual de créditos iniciales de la miniserie

Acompañada por una apremiante y melancólica música de tango argentino, la secuencia paratextual de créditos iniciales de la miniserie *Francesco. El Papa de la gente* es muy significativa de la operación biográfica realizada. De hecho, con el uso de continuas superposiciones y fundidos, se mezcla ficción y realidad. Los dos actores que interpretan a Bergoglio en las dos fases destacadas de la vida contadas en la ficción (el período de la dictadura argentina y los días previos al cónclave de 2013) se presentan en la primera secuencia en un paseo muy diferente, con el joven Bergoglio caminando con determinación en las calles, mientras el viejo Bergoglio camina en dirección contraria (por detrás), más despacio y con más cautela. Son

dos *isotopías patémicas* que distinguen los roles narrativos del personaje, en sus dos edades, lo que se reiterará en todas las escenas paratextual sucesivas. Inmediatamente después tenemos algunas escenas documentales del verdadero Papa Francisco encontrándose con una multitud de personas y bendiciendo a una larga fila de niños africanos, tocándoles la cabeza uno a uno, o estrechando la mano de un líder africano rodeado por la multitud.

Ya desde estas primeras imágenes se va trazando la diferencia identificada en las valoraciones de las que hablábamos anteriormente: la vida relatada en la ficción es la de un héroe solitario y comprometido, que lucha contra los males del mundo representados por la pobreza (y por la represión militar, no presente sin embargo en la secuencia), y la del Papa real que es en cambio una vida inmersa en la multitud indistinta de miles de personas, a quienes expresa consuelo y bendición. La construcción del montaje de la secuencia reitera varias veces estas oposiciones gracias a las superposiciones y fundidos entre el personaje y el Papa real, hasta cerrar con una rápida yuxtaposición entre el joven Bergoglio de la ficción (al que también vimos rezando) y el que figura detrás del verdadero Papa Francisco, casi reemplazando, en una rima visual, la primera aparición del personaje del anciano Bergoglio. Además, en estas secuencias rápidas nunca hay “interpelaciones” ni miradas a cámara de los personajes o del Papa, sino sólo modos de *débrayage*; es decir, una visión “objetivante” a través de la cual vemos a los personajes actuar delante de nosotros sin poder entrar en su mundo.

El efecto es una construcción discursiva de autoridad otorgada al mundo de la miniserie: una credibilidad corroborada por la relación directa y osmótica entre ficción y realidad, creada a través del remix del montaje mezclando escenas ficticias con fragmentos de archivo de imágenes documentales.

5. Estrategias enunciativas

Gracias a la sigla empezamos a abordar cuestiones puramente enunciativas. Como decíamos, la miniserie y la película juegan constantemente con la alternancia entre

presente y pasado, abriendo una larga serie de flashbacks sobre los días del cónclave. Convencionalmente, las diferentes temporalidades se indican a través de intertítulos en el primer plano, historizando cada nuevo segmento narrativo. La estrategia de enunciación de la miniserie, con el retorno constante a la primera situación comunicativa (del futuro Papa recién llegado a Roma), facilita la inserción de una larga serie de comentarios de *voz en off*, convirtiendo al viejo Bergoglio en un narrador omnisciente que introduce tanto sus pensamientos y recuerdos actuales como muchas de las situaciones del tiempo pasado.

La creación de un marco narrativo a partir del cual parten los flashbacks que cuentan los episodios de la vida del personaje es una técnica muy utilizada en los *biopics* porque permite escenificar la historia desde el punto de vista del protagonista sea adulto o anciano, y que por tanto nos permite releer todo el recorrido biográfico, con una *aspectualización terminativa* encargada de dar un sentido teleológico a todo lo sucedido. En este caso la necesidad productiva era también otra: partir de Bergoglio, que ahora estaba muy cerca de ser elegido Papa, es decir de un personaje cercano a lo que los espectadores ya conocían a través de las imágenes de la crónica reciente (recordemos que el film sólo se estrenó sólo dos años después del cónclave), permitiendo un reconocimiento inmediato del personaje.

Con la ayuda de la *voz en off* se resuelve rápidamente, por ejemplo, en una escena silenciosa y solitaria con el joven Bergoglio orando en una iglesia, la larga serie de escenas propuestas en los primeros guiones para contar la vocación o “llamada” del personaje para servir a Dios y a la Iglesia Católica. En la miniserie de televisión se abre una larga sección en los años 1960 en la que nos enteramos de que Bergoglio quería ser misionero en Japón, pero que en 1964 fue enviado a enseñar literatura en un internado de la ciudad de Santa Fe, dando lecciones de literatura: allí invita a los estudiantes a leer algo que estaba en contra de las normas como leer literatura argentina contemporánea, invitando incluso a Borges a conversar con los estudiantes de sus cursos. Los subtítulos nos informan de un salto en el tiempo: «Roma, diez años después», y una breve inserción del anciano Bergoglio en los actuales días

del cónclave (meditando en la terraza del Vaticano donde tendía su ropa al comienzo del relato), nos advierte en voz en *off*:

Debería haber intuido lo que se avecinaba, pero tampoco sabía casi nada, y lo que es peor, no sabía que no lo sabía.

Se construye, así, un narrador que, en lugar de ser omnisciente, confiesa su propia fragilidad y, sobre todo, declara inmediatamente que falta por completo ese sentimiento de predestinación típico de los *biopics* “clásicos”. Volvamos a 1974, cuando el joven Bergoglio se encuentra en Roma con el general jesuita Arube (llamado “el Papa negro” debido su alto poder), quien le confía el prestigioso cargo de «Superior General» para Argentina y otros países latinoamericanos. considerándolo la persona adecuada («rígido con la doctrina y flexible con las personas»). De nuevo la voz *en off* pone sobre aviso al espectador:

Nunca he sido misionero y a veces me pregunto si no fue una prueba más dura permanecer en mi país. Argentina quedó sumida en la oscuridad. La libertad fue aplastada por la violencia de una dictadura que hacía desaparecer a todo aquel que resistía.

La música extradiegética del tango argentino se vuelve más lenta y quejumbrosa y volvemos a la Argentina, gracias a un nuevo título superpuesto a las imágenes del palacio del poder: «Los años de la dictadura: 1976-1983».

¿Qué pasa con esta primera parte de la historia de la miniserie en la versión cinematográfica *Chiamatemi Francesco*? El comienzo de la película es idéntico al de la serie, con la llegada del anciano Bergoglio a Roma antes del cónclave, y su reflexión como narrador en voz *off* mientras medita en la terraza del Vaticano donde acaba de extender su ropa recién lavada. Sigue siendo también la misma escena que sintetiza la “llamada” de Dios a la Iglesia, con un joven Bergoglio silencioso, contemplativo y la voz *over* del narrador que nos explica la espontaneidad de su vocación. En cambio, se acorta el diálogo con los padres jesuitas que no permiten que el joven Bergoglio viaje al Japón como misionero, y también se acortan por completo las escenas del internado de Santa Fe, la visita de Borges y el diálogo

romano con el general Arube para llegar a ser Superior General. Así como ocurre en la serie, pero en forma más directa en la película (ya que faltan las escenas distendidas y divertidas de los años en el colegio), pasamos, pues, a los años de la dictadura, de nuevo gracias al interludio de la voz en *off* apagada del viejo Bergoglio que nos explica la situación política y la terrible represión militar.

En todas las variantes de guion donde hemos tratado, el desarrollo histórico se narra con la inserción de imágenes de archivo que pretendían representar una especie de “ilustración documental” de los acontecimientos históricos.

También en la ficción televisiva, como en la película, se insertan extractos documentales de anuncios reales de radio e incluso reportajes televisivos sobre el dictador argentino Videla, pero se insertan diegéticamente en el relato y no se yuxtaponen a las partes ficcionales. Por ejemplo, lo oímos imponer el estado de emergencia nacional, o lo vemos en la televisión justificando la violencia del ejército con explicaciones brumosas que niegan la existencia de personas *desaparecidas* e insisten en la garantía de los derechos humanos, defendiendo una teoría muy utilizada por los conservadores de la época: la necesidad de una intervención del ejército para restablecer el orden frente a las derivas de la lucha armada de los «marxistas» (entre los cuales se incluyen automáticamente los sacerdotes que trabajan con la gente en los suburbios de las ciudades) (Scavo, 2013; 2014).

Estas inserciones documentales crean un efecto de «reality check» con respecto a la construcción discursiva ficcional (Bruun Vaage). Como si dijera que, junto a la precisa reconstrucción histórica de los entornos, la ropa, los medios de transporte y comunicación, y todos los detalles figurativos que inmediatamente remiten a los años setenta y se convierten en *marcadores temporales*, el uso de fuentes documentales explícitas ancla la narrativa, construyendo un vínculo directo con el histórico y cronotópico “aquí y ahora”, en el que se desarrollan las acciones de los personajes.

En términos semióticos diremos que en la película y en la miniserie la voz *en off* del narrador, vinculada a la situación ficticia del tiempo presente, comenta y contextualiza

las escenas del pasado *referenciándolas discursivamente*: es un *doble débrayage*, o «débrayage interno» (Greimas y Courtés), gracias a lo cual se abren ventanas temporales de un segundo segmento discursivo (el *flashback*) sobre un primer segmento discursivo (en el presente), que queda así enraizado por la narración en el presente y, al mismo tiempo, lo fortalece volviéndolo más creíble.

Sin embargo, cuando encontramos inserciones documentales *extradieéticas*, el mecanismo de «reality check» por parte del espectador se produce porque la situación narrativa deja de ser puramente ficticia y se abre a un «pacto comunicativo documental» (Odin). Es el caso de los inserts documentales que encontramos en la miniserie *Francesco. El Papa de la gente* y en la película *Chiamatemi Francesco*, pero además notamos como los inserts documentales se fusionan con la textualidad de la ficción, volviéndose verosímilmente *diegéticos*, con un interesante mecanismo de «remediación» (Bolter y Grusin). Es el mismo efecto discursivo que intentó lograr la secuencia paratextual de créditos iniciales de la miniserie (sin ir demasiado lejos): en este caso, pues, los documentos históricos pasan a formar parte de la construcción espaciotemporal que confiere a los personajes un sentido narrativo.

Así, el joven Bergoglio puede ver por la ventanilla de un autobús en marcha por las calles de Buenos Aires escenas (ficticias) de abusos por parte de soldados armados contra civiles aterrorizados, justo cuando escuchamos en la radio las palabras originales de Videla (reafirmadas por los subtítulos en italiano); o podemos ver al mismo dictador en la televisión en directo mientras niega el problema de los *desaparecidos*, justo cuando el joven Bergoglio va a celebrar misa en su residencia, en un intento de interceder por los dos sacerdotes que hemos visto encarcelados. El funcionamiento del sistema discursivo es, por tanto, superponer fragmentos de textualidad documental al mundo ficticio, que actúan como un alfiler que perfora la ficción y al mismo tiempo la autentifica. Sin embargo, no se trata de un simple mecanismo enunciativo de *ébrayage*

(una referencia al yo-aquí-ahora del discurso), sino algo más, es decir, una *hibridación* entre el mundo ficticio y el mundo fáctico (Eugeni).

En la última escena de la serie tendremos una apertura directa al modo documental y de comunicación fáctica, en el momento de la bendición del nuevo Papa frente a la multitud de fieles en la Plaza de San Pedro a través el uso de imágenes de archivo. Como diciéndonos que ahora la noticia sustituirá a la ficción y a partir de entonces la historia se *desarrolla* en la vida real.

6. Conclusiones

Hemos visto que el modo intertextual y transmedial de los *biopics* es el de los productos culturales en los que “ficción” y “no ficción” se hibridan indisolublemente, a partir del proceso de escritura, que puede analizarse genéticamente en sus expansiones en diferentes versiones del guion. La narrativa de un *biopic* se construye textualmente en al menos dos direcciones: siguiendo huellas, documentos y sus interpretaciones, es decir, *estrategias intertextuales* de referencia o citación de diferentes fuentes, parte de una *enciclopedia cultural* compartida (artículos, documentos, archivos); y al mismo tiempo mediante estrategias textuales de referencia interna (isotopías dominantes o secundarias, operaciones enunciativas, anáforas) que producen una fuerte coherencia narrativa y textual, así como un notable efecto de verosimilitud, que apunta a la «veridicción» (Greimas). En el caso de la miniserie *Francesco. Il papa della gente* y de la película *Chiamatemi Francesco* que hemos analizado, el uso de la voz *en off* de un narrador omnisciente nos permite fluidificar y reparar las partes menos narrativas o menos explícitas del relato, así como también construir una mayor profundidad psicológica a los personajes. Se trata de una elección muy importante también teniendo en cuenta el público generalista al que se dirigen estos productos mediáticos.

Bibliografía

- Assmann, Aleida. *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*. Bologna: Il Mulino, 2002 [1999].
- Bergoglio, Jorge Mario & Abraham Skorka. *Il cielo e la terra. Il pensiero di papa Francesco sulla famiglia, la fede e la missione della Chiesa nel XXI secolo*. Ed. Diego F. Rosenberg. Milano: Mondadori, 2013.
- Bergoglio, Jorge Mario. *Papa Francesco. Il nuovo papa si racconta. Conversazione con S. Rubin e F. Ambrogetti*. Firenze: Salani, 2013.
- Bolter, Jay David & Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press, 1999.
- Bruun Vaage, Margrethe. «Fictional Reliefs and Reality Checks». *Screen*, 54/2, 2013, pp. 218-237.
- Cid Jurado, Alfredo Tenoch. «Storia e fiction nelle telenovelas e nelle serie del narcotraffico latinoamericano». *Confini di genere. Sociosemiotica delle serie tv*. Ed. Nicola Dusi. Perugia: Morlacchi University Press, 2019, pp. 115-143.
- De Biasi, Pierre-Marc. *La génétique des textes*. Paris: CNRS, 2011.
- Dusi, N., 2003, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, Utet.
- Dusi, Nicola. «Intersemiotic Translation: Theories, Problems, Analysis». *Semiotica*, 206, 2015, pp. 181-205.
- Dusi, Nicola. «The Name of the Rose: Novel, Film, TV Series between Intermediality and Transmediality». *Punctum*, 6(1), 2020, pp. 69-83.
- Dusi, Nicola. «History, Drama, Retelling: Intermedial Realism in Chernobyl». *Chernobyl Calling. Narrative, Intermediality and Cultural Memory of a Docu-fiction*. Eds. Nicola Dusi & Charo Lacalle. Thessaloniki: Punctum Semiotics Monographs (II), 2024, pp. 31-50. Download in open access: <https://punctum.gr/>
- Dusi, Nicola & Giorgio Grignaffini. *Capire le serie tv. Generi, stili, pratiche*. Roma: Carocci, 2020.
- Eugeni, Ruggero. *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*. Roma: Carocci, 2010.
- Fontanille, Jacques & Claude Zilberberg. *Tension et signification*. Mardaga: Sprimont, 1998.
- Fumagalli, Armando. «Tra realtà e racconto: la messa in forma di una vita nel cinema hollywoodiano e nella fiction italiana». *Comunicazioni Sociali*, 2019, pp. 1-15. doi:10.26350/001200_000036.
- Greimas, Algirdas J., Courtés, Joseph. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hatte, 1979.
- Greimas, Algirdas J.. *Du sens II. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil, 1983.
- Grignaffini, Giorgio. «Chernobyl: A miniseries between fiction and reality». *Chernobyl Calling. Narrative, Intermediality and Cultural Memory of a Docu-fiction*. Eds. Nicola Dusi & Charo Lacalle. Thessaloniki: Punctum Semiotics Monographs (II), 2024, pp. 17-30. Download in open access: <https://punctum.gr/>
- Himitian, Evangelina. *Francesco. Il papa della gente. Dall'infanzia all'elezione papale, la vita di Bergoglio nelle parole dei suoi cari*. Torino: Rizzoli, 2013.
- Landowski, Erik. *Les interactions risquées*. Paris: PUF, 2005.
- Lotman, Jurij M.. *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. Venezia: Marsilio, 1985.
- Metz, Christian. «Au-delà de l'analogie, l'image». *Communications*, 15, 1970 (ahora en Christian Metz. *Essais sur la signification au cinéma. II*. Paris: Klincksieck, 1972).
- Odin, Roger. *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 2011.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit 1*. Paris: Seuil, 1983.
- Tagliani, Giacomo. *Biografie della nazione. Vita, storia, politica nel «biopic» italiano*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2019.
- Verbitsky, Horacio. *L'isola del silenzio. Il ruolo della Chiesa nella dittatura argentina*. Roma: Fandango Libri, 2006.

Biografie criminali. Biopic e true crime

Andrea Bernardelli*

Recibido: 06.11.2024 — Aceptado: 04.12.2024

Título / Titre / Title

Biografia criminal. Biopic y true crime.
Biographie criminelle. Biopic et vrai crime.
Criminal biography. Biopic and true crime.

Riassunto / Resumen / Résumé / Abstract

Il genere narrativo true crime ha un vasto successo su diverse piattaforme – dallo streaming audiovisivo al podcast. Fondamentalmente si tratta di fornire la ricostruzione della biografia delle persone coinvolte in un crimine. Questo secondo due possibili diverse prospettive quella del criminale – spesso un assassino o un serial killer – oppure quella della vittima, o delle vittime. Il legame tra le due forme narrative – quello del biopic e quella del true crime -, è evidente anche nel fatto che si basino entrambe sull'uso di materiale audiovisivo – solo audio nel caso del podcast -, d'archivio - come news, interrogatori, o deposizioni in tribunale, ma anche il girato personale o familiare dei soggetti coinvolti. Questo materiale è ciò che rende "true" il true crime, anche se in molti casi è intrecciato con le forme della finzione – il reenactment spesso presente nei true crime audiovisivi. Quali sono le forme del true crime più interessanti in termini di ricostruzione di una sorta di biografia personale degli individui coinvolti? E quali questioni etiche coinvolge questa modalità di approccio al crimine?

El género de ficción «true crime» tiene un gran éxito en diversas plataformas, desde el streaming audiovisual hasta los podcasts. Básicamente, consiste en la reconstrucción de la biografía de las personas implicadas en un crimen. Esto se hace según dos posibles perspectivas diferentes: la del criminal -a menudo un asesino o asesino en serie- o la de la víctima, o víctimas. El vínculo entre las dos formas narrativas -la del biopic y la del true crime- también es evidente en el hecho de que ambas se basan en el uso de material audiovisual -audio sólo en el caso de los podcasts-, material de archivo -como reportajes periodísticos, interrogatorios o deposiciones judiciales-, pero también el material personal o familiar de las personas implicadas. Este material es lo que hace que el true crime sea «verdadero», aunque en muchos casos se entremezcle con las formas de ficción -la recreación que a menudo se encuentra en el true crime audiovisual-. ¿Qué formas de true crime son más interesantes para reconstruir una especie de biografía personal de los individuos implicados? ¿Qué cuestiones éticas plantea esta forma de abordar la delincuencia?

Le genre « true crime fiction » connaît un grand succès sur diverses plateformes, de la diffusion audiovisuelle en continu aux podcasts. Fondamentalement, il s'agit de reconstituer la biographie des personnes impliquées dans un crime. Cela se fait selon deux perspectives différentes : celle du criminel - souvent un meurtrier ou un tueur en série - ou celle de la ou des victimes. Le lien entre les deux formes narratives - celle du biopic et celle du true crime - est également évident dans le fait qu'elles sont toutes deux basées sur l'utilisation de matériel audiovisuel - audio uniquement dans le cas des podcasts -, de matériel d'archives - comme des reportages, des interrogatoires ou des dépositions au tribunal -, mais aussi d'images personnelles ou familiales des personnes impliquées. C'est ce matériel qui rend le « true crime » « vrai », même si, dans de nombreux cas, il se mêle à des formes de fiction - la reconstitution que l'on retrouve souvent dans le true crime audiovisuel. Quelles sont les formes de true crime les plus intéressantes en termes de reconstitution d'une sorte de biographie personnelle des individus impliqués? Quelles sont les questions éthiques soulevées par ce mode d'approche du crime?

The true crime narrative genre is widely successful on various platforms - from audiovisual streaming to podcasts. Basically, it implies providing a reconstruction of the biography of people involved in a crime. This is according to two possible different perspectives: that of the criminal - often a murderer or serial killer - or that of the victim, or victims. The link between the two narrative forms - that of the biopic and that of true crime -, is also evident in the fact that they are both based on the use of archival audiovisual material - audio only in the case of the podcast -, such as news, interrogations, or court depositions, but also the personal or family footage of those involved. This material is what makes true crime "true," although in many cases it is intertwined with forms of fiction - the re-enactment often used in audiovisual true crime products. What forms of true crime are most interesting in terms of reconstructing a kind of personal biography of the individuals involved? And what ethical issues does this mode of approaching crime involve?

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

Semiotica del testo, Semiotica audiovisiva, Narratologia, True Crime, Biopic.

Semiótica textual, Semiótica audiovisual, Narratología, True Crime, Biopic.

Sémiotique textuelle, Sémiotique audiovisuelle, Narratologie, True Crime, Biopic.

Semiotics, Audiovisual semiotics, Narratology, True Crime, Biopic.

* Università degli studi di Ferrara

1. Il true crime e le forme narrative di confine

Nell'ultimo decennio abbiamo assistito al crescente successo di un particolare genere narrativo, il *true crime*, questo sia sui servizi streaming video, attraverso documentari e miniserie, ma anche attraverso il podcasting, canale sempre più rilevante per la sua diffusione. Inizialmente confuso – perché prossimo per molti aspetti -, con la *crime fiction*, ha ora trovato una propria caratterizzazione specifica, nonostante una costante interazione con altri generi narrativi “di confine”.

Del true crime potremmo qui dare una prima definizione generica – in un certo senso funzionale, o pragmatica -, che potrebbe essere questa: si tratta di *narrazioni* che raccontano in *forma documentaria* la storia di crimini *realmente* accaduti. L'uso di quel “realmente” allude al fatto che si tratti di prodotti non-fictional, non di finzione, il che giustifica l'uso del termine “true” nella denominazione del genere narrativo. Ma dovrebbe fare riflettere anche il fatto che in quella definizione sia stato necessario inserire un riferimento alla forma documentaria della narrazione, denso di conseguenze, come vedremo. Si dovrebbe aggiungere che le storie narrate si incentrano sulle esistenze di persone reali, e quel “persone” ha a sua volta un certo peso per comprendere la funzionalità del genere true crime, non solo perché, a questo punto, si trova ai confini con un ulteriore genere narrativo, quello del documentario biografico, ma anche perché – come vedremo -, molte delle questioni etiche sollevate dal true crime sono riconducibili proprio alla intrusione, più o meno debita, nella vita di altre persone.

Al di là del recente successo è un genere dotato di una lunga storia che viene fatta risalire al racconto a sfondo moralistico di crimini degli *execution sermons*, testi che venivano recitati il giorno dell'esecuzione del condannato nel New England dei secoli xvii e xviii, ma anche ai racconti riportati nelle varie edizioni del *Newgate Calendar*, raccolta di storie di crimini originariamente pubblicata mensilmente dalle autorità della prigione di Newgate a Londra nei secoli xviii e xix (Murley). Da questa letteratura di stampo religioso e istituzionale deriva poi quella

che è invece una produzione di genere più popolare, e di fatto in larga parte finzionale, quella dei *penny dreadful*, fascicoli di poche pagine a pubblicazione seriale venduti per le strade dell'Inghilterra vittoriana, che raccontavano in forma spettacolare e finzionalizzata storie di crimini efferati, in alcuni casi ispirati a veri fatti di cronaca.

Forzando un po' la mano potremmo dire che il genere “true crime” nasce propriamente nel momento in cui viene usata con insistenza quella specifica espressione per identificare un determinato tipo di pubblicazione. Quindi di fatto è con i magazines degli anni '30 e '40 del Novecento – con testate come *True Detective* (1924-95) o *True Police Cases* (1936-2000) -, che è possibile identificare uno spazio per un genere narrativo specifico e di cui, per quel medium, vale a dire per la stampa periodica, finisce per definire anche un primo formato narrativo, un modo di raccontare il crimine. Nasce quella forma mista di finzione e realtà che resterà caratteristica del true crime nei decenni a seguire, dove l'aspetto finzionale svolge la funzione di rendere avvincente il percorso della narrazione, mentre l'aspetto documentario, di riferimento alla realtà, rende la storia coinvolgente dal punto di vista emotivo, dando al lettore il brivido del contatto con la cruda realtà. In seguito, negli anni '70 del Novecento, avviene quella che è stata identificata come l'esplosione editoriale del libro true crime, e anche in questo caso si definisce - o si ridefinisce rielaborando il modello dei magazines -, un nuovo standard del meccanismo narrativo delle storie true crime – dal capostipite *In Cold Blood* di Truman Capote del 1966, fino al prototipico *The Stranger Beside Me* di Ann Lure del 1980.

La regola nella storia del true crime sembra essere questa, semplificando: un nuovo supporto genera nuove forme. Per chi conosce lo studio della storia dei sistemi di media questo sembrerà banale. Tanti macrogeneri narrativi si sono trasformati nel corso del tempo in ragione del medium utilizzato per veicolare le storie, pensate al romance, alla fantascienza, al fantasy, e così via. Ogni volta però c'è qualcosa che rimane costante, che ci permette, come stiamo facendo ora, di identificare dei precursori, e una conseguente storia di quel genere narrativo. Quindi con il true crime ci troviamo di fronte ad un genere nar-

rativo *multiplatforma* – a stampa, cinematografico-documentario, audiovisivo seriale in televisione e sulle piattaforme con il podcast -, e per questo motivo *proteiforme* – come dicevamo, cambia le proprie forme narrative in funzione del medium o canale attraverso cui viene veicolata la storia, creando in alcuni casi dei veri e propri micro-universi multimediali, in cui lo stesso racconto passa da un podcast ad una miniserie, e poi ad un docu-film, e non necessariamente in questo ordine o sequenza.

Come sottolineato in precedenza, ricordando la sua parentela con la crime fiction, il true crime vive una costante situazione di ambiguità dovuta al suo intreccio con altre forme narrative “di confine”, come quelle del giornalismo investigativo, del documentario storico, della saggistica storiografica, e della scrittura legale o giuridica. Un interessante contatto del true crime con una forma narrativa limitrofa – non molto esplorato, in realtà -, è quello che il true crime ha con il genere della narrazione biografica. Una biografia genericamente consiste nella narrazione della vita di una persona - per lo più illustre o famosa, o che per qualche motivo sia ritenuta dall'autore meritevole di essere resa nota e posta in evidenza. Si tratta anche in questo caso di un genere trasversale, multiplatforma e quindi proteiforme, come lo stesso true crime. Ma in cosa consiste il legame tra le forme del genere biografico e quelle del true crime? Fondamentalmente il true crime è basato sul racconto delle vite delle persone coinvolte nei crimini, su un procedimento di lenta e capillare ricostruzione degli eventi e dei comportamenti che li hanno caratterizzati come vittime o carnefici, o come coloro che si sono messi alla ricerca dei colpevoli di un crimine, vale a dire le autorità giuridico-legali.

All'interno del vasto campo delle forme della narrazione biografica, in ragione del medium specifico che lo caratterizza, possiamo isolare il genere del *biopic*, o del film - o più genericamente dell'audiovisivo -, biografico (Venturelli). L'etichetta di *biopic - biographical picture* -, comprende tutti quei prodotti audiovisivi – film, serie tv, e miniserie - che raccontano la vita di personaggi realmente esistiti, rielaborandola in modo più o meno finzionale. Il biopic trova poi differenti declinazioni in ragione del genere narrativo specifico in cui viene collocato – stori-

co, bellico, avventuroso, scientifico, ecc. Quello che rende evidente la parentela con il true crime non è tanto la sua applicazione, ad esempio, al genere del gangster movie, più prossimo all'ambito finzionale, ma il rapporto che entrambe le forme, il biopic e il true crime, hanno con il genere e le forme del documentario, o del non fiction movie. Il biopic si avvicina al true crime quando è più attento nella ricostruzione della narrazione biografica alla corrispondenza con ciò che è documentato della vita delle persone coinvolte – di fatto, diventa una questione di oggettività o di soggettività del racconto.

È interessante il fatto che nell'ambito dei non-fiction film studies sia evidente la presenza di una polarizzazione della discussione riguardo proprio alla distinzione tra le forme di un racconto oggettivo e quella di un racconto soggettivo. Ad esempio, Bill Nichols (1999; 2001; 2008) sembra privilegiare le forme di un documentario che definisce come *observational*, in cui lo spettatore viene invitato a osservare semplicemente ciò che accade di fronte alla macchina da presa, come se si trattasse della osservazione diretta di una esperienza vissuta, senza uso di una voice over narrante che gli faccia da guida, né di re-enactments – vale a dire di ricostruzioni finzionali, con attori, delle situazioni reali. Secondo Nichols questa modalità si distingue dalle forme più intrusive e più soggettive della modalità *expository* del documentario – in cui una o più voci si rivolgono direttamente allo spettatore proponendo in maniera evidente una specifica prospettiva sui fatti -, e a quella *performative* – in cui viene messa in evidenza la complessità degli eventi e la loro incertezza, utilizzando le dimensioni personale ed emotiva (*embodied* e situata), con una combinazione di ciò che è reale e di ciò che è invece ricostruzione immaginata come ipotesi soggettiva. Di opinione opposta è invece Stella Bruzzi (2006; 2016; 2020) che propone una visione meno oggettivante delle forme del documentario filmico, sostenendo che proprio nella modalità performativa il documentario trovi il proprio senso più compiuto. Il documentario deve essere il risultato di un processo di negoziazione tra la realtà, il documento, e l'interpretazione soggettiva. In questo modo la narrazione filmica documentaria è il risultato necessario dell'intrusione del filmmaker nella situazione filmata, il che

porta il documentario ad essere inevitabilmente performativo; si basa sul riconoscimento della artificialità della ricostruzione da parte dello spettatore, il che permette l'emergere della verità in una sorta di meccanismo dialettico tra gli autori, il soggetto trattato, e gli spettatori. Bruzzi ci dice che il documentario deve essere soggettivo, non può farne a meno, e che di conseguenza deve esibire questa condizione per risultare onesto, eticamente coerente.

Non è un caso se anche il giornalismo investigativo – altro ambito limitrofo al true crime e al biopic -, basi la discussione sulle proprie forme narrative sulle categorie del soggettivo e dell'oggettivo. Nel giornalismo il concetto di oggettività viene declinato in termini di obbiettività del giornalista, sul fatto che non debba avere un punto di vista preconconcetto sugli eventi che sta riportando. L'obbiettività viene qui intesa non tanto come veridicità dei fatti – che è l'oggetto dell'indagine e il fine del percorso narrativo del giornalista -, ma come un atteggiamento che consiste nel non essere influenzato da opinioni o sentimenti personali. L'idea sarebbe quella di non essere guidato dal pregiudizio, da favoritismi, o da una valutazione soggettiva degli eventi. Questo perché nel giornalismo investigativo si cerca la creazione di un rapporto di fiducia tra il giornalista e i propri lettori/spettatori/ascoltatori che non può essere messo in discussione da una parzialità di giudizio del giornalista stesso. È evidente come questo possa entrare in conflitto con le forme narrative del true crime in cui è spesso la parzialità dell'opinione dell'autore a guidare la ricerca di un senso dei fatti riportati.

Ora, in sintesi, è qui, nell'incrocio tra tre diversi campi e relative forme narrative - quelle del giornalismo investigativo, del documentario, e della fiction -, che emergono le questioni fondamentali del rapporto tra true crime e biopic che vogliamo qui mettere in evidenza. È in questo intreccio che nascono anche le varie questioni etiche relative al true crime – valide di fatto anche per il biopic -, che riguardano la soggettività del racconto, la finzionalizzazione forzata dei fatti, l'intrusione voyeuristica nell'esistenza di persone reali. Nel caso del true crime queste problematiche si concretizzano nel rischio della eroizzazione o idealizzazione del criminale, nel dimenticare le vittime – il classico problema del true crime, “where the

victims are? -, l'abuso dei ricordi e del dolore dei parenti o dei sopravvissuti al crimine, l'intrusione della narrazione nelle questioni reali, influenzando l'opinione pubblica e le autorità competenti, fino a portare a cambiare le sorti di un giudizio legale.

2. Found footage e reenactment

Ma quali forme accomunano la narrazione true crime al biopic, e quali invece le distinguono? Possiamo partire dal fatto che entrambe le forme narrative si basano sulla ricostruzione della biografia di persone reali – personaggi di un qualche rilievo storico o culturale per il biopic, persone coinvolte in un crimine reale nel caso del true crime. Il legame tra le due forme narrative – quella del biopic e quella del true crime -, è evidente anche nel fatto che si basino entrambe sul riferimento al documento storico. Per il biopic si tratta di fare riferimento, nella ricostruzione finzionalizzata della vita di un personaggio storico, su quelli che sono i documenti e le testimonianze su quella persona e sulla sua esistenza, anche sul suo privato – in particolare toccando aspetti oscuri della biografia del personaggio o le difficoltà incontrate nel suo percorso esistenziale. Nel caso del true crime si tratta più propriamente del ri-uso di materiale audiovisivo di archivio - come news, interrogatori, o deposizioni in tribunale, ma anche il girato personale o familiare dei soggetti coinvolti. Si tratta di quello che tecnicamente nell'ambito dell'audiovisivo viene definito il *found footage* – termine attraverso cui si identifica il girato di repertorio, il materiale audiovisivo d'archivio che viene riutilizzato per un nuovo prodotto. Ma entrambe le forme di narrazione sembrano utilizzare un altro dispositivo tecnico cinematografico: quello del *reenactment*. In senso esteso il termine richiama la rievocazione storica, vale a dire il riproporre vicende o situazioni storiche attraverso una loro rappresentazione con attori basandosi su documentazione storiografica. In senso ristretto si tratta di una tecnica cinematografica che consiste nel proporre in versione finzionalizzata, con attori e con la ricostruzione del contesto il più possibile realistica, la rappresentazione

di un evento storico o di un evento realmente accaduto, a volte letteralmente replicando una qualche testimonianza audiovisiva di archivio. Ad esempio, nel film di Oliver Stone, *JFK. Un caso ancora aperto* (*JFK*, 1991), viene riprodotta la scena dell'assassinio del presidente Kennedy a Dallas il 22 novembre del 1963, riportando letteralmente la Dealey Plaza alla condizione in cui si trovava quel giorno - lo scenografo Victor Kempster ridiede all'edificio del Texas School Book Depository l'aspetto esterno originario dell'epoca, fece ricollocare i binari della ferrovia dietro la collinetta erbosa dove, secondo una delle diverse teorie, potevano essersi nascosti altri presunti killers, e fece potare gli alberi per riportarli all'altezza in cui erano all'epoca del fatto. Questo basandosi sui filmati d'archivio di quel giorno, in particolare sul celebre filmato amatoriale opera di Abraham Zapruder, e cercando di replicarne anche i minimi particolari (v. ad es. Bruzzi, 17-26).

Potremmo dire che risulta centrale in questi casi il rapporto dialettico tra il realismo introdotto dal *found footage* e la finzionalizzazione portata invece dal *reenactment*, dalla ricostruzione a posteriori dell'evento. Al limite si potrebbe pensare al biopic, in senso tecnico, come ad una sorta di lungo ed esteso *reenactment*: sarebbe la ricostruzione di eventi storici attraverso gli strumenti della finzionalità audiovisiva - gli attori, il set, il montaggio -, di una documentazione, non esclusivamente filmica, visto che il biopic storico si può basare su una documentazione di tipo scritto, o storiografico (la vita di Giulio Cesare così come è possibile ricostruirla a partire dalle testimonianze storiche e cronachistiche del tempo). Nel biopic, quantomeno in quello relativo ad eventi e personaggi vissuti dagli inizi del Novecento in poi, spesso vengono inseriti filmati d'epoca, come segnale o indizio del realismo del racconto. Quindi entra in gioco il rapporto con il *found footage*, anche se per porzioni minime della costruzione narrativa audiovisiva, utilizzato come una sorta di "prova" della corrispondenza agli eventi e ai contesti reali.

Qualcosa di simile succede per il true crime audiovisivo anche se cambiano i rapporti relativi tra le due forme di documentazione. Nel true crime assistiamo all'uso di una grande mole di materiale di archivio che, come detto, va dai filmati ripresi dalle news fino alle riprese amatoriali

personali, e ai materiali archiviati dalle forze dell'ordine o dal tribunale, spesso interrogatori o testimonianze. A questo materiale si aggiungono le interviste *staged* cioè, fatte in studio a protagonisti o testimoni degli eventi, materiali che rivestono uno statuto intermedio tra realismo e finzione - essendo testimonianze di persone realmente coinvolte negli eventi, ma collocate in contesti ricostruiti, a volte con riprese in studio con la ricostruzione di ambienti solo apparentemente realistici.

Il materiale d'archivio è ciò che rende "true" il true crime, anche se in molti casi è intrecciato con le forme della finzione - il reenactment appunto. Nel caso del true crime però il reenactment svolge una funzione ambigua, e spesso ridotta o quasi occulta: da un lato sembra avere una fondamentale funzione euristica - serve al filmmaker e allo spettatore per analizzare e comprendere meglio situazioni di cui non sia possibile visualizzare correttamente lo svolgimento solo a partire dalle testimonianze verbali delle interviste -, ma, allo stesso tempo, introduce un elemento di interpretazione soggettiva, la prospettiva dell'autore, riguardo allo svolgimento dei fatti e alle intenzioni delle persone coinvolte che, nei modi espressivi, rinvia alle forme della fiction narrativa. Ad esempio, nella ricostruzione della vita del protagonista Robert Durst, il regista e conduttore della miniserie *The Jinx* (HBO, 2015; 2024), Andrew Jarecki, si basa su filmati d'archivio e sulle fondamentali interviste allo stesso Durst e ad altri protagonisti della biografia del milionario newyorchese, ma introduce in alcuni momenti chiave della narrazione delle ricostruzioni finzionali degli eventi che sono di fatto interpretazioni dell'accaduto, e che vanno al di là dei fatti documentati. Quando Durst descrive un evento traumatico della propria infanzia - l'essere stato obbligato dal padre ad assistere al suicidio della madre quando aveva sette anni -, Jarecki mostra allo spettatore una ricostruzione dell'evento fortemente drammatizzata. Questo porta lo spettatore ad accettare quanto raccontato dallo stesso Durst nell'intervista senza problematizzarlo. Ma restano aperte alcune questioni: fino a che punto quella persona sta usando quel ricordo per giustificare il proprio comportamento a posteriori, e fino a che punto possiamo credere che sia realmente accaduto come ce lo sta riportando

e non sia un ricordo “ricostruito”? La rappresentazione attraverso la ricostruzione filmica ci porta ad accettare la verità di quanto raccontato soggettivamente da Durst perché inserita all’interno del materiale documentario d’archivio la cui “storicità” viene così a proiettarsi sulla ricostruzione finzionale.

A questo punto possiamo chiederci: quali sono le forme del true crime più interessanti in termini di ricostruzione della biografia personale degli individui coinvolti nel crimine? Come è possibile giustificare l’idea che il true crime sia una sorta di biopic criminale? E, in conclusione, quali questioni etiche coinvolge questa modalità di approccio al crimine incentrato sulla ricostruzione biografica?

3. Modelli di biografie criminali nel true crime

I modi secondo cui vengono raccontate le “vite criminali” possono essere a volte molto diversi tra loro, e coinvolgono in maniera diversa le categorie che abbiamo finora evidenziato – la dialettica oggettività/soggettività, l’uso del re-enactment e del materiale d’archivio, e l’utilizzo dello strumento dell’intervista.

Un primo esempio di come l’utilizzo dell’intervista – in molti casi di una specifica intervista -, possa diventare centrale nella ricostruzione della biografia di un criminale, possiamo identificarlo nella miniserie Netflix del 2019 diretta da Joe Berlinger, *Conversations with a Killer: The Ted Bundy Tapes*. Il motore stesso della narrazione è una intervista, in un certo senso esclusiva e personale, che il criminale ha concesso ad un giornalista, in tal modo dando vita ad un particolare rapporto di confidenza - a volte anche di complicità emotiva -, tra l’intervistato e il giornalista stesso. Questa miniserie, incentrata sulla figura del serial killer Ted Bundy, è parte di un trittico che comprende altri due prodotti simili nella struttura, sempre distribuiti da Netflix: *Conversations with a Killer: The John Wayne Gacy Tapes* e *Conversations with a Killer: The Jeffrey Dahmer Tapes*, entrambi del 2022 e sempre diretti da Joe Berlinger. La miniserie del 2019 è stata prodotta

in occasione del trentesimo anniversario della esecuzione di Ted Bundy avvenuta il 24 gennaio 1989 e, nei suoi quattro episodi, utilizza oltre cento ore di girato che comprende materiale di archivio preso da notiziari, interviste a persone coinvolte nelle indagini, a parenti delle vittime o testimoni. Al centro di tutto, e a fare da guida allo spettatore nella ricostruzione dell’esistenza di Bundy, è però la lunga intervista fatta dal giornalista Stephen Michaud, con la collaborazione investigativa del suo collega Hugh Aynesworth, quando il serial killer era già detenuto nella death row del carcere poco prima dell’esecuzione – da cui erano già derivati due libri true crime pubblicati da Michaud e Aynesworth, il primo nel 1983, *The Only Living Witness*, il secondo del 1989, *Ted Bundy: Conversations with a Killer*. Ted Bundy era stato accusato, e poi riconosciuto colpevole, di almeno trenta omicidi di giovani donne avvenuti tra il 1974 e il 1978, anche se resta il dubbio che abbia colpito anche in precedenza. Quello che aveva impressionato l’opinione pubblica del tempo, e anche oggi chi senta raccontare le sue vicende, è la peculiare caratterizzazione della persona, o del personaggio, vista la costruzione narrativa che ce ne è stata restituita. Si trattava di un uomo molto intelligente, abile manipolatore, colto e affascinante – laureato in psicologia, stava studiando legge per abilitarsi alla avvocatura. Riusciva ad attirare le proprie vittime fingendosi in difficoltà sostenendo di aver bisogno di aiuto – in alcuni casi aveva usato una fasciatura ad un braccio per fare credere di esserselo fratturato -, per poi stordirle, aggredirle sessualmente ed ucciderle.

La miniserie, come detto, segue il filo rosso dell’intervista della fine degli anni ’80 e introduce poi dei commenti di Michaud e di Aynesworth a trent’anni di distanza da quella serie di incontri in carcere. Quindi, in parallelo con la ricostruzione della catena degli omicidi di Bundy, viene anche ricostruita la biografia e la contorta psicologia del serial killer. Ma le vere rivelazioni o informazioni rilevanti vengono sempre dall’intervista di Michaud e dai suoi commenti a posteriori, come se la stessa intervista fosse diventata una scena del crimine da investigare e commentare. Viene così introdotto un meccanismo metanarrativo in cui Michaud fornisce le chiavi interpretative del perso-

naggio Bundy attraverso una serie di riflessioni sull'accaduto e sul modo in cui il loro rapporto si era sviluppato durante quegli incontri. Michaud racconta di come, ad un certo punto, avesse trovato il modo di fare parlare un reticente Ted Bundy dei propri crimini – la cui responsabilità continuava a negare nonostante l'evidenza delle prove e la condanna –, chiedendogli di provare a descrivere questo supposto omicida dei cui delitti era stato ingiustamente accusato. Parlando in terza persona di un altro ipotetico criminale, Bundy, nelle registrazioni, costruisce una sorta di profiling di sé stesso, di una nitidezza impressionante, di fatto auto-accusandosi. In questa miniserie la funzione dell'intervista non sembra essere molto diversa da quella svolta da questo stesso dispositivo nelle inchieste di approfondimento del giornalismo investigativo, quando l'intervistatore cerca attraverso domande mirate di fare cadere in contraddizione l'intervistato. L'intervista diventa, nella nostra prospettiva, fondamentale strumento di costruzione, o di ri-costruzione, della identità del personaggio e della sua biografia criminale.

Ma con questo prodotto siamo ancora all'interno di un formato tradizionale del true crime audiovisivo che si limita appunto a ricostruire gli eventi, un accaduto appartenente al passato, in forma documentaria. Diversa è la struttura di una tipologia di true crime che potremmo definire invece più propriamente investigativo o performativo – che porta a far sì che le cose cambino in qualche modo per effetto della narrazione stessa. In questo senso la sociologa Diana Rickard ha proposto di identificare una sorta di sottogenere del true crime definendolo come il “new true crime” (Rickard, 41). Fondamentalmente la caratteristica rilevante di questi specifici prodotti true crime consisterebbe nel fatto che sono costruiti in modo da muovere critiche al sistema giudiziario, mettendone in discussione i meccanismi stessi o rilevando singoli episodi di corruzione o di forzatura, prendendo in particolare le parti di un individuo che si suppone sia stato accusato ingiustamente di un crimine.

Il primo esempio di questa forma performativa di miniserie true crime audiovisiva è rappresentato da *Making a Murderer* (Netflix, 2015; 2018), ma il cui modello, in un certo senso prototipico, è identificabile nel podcast *Serial*

(WBEZ, 2014) condotto e ideata dalla giornalista Sarah Koenig proprio l'anno precedente. *Making a Murderer* ricostruisce la vita di Steven Avery, un autodemolitore di un piccolo centro del Wisconsin, che viene prima incarcerato ingiustamente con l'accusa di stupro e poi scarcerato, dopo diciotto anni di reclusione, una volta accertato che il crimine era stato commesso da un'altra persona. Ma la narrazione delle sue disavventure non termina qui, perché due anni dopo la scarcerazione viene accusato di aver stuprato, e questa volta ucciso, una giovane fotografa di una rivista di auto che era stata vista l'ultima volta nella sua ditta di autodemolizioni. Da notare che Avery aveva chiesto alla contea un rimborso milionario per la sua ingiusta precedente incarcerazione e che le istituzioni non sarebbero state in grado di fare fronte alla situazione, di conseguenza era presente un evidente conflitto di interessi tra la polizia locale e la conduzione di queste seconde indagini. Quello che in sostanza cercano di ricostruire gli autori del programma è come le prove e le accuse a Avery siano state anche questa volta costruite ad arte per incastrare una persona scomoda per le istituzioni e la polizia della contea. La ricostruzione, da un punto di vista audiovisivo, si basa sempre sulla raccolta di testimonianze attraverso interviste, ma che in questo caso sono realizzate in una forma di quasi presa diretta, spesso in contesti in cui la persona intervistata visita i luoghi del delitto, e la macchina da presa viene usata in modo da dare la sensazione di una registrazione non programmata di quella situazione – la mdp è spesso in movimento, probabilmente una steadycam, e le immagini non sono “pulite”, ma hanno la caratteristica della quasi improvvisazione della ripresa. A queste interviste-testimonianze delle persone coinvolte – parenti e amici di Avery, poliziotti o altri testimoni dei fatti –, si aggiungono i filmati forniti dalle autorità di interrogatori e delle testimonianze rese in tribunale. Da notare che ben poco spazio viene dato a girato personale o di archivio, usato solo quando si cerca di identificare la personalità dell'accusato attraverso scene della propria vita familiare.

La cosa rilevante è che l'intera costruzione della miniserie è in qualche modo guidata da un obiettivo ben chiaro, dimostrare che Avery non è colpevole del delitto di cui

è accusato e che le autorità giudiziarie hanno costruito le prove ai danni del supposto omicida – da cui il titolo che allude alla “costruzione” di un assassino. Non si tratta di un true crime storico-descrittivo, come quello precedentemente menzionato su Ted Bundy, ma in un certo senso siamo di fronte ad un prodotto “militante”, che si prende carico di dimostrare una tesi e di conseguire un risultato preciso. In primo luogo, si tratta della ricostruzione di una vita, quella di Avery, ma che è finalizzata all’obiettivo di ottenere un effetto sul sistema giudiziario, non solo per il singolo caso, ma anche nei termini di una più ampia accusa ai danni di un sistema corrotto o corruttibile. La vita di Avery diventa il mezzo per muovere precise accuse, ma anche per mettere in discussione l’intero sistema giudiziario statunitense e le sue fallacie. La biografia criminale ricostruita in questo formato di true crime viene rivolta ad un fine politico e di discussione sociale.

Abbiamo citato già in precedenza la miniserie HBO *The Jinx* (2015; 2024) che a sua volta può essere avvicinata a questo uso dell’indagine true crime, come detto, di tipo performativo o militante. Solo che nel caso di *The Jinx* l’obiettivo performativo della miniserie non sembra essere chiaro fin da principio. Ciò a cui assistiamo inizialmente manifesta una costruzione apparentemente simile a quella di *Conversations with a Killer*; una intervista diventa il centro e la linea guida per la ricostruzione di una serie di vicende criminali legate all’intervistato e, in tal modo, ne viene anche ricostruita la biografia. In *The Jinx* possiamo identificare l’uso di un diverso dispositivo del true crime: la presenza fortemente intrusiva di un *host*, di un conduttore, che non è solo una *voice over* anonima, ma che risulta fisicamente presente nella costruzione audiovisiva e che ne guida la narrazione. Il regista e co-sceneggiatore della serie, Andrew Jarecki, è a sua volta un personaggio coinvolto nelle vicende così come vengono riportate, nel senso che si fa carico di manifestare le proprie prese di posizione nel corso dello sviluppo dei sei episodi della miniserie. Nei primi quattro episodi della miniserie sembra evidente allo spettatore che Jarecki non abbia una posizione precisa nei confronti della colpevolezza di Robert Durst per i tre omicidi in cui è stato coinvolto, ma per cui fino a quel momento non è stato incarcerato. Dal quinto

episodio in poi Jarecki cambia la propria posizione e anche il proprio ruolo – da semplice intervistatore che guida la ricostruzione delle vicende dell’esistenza di Durst, si trasforma in un investigatore e in un accusatore dello stesso. In questo caso la forte intrusione del filmmaker nella costruzione narrativa, come la definirebbero gli esperti di non fiction film, diventa centrale e, letteralmente, influisce sulla biografia del personaggio che è al centro della sua attenzione. Jarecki cambia il destino di Durst che verrà, prima accusato e poi condannato all’ergastolo, grazie alle prove da lui trovate. La vita stessa di Robert Durst non viene solo narrata, ma la sua biografia viene riformulata in funzione dell’intervento del filmmaker e della stessa realizzazione della miniserie. È come se Jarecki riscrisse la trama dell’esistenza di Durst e delle persone con lui coinvolte nei crimini in un modo molto simile alla costruzione di una sceneggiatura finzionale, ma che in questo caso ha a che fare con reali esistenze – in tal senso è impressionante la reazione dei parenti della moglie di Durst, ufficialmente scomparsa nel 1986 e di cui nulla si è in seguito saputo, nel momento in cui Durst nella registrazione dell’intervista pronuncia, senza ricordarsi di essere ancora microfonato, quella faticosa frase “I killed them all, of course” (*The Jinx* S02E01; 30.00). Questo genere di prodotto true crime cambia le biografie e non si limita a descriverle.

Sul versante opposto rispetto agli esempi appena riportati, di true crime che invece si pongono alla ricerca di una ipotetica oggettività del racconto, si colloca il docu-film *American Murder: The Family Next Door* (Netflix, 2020). In questo caso non abbiamo una evidente intrusione autoriale, non c’è una voce narrante, ma neppure interviste a testimoni o a persone coinvolte nel crimine registrate in studio. Il docu-film racconta dell’assassinio da parte di Chris Watts della sua intera famiglia, la moglie Shanann, al momento dell’omicidio incinta, e delle loro due figlie di quattro e tre anni rispettivamente. L’intera ricostruzione degli eventi è svolta attraverso il montaggio di filmati d’archivio e di riprese più o meno professionali sulla scena degli eventi – ad esempio, le prime scene a cui assistiamo, relative alla scoperta della scomparsa di Shanann e delle sue figlie e all’arrivo della polizia, sono state fatte da

una sua amica con uno smartphone. Largo spazio viene lasciato anche al text messaging tra la vittima e le amiche, e anche con il marito e con altri parenti, utilizzando in tal modo per la ricostruzione delle vicende la nostra costante connessione attraverso i social media. Vengono anche utilizzati i filmati degli interrogatori di polizia all'omicida, ma sempre senza alcuna forma di commento o di introduzione da parte di soggetti esterni. L'unica forma di intervento soggettivo da parte del filmmaker consiste di fatto nel montaggio, nel modo in cui il *found footage* – comprendendo in questa etichetta anche il materiale scritto del messaging -, viene giustapposto. Il montaggio è di fatto, comunque, “parlante” nel senso che, nonostante questa costruzione oggettivante, viene ottenuto un effetto di tensione e di suspense, come nel momento, di fatto atteso dallo spettatore, ma sapientemente collocato, della confessione del pluriomicida di fronte ai poliziotti nella sala interrogatori. Ancora una volta abbiamo trovato in azione gli stessi dispositivi o meccanismi, ma che in una diversa costruzione, ottengono un effetto diverso, in questo caso di una apparente oggettività e della assenza di un punto di vista sulla vicenda e sulla vita delle persone coinvolte. Questo anche se il giudizio morale sull'omicida, implicito nella costruzione narrativa del docu-film, è dichiarato nel momento in cui il racconto si conclude con l'inserimento del filmato della lettura della sentenza di condanna e dei relativi commenti del giudice in aula.

4. Conclusioni

Chiudiamo con alcune considerazioni riguardo alle questioni etiche sollevate dalla forma narrativa del true crime e, in particolare, quelle derivate dalla sua inevitabile intrusione nelle vite di persone reali coinvolte nel crimine raccontato, in un certo senso relative alla sua prossimità con il genere biopic. Il docu-film *America Murder*, appena citato, ha una caratteristica importante all'interno del panorama dei prodotti true crime – al di là della sua costruzione narrativa per montaggio puro -, ed è il fatto che concentra la propria attenzione in prevalenza sulla ri-

costruzione della vita delle vittime, di Shanann e le sue due figlie, mettendo in secondo piano la figura del marito e omicida Chris Watts, attraverso l'utilizzo di filmati di famiglia o di materiale postato sui social da parte di Shanann. Se si pensa invece alla costruzione di un prodotto come *Conversations with a Killer* fin dal titolo è evidente come il personaggio centrale della narrazione sia il colpevole, e come questa struttura porti inevitabilmente lo spettatore a creare nel proprio immaginario una rappresentazione del killer che in qualche modo oscura la presenza delle narrazioni che riguardano le sue vittime. Esiste quindi una questione che si colloca a metà strada tra l'etico e il narrativo che riguarda la necessità di bilanciare la presenza nella storia della figura del colpevole con quella delle vittime e delle persone che abbiano perso un proprio caro, vittime a loro volta, anche se indirettamente. Esiste il rischio di creare una sorta di mitologia del colpevole, in molti casi un serial killer, attraverso una costruzione narrativa che ne mette in evidenza l'astuzia o anche solo la particolare efferatezza dei crimini commessi.

In questi casi possiamo parlare di un effetto biopic, nel senso che ponendo al centro del racconto la vita di un personaggio eticamente negativo si rischia di rendere la sua figura degna di interesse se non di un'indebita ammirazione. Se il biopic pone al centro dell'attenzione dello spettatore una personalità famosa – *famous* in inglese -, il true crime mette in evidenza invece una personalità *infamous* – malvagia, abominevole, dotata di ogni genere di caratterizzazione negativa. Questo gioco di parole rende evidente la pericolosità di una costruzione narrativa del prodotto true crime che si focalizzi in modo eccessivo, o esclusivo, sulla figura del colpevole, del bad guy, rischiando un indesiderato effetto di idealizzazione del malvagio (v. Schmid).

Risulta poi eticamente complessa la valutazione di prodotti narrativi true crime che intendano avere un effetto sulla realtà, i *new true crime* come definiti dalla Rickard, quelli che hanno una impostazione investigativa o pragmatica. Alcune di queste serie, come *The Jinx*, hanno non solo determinato l'incriminazione del protagonista Robert Durst, ma sono state citate dai giudici stessi nel momento in cui si svolgeva il processo. In molti casi è sta-

to evidenziato come questi prodotti abbiano avuto una influenza, positiva o negativa a seconda dei punti di vista, nel determinare il risultato di un procedimento penale, influenzando l'opinione pubblica e di conseguenza anche i magistrati coinvolti nelle indagini e nel giudizio (Bruzzi; Boling; Horeck). In alcuni casi i prodotti true crime hanno un effetto su una realtà che dovrebbero invece solo descrivere o documentare. In tal modo, è come se si trattasse di un biopic che non solo narra la vita di alcune persone, già di per sé note per qualche motivo (cantanti, attori, personaggi storici, ecc.), ma che ha una rilevante ricaduta sulla vita di persone reali in termini legali, e sulle loro esistenze quotidiane mettendole al centro di una attenzione non sempre richiesta o desiderata, come avviene nei true crime in particolare per i parenti delle vittime dei crimini.

Bibliografia

- Aprà, Adriano. «Documentario», *Enciclopedia del cinema Treccani*, 2003. [https://www.treccani.it/enciclopedia/documentario_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/documentario_(Enciclopedia-del-Cinema)/)
- Barnes, Charlotte. *Deconstructing True Crime Literature*. London: Palgrave, 2023.
- Boling, K. «True Crime Podcasting: Journalism, Justice or Entertainment?», *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 17(2), 2019, 161-178. https://doi.org/10.1386/rjao_00003_1
- Bruzzi, Stella. *New Documentary. A Critical Introduction*. London and New York: Routledge, 2006.
- Bruzzi, Stella. «Making a genre: The case of the contemporary true crime documentary», *Law and Humanities*, 10(2), 2016, 249-280.
- Bruzzi, Stella. *Approximation. Documentary, History and the Staging of Reality*. London and New York: Routledge, 2020.
- Gemzøe, Linge Stegger. «The Kim Wall Murder Serialized: Ethics & Aesthetics in High-Profile True Crime», *Series. International Journal of TV Serial Narratives*, vol. 7.1, 2021, 81-90. <https://doi.org/10.6092/issn.2421-454X/12483>
- Horeck, Tanya. *Justice on Demand: True Crime in the Digital Streaming Era*. Detroit: Wayne State University Press, 2019.
- Larke-Walsh, George S. ed. *True Crime in American Media*. London and New York: Routledge, 2023.
- Murley, Jean. *The Rise of True Crime: 20th Century Murder and American Popular Culture*. Westport (Conn): Praeger, 2008.
- Nichols, Bill. *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington & Indianapolis: Indiana UP, 1995.
- Nichols, Bill. «The Voice of Documentary». Eds. Brian Henderson, Ann Martin, and Lee Amazonas», *Film Quarterly: Forty Years, A Selection*. Berkeley: U of California, 1999, pp. 247-65.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington & Indianapolis: Indiana UP, 2001.
- Nichols, Bill. «Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject», *Critical Inquiry* 35.1, 2008, 72-89.
- Punnett, Ian Case. *Toward a Theory of True Crime Narratives. A Textual Analysis*. London and New York: Routledge, 2018.
- Rickard, Diana. *The New True Crime: How the Rise of Serialized Storytelling Is Transforming Innocence*. New York: New York University Press, 2023.
- Schmid, David. *Natural Born Celebrities: Serial Killers in American Culture*. Chicago (IL): University of Chicago Press, 2005.
- Seltzer, Mark. *True Crime: Observations on Violence and Modernity*. London and New York: Routledge, 2007.
- Venturelli, Renato. «Biografico, Film», *Enciclopedia del cinema Treccani*, 2003. [https://www.treccani.it/enciclopedia/film-biografico_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/film-biografico_(Enciclopedia-del-Cinema)/)
- Walters, Elizabeth. «Netflix Originals: The Evolution of True Crime Television», *The Velvet Light Trap*, Austin, Fasc. 88, 2021, pp. 25-37.

Ancora sul rapporto tra finzione e realtà: il caso delle storie ispirate a fatti e personaggi veri

Federico Montanari*

Recibido: 05.12.2024 — Aceptado: 13.12.2024

Título / Titre / Title

Más sobre la relación entre ficción y realidad: el caso de las historias inspiradas en hechos y personajes reales

Pour en savoir plus sur la relation entre fiction et réalité: le cas des histoires inspirées de faits et de personnages réels.

Again on the relationship between fiction and reality: the case of stories inspired by true facts and real characters.

Riassunto / Resumen / Résumé / Abstract

Questo articolo si propone di esplorare, attraverso la letteratura semiotica e i media studies, il rapporto tra alcuni esempi di «storie vere» all'interno dell'universo mediatico, nel rapporto tra biopic e il cosiddetto «true crime». L'intento è quello di mostrare come oggi si rischi di cadere in una sorta di ritorno del «referenzialismo», quando invece è forse possibile pensare a modelli complessi di relazione tra la narrazione di finzione e la narrazione che costituisce il mondo cosiddetto «fattuale».

Este artículo pretende explorar a través de la literatura semiótica y de estudios de medios la relación entre algunos ejemplos de «historias verdaderas» dentro del universo mediático, en la relación entre biopics y los llamados «true crime». La intención es mostrar cómo hoy en día se corre el riesgo de caer en una especie de retorno del «referencialismo», cuando en su lugar tal vez sea posible pensar modelos complejos de la relación entre la narración de ficción y la narración que constituye el llamado mundo «factual».

Cet article vise à explorer, à travers la littérature sémiotique et l'étude des médias, la relation entre certains exemples d'«histoires vraies» dans l'univers des médias, dans la relation entre les biopics et ce que l'on appelle le «true crime». L'intention est de montrer comment il existe aujourd'hui un risque de tomber dans une sorte de retour du «référentialisme», alors qu'il est peut-être possible de penser à des modèles complexes de la relation entre le récit fictionnel et le récit qui constitue le monde dit «factuel».

This article aims to explore through semiotic and media studies literature the relationship between some examples of «true stories» within the media universe, in the relationship between biopics and the so-called «true crime». The intention is to show how today there is a risk of falling into a kind of return of «referentialism», when instead it is perhaps possible to think of complex models of the relationship between fictional narrative and the narrative that constitutes the so-called «factual» world.

Parole chiave / Palabras clave / Mots-clé / Keywords

Semiotics; Fiction; Veridiction; Biopic; True crime; Seriality.

Semiótica; Ficción; Veridicción; Biopic; True crime; Serialidad.

Sémiotique; Fiction; Veridiction; Biopic; True crime; Sérialité.

Semiotics; Fiction; Veridiction; Biopic; True crime; Seriality.

* Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia

1. Introduzione: La finzione e la realtà come antiche compagne del racconto

Il tema del rapporto tra finzione e realtà, in particolare quello delle narrazioni ispirate a fatti e personaggi veri, è vasto quanto le origini del racconto stesso. Ogni epoca e cultura ha elaborato forme narrative che dichiarano, negano o reinventano un legame con la realtà: perlomeno sin dall'idea di mimesi in Aristotele, e non è così banale ricordarlo, e viene ripresa peraltro anche in recenti discussioni e studi sulla serialità (cfr. Garcia, 2016). Tuttavia, come evidenziato da studi oramai classici come quelli di Northrop Frye e Tzvetan Todorov, il cuore della questione non risiede tanto nella presenza di un riferimento dato alla realtà, ma piuttosto nella invenzione e costruzione di questo rapporto, e di questo processo. Per dirla con un classico aforisma di Borges: tutta la letteratura è fantastica. E, potremmo aggiungere, tutte le forme di narrazione, comprese quelle medialità, e seriali, aprono verso il fantastico e sulla fiction. Umberto Eco, in uno dei suoi saggi, «Fakes and Forgeries», assieme a Daniele Barbieri in «Is Reality A fake?» nello stesso numero seminale e preveggenza della rivista *Versus* (dedicato, in anni non sospetti, alla questione dei falsi, 1987) insistevano, in modi diversi, ma, proprio, per contrasto, sulla inconsistenza e al tempo stesso complessità di un rapporto fra fatti veri e letteratura, o fiction o racconto in generale. E riflettevano sulla natura sfuggente della veridicità, del verosimile o del vero, nella narrazione; più in generale mostrando come la realtà stessa venga a costituirsi attraverso le forme e i codici del racconto. Lo stesso Eco, anche se, nei suoi libri successivi, a partire dagli anni '90, come ad esempio, in *Kant e l'ornitorinco*, propugnava un qualche ritorno ad una forma di un «principio di realtà» (anche come reazione alle ondate di derive decostruttiviste di moda in quegli anni) – e di attenzione verso le allora imperanti scienze cognitive – insisteva su un rapporto non basato su un ingenuo e vetusto ritorno al «referente», ma piuttosto su un «ordine bucherellato («camolato», lui scriveva) del reale»; e insisteva su questo punto: anche la realtà cosiddetta tale, viene colta (ed è fin troppo ovvio dirlo quando pensiamo

alla ricerca semiotica) attraverso le forme del discorso e della narrazione. Pensiamo ancora ad un altro dei libri di Eco, a *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, in cui si approfondisce ancora questo punto, in particolare, sottolineando l'importanza di un «patto finzionale/narrativo» – assieme a Bruner – fra autore e lettore (o, aggiungiamo noi, spettatore) in cui si ha una richiesta di sospensione della incredulità da parte del lettore e di una «finzione riguardo al credere» da parte dell'autore.

2. La narrazione come filtro di realtà

Ma cosa succede nei testi cosiddetti «di non fiction»? Anche le cronache più crude, come quelle legate a tragedie recenti (ad esempio, pensiamo alla tragica alluvione di Valencia), sono plasmate, è fin troppo ovvio dirlo, da ordini di discorso e stili narrativi: la cronaca, l'inchiesta, il reportage sono sempre strutturati in forma narrativa. Pensiamo ad un lavoro di analisi, da parte di Ruggero Eugeni (2010), di un classico reportage, degli anni '50, di un giornalista italiano fra i più noti, ora scomparso, Enzo Biagi, sulla terribile alluvione del Polesine. Anche in quel caso, il ritmo, l'organizzazione temporale, il ruolo delle testimonianze, dello stile dell'inchiesta, ecc., costituiscono l'oggetto «di realtà» («non finzionale»). Può sembrare ovvio, ripeto, affermarlo ancora oggi, dopo decenni di ricerche semiotiche e sui media, ma senza tali strutture discorsive e narrative la realtà rimarrebbe inaccessibile e inconcepibile. «Il sapere e il credere» (per riprendere un altro classico della semiotica, con l'omonimo saggio di Greimas) si fondono e si rimescolano, seppure in forme articolate e complesse. Non è un caso se, come noto, da molti anni oramai, nello studio dei discorsi scientifici (così come, un po' più di recente nell'ambito della medicina) si parli e si utilizzi la nozione di «narrazione» (o medicina narrativa): non solo, o non tanto, per divulgare conoscenza e comunicare con i pazienti, ma per costruire verità, pratiche e addirittura contesti di cura. E sembrerebbe quasi altrettanto superfluo ricordare che la questione del racconto, della narrazione e della narratività è da

molto tempo diventato lo snodo centrale dell'analisi e del metodo delle scienze sociali, fino agli studi sui media (da Bruner, a Greimas ad Eantman, seppure con tante sfumature diverse). Lotman, citato da Nicola Dusi e Giorgio Grignaffini (anche in questo dossier), ci ricorda che esistono semiosfere stratificate, spazi semiotici che organizzano la nostra esperienza del mondo, proprio in relazione al rapporto fra fiction e non fiction e nelle forme della serialità televisiva e filmica.

Uno studioso sempre molto citato come Bruner, ma di cui poi spesso ci si dimentica la lezione, ci ricorda che i meccanismi narrativi non solo, o non tanto, «modellano l'esperienza quotidiana» e il mondo, per «dargli un senso» (visione, per Bruner, ancora troppo cognitivista); ma che, in realtà, la finzione letteraria – dunque, dovremmo riflettere, credo, di nuovo, anche sui meccanismi che regolano i prodotti di fiction e mediali come le serie, e ancor più le serie definite come «biopic», o anche i «real drama» per arrivare a quelle di tipo «true crime» – non sembrano far riferimento ad «alcunché nel mondo» ma «fornisce soltanto il senso delle cose».

Non per fare da «grillo parlante», ma qui potremmo insistere anche sul fatto che un film, o una serie TV di tipo «biopic» su Papa Francesco (oggetto di analisi all'interno di questo dossier), parlando, ovviamente, «del Papa», appunto, istituisce un insieme di pratiche differenziali: vale a dire, «allestisce» una scena, una forma e una narrazione, in un concatenarsi di spazi-tempi, relativa al «senso di quel Papa». E, più che fare riferimento al pontefice in quanto entità «esistente» nel mondo, con la sua storia (appunto) e le sue vicende, essa istituisce, produce, un riferimento, attingendo a tali vicende, le quali – anche in questo caso è ovvio dirlo – sono sempre già narrate o tradotte in forma mediale (a partire da giornali, reportage, resoconti, libri ecc.). Ripeto, sembra, oggi, fin troppo banale ricordare questo punto – visto anche il mondo iper-mediatizzato (pensiamo qui anche ai lavori di Grusin, sull'idea di mediazione radicale), fra social, tecnologie e piattaforme sempre più articolate e dotate di propri caratteri, stili di racconto e di discorso. Ma credo vi sia bisogno di ritornarvi sopra, proprio per cercare di scongiurare il rischio di un ritorno di neo-referenzialismo

statico e banale. Anche le serie meno «di fiction» e più di «resoconto del reale» producono fiction; anzi, talvolta ancora di più: procedendo attraverso la costruzione di caratteri mitizzanti dei personaggi, riorganizzando spazi, tempi, sguardi e punti di vista degli spettatori.

Se riprendiamo, ancora una volta, Bruner, lo studioso ci ricordava che «possiamo riferirci ad 'eroi' o 'contratti violati' proprio in virtù della loro precedente esistenza in un mondo narrativo» (ib., 4) e non il contrario. Così come riconosciamo – o apprezziamo e valutiamo – l'anticipazione o la descrizione di un «eroe del mondo reale», un politico, un musicista, lo stesso pontefice, attraverso l'arco narrativo e le aspettative che si creano attorno a quel personaggio. Ed è la narrativa, ancora con Bruner, a dar forma alle «cose reali» e, spesso, a conferire loro un titolo di realtà. Ad esempio, insiste Bruner, da lungo tempo, gli studiosi di diritto sanno bene (così come avviene, del resto, nei cosiddetti «legal drama» e relative serie) che addirittura nei tribunali cosiddetti «reali», anche i «racconti giudiziari in aula, per quanto vincolati da norme procedurali, hanno bisogno di cominciare evocando realtà familiari, non foss'altro per mettere in luce le deviazioni da esse. Così, anche i racconti giudiziari (in tribunali «veri») attingono ad una tradizione narrativa consolidata» (ib., 5). Bruner aggiunge un punto, sempre a partire dai racconti e dalle situazioni giudiziarie, importante per la questione che si trova al centro di questo dossier, relativa ad una fiction che si «basa su storie (cosiddette) vere»: «già sappiamo», afferma l'autore, «che i racconti giudiziari si legittimano invocando il passato, facendo appello al precedente». Perché, dice Bruner (e in questo simile a Lotman), «teniamo in gran conto della prevedibilità.» Ma, quello che è ancora più importante (sia per la fiction ma, diciamo, più in generale, per la costruzione di storie e dunque dei processi di senso): si tratta, per Bruner, della «perenne tensione dialettica fra il canonico e il possibile» (ib.), che si viene a creare.

Tale meccanismo – di cui lo stesso Eco parlava, riprendendo anche Bruner – relativo alla «finzione letteraria» (non dissimile da quella audiovisiva, filmica, o della serialità), esso lavora prendendo le distanze dal

«familiare», nello «scopo di superarlo per addentrarsi nel regno del possibile, di quel che potrebbe essere/essere stato/essere forse in futuro» (Bruner, *ib.*). Ecco che qui l'autore si avvicina alla dimensione modale (pensiamo a Greimas, e lo vedremo subito sotto con la questione classica del quadrato di veridizione), al tema più ampio delle modalità; forse, anch'esso, negli ultimi anni, non più tanto ripreso, e considerato, a torto, dai mediologi, come «superato»; ma, a mio parere, da riprendere (su questo ci permettiamo di rimandare a Montanari, 2024; e ai riferimenti a lavori recenti di semiotica modale della finzionalità, ripresi in quel saggio, come quelli di Colas-Blaise, 2022, e ai suoi riferimenti a Latour, e a Bertand). Si tratta di riflettere sullo statuto radicalmente «modale» del reale, e dell'esistente, forse con un tono filosoficamente spinoziano.

2.1. Emozioni «reali» e finzione: una tensione sottile

Un aspetto fondamentale, interrelato, è costituito, parlando di «tensione», dalla dimensione emotivo-passionale delle narrazioni, come analizzato, anche in questo caso, da molto tempo, dalla semiotica delle passioni (ad es., come noto, perlomeno a partire da Greimas, Fontanille, e poi con Fabbri, Pezzini e altri studiosi). Più in generale, come attestato anche dalle ricerche sia neuro-cognitive che fenomenologiche, tutti noi proviamo, ovviamente, emozioni autentiche anche di fronte a eventi narrativi completamente fittizi, come in un film horror. Il nostro corpo «crede» alle passioni evocate, rivelando la fragilità del confine tra emozioni «fanzionali» e «reali» (si veda, ancora una volta, come abbiamo ricordato sopra, il legame con l'idea di patto finzionale, ripresa da Eco e da Bruner, *ib.*). Le emozioni generate dalla finzione, dunque, hanno un effetto reale, sfumando ulteriormente i già vaghi confini ontologici tra realtà e immaginazione.

Il nostro corpo e la nostra mente credono, dunque, alle formazioni passionali, attivando risposte fisiologiche e psicologiche che sembrano ignorare la distinzione ontologica tra realtà e finzione. Ci spaventiamo, piangiamo,

proviamo empatia o gioia per personaggi che sappiamo essere immaginari.

Questa ambiguità si collega anche, dicevamo, al modello del quadrato della veridizione di Greimas, dove la verità non è un dato assoluto, ma il risultato non solo di opposizioni ma di una tensione dinamica tra «essere» e «sembrare», tra «verità» e «falsità». Le emozioni indotte da una narrazione fittizia si collocano in questo spazio intermedio, un luogo in cui il «sembrare vero» è sufficiente a produrre effetti tangibili sul pubblico. L'effetto di verità della narrazione, infatti, non dipende necessariamente dalla realtà effettiva degli eventi rappresentati, ma dalla coerenza interna della finzione e dalla capacità della storia di evocare «passioni credibili».

2.2. Ancora un ruolo per l'intenzionalità? Forse, ma narrativa

Un elemento chiave per comprendere questa tensione è la questione della cosiddetta intenzionalità narrativa. Come ha sottolineato ancora una volta la fenomenologia, l'esperienza emotiva non è legata alla natura cosiddetta oggettiva degli eventi, ma all'intenzione con cui vengono rappresentati e recepiti. Un film, un romanzo o una serie televisiva vanno a costituire un contesto in atto, che invita il pubblico, dicevamo, certo, ancora una volta a «sospendere l'incredulità» (si veda ancora Eco, *cit.*) e a immergersi emotivamente nella storia. Questo processo, che potrebbe sembrare una forma di finzione «debole», in realtà attiva meccanismi profondi, a quanto pare, e radicati nel nostro cervello, spesso equiparabili a quelli delle emozioni vissute nella vita reale.

La neuroestetica e le neuroscienze cognitive hanno – anche se talvolta in modo non troppo convincente e approfondito, e controverso, rispetto ad una effettiva analisi testuale e sociosemiotica – ulteriormente esplorato questo fenomeno, forse mostrando come il nostro cervello e corpo risponde agli stimoli narrativi finzionali in modi simili a quelli innescati da esperienze dirette (cfr., su questo, anche Eugeni 2010). Ad esempio, le stesse aree del cervello associate all'empatia si attivano, come noto (e forse,

come un po' troppo divulgato in questi ultimi decenni attraverso un racconto troppo edulcorato e semplificato di una teoria del rispecchiamento e dei cosiddetti neuro-ni specchio), quando osserviamo un personaggio provare dolore, sofferenza o gioia. In questo senso, la narrazione stessa sembra funzionare come una «simulazione» della realtà, capace di evocare emozioni autentiche pur essendo costruita su eventi inesistenti. Questa ci pare una versione un po' più interessante della teoria del rispecchiamento: vale a dire, senza organizzazioni semio-narrative e discorsive non è possibile simulare alcunché.

Le emozioni, sia reali che finzionali, svolgono dunque un ruolo fondamentale nel modo in cui il pubblico si relaziona alle storie. Esse fungono da mediatrici tra il testo narrativo e lo spettatore, rendendo accessibili contenuti altrimenti distanti o complessi. Pensiamo, ad esempio, ancora una volta, alla commozione generata da una scena drammatica o alla tensione provocata da un thriller. Questi stati emotivi non solo coinvolgono lo spettatore, ma facilitano anche la comprensione e la memorizzazione degli eventi rappresentati. La narrazione diventa così un ponte più che tra «reale» e «fanzionale» o «immaginario», tra l'esperienza individuale e quella collettiva, permettendo al pubblico di «vivere insieme» eventi al di là della propria realtà immediata.

Questo ruolo delle emozioni, e passioni, è particolarmente evidente nel genere cosiddetto *true crime* o nei biopic, che trattiamo nel presente dossier, dove il pubblico è consapevole di una realtà storica degli eventi rappresentati, ma vive comunque un coinvolgimento emotivo che spesso supera il livello della semplice comprensione razionale. Serie come *Dahmer* (sul famoso caso del serial killer di omosessuali e cannibale), o *When They See Us*, (miniserie, Netflix, del 2019, che, lo ricordiamo, racconta la storia «vera», di cinque ragazzi afroamericani che furono ingiustamente accusati di aver aggredito in un caso, rimasto tristemente famoso, una jogger a Central Park a New York, nel 1989), ad esempio, riescono a suscitare indignazione, empatia o rabbia, facendo leva su una rappresentazione emotivamente carica e, allo stesso tempo, ancorata a fatti di cronaca. Ma, purtroppo, questo stesso meccanismo accade quando assistiamo ad un

processo o ad una dichiarazione e sentenza di colpevolezza di un «vero» killer, o serial killer, o femminicida, come accade sempre più spesso, ed è accaduto molto di recente in Italia.

2.3. La sfida della credibilità emotiva

Un altro aspetto rilevante è la capacità di una narrazione di mantenere una sorta di «credibilità emotiva». La finzione narrativa deve bilanciare la coerenza interna con la plausibilità esterna, creando un mondo in cui le emozioni siano percepite come autentiche. Questo spiega perché alcune storie, pur essendo tecnicamente ben costruite, falliscono nel coinvolgere il pubblico: manca una risonanza emotiva necessaria a farle percepire come «vere». In altri casi, invece, una storia palesemente finzionale riesce a commuovere profondamente grazie alla sua capacità di evocare emozioni universali e quasi-archetipiche. Infine, le emozioni evocate dalle narrazioni non si limitano a coinvolgere il pubblico, ma possono stimolare una riflessione critica sulla realtà stessa. La paura provocata da un film horror, ad esempio, può portare a interrogarsi sui propri timori più profondi, mentre la commozione per una biografia cinematografica può spingere a rivalutare il significato di determinati valori o eventi storici. In questo senso, le emozioni non sono solo una risposta alla narritività di un testo, ma diventano chiaramente un mezzo per analizzare anche quella del mondo contestuale circostante.

La capacità delle narrazioni di suscitare emozioni «autentiche», anche di fronte a eventi cosiddetti fittizi, rappresenta una delle caratteristiche più potenti e paradossali della finzione. Questo fenomeno, esplorato, si diceva, dalla semiotica, dalla fenomenologia e dalle neuroscienze, dimostra come le emozioni siano una sorta di ponte tra realtà e immaginazione, sfidando i confini ontologici e aprendo nuovi spazi di significato infra-testuale. La finzione, lungi dall'essere un semplice strumento di evasione, diventa così in questo modo un laboratorio per esplorare la complessità della condizione sociale e umana.

3. La sfida della credibilità emotiva

Un esempio significativo di questa relazione tra finzione e realtà è rappresentato, si diceva, dal genere *true crime*, specie in un confronto con il *biopic*. Serie come *Unbelievable* o la già citata *Dahmer* rielaborano crimini reali per costruire narrazioni intense e coinvolgenti. Allo stesso modo, *biopic* ovviamente molto diversi fra loro, come *The Crown* o, evidentemente, in tutt'altro caso, *Pistol*, lo vedremo subito sotto, esplorano figure e momenti storici o culturali, oscillando tra verità e situazione storica e cosiddetta licenza poetica. Il problema che emerge è duplice: da un lato, lo «statuto di verità» di personaggi e situazioni; dall'altro, l'influenza dei generi: con il realismo che si configura come un meta-genere capace di attraversare documentari, drammi e narrazioni ibride. Il genere *true crime* e i *biopic* rappresentano due delle forme narrative più emblematiche e tipiche, del nostro tempo, in cui davvero il confine tra finzione e, appunto, la cosiddetta realtà si fa sottile e sfumato. Entrambi i generi si situano in una zona liminale, dove la ricostruzione di eventi reali e la creazione di una narrazione avvincente convivono in una relazione complessa. Questi racconti, che spaziano dai crimini più efferati alle biografie di figure storiche o culturali, offrono una finestra privilegiata per riflettere sul modo in cui la realtà viene percepita, ricostruita e consumata attraverso le storie. Il *true crime* si è affermato negli ultimi anni come uno dei generi più popolari, non solo per la sua capacità di intrattenere, ma anche per la sua capacità di esplorare le zone d'ombra della società. Serie, dicevamo, come *Unbelievable* o *Dahmer* non si limitano a riportare crimini realmente accaduti, ma li trasformano in narrazioni emotivamente coinvolgenti, offrendo al pubblico non solo i fatti, ma anche un'immersione nelle vite dei protagonisti. In questo senso, il *true crime* non è più, ovviamente, semplicemente una cronaca, ma una forma di narrazione che utilizza i meccanismi del dramma per amplificare l'impatto emotivo e morale delle storie.

Ad esempio, *Unbelievable* affronta la delicata questione delle accuse di stupro e della credibilità delle vittime, intrecciando un racconto investigativo con una riflessio-

ne sociale. *Dahmer*, d'altra parte, esplora la mente di uno dei serial killer più noti della storia recente, mettendo in luce non solo le sue atrocità, ma anche le dinamiche sociali e familiari che lo hanno circondato. Queste serie, pur basandosi su eventi reali, adottano spesso una prospettiva soggettiva, enfatizzando il ruolo delle emozioni, delle relazioni e dei traumi personali.

3.1. Tra storia, narrazione, e lo statuto di verità

Accanto al *true crime*, il *biopic* si configura come un altro genere fondamentale per comprendere la relazione tra forme o, per meglio dire, narrazioni e discorsi della realtà e quelli della finzione. Serie come *The Crown*, si diceva, che racconta la vita della regina Elisabetta II, o *Pistol*, che narra la nascita della scena punk attraverso la storia dei Sex Pistols, ne rappresentano esempi. Il *biopic* non si limita a ricostruire eventi e momenti storici o biografie, ma li reinventa, creando una narrazione che mira a catturare, certo, non solo i fatti, ma anche l'essenza dei personaggi e del loro tempo. In *The Crown*, ad esempio, le dinamiche politiche e familiari della monarchia britannica vengono reinterpretate attraverso una lente drammatica, che esalta le tensioni personali e istituzionali. Allo stesso modo, *Pistol* non si limita a raccontare la storia dei Sex Pistols, ma utilizza la loro parabola come simbolo di un'intera epoca e momento, culturale e politica, la nascita del movimento Punk, evidenziando le contraddizioni e le rivoluzioni del periodo, ma anche gli stili ironici e paradossali della cultura del Do It Yourself, dei rapporti con i media, le case discografiche, ecc.

Uno dei problemi principali che emergono sia nel *true crime* che nei *biopic* è lo «statuto di verità» di personaggi e situazioni. Quanto di ciò che vediamo è «realmente» accaduto? Quanto, invece, è frutto dell'interpretazione narrativa? Questa tensione tra verità storica e licenza poetica è, ancora una volta, al centro di molte critiche e dibattiti. Da un lato, i creatori delle serie devono garantire una certa fedeltà ai fatti; dall'altro, hanno bisogno di rendere la narrazione interessante e accessibile al pubblico, spesso ricorrendo a semplificazioni, amplificazioni drammati-

che o vere e proprie invenzioni. Il true crime, ad esempio, viene spesso accusato di spettacolarizzare il crimine, riducendo eventi complessi a narrazioni sensazionalistiche. Allo stesso modo, i biopic possono essere criticati per aver alterato o reinterpretato eventi storici per adattarli a una determinata agenda narrativa. Tuttavia, questa tensione è anche ciò che rende questi generi così potenti, poiché spingono il pubblico a interrogarsi su cosa significhi veramente «raccontare la verità».

3.2. Il ruolo del realismo come meta-genere

Un altro aspetto interessante, si diceva, è il ruolo del realismo, che nei true crime e nei biopic si configura come, anticipavamo sopra, un vero e proprio meta-genere. Il realismo, infatti, non è un genere a sé stante, ma sembra piuttosto essere un tono o uno stile che può attraversare diverse forme narrative, dai documentari ai drammi, dalle serie investigative alle narrazioni ibride. Questo meta-genere si basa su convenzioni narrative e stilistiche che mirano a creare un senso di autenticità, anche quando gli eventi rappresentati sono stati modificati o reinterpretati. Ad esempio, *The Crown* utilizza scenografie, costumi e dialoghi che evocano un forte senso di realtà storica, anche se molte delle interazioni tra i personaggi sono frutto ovviamente di invenzione. Allo stesso modo, Dahmer adotta un approccio realistico per rappresentare la vita del serial killer, ma lo fa attraverso una lente drammatica che enfatizza le sue esperienze personali e le sue relazioni. Non solo questo uso del realismo rende le storie più efficaci e «credibili», ma le carica di una forza emotiva e simbolica che va oltre i fatti stessi. Ma vi sono alcuni punti più specifici. Secondo gli studiosi di emozioni e di narrativa della serialità e «complex tv» contemporanea (per dirla con Mittell), la questione del mix delle emozioni ci porta ad una mutata visione dell'idea stessa di testo; la relazione e «il traffic between world and text, then, runs in both directions: we need our experience of the world to 'get into' the text, but the text may transform the way we understand and experience the world (...)» (Smith, ci-

tato in Nelson, in, Garcia, ed., 2016, 38). Le emozioni, e i personaggi, che le incarnano, vanno a costituire dei «sé» più «autoriflessivi» secondo questi studiosi (e secondo gli studi sulle forme sociali e culturali attuali, il riferimento va a studi generali e oramai classici come quelli di Bauman, Beck o Giddens): nel senso che continuamente si autorappresentano nelle loro stesse passioni (e in questo senso vanno «oltre ai fatti stessi»); e incarnando, in queste storie seriali, una autoriflessività, producono sia modi nuovi di «engage the audience», ma soprattutto nuovi modi di pensare o stesso rapporto fra affetto e narrazione. In questo senso, «mostri» come Dahmer – ed è una serie, questa, in cui, in un certo senso, il biopic, forzando un po' le definizioni di genere, collassa nel true crime – e come del resto altri «cattivissimi» producono, certo, una terribile rappresentazione della crudeltà e della cattiveria; ma anche una specie di affetto, di nuova «aura», attorno a questi stessi personaggi. Il che non vuol più dire solo che «proviamo affetto» o, in fondo, ammiriamo, classicamente, i cattivi (in una forma tradizionale di catarsi) ma che questi affetti, queste emozioni formano una sorta di deformazione della dimensione e dell'arco narrativo. Una sorta di sua sospensione.

In definitiva, il true crime e i biopic rappresentano, dicevamo, due modi complementari di esplorare il rapporto tra realtà e finzione. Entrambi i generi utilizzano la narrazione per dare forma a eventi «veri» o verosimili, creando storie che non solo informano, ma emozionano, provocano e interrogano. Questa capacità di oscillare tra verità e finzione, tra cronaca e dramma, rende il true crime e i biopic strumenti potenti per comprendere non solo la «realtà che rappresentano», ma anche il modo in cui noi, come pubblico, ci relazioniamo a essa.

4. Vita ordinaria e straordinaria: tensioni nei biopic

Un altro elemento ricorrente, che ci pare centrale, per quanto apparentemente scontato, nei biopic è un altro tipo di tensione, già in parte evocata sopra: tra vita or-

dinaria e straordinaria. Le narrazioni cercano di rendere eccezionali anche i momenti quotidiani, trasformando personaggi storici o celebrità in figure accessibili e umane. Questo approccio non è nuovo – basti pensare ai racconti sulla vita quotidiana di re o soprattutto della corte, come Luigi XIV in *Versailles*. O, per fare un grande salto, nell'incentrarsi invece su figure di eroi contemporanei, come Pelé e Maradona —. Ma la novità, sempre che si tratti di novità, sembra essere quella dell'uso di tecniche narrative che rendono la vita ordinaria «straordinariamente significativa» ma anche «normalmente eccezionale». Questa dinamica richiama ancora una volta la definizione classica di Todorov sulla letteratura fantastica, in cui l'apparizione di qualcosa di «strano» destabilizza la percezione, oscillando tra spiegazioni razionali e meravigliose. Ma, al tempo stesso, la vera novità è data dalla tensività: il rendere la vita quotidiana come «forte e straordinaria». Ci troviamo quasi in un rapporto di simmetria con la definizione classica dei tipi di letteratura fantastica in Todorov. In cui l'apparizione di qualcosa di «strano» fa oscillare e rendere incerti sulla soluzione che fa propendere, di volta in volta, o verso il meraviglioso o verso la spiegazione «razionale» e «naturale», fino verso il fantastico o verso molti casi limite (come tipico, dice Todorov, ad esempio di Poe). Nei biopic, il quotidiano spesso svolge questa funzione, seppure in modo esteso: di «commutatore», spingendo il pubblico a vedere il familiare sotto una luce nuova. Tuttavia, questa funzione di tensione fra atteso e inatteso sembra lavorare spesso, si diceva, sulle figure dell'eroe «buono», da un lato; o addirittura spesso (come, appunto, nelle fiction basate su «storie vere» e «true crime») sui «rogue heroes» o dell'emergere di numerosi antieroi (cfr., Bernardelli; Garcia). In cui oltre al meccanismo della costruzione di una «structure of sympathy» (cfr., ancora Garcia, ib., 53, che cita ancora una volta Smith) si attiva quella deviazione dalla narrazione di cui dicevamo sopra.

Uno degli aspetti più interessanti dei biopic sembra dunque essere la tensione, come detto sopra, tra la dimensione ordinaria e quella straordinaria della vita dei personaggi rappresentati. Questo elemento, apparentemente scontato, costituisce invece il nucleo di molte narrazioni biografiche,

poiché consente di trasformare personaggi storici, celebrità o figure iconiche in rappresentazioni che appaiono accessibili, umane e, allo stesso tempo, straordinarie.

I biopic spesso cercano di rendere appunto eccezionali anche i momenti più quotidiani. Attraverso l'uso di dettagli personali, interazioni intime e rappresentazioni della routine, si costruisce una visione dei personaggi che li avvicina al pubblico, umanizzandoli e mostrando la complessità delle loro vite al di là della loro immagine pubblica. Questo approccio non è nuovo: già, si diceva, nei racconti storici, si trovano tentativi di svelare l'umanità dietro il potere e la grandezza. In epoca contemporanea, figure appunto come Pelé, Baggio o Maradona, o lo stesso Papa, noti per i loro successi straordinari, vengono rappresentati anche attraverso le sfide, i momenti di vulnerabilità e le decisioni quotidiane che ne hanno plasmato la vita. La vera novità, tuttavia, risiede nell'uso di tecniche di tensione affettivo-narrative che rendono la vita ordinaria, appunto, «straordinariamente significativa». Attraverso una regia attenta, l'uso della musica, il ritmo, il montaggio, l'enfasi su dettagli apparentemente minimi e l'introspezione emotiva, i biopic moderni riescono a creare un senso di tensione narrativa che avvolge anche i momenti più banali. Ad esempio, in *The Crown*, gli incontri privati della regina Elisabetta II diventano momenti carichi di significato storico e umano, trasformando gesti e decisioni quotidiane in metafore del potere e della responsabilità.

4.1. Celebrità come «archetipi» di straordinarietà: l'esemplare

Un altro elemento centrale nei biopic è la rappresentazione e costruzione delle celebrità come «archetipi» esemplari di straordinarietà. La tensione tra il loro status pubblico e la loro dimensione privata crea un ponte tra il mito e la realtà. Questa dinamica è evidente in film come *Bohemian Rhapsody* (sulla vita di Freddie Mercury) o *Control* (su un piano e una realtà totalmente diversa, su una storia antieroinica di Ian Curtis e del gruppo Joy Division), dove le vite «straordinarie» dei protagonisti vengono esplorate attraverso episodi di quotidianità e vulnerabilità, mo-

strando la costruzione del loro mito personale e artistico e la costruzione dei loro mondi.

Allo stesso modo, ancora, una serie come *Pistol*, che racconta, dicevamo, la nascita del movimento punk attraverso la storia dei Sex Pistols, non si limita a rappresentare gli eventi straordinari che hanno definito un'epoca, ma pongono l'accento sui momenti di lotta quotidiana, sull'umanità dietro il caos creativo. Questo equilibrio tra ordinario e straordinario, ancora una volta, non solo umanizza i personaggi, ma permette anche di raccontare una storia più stratificata e ricca, che include sia l'individuo sia, dicevamo, il contesto, o l'intertestio, storico e culturale che lo circonda.

Il quotidiano come specchio, o meglio, filtro, dell'universale? La forza di questi racconti risiede nella loro capacità di trasformare il quotidiano in un riflesso di temi universali. Attraverso il racconto delle loro vite, i biopic mettono in scena questioni più ampie: la lotta per l'identità, il peso delle aspettative sociali, il confronto con il fallimento e la ricerca del significato. In questo senso, il quotidiano non è solo un contesto, ma diventa esso stesso un vero dispositivo narrativo per esplorare l'interiorità dei personaggi e il loro impatto sul mondo. Ma vi sono, evidentemente casi, magistrali, di rottura di genere.

Ad esempio, in *A Hidden Life* di Terrence Malick, la routine quotidiana di un contadino austriaco durante la Seconda Guerra Mondiale diventa una metafora della resistenza morale e della scelta etica. In altro modo, ancora in *Maradona* o in *Pelé*, la rappresentazione delle difficoltà personali e delle decisioni ordinarie dei protagonisti si intreccia con il racconto delle loro imprese straordinarie, sottolineando la complessità della loro umanità, ma anche della narrazione.

5. Conclusione: dall'ordinario come straordinario al «consumo di verità». E possibili schemi provvisori di referenzialità

In definitiva, la tensione tra vita ordinaria e straordinaria nei biopic, ma anche nei true crime, non è solo un ele-

mento narrativo, ma una chiave valoriale per comprendere il successo di questo genere. Mostrando che anche le figure più iconiche e «leggendarie» sono fatte di momenti di quotidianità, i biopic creano un legame affettivo con il pubblico, rendendo queste storie non solo più autentiche, ma anche più potenti e universali. In questo modo, il genere continua a evolversi, trovando nuovi modi di esplorare la relazione tra il personale e il collettivo, tra il banale e il sublime, tra la realtà e la sua rappresentazione, e certo in rapporto alla dimensione affettiva.

Innovazione e stereotipi nei biopic. Nei casi migliori, i biopic creano spazi narrativi che potremmo definire «non euclidei», dove tempi e luoghi si sovrappongono, e le vite stratificate emergono con una complessità dinamica. Tuttavia, in molti altri casi essi ricorrono a stilemi stereotipati, come la narrazione di un'ascesa dalla povertà o di un talento eccezionale emerso da circostanze ordinarie. La dimensione «bio» – biografica o autofunzionale – è sempre stata centrale nella letteratura e nel cinema, ma i generi ibridi contemporanei, come l'auto-fiction, offrono nuove modalità per esplorare il legame tra vita reale e narrazione.

Infine, ecco qui alcuni possibili, provvisori, modelli narrativo-discorsivi, fra biopic e true crime.

Si possono forse identificare, in una sintesi provvisoria, tre tipi principali di processi di referenzialità nelle narrazioni biografiche:

- a. Intra o endo-referenziale: Quando la narrazione incorpora eventi storici come parte di una trama fittizia. Ad esempio, vi sono serie TV con inseriti riferimenti ad una realtà storica o passata; anche storie di fantascienza, apparentemente molto lontane dal biopic, ad esempio il caso di una serie molto bella e molto vista, recente, come *Il problema dei tre corpi* in cui si fa riferimento al periodo della Rivoluzione culturale in Cina, come evocazione di una «storia avvenuta», e in cui il padre della protagonista – una scienziata – e professore pure lui, era stato picchiato e ucciso dagli studenti; anche se qui la vicenda riguarda poi il contatto con una civiltà aliena che minaccia la terra e tutta una serie di avvenimenti paranormali. Si costruisce così un

effetto di «biopic» interno, di riferimento interno, intradiegetico, alla storia stessa.

- b. Eso-referenziale: Quando la storia si concentra su figure o eventi «reali», e relative azioni, situazioni e stati (è l'esempio delle serie citate in precedenza, da *Pelé*, a quella dedicata a papa Francesco, con tutte le debite differenze). O, serie biopic su personaggi della vita politica o pubblica, ancora, con *Class Act* (ad esempio la serie su Bernard Tapie).
- c. Metareferenziale: Quando la narrazione supera, va al di là dei personaggi individuali per rappresentare un contesto storico, sociale o culturale più ampio, come in *Pistol*.

In conclusione: fatti di realtà e finzione si presentano come specchi intrecciati. La narrazione contemporanea, attraverso biopic e true crime, sfuma i confini tra realtà e finzione, ridefinendo il nostro rapporto con la «verità». L'equilibrio tra realismo e licenza artistica rimane centrale, così come il modo in cui il pubblico consuma e interpreta queste storie. In un mondo sempre più dominato dai media, il racconto non solo riflette la realtà, ma la costruisce, dimostrando che ogni verità è, in ultima analisi, una narrazione condivisa. Un ultimo punto che rimane aperto: si tratta di valutare anche come la verità, viene non solo costruita, ma più spesso consumata, nei media di oggi e come essa si degrada.

Bibliografia

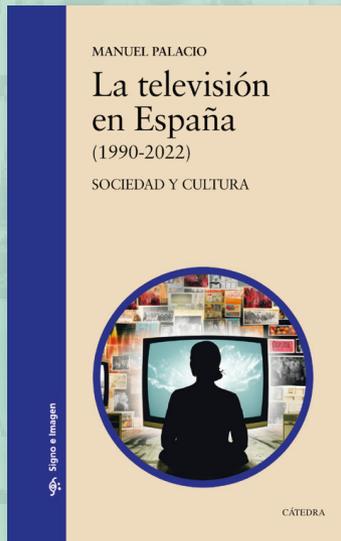
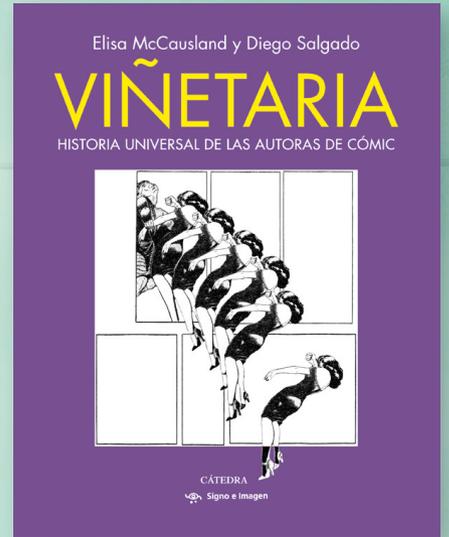
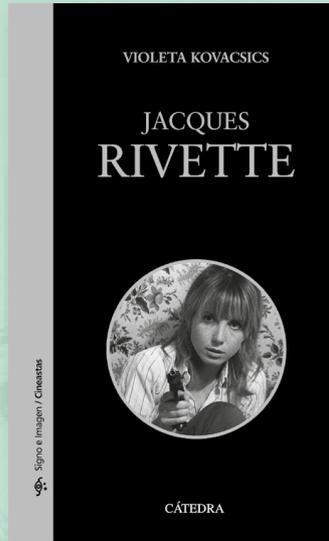
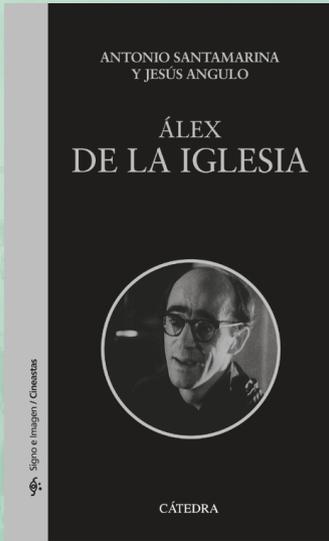
- Barbieri, Daniele. «Is Reality a Fake?» *Versus* n. 46, January-April. *Fakes, Identity and the Real Thing*, pp. 43-57, 1987.
- Beck, Ulrich. *Risk society: Towards a new modernity*. Newbury Park, CA: Sage, 1992.
- Bernardelli, Andrea. «'In these stories, it doesn't matter who the heroes are.' Character's construction in Chernobyl» In: Dusi, N., Lacalle, 2024.
- Bernardelli, Andrea. *Cattivi seriali. Personaggi atipici nelle produzioni televisive contemporanee*. Roma: Carocci, 2016.
- Boyd, Brian. *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2009.
- Bruner, Jerome. *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura, vita*. Laterza: Roma-Bari, 2006, tr. it.
- Colas-Blaise, Marion. «Modes, modalités et modalisations. La conceptualisation des modalités: statut et rôle épistémologique. Mode d'existence, modalité et modalisation: les apports, de la sémiotique. *Signata. Annales des sémiotiques / Annals of Semiotics* 13, 2022.
- Dusi, Nicola (ed.). *Confini di genere. Sociosemiotica delle serie TV*. Perugia: Morlacchi University Press, 2019.
- Dusi, Nicola, Grignaffini, Giorgio. *Capire le serie tv. Generi, stili, pratiche*. Roma: Carocci, 2020.
- Dusi, Nicola, Lacalle, Charo, eds. *Chernobyl Calling*. Thessaloniki: Hellenic Semiotic Studies, 2024.
- Eco, Umberto. «Fakes and Forgeries». *Versus* n. 46 (January-april 1987) *Fakes, Identity and the Real Thing*. pp. 3-29, 1987.
- Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Lumen: Barcelona, 1996.
- Eugeni, Ruggero. *Semiotica dei media. Le forme dell'esperienza*. Roma: Carocci, 2010.
- Fontanille, Jacques. *Formes de vie*. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2015.
- Fontanille, Jacques. «L'instauration des mondes et la fabrication des vérités». *Degrés* 43: 1- 29, 2020.
- Garcia, Alberto, N., ed. *Emotions in Contemporary TV Series*. Palgrave Macmillan: London, 2016.
- Giddens, Anthony and Christopher Pierson. *Making Sense of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1998.
- Greimas, Algirdas J. *Du sens II. Essais sémiotiques*. Paris: Seuil, 1983.
- Greimas, Algirdas J., Courtés, Joseph. *Semiotics and Language. An Analytical Dictionary*. Bloomington: Indiana University Press, 1982 [1979].
- Grusin, Richard. *Premediation: Affect and Mediality After 9/11*. London: Palgrave Macmillan, 2010.
- Grusin, Richard. «Radical Mediation». *Critical Inquiry* 42(1):124-148. <http://www.jstor.org/stable/10.1086/682998>, 2015.

- Jost, François. *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme?* Paris: CNRS éditions, 2011 [2017].
- Latour, Bruno. *Enquête sur les modes d'existence*. Paris: La Découverte, 2012.
- Laugier, Sandra. *Nos vies en séries*. Paris: Flammarion, 2019.
- Lotman, Jurij, M. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. London and New York: Tauris, 2001 [1990].
- Mittell, Jason. *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York/London: New York University Press, 2015.
- Montanari, Federico. «History, power, and narrative. Chernobyl is still there». In: Dusi, Lacalle, 2024.
- Ridderstrom, Helge. «Kama Pida: The dark emotions evoked by the Netflix Dahmer story», in: *International Journal of TV Serial Narratives*. Volume IX, N° 1, Summer 2023: 21-30. DOI <https://doi.org/10.6092/issn.2421-454X/16513> ISSN 2421-454X, 2023.
- Todorov, Tzvetan. *La letteratura fantastica*. Garzanti: Milano, 1987, tr. it.



CALEIDOSCOPIO
KALÉIDOSCOPE
KALEIDOSCOPE
CALEIDOSCOPIO

signo e imagen



www.catedra.com

@Catedra_Ed



Arte y Memoria

Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles

Lizel Tornay, Victoria Álvarez,
Fabricio Laino Sanchis y Mariana Paganini
(comps.)



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

Lizel Tornay, Victoria Álvarez, Fabricio Laino Sanchis y Mariana Paganini (comps.)
Arte y memoria. Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2021, 352 páginas.

En 2019 se llevaron a cabo las Jornadas de Arte y Memoria, realizadas en el marco del programa internacional SPEME: Questioning Traumatic Heritage: Spaces of Memory in Europe, Argentina and Colombia en el Centro Cultural Paco Urondo de la Facultad de Filosofía y Letras

de la Universidad de Buenos Aires. En la misma, se presentaron gran parte de las investigaciones que componen *Arte y memoria. Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles*. Como su título indica, el libro se propone realizar un abordaje, un acercamiento, de las prácticas artísticas que han buscado comprender, reconstruir y disputar la memoria de las experiencias producidas por la violencia estatal.

Así, se parte del reconocimiento de los alcances profundos de las heridas generadas por el terrorismo de Estado, en la búsqueda de reconstruir, a partir de los trozos, la pregunta por la reparación. La pregunta «¿puede el arte reparar la pérdida?», elaborada en las Jornadas por la directora del proyecto SPEME, Patrizia Violi, no solamente abre el libro, sino que parece merodear a lo largo de este. Una pregunta espectral cargada de dolor a la vez que de ilusión, el deseo de una esperanza, la posibilidad de una reparación. El arte es, por un lado, un ancla, que permite a partir de sus diferentes soportes –visual, audiovisual, teatral, literario, performático, una intervención pública, una muestra temporal o permanente– llevar lo que diferentes autorxs en el libro denominan una «materialización de la pérdida». Por otro lado, el arte es pensado por lxs autorxs desde la práctica de la reparación de lo que es, ante todo, una memoria de un trauma colectivo, producto del terrorismo estatal.

La compilación fue realizada por especialistas del equipo SPEME/UBA con una formación en la disciplina histórica pero caracterizada por una constante y efectiva interdisciplinariedad con los estudios de la memoria y los estudios de género –al igual que otras áreas en cada caso particular–. Asimismo, lxs autorxs provienen de diferentes campos dentro del amplio espectro de las humanidades, que incluye la historia, la sociología, las artes –visuales y escénicas– y la enseñanza, que interactúan de forma ardua pero efectiva en la propuesta de comprender las relaciones de aquello que llaman «experiencias difíciles»; aquello que escapa la definición y, por ende, requiere buscarse en los trozos¹ que irrumpen en la construcción de un conocimiento nuevo. Lxs diferentes colaboradorxs

¹ Aquí, hago referencia al concepto de «trozo» elaborado por Didi-Huberman (336) sobre la mirada en la historia del arte.

reflexionan sobre diferentes obras y manifestaciones artísticas en sus más variados medios. Esto permite trazar esta conexión entre arte y memoria no solo en su pregunta sobre la reparación, sino también amplía hacia lxs lectorxs las formas en las cuales la categoría de «arte» puede darse.

El libro está compuesto por diez artículos, agrupados en cuatro secciones: «Trauma, duelo y separación» –con los capítulos de Patrizia Violi y Rosemarie Buikema–, «Géneros y memorias» –con las investigaciones de Lizel Tornay y Verónica Perera–, «Búsqueda y configuración de las prácticas artísticas de hijas» –con los trabajos de Mariella Peller, Natalia Fortuny y M. Florencia Basso– e «Intervenciones y disrupciones en el espacio público» –con los aportes de Julio Flores, Florencia Larralde Armas y un capítulo final en coautoría entre Ramiro Manduca y Maximiliano de la Puente–. El eje organizativo de los mismos se da en torno a una serie de temáticas comunes que permiten un agrupamiento secuencial más directo entre los capítulos de cada sección. Sin embargo, no encontramos un mero hilo conductor, un «cierre» definitivo una vez que finaliza un capítulo, sino que, como el carácter difuso de la memoria que caracteriza al libro, diferentes conceptos, preguntas, reflexiones y problemas resurgen una y otra vez, permitiendo diálogos, reordenamientos y, sobre todo, conexiones, en la construcción de un acercamiento –un abordaje– desde la práctica común.

La mayoría de los trabajos se centran, específicamente, en las experiencias artísticas en torno a la memoria de la última dictadura cívico-militar argentina. Sin embargo, ninguna de estas experiencias se limita al territorio argentino. Si bien la ampliación de la dimensión espacial se ve más nítidamente en la traducción del capítulo de Buikema –que elabora sobre una «memoria multidimensional» desde la cual problematiza y desafía el discurso colonial europeo con iconografía y voces de la memoria africana–, aparece también en el trabajo comparativo de Violi sobre las obras del Parque de la Memoria, la serie fotográfica *Ausencias* –argentinas– y la instalación *Relicarios*, de la artista colombiana Erika Diettes, al igual que en la investigación de Tornay sobre las posibilidades del cine, tomando como ejemplo un documental francés y

otro argentino. Asimismo, se exploran las tensiones de la nacionalidad y la identidad presentes en la memoria de la última dictadura argentina en el trabajo de Perera sobre la Guerra de Malvinas en la obra de Lola Arias, y los alcances del exilio como marca de la dictadura no solamente en una dimensión internacional, sino, además intergeneracional. Esto último es trabajado en el capítulo de Peller, sobre el caso de Alejandra Slutsky y el exilio en Cuba de su madre, Ana Lucila Svensson –posteriormente categorizada «loca»–, como también en el caso del exilio y desexilio con México como temática en las obras de Marcela Cabezas Hilb –en el capítulo de Natalia Fortuny– y de Natalia Sanchez Goldbar –en el capítulo de M. Florencia Basso–.

En los trabajos referidos a la historia reciente sobre la última dictadura cívico-militar en Argentina, se revisitan diferentes temáticas ya trabajadas profundamente por la historiografía del período para demostrar que nada se encuentra cerrado. Se da continuidad al espectro de la pregunta de Violi, al mismo tiempo que se generan nuevos interrogantes habilitados por la práctica artística como esta ya mencionada «materialización de la pérdida». En este sentido, los estudios de género exhibidos por las investigaciones de las autoras Perera, Tornay y Peller poseen una riqueza singular para pensar las experiencias de Malvinas, de la detención y de la lucha armada, acercándose a lugares incómodos que recuerdan el carácter doble, desigual pero nunca determinante ni esencial en la construcción de las relaciones de poder y subjetividad de las feminidades y masculinidades. Asimismo, se trazan reflexiones sobre la distorsión identitaria entre la ficción del individuo, la familia y el mismo colectivo marcado por el trauma del terrorismo de estado, en donde la elaboración de lenguajes artísticos como el tatuaje, la recolección fotográfica y la performance colectiva borran y tensionan la idea de la autoría del artista como individuo singular. Esto permite lxs lectorxs resignificar su comprensión sobre la construcción e institucionalización de la memoria, tanto en el espacio como el Parque de la Memoria, el Espacio de la Memoria (Ex-ESMA), como en las experiencias performativas que involucraron la intervención sobre el espacio público como la *Siluetada* –narrada, además, por uno de sus impulsores iniciales, al mismo tiempo que problema-

tiza la noción de autoría— y las acciones del Colectivo Fin de Un Mundo (FUNO), la Compañía de Funciones Patrióticas (CFP) y la Fuerza artística de Choque Comunitario (FACC).

Aquel carácter fragmentario es una consecuencia lógica que posee el libro para enfrentar el más abarcativo interrogante que presenta el desafío de mirar a un pasado. La posición es de por sí incómoda, como pone en evidencia con el cuestionamiento inicial de Violi a la lección que depara el mito de Orfeo. Este desafío de la autora a la interdicción de no mirar a los muertos, el llamado a «reanudar el vínculo», exhibe la necesidad política que rodea el «mirar al pasado», cuando el lazo entre este y la pérdida forzada por el terrorismo de estado hace de la memoria un acto de vuelta constante al presente. La mirada hacia el pasado es un punto de convergencia —y por ende, de tensión— entre historia y memoria desde el cual lxs autorxs del libro traen diferentes acciones teóricas y epistemológicas para generar sus propios abordajes. Esta se exhibe tanto desde la reflexión propia de la investigación sobre la memoria —el acto de recordar, de recuperar, como vemos en la investigación de Peller y Fortuny a través de la reapropiación de las hijas de los archivos de sus familias—, como también en la misma práctica artística —como el proceso de realización que retoma Basso para pensar la performance, también presente en las resignificaciones teatrales que analiza Perera sobre los ex-combatientes de la Guerra de Malvinas/Falklands—. Se expresan las formas en las cuales se explora ese vacío generado por la pérdida, a un tiempo al cual no es posible retornar pero tampoco resignar, como se ve con *La Siluetada* en el capítulo de Flores. Finalmente, las disputas en el presente por la memoria, con tensiones tanto entre los sujetos productores de memoria y los significados que construyen, como en defensa permanente de la memoria institucionalizada, ante el ataque y borramiento de nuevos contextos estatales. De ello dan cuenta Larralde Armas sobre el Espacio de la Memoria, al igual que Manduca y De la Puente sobre los diversos colectivos artísticos de la última década, los que se hacen presentes en las intervenciones del espacio público.

Los trabajos exhiben cómo el arte se vuelve un medio de acción reparativa en tanto posee una capacidad de resignificación y transformación colectiva sobre la mirada del pasado. El libro busca exponer los vínculos entre pasado reciente y presente, que hacen imposible pensar el duelo como una acción aislada sino que, como también ha desarrollado Judith Butler (54), revela aquello oculto en la pérdida: los lazos que constituyen lo que somos. En *Arte y memoria* encontramos una cantidad abismal de voces: la de lxs compiladorxs, en el entramado del libro, su estructura y curaduría; la de lxs autorxs, la voz más explícita, que hila entre la búsqueda de articular diferentes niveles de discursos; la de lxs artistas, objetos de investigación que se reafirman en un lenguaje propio a través del arte, que obliga a su comprensión; la de lxs desaparecidxs a lxs que aluden lxs artistas. La reparación, como un acto vinculado simultáneamente a la sanación y a lo que no puede ser recuperado —la pérdida—, que habla de experiencias personales al mismo tiempo que denota el carácter social del trauma generado por el terrorismo de Estado, es el reclamo político de una comunidad por justicia.

C. Inés Arakaki Yasuda
Universidad de Buenos Aires

Bibliografía

- Buikema, Rosemarie. «The Folds of History in William Kentridge's *Black Box* Theatre: Sampling German Nazism and Colonialism». *Contemporary Revolutions: Turning Back to the Future in 21st-century Literature and Art*. Ed. Susan Stanford Friedman. Reino Unido: Bloomsbury Publishing, 2018, pp. 143-163.
- Butler, Judith. «Violencia, duelo y política». *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Ed. Judith Butler. Buenos Aires: Paidós, 2006, pp. 45-78.
- Didi-Huberman, Georges. «Anexo. Cuestión de detalle. Cuestión de trozo». *Ante la imagen. Pregunta formulada para los fines de la historia del arte*. Murcia: Cendeac, 2010, pp. 293-342.



Leonarda García-Jiménez, Amparo Huertas-Bailén, Teresa Vera-Balanza (Eds.) *Herta Herzog y “La experiencia prestada” La fundación de los estudios de comunicación y audiencias. Salamanca: Comunicación Social, 2023, 192 páginas.*

Con este libro, se salda una deuda. Las profesoras Leonarda García-Jiménez, Amparo Huertas-Bailén y Teresa Vera-Balanza editan un volumen con el que quieren recuperar, y concederle el reconocimiento que merece, a la investigadora Herta Herzog (1910-2010). Esta académica, que precisamente inició su carrera en las ciencias so-

ciales con una tesis sobre la personalidad y la voz a través de la radio, ha sufrido el silenciamiento de la suya, al quedar orillada en la historiografía clásica que acompaña los manuales de Teorías de la comunicación y las bibliografías sobre los aportes más destacados en los estudios sobre audiencias, marcadamente atravesados por un enfoque androcéntrico. Y su voz nos llega, ahora, directa y doblemente amplificadas. Por un lado, gracias a la primera traducción al español de una de sus contribuciones académicas más significativas, pionera en los estudios de recepción, el artículo “La experiencia prestada: análisis de la escucha de seriales radiofónicos diurnos”, publicado por primera vez en 1941 y que integra el capítulo cinco del libro. Por otro, escuchando su propio testimonio sobre su vida personal y trayectoria en el mundo de la investigación, por medio de la entrevista que concedió en 1994 a la profesora estadounidense Elizabeth Perse y que cierra, a modo de epílogo, el presente volumen, permitiéndonos acercarnos a sus recuerdos y reflexiones.

Estamos ante una reparación. Las editoras de esta obra contribuyen con su trabajo a subrayar el destacado papel que Herzog tuvo en los inicios de los estudios en comunicación social, primero en Viena, donde la investigadora desarrolló, en el marco de su tesis doctoral, el primer experimento de masas llevado a cabo en Austria, y, más tarde, en Estados Unidos, inicialmente en la *Office of Radio Research* y, poco después, en el *Bureau of Applied Social Research*, antes de dar el salto a la investigación en la empresa privada para compañías del sector publicitario. De los avances logrados en la década de los años 30 y 40 del siglo XX en estos centros de investigación están plagados los manuales y guías docentes empleados en Teorías de la comunicación, pero son otros nombres, siempre de hombres, como los de Paul Felix Lazarsfeld o Hadley Cantril, quienes protagonizan esos relatos. Las aportaciones de las investigadoras que integraban aquellos equipos, y que lideraron experimentos y análisis precursores en su momento, quedaron en la sombra de la injusticia epistémica. La categoría ‘padres fundacionales’ actuó como una pesada piedra que sepultó el trabajo de las profesionales de la academia corresponsables de muchos de aquellos progresos. Ahora, el esfuerzo de algunas investigadoras

comienza a levantar esa losa para devolver aquellas contribuciones a la luz.

Este primer libro en español sobre Herzog es una res-titución. Y son varias las voces que nos permiten no solo escuchar, sino también comprender en su contexto his-tórico y epistemológico, el discurso de esta investigadora adelantada a su tiempo. Los primeros tres capítulos del libro, cada uno de ellos firmado por una de las editoras de la obra, nos van dando las coordenadas adecuadas en las que situar, y valorar, el trabajo de la académica austriaca. Amparo Huertas-Bailén arranca con un primer apartado dedicado a trazar el recorrido vital de Herzog, personal y profesional. Sus apuntes biográficos reconstruyen así la cronología de una carrera marcada por la curiosidad insaciable, la asunción de cambios estimulantes y un carácter infatigable. Características propias de una mujer que amaba los paseos por la montaña durante los que prefería descansar permaneciendo de pie. Así lo rememora la hija de su primer marido, P. Lazarsfeld, en unas notas perso-nales que dedica a su madrastra, a la que recuerda como una mujer sobresaliente, al inicio del libro. Esa excelencia se observa en la actitud de una investigadora casi visio-naria, que, como relata Huertas-Bailén, tuvo una gran habilidad para dar con temas que hoy tienen plena vigen-cia en la agenda de la comunidad científica en comunica-ción, como es entender el comportamiento del receptor/ consumidor, ánimo que movió sus primeros estudios en EE.UU., o el discurso de odio, presente en cierta medida en su interés por el antisemitismo durante su última etapa laboral, de nuevo en Viena. No cabe duda, como señala Huertas-Bailén, que se trataba de “una persona muy inte-ligente, con gran capacidad de adaptación y creatividad”, que probablemente descartó de su memoria los obstácu-los que debió atravesar durante su recorrido profesional (p. 53).

Este volumen rescata, así, la figura de Herzog. Y, aun-que ella no se consideraba feminista, como declaró en la entrevista concedida a Perse, es evidente que su trayecto-ria se vio afectada por lógicas de dominación patriarcal y su investigación estuvo notablemente atravesada por el género. Así nos lo muestra Teresa Vera-Balanza en el segundo capítulo de la obra, en el que presenta una mag-

nífica propuesta de genealogía que posibilita entender las aportaciones de Herzog desde una mirada crítica al fenó-meno comunicativo atendiendo en particular a la expe-riencia de las mujeres, lo que la situó en la vanguardia de una inquietud intelectual que sería asumida y desarrolla-da, posteriormente, por muchas otras investigadoras, tan-to en el ámbito anglosajón, como en el iberoamericano y el español. Como apunta Vera-Balanza, “a partir de sus contribuciones, el camino a los estudios de género estuvo algo más despejado: simple y lúcidamente abrió los ojos para observar los márgenes y preguntar a las personas” (p. 66). Hoy diríamos, desde luego, que su investigación es-tuvo marcada por la perspectiva de género, ese enfoque clave para explicarnos adecuadamente un mundo estruc-turado en la desigualdad y que todavía hoy necesitamos reivindicar como indispensable en nuestras producciones científicas.

Con este libro, se reivindica un saber situado, que puso el foco en un producto comunicativo (los seriales radiofó-nicos) y en unos sujetos participantes en el proceso de su recepción (mujeres, la mayoría amas de casa) que solo una personalidad como la de Herzog podía reconocer como significativos y relevantes, ajena a los prejuicios o la su-perioridad propios de otras miradas de la academia. Ella prestigió aquellas experiencias al reconocerles valor para el conocimiento científico. Y las respetó: se sentó con las mujeres a las que entrevistó en sus cocinas y, en ocasiones, esperó pacientemente con ellas, escuchando sus seriales favoritos, hasta que estos terminaban y podía comenzar la conversación. En el tercer capítulo del volumen, Leonar-da García-Jiménez otorga a Herzog la posición que me-rece, la de madre fundadora, y subraya, con claro acierto tras la consulta de tres trabajos inéditos de la investigado-ra conservados en los archivos históricos del BASR en la Universidad de Columbia, el enfoque crítico que atravesó sus estudios, acercándolos a las perspectivas tradicion-almente vinculadas a Frankfurt, y que le permitió incor-porar interpretaciones psicoanalíticas y discutir implica-ciones ideológicas. La lectura de García-Jiménez pone de ese modo el foco tanto en la singularidad del trabajo de Herzog, pluriparadigmático y pionero en la combinación de metodologías cuantitativas y cualitativas, como en el

injusto e incomprensiblemente escaso eco que el artículo incluido en este volumen tuvo en la producción académica del ámbito hispanohablante, donde son solo tres las referencias halladas a un texto que, como señala esta autora, no solo supone una primera formulación de lo que hoy conocemos como la teoría de usos y gratificaciones sino “un artículo fundacional de la investigación en comunicación y medios” (p. 91).

Y como pórtico de entrada a ese texto fundacional, Esperanza Herrero levanta un puente, en el cuarto capítulo, entre Herzog y su obra publicada, un trabajo resultante de la revisión de archivos y literatura gris que nos ayuda a conocer mejor a la creadora intelectual del manuscrito. Esta publicación científica, que por fin ahora tendrá muchas más posibilidades de impregnar la producción académica iberoamericana en comunicación, supuso, como subraya Herrero, un punto de inflexión, una punta de lanza, en la manera de entender la relación entre medios y audiencias. Este apartado del volumen nos ayuda a adentrarnos en todo el proceso previo que Herzog desarrolló hasta dar con la versión finalmente publicada de su artículo. Por medio de anotaciones y comentarios manuscritos al margen en las versiones previas del texto que vio la luz, es posible dar con preocupaciones, formulaciones y reflexiones que quedaron descartadas de la publicación en *Studies in Philosophy and Social Science*, acercándonos, como viajando en el tiempo, a ser testigos de su esfuerzo por ajustar y ultimar su manuscrito.

Este libro reequilibra la narrativa de la fundación de los estudios de comunicación y audiencias. Su lectura nos aproxima la trayectoria de una investigadora pionera en

sus análisis en comunicación, con una biografía ejemplar en lo científico, y recordada también como modélica en lo personal por quien la conoció bien. Debió sortear dificultades que no registró como barreras fruto del androcentrismo en la academia, y centró buena parte de sus esfuerzos investigadores en entender cómo mujeres con “una vida anodina”, como ella misma adjetivó (p. 114), se relacionaban con el medio radiofónico. Leonarda García-Jiménez, Amparo Huertas-Bailén y Teresa Vera-Balanza colocan, con este volumen, una pieza fundamental en la reconstrucción de la historia de la investigación en comunicación. Y lo hacen, además, con ilusión y optimismo, como reconocen en las páginas de la obra, deseosas de incentivar el saber por las primeras teóricas de la comunicación y que los manuales que utiliza el alumnado universitario empiecen a darles el espacio merecido. Es esperanzador saber que investigaciones que cuentan con financiación pública permiten iniciar trabajos de recuperación como este, que a su vez supone el segundo volumen de la reciente y prometedora colección “Comunicación y género” editada por Comunicación Social y dirigida por las tres editoras de esta obra. Vendrán, seguro, más títulos, que nos regalarán la oportunidad de (re)descubrir a investigadoras pioneras y sus textos fundacionales. Porque como Herzog, sin muchas teóricas de la comunicación, los avances no habrían sido los mismos. Ellas merecen ser reconocidas y quienes integramos hoy la comunidad científica merecemos saberlo.

Adolfo Carratalá
Universitat de València

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA (ED.)

De Gran Hermano a El juego del calamar

AVATARES DEL ESPECTÁCULO
TELE-VISIVO CONTEMPORÁNEO



CÁTEDRA

Signo e Imagen

Jesús González Requena, ed., *De Gran Hermano a El juego del calamar. Avatares del espectáculo tele-visivo contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 2024, 399 págs.

El estreno televisivo en España del programa *Gran Hermano*, emitido por Telecinco en abril de 2000, generó un auténtico revuelo por cuanto generaba diversos debates en torno a los límites de los formatos audiovisuales y el uso social del medio. Importado de los Países Bajos, el éxito fue fulgurante. La idea de filmar durante las 24 horas del día la convivencia de un grupo de personas encerradas en una casa, con la expulsión periódica de cada uno de los

concurstantes para que únicamente quedara un vencedor, atrajo la atención inmediata de millones de espectadores que seguían tanto las galas semanales como los resúmenes diarios que recogían los mejores momentos de la jornada. Al ser una grabación constante de la intimidad de los concursantes, el programa se publicitó como «la vida en directo», un «experimento sociológico» que, reforzado por la poderosa referencia a su título orwelliano, sumergiría a los espectadores en una experiencia completamente novedosa cuya resolución era imposible de adivinar.

«Conviene señalar de inmediato que la insistencia en el *experimento sociológico* se extinguirá con la primera temporada», señala Jesús González Requena. «A partir de la segunda, ya asentado el nuevo formato en la televisión española, todo el acento será puesto en su carácter espectacular». Esta tensión entre espectáculo y experimento es el punto de partida del libro *De Gran Hermano a El juego del calamar. Avatares del espectáculo tele-visivo contemporáneo*, volumen con el que González Requena aborda los cambios audiovisuales que llevan desde *Gran Hermano* hasta *El juego del calamar*, la serie coreana de ficción estrenada por Netflix en 2021, exitosa en más de noventa países y que daría pie a una segunda temporada al cabo de tres años. En ella, un grupo de concursantes participan en una macabra competición en la que han de sobrevivir a la práctica de sucesivos juegos infantiles. Quienes fracasan en cada juego, pagan su derrota con la vida, y el ganador se embolsa una cantidad millonaria de dinero.

En el volumen, conformado por once capítulos (además de la introducción y epílogo), diversos autores analizan una serie de textos audiovisuales de las últimas décadas para trazar ese espectáculo televisivo de lo real, la relación entre realidad y ficción con los dos extremos conformados por *Gran Hermano* y *El juego del calamar*. El programa de Telecinco contaba, según apunta González Requena, con unas reglas bien definidas (como el encierro, la incomunicación con el exterior, la absoluta visibilidad o la confesión) que resultan completamente reconocibles en películas y series como *El juego del calamar* o *El show de Truman*, y activan en el espectador un deseo de ver relacionado con una cierta pulsión por la vigilancia. La eliminación de la intimidad o la instauración de una fi-

gura demiúrgica (la presentadora Mercedes Milá en *Gran Hermano* o el personaje de Ed Harris en *El show de Truman*) son rasgos añadidos e indispensables para despertar el interés y mantener la atención de lo que se muestra en pantalla, tanto en la grande como en la pequeña.

Los casos escogidos ofrecen un recorrido fascinante por la cultura contemporánea. Junto al de *Gran Hermano* y *El juego del calamar* (en que acompañan al González Requena, respectivamente, Eva Hernández Martínez y Lorenzo J. Torres Hortelano), se da paso a un estudio sobre la telerrealidad en el cine (a cargo de Antonio Díaz Lucena), para analizar acto seguido ejemplos significativos: *El show de Truman* (por parte de Basilio Casanova Varela), *Battle Royale* (Lara Madrid del Campo), *Perdidos* (Luis N. Sanguinet), *Black Mirror* (Begoña Siles Ojeda y Carolina Hermida-Bellot), *3%* (Vanessa Brasil Campos Rodríguez), *Nine Perfect Strangers* (Begoña Gutiérrez-Martínez), *Pánico* (Julio César Goyes Narváez) y *Alice in Borderland* (Lorenzo J. Torres Hortelano). De todos ellos se estudian sus rasgos narrativos y aquellos elementos sim-

bólicos (como el fantasma o la máscara) que dan sentido al juego y diluyen las fronteras entre realidad y ficción.

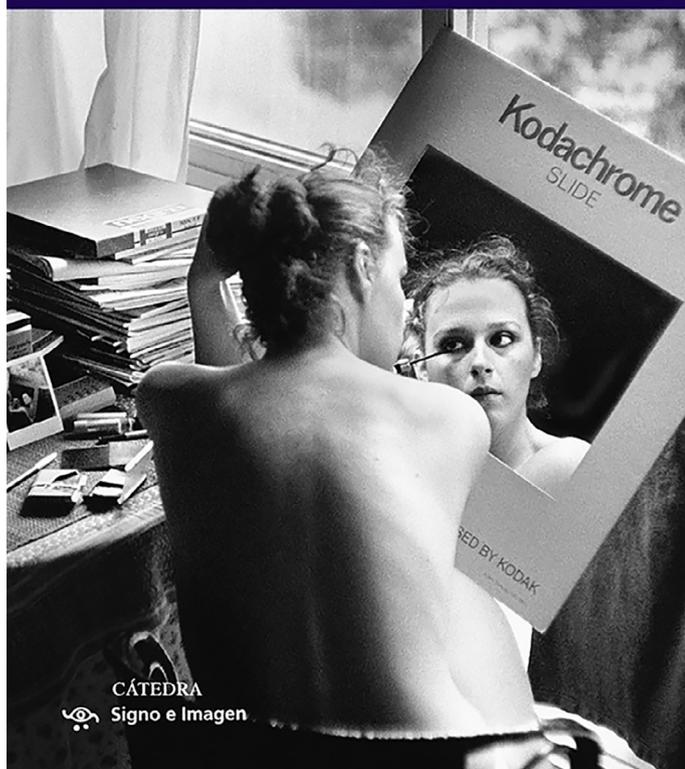
«Los juegos proliferan en el mundo de las ficciones audiovisuales contemporáneas», concluye González Requena. «Del sin duda laxo corpus que constituyen los materiales de reflexión de este libro, dos rasgos unificadores se distinguen de inmediato: sus protagonistas son siempre, como siempre fueron los de su matriz, *Gran Hermano*, jugadores, partícipes de juegos que otros han diseñado y que otros, que pueden coincidir con estos últimos o no, contemplan en calidad de espectadores» (pág. 383). Esta visión de la consideración del audiovisual como un juego, que abarca desde películas y series hasta videojuegos y otros formatos caracterizados por su hibridación genérica, resulta esclarecedora y productiva, de modo que el presente libro constituirá una obra de referencia para futuros análisis al respecto.

Manuel de la Fuente
Universitat de València

MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN

En busca de la escritura fílmica

Edición y selección de José Luis Sánchez Noriega



CÁTEDRA
Signo e Imagen

Manuel Gutiérrez Aragón. *En busca de la escritura fílmica* (edición y selección de José Luis Sánchez Noriega). Madrid: Cátedra, 2024, 233 págs.

Relata Steven Spielberg en su película de 2022 *Los Fabelman* (*The Fabelmans*) sus años de niñez e infancia, caracterizados por su descubrimiento del cine. Al final del film se recrea un episodio real, la visita del incipiente cineasta al despacho de uno de sus ídolos, John Ford, en busca de consejo profesional. Ford (encarnado por David Lynch) le pregunta a Sammy (trasunto ficcional de Spileberg) sus conocimientos sobre arte. Incapaz de articular respuesta,

el veterano realizador le conmina a contemplar dos fotogramas enmarcados que luce en las paredes del despacho para que indique dónde está situado el horizonte en cada uno de ellos. “Recuerda esto”, concluye Ford. “Cuando el horizonte está abajo, resulta interesante. Cuando está arriba, también. Pero si está en el centro, es terriblemente aburrido”. Tras el consejo, le desea buena suerte y el joven abandona la oficina. “Durante mucho tiempo, viví aquel encuentro como un momento humillante, ya que me expulsó en seguida de allí”, explicaría Spielberg en una entrevista con Stephen Colbert. “No me di cuenta de lo que me decía en realidad, que consistía en que mirara mucho arte, que fuera a museos, que me fijara en la composición, el color, el horizonte. En cuestión de unos dos minutos y medio, me dio uno de los mejores consejos que jamás he recibido”.

Esta recomendación del maestro del cine estadounidense bien podría rimar con el poso que deja la lectura de *En busca de la escritura fílmica*, compilación de una treintena de textos escritos por Manuel Gutiérrez Aragón a lo largo de su trayectoria. “El cine es una cosa que se puede aprender, pero que no se puede enseñar”, advierte en el primero de ellos. Así, el cineasta narra su enfermedad infantil que le convirtió en un ávido lector, su interés por la narración, su formación en la Facultad de Letras (especialidad en Filosofía) por las mañanas y en la Escuela de Cine por las tardes, su militancia comunista durante el franquismo y su curiosidad, en definitiva, por todos los aspectos de una profesión que le ha ocupado durante décadas, desde los primeros cortometrajes de los años sesenta hasta su último largometraje hasta la fecha, *Todos estamos invitados*, estrenado en 2008.

El volumen está editado por José Luis Sánchez Noriega, quien traza con precisión en el texto introductorio los ejes comunes de unos escritos de temáticas y procedencias heterogéneas: “los tres puntos que definen el plano de Gutiérrez Aragón y le dan estabilidad –como las tres patas que impiden que una banqueta cojee–, tres vértices en diálogo que han configurado su personalidad desde la infancia y a lo largo de toda una vida: la biografía y memoria familiar e histórica en que crece, las imaginaciones y fabulaciones que luchan por trascender lo real y el asombro y

aprendizaje constantes que lo proyectan como creador” (pp. 10-11). Ese asombro y aprendizaje se manifiestan en la variedad de intereses, que comprenden las artes pictóricas, la arquitectura, el montaje, la música y el estudio de la luz. Y cómo no, la preocupación principal, la escritura en el cine que titula el libro, es decir, la relación entre cine, escritura y representación. “Toda película contiene una parte testimonial lo quiera o no”, reflexiona en “Jardín de deseos”, uno de los textos más reveladores. “Toda película es un documental sobre ella misma, un mapa, un documento del relato cuya realidad representa. Siguiendo este camino estrecho, pero prometedor, el aprendiz de cineasta comprendió que la realidad necesitaba contarse para ser luminosa” (pág. 70).

A continuación de los tres escritos principales, para los que Sánchez Noriega recomienda especial atención (junto con “Jardín de deseos”, “El cine como el tiempo” y “En busca de la escritura fílmica”), el libro incide en esos amplios intereses del cineasta, con lecturas de Cervantes, Camus, Kafka, Cantinflas, Buñuel, Munch y Lissitzky, y perfiles de la profesión cinematográfica, en su mayoría de la española (Berlanga, Bardem, Josefina Molina o Teo Escamilla, entre otros), pero sin renunciar a ampliar la mirada, como la breve y preciosa remembranza de Chabrol o el caso fronterizo de Néstor Almendros, con quien se siente vinculado por cuestiones biográficas: el exilio de aquel con la familia

hispanocubana de Gutiérrez Aragón. Sin embargo, todos encuentran su espacio compartido en el cine, porque, al hablar de Almendros, “al final, estaba la luz, patria común de los pintores y operadores de cine” (pág. 215).

Como apunta Sánchez Noriega, Manuel Gutiérrez Aragón queda emparentado con Jean Renoir en esa estirpe de escritores reconvertidos en cineastas, situado en la tradición de esos creadores (añade aquí a Bergman, Fernán-Gómez, Robbe-Grillet, Arrabal y Auster) plenamente conscientes de la importancia de la palabra y la imagen, de la necesaria condición de la escritura cinematográfica como forma de interpretar y estar en el mundo. Dice Sánchez Noriega que Gutiérrez Aragón no se ha prodigado demasiado en la explicación de su obra. Aquí volveríamos a John Ford, quien tampoco era muy dado a análisis de sus películas, como comprobó en su momento Peter Bogdanovich. Es la obra la que habla por sí misma, y las breves intervenciones de Ford o estos textos escogidos de Gutiérrez Aragón resultan fundamentales para confirmar que sólo ha de romperse el silencio cuando las reflexiones amplían el horizonte expresivo de la creación, como demuestra este libro único sobre uno de los realizadores fundamentales del cine español.

Manuel de la Fuente
Universitat de València

MANUEL PALACIO

La televisión en España

(1990-2022)

SOCIEDAD Y CULTURA



Signo e Imagen

CÁTEDRA

Manuel Palacio. *La televisión en España (1990-2022). Sociedad y cultura.* Madrid, Cátedra, 2024, 259 pp.

Desde su implantación en los hogares españoles en la década de 1950, el medio televisivo ha sido testigo y motor de la evolución de un país que ha experimentado numerosos vaivenes políticos. La televisión no sólo introdujo una forma de ocio sino también nuevas maneras de mirar, de relacionarnos en sociedad y de comunicarnos con nuestro entorno. Su llegada comportó que la industria audiovisual alcanzase todas las esferas de influencia, un fenómeno que no ha hecho más que evolucionar: la historia de la

televisión lejos está de ser un proceso monocorde, dado que la evolución tecnológica ha derivado en la creciente presencia de las pantallas en nuestras vidas. Así, desde las primeras emisiones regulares en 1956 hasta la actualidad, hemos pasado de aquella denominada «pequeña pantalla» a toda suerte de dispositivos que siguen acompañando y modificando nuestros hábitos sociales y culturales.

Esta relación entre el orden social y cultural queda explicitada en el mismo título del libro de Manuel Palacio, *La televisión en España (1990-2022). Sociedad y cultura*. El autor, consciente de las dificultades de acometer un estudio sobre el medio (dado que se arrastra ciertas concepciones que entorpecen los análisis rigurosos), señala desde el principio que «[h]ay mucho más acuerdo cuando los efectos televisivos se conectan con los procesos de socialización generacional», puesto que «en los últimos tiempos han aparecido intervenciones creativas de autores que vivieron como generación el inicio de las cadenas privadas de televisión. Son los primeros españoles que ya nacieron en un régimen de libertades y se socializaron en valores distintos a los de la dictadura franquista» (pp. 16-17). Es decir, estudiar la televisión supone estudiar la «sociedad y cultura» del país en cuestión.

Por ello, resultaba necesario acometer un análisis histórico del medio que han conocido las recientes generaciones de ciudadanos/espectadores. Palacio, que ha dedicado su carrera investigadora (entre otros asuntos) a una historia completa del medio en nuestro país, según se manifiesta en diversas obras (como *Historia de la televisión en España* o *La televisión durante la Transición española*), atiende con ésta un clamor llamativo, la ausencia bibliográfica de una historia del medio desde la irrupción de las cadenas privadas. De este modo, completa su exhaustivo recorrido con otro trabajo imprescindible para entender no sólo la televisión que vemos sino también la cultura en la que vivimos y, en definitiva, la sociedad que conformamos. El carácter pionero del libro no va en detrimento de su rigor analítico: al contrario, el resultado es un volumen canónico que pone sobre el tapete diversas perspectivas analíticas con una proliferación de ejemplos que atraerán sin duda también al lector interesado principalmente en

rememorar su experiencia vital particular, ineludiblemente vinculada al consumo del medio.

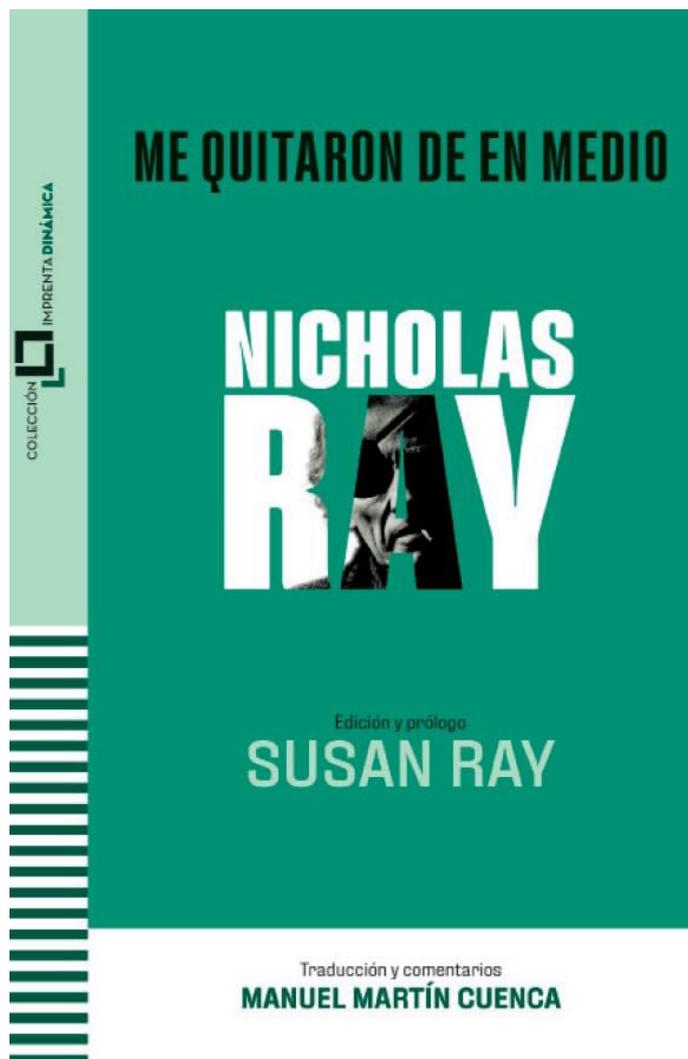
La estructura del libro está vinculada a los sucesivos gobiernos de España y a los ejes temáticos comunes que se perciben en la evolución de la oferta televisiva. Los tres capítulos iniciales fijan el contexto, al trazar lo sucedido en los años inmediatamente anteriores a la llegada de las cadenas privadas. Es la fase de la «desregulación» (término hoy sustituido, como señala el autor, por el de «globalización»), emprendida por el Partido Socialista de Felipe González en los años ochenta, en sintonía con la incorporación de España a la Unión Europea. No obstante, matiza Palacio, «el Gobierno estatal dismantlará el monopolio de raigambre franquista, pero establecerá un sistema jurídico restrictivo controlado siempre por el Ejecutivo» (pág. 49), una tensión que indica que la pluralidad de canales (locales en un primer momento) no iría siempre acompañada de una independencia del poder político. Se trata de uno de los múltiples asuntos espinosos que Palacio afronta directamente, como también el laboral, porque, según señala «[n]o se puede hablar del servicio público televisivo sin tener en cuenta a sus trabajadores» (pág. 86).

El segundo bloque, que comprende los capítulos cuarto, quinto y sexto, aborda el estudio histórico del periodo explicado en el título del libro, desde 1990 hasta la actualidad. Son los años de los comienzos de las televisiones privadas (Tele 5, Antena 3 y Canal +), de la posterior implantación de otros canales (Cuatro y La Sexta) y, finalmente, de la TDT y las plataformas. Y también son los años de cambios en la Moncloa, de crisis económicas y de la pandemia del Covid. La televisión será reflejo de estas alteraciones. «La España de la crisis y de la polarización

ideológica», señala el autor, «tiende a alumbrar, en consonancia, un modelo de televisión con perfiles políticos más acentuados» (pág. 166), una característica que se da además en otros países y que repercute en una mayor espectacularización de las noticias; «una televisión», añade, «con mayor carga emocional que busca convertir en acontecimiento todo lo que pone en antena, sea la erupción de un volcán o cualquier evento deportivo» (pág. 168).

Los últimos tres capítulos ejercen una labor de orden temático de esta historia reciente de la televisión en España, donde, por ejemplo, «en la última década, no ha sido infrecuente producir series protagonizadas por mujeres empoderadas en registros muy distintos de los elaborados por la comedia costumbrista» (pág. 180). Se presta atención al éxito internacional de la ficción española (como *La casa de papel*), la relación de los distintos presidentes gubernamentales con el medio o la emisión de debates electorales, para concluir con un capítulo dedicado por completo a la televisión cultural, porque «en los territorios de la televisión cultural», afirma Palacio, «es donde se puede ajustar de mejor manera la dialéctica entre la creación individual nacional y las mallas que crea la sociedad globalizada internacional». Es la cultura, en definitiva, la herramienta imprescindible para la constitución de una televisión en contacto con el mundo exterior y atento a los constantes cambios de las sociedades contemporáneas, un sistema televisivo con numerosos retos y posibilidades de futuro, como recoge este libro que completa la labor de referencia emprendida por el autor.

Manuel de la Fuente
Universitat de València



Nicholas Ray. *Me quitaron de en medio*. Trad. Manuel Martín Cuenca, Ed. Susan Ray, Madrid: ECAM y DAMA, 2024, 464 páginas

Manuel Martín Cuenca, reconocido director de cine, guionista y escritor andaluz, lleva a cabo de forma excepcional la traducción de esta edición especial en español de *I Was Interrupted. Nicholas Ray on Making Movies* (1993). La obra profundiza en todo un compendio de reflexiones y experiencias en torno a la vida, el legado y la figura *sui generis* del cineasta estadounidense Nicholas Ray (1911-1979). Nacido en el seno de una familia humilde

de orígenes europeos en Wisconsin, Nicholas perteneció a la generación curtida por la Gran Depresión. Su pasión y amor desbordante por el cine le llevó a realizar una amplia filmografía tanto en Hollywood como en productoras independientes, entre la que destaca la obra culmen que lo consagraría: *Rebelde sin causa* (1955).

El libro también recoge las lecciones sobre dirección de actores e interpretación que Ray impartió a sus alumnos en los años setenta, al final de su vida. Como bien señala Martín Cuenca, estas enseñanzas reivindican con total actualidad «el hecho cinematográfico más allá del guion y de los aspectos técnicos» (14). Es más, la labor del traductor va un paso más allá del objetivo general de la obra original, pues introduce un conjunto de notas al pie y comentarios que —además de ofrecer una contextualización y un acompañamiento a la lectura— plasman las impresiones de Martín Cuenca, basándose en su experiencia personal y profesional en la industria cinematográfica. Todo ello, respetando la integridad de los textos y las notas originales tanto de Ray como del resto de colaboradores del libro.

A nivel estructural se puede distinguir una primera parte biográfica que introduce la trayectoria profesional de Nicholas como cineasta. Como si se tratase de un guiño a las contradicciones y paradojas que marcaron su vida, tras el prólogo inicia una «autobiografía» que nunca fue escrita por el director, sino por su última esposa. Susan Ray organiza sus recuerdos y sensaciones sobre lo que Ray representó a lo largo de su relación con el fin de rastrear y entretejer todo aquello que le conmovió de él. El resultado es una suerte de (auto)biografía que no se ciñe a «un relato frío de los hechos» (45), sino que reúne fragmentos caóticos y desviaciones. A sus ojos, Nicholas fue un verdadero buscador, de aquellos que solo se encuentran excepcionalmente en la vida, pues «sabía qué preguntas hacer y qué perseguir, fuese lo que fuese y por inalcanzable que pareciese» (59). La idea romantizada del artista incomprendido y atormentado tiñe gran parte del capítulo, aun así no deja de demostrar la inquebrantable admiración y fascinación que Susan le profesaba, incluso en los momentos de mayor crudeza y desasosiego. El caos y la autodestrucción fueron una constante en la existencia de

Ray. Las anécdotas relatadas no esconden esos momentos descarnados, creando una estampa devastadora y de vulnerabilidad a medida que se avanza en la lectura. Como bien señala Susan, aquello que permitió que el talento de «Nick» brillase fue ese enraizamiento «en el fango de su rabia y desesperación» pero, llegado el momento, el equilibrio se rompió y aquel lodazal se volvió yermo e inseguro (47).

En otro enfoque se halla el segundo capítulo a cargo de Bernard Eisenschitz, crítico e historiador de cine, quien completa esta contextualización y perfil biográfico de Ray desglosando diversos hitos en su carrera. Su aproximación se ciñe a lo estrictamente profesional, abarcando los inicios de Nicholas en el teatro, su incursión en radio, su exilio de Hollywood y los últimos años de su vida. Esta semblanza también incide en esa búsqueda constante del autodomínio en los procesos de creación y producción de cine, un anhelo que el director nunca pudo alcanzar por completo.

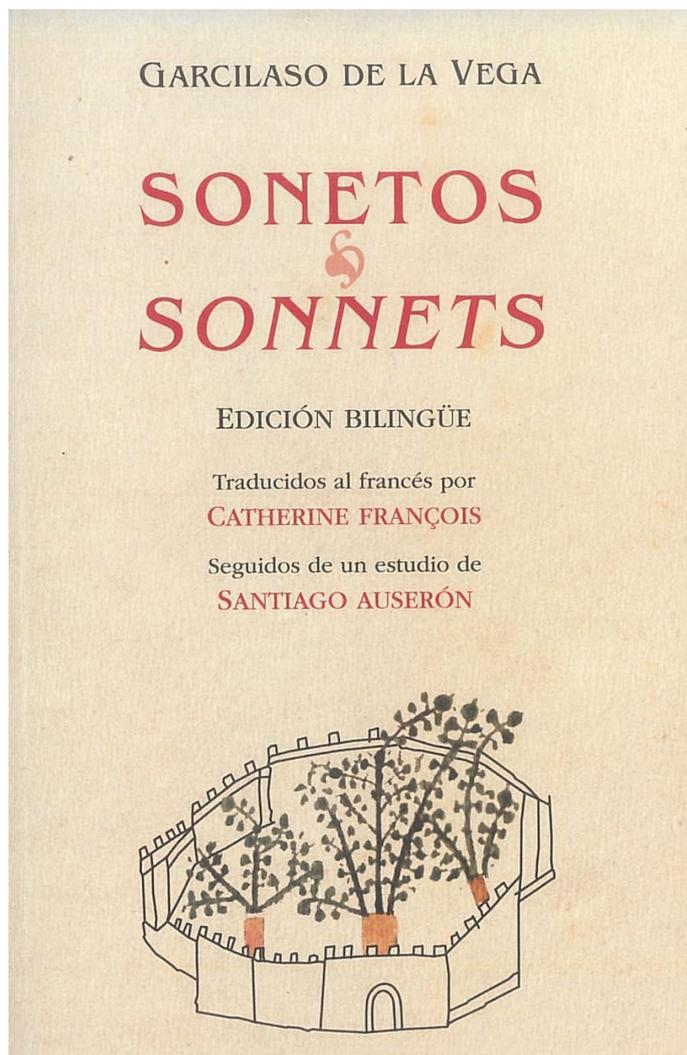
El núcleo estructural del libro lo ocupan las clases de cine que Ray impartió mientras se enfrentaba al cáncer de pulmón. Susan se ocupó de ordenar la anarquía de notas que el cineasta dejó tras su fallecimiento, así como de la transcripción original de las sesiones registradas en más de cien horas de cinta. El conjunto resultante se distribuye en quince clases que se articulan como un todo dotado de sentido. Cada lección magistral profundiza en un tema concreto, muchas veces conectado con la experiencia vital del cineasta. Como expresa a través de las páginas, Ray nunca creyó en el sistema pedagógico clásico donde se enseña cómo hacer las cosas. Por el contrario, consideraba que «aprender es descubrir lo que se sabe. Hacer es demostrar que ya lo sabes. Enseñar es recordar a los demás que lo saben tan bien como tú. Todos somos aprendices, hacedores y maestros[...]» (84). Durante las actividades y diálogos con el alumnado, se proponen diversas fórmulas adaptadas y guías para buscar la autenticidad interpretativa y redescubrir la propia voz. Al mismo tiempo, se estimula el control de la concentración y la memoria

emocional y sensorial para canalizar uno de los elementos fundamentales de toda interpretación, la acción.

La visión de Nicholas sobre el trabajo del actor está claramente influenciada por la obra de dos teóricos, Konstantin Stanislavski y Jerzy Grotowski. Los comentarios y anotaciones de Manuel Martín dan cuenta de la importancia de ambos autores y amplían la información sobre sus postulados y enfoques. Adicionalmente, las lecciones van intercalando breves pasajes introspectivos donde Ray muestra los tesoros ocultos en lo más profundo de su ser. Por momentos, las fronteras del relato de su vida se difuminan y Nicholas Ray se convierte en actor de su narrativa. Hacia el final del libro se encuentra un compendio de documentos —los «Epílogos»— que dan continuidad a este mosaico de anécdotas, escritos y conversaciones variadas del director estadounidense. Nuevamente, este cajón de sastre se ajusta a la personalidad torrencial de Nicholas y su visión desordenada y subjetiva de la existencia.

En definitiva, *Me quitaron de en medio* (2024) no es un manual al uso, aun así resulta una lectura sin duda valiosa y enriquecedora para quienes desean iniciarse en el oficio del cineasta, el intérprete o el director de escena. Las clases y los ejercicios ofrecen una estimulante propuesta didáctica y una guía para habitar la escena, evitando las inferencias del perfeccionamiento técnico y la autoconsciencia de actuar y hallarse ante el dispositivo de rodaje o el público. Además, brinda consejos para adquirir referencias, saber accionar la interpretación y preparar el desarrollo del personaje en los tiempos inmediatos y acelerados de un rodaje. Los comentarios, las opiniones y las aportaciones de Martín Cuenca se integran en el bloque biográfico y las sucesivas clases con coherencia y cohesión, manteniendo la entidad de la obra preexistente. Con certeza, el traductor logra sumar un añadido cualitativo que facilita la comprensión de muchas de las cuestiones planteadas e incentiva la consulta de obras originales y autores relacionados.

Frida Luis Maqueira
Universitat de València



Garcilaso de la Vega. *Sonetos & Sonnets*, Trad. Catherine François, Seguidos de un estudio de Santiago Auserón. Ediciones Universidad de Salamanca, 2024, 202 pp.

Escrito en nueva alma está el verso

En la historia de la traducción, hay poetas que han tenido mucha suerte con aquellos lectores (pues el traductor es un lector) que se han animado a volver a escribirlos en otra lengua, y eso les ha dado una segunda vida (a veces,

primera) que, de algún modo, los ha sacado del anonimato de lo local, del olvido de lo propio o de la autorreferencia cultural. Un caso clamoroso en este sentido podría ser, por ejemplo, la obra de Edgar Allan Poe y las versiones de Baudelaire y Mallarmé, que han hecho de aquél el autor más francés (y europeo) de la literatura norteamericana. Otros poetas, no obstante, viven su eternidad gozando de las mieles de su centralidad canónica (ese invento del conservadurismo político de ciertos estudios humanísticos), esto es, siendo lectura obligada y obligatoria en los planes de estudios, las generaciones y las clases de literatura de los diversos niveles educativos.

En ese círculo en el que hallamos a aquellos que consideramos ya eternos hay, no obstante, categorías: los autores universales (y aquí cualquier discurso patrio y de orgullo por lo propio, sea del signo político que sea, nos lleva al Quijote); los autores cuyo altavoz, pese a su genialidad, difícilmente traspasa las fronteras nacionales (Quevedo, incluso Valle-Inclán, con ese qué de intraducibilidad, que dirían algunos); y los autores cuyas obras son un punto de inflexión para la historia de la literatura nacional. En esta última categoría cabría considerar a Garcilaso de la Vega, un poeta de obra breve y escrita en poco menos de una década, pero cuya incidencia estética remonta los siglos, los lenguajes y la historia; pues Garcilaso lega para la poesía española la perla del endecasílabo en su más alta perfección, y esto con el mérito añadido de no haber sido siquiera el pionero en semejante cruzada de renovación lírica.

La magnitud de la significación de la obra poética de Garcilaso de la Vega es tal que podría concluirse que quizá sea uno de los poetas españoles que menos necesidad de traducciones tenga. Su protagonismo estético, como poeta petrarquista, remite exclusivamente a la poesía española, del mismo modo que el de Ronsard remite a la poesía francesa. Ambos beben de las mismas fuentes y ambos crean una herida en la cronología de sus literaturas al hacer que estas hablen un lenguaje europeo y, por europeo, universal. Y puesto que se trata de pioneros del petrarquismo en sus diferentes literaturas nacionales, podría pensarse, como he dicho, que sean los autores con menos necesidad de ser traducidos; pero no, no es así. La traducción de es-

tos poetas permite apreciar con mayor claridad las dimensiones del movimiento cultural que hemos convenido en llamar Humanismo. Y si ya, por llegar al principio, entendemos que también para estos casos y para estos autores la traducción deviene necesidad, sólo nos queda desear (o esperar) que la fortuna les favorezca con un traductor (una traductora, en el caso de esta edición de Garcilaso) que no sólo entienda los mimbres de ese particular endecasílabo castellano que el poeta de Toledo ensaya, perfila y aprende a un tiempo que construye su obra, sino –y lo que es más importante para la traducción– cómo crear, cómo escribir (porque el traductor es un escritor) equivalentes formales, no sólo léxicos, sino sobre todo rítmicos, musicales, en la lengua francesa. Al leer las traducciones de Catherine François podemos afirmar, sin dudar, que Garcilaso ha sido muy afortunado. Y su fortuna no sólo se extiende a las decisiones y determinaciones que, como traductora, toma François, también, y esto es lo más difícil cuando de traducción literaria se trata, a las renunciadas y a los riesgos que está dispuesta a aceptar.

Por ilustrar lo dicho con alguno de los ejemplos que cualquier español tiene en mente cuando le hablan de Garcilaso: el verso primero del soneto primero (“Cuando me paro a contemplar mi estado”) suena así en la versión de François: “Quand je m’arrête à l’état où je suis”; o el verso primero del soneto quinto (“Escrito está en mi alma vuestro gesto”) es “Votre face est écrite au profond de mon âme”. Todos tenemos en mente la famosa alternancia de las rimas en los tercetos del soneto décimo (-astes/-istes), un juego de similitudines que llevaron al extremo, en el siguiente siglo, poetas como Lope de Vega o Villamediana; pues bien, la traductora no se arredra ante la pérdida y para “verme morir entre memorias tristes”, esa compleja amalgama de aliteraciones, escribe: “mourir parmi de tristes souvenirs”. Y seguro que para alguien los “souvenirs”

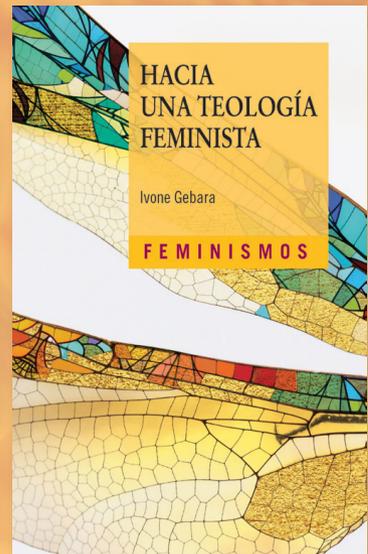
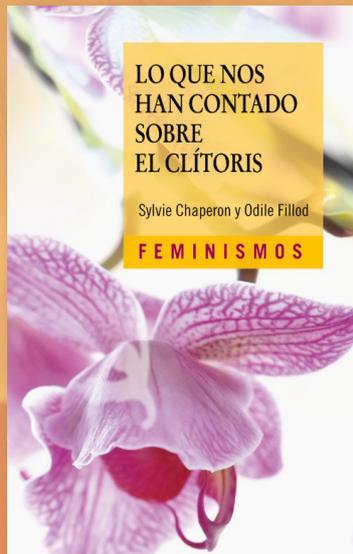
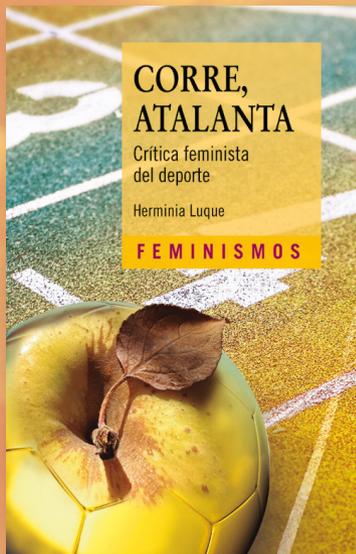
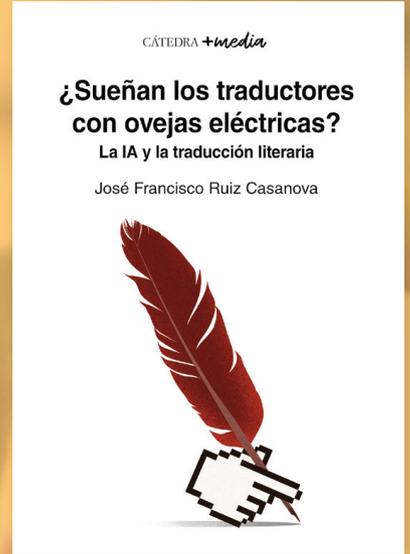
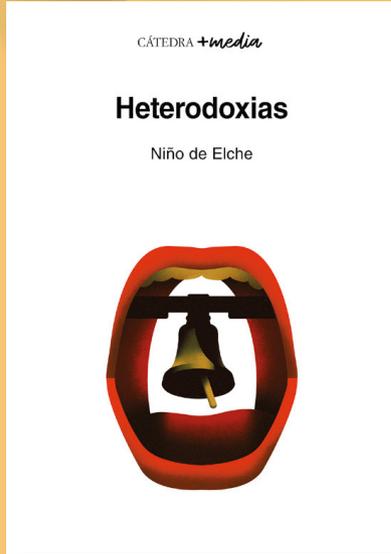
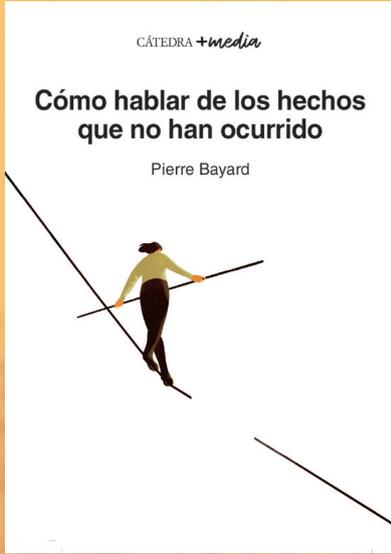
son inaceptables: sabemos que en traducción hay tantas versiones como lectores, y que toda lectura de una traducción implica una propuesta de corrección o una discrepancia; pero al juzgar una traducción poética, o al opinar sobre ella, hay que prestar más atención al oído y algo menos a la rigidez del diccionario: aquí, souvenirs aparece porque mourir y parmi aparecen. Hay que leer en voz alta, esa útil y bella costumbre de la que nos ha expulsado el cada vez mayor cierre sobre nosotros mismos. Salgamos de los ejemplos más conocidos, aun siendo conocida la mayoría de los sonetos de Garcilaso, y leamos la belleza lograda en la traducción del soneto XIII, “A Daphne ya los brazos le crecían”; o del soneto XXIX, “Pasando el mar Leandro el animoso”.

El volumen aquí presentado, pulcramente impreso en edición bilingüe, se complementa, completa y enriquece con un estudio de Santiago Auserón muy apropiadamente titulado “Garcilaso atraviesa los Pirineos”, un estudio que, sin renunciar a contemplar en cierta medida un estado de la cuestión crítica de la obra de Garcilaso (sobre todo en la filología moderna que arranca de Menéndez Pelayo), tiene a bien contextualizar muchas de las cuestiones que importan a la traducción y a la lectura, ahora sí, de los dos Garcilasos: el español y el francés. Fernando de Herrera, el máximo comentarista de la poesía de Garcilaso de la Vega, escribe en sus Anotaciones: “Quien no alaba lo que merece estimación de gloria dicen que se mueve con pasión de calumnia”. A la gloria de la sonetística garcilasiana tiene su autor y tiene la historia literaria española la fortuna de una bella traducción francesa, justa, adecuada, nueva y con el punto de riesgo que toda empresa que merezca consideración debe tener.

José Francisco Ruiz Casanova
Universitat Pompeu Fabra



WHO'S WHO



**Andrea Bernardelli**

email: andrea.bernardelli@unife.it

Andrea Bernardelli insegna *Teoria della narrazione e Semiotica* all'Università degli studi di Ferrara. È autore dei volumi *Breve dizionario di narratologia* (Roma, Carocci, 2024), *Che cos'è la narrazione cinematografica* (con A. Bellavita, Roma, Carocci, 2021), *Che cos'è una serie televisiva* (con G. Grignaffini, Roma, Carocci, 2017), *Cattivi seriali. Personaggi atipici nelle produzioni televisive contemporanee* (Roma, Carocci, 2016), *Semiotica. Storia, teorie, e metodi* (con E. Grillo, Roma, Carocci, 2014), *Che cos'è l'intertestualità* (Roma, Carocci, 2013), *Il testo narrativo* (con R. Ceserani, Bologna, il Mulino, 2005), *Intertestualità* (Firenze, La Nuova Italia, 2000), *La narrazione* (Roma-Bari, Laterza, 1999), *Il parlato e lo scritto* (con R. Pellerey, Milano, Bompiani, 1999).

Andrea Bernardelli enseña *Teoría de la Narrativa y Semiótica* en la Universidad de Ferrara. Es autor de los volúmenes *Breve dizionario di narratologia* (Roma, Carocci, 2024), *Che cos'è la narrazione cinematografica* (con A. Bellavita, Roma, Carocci, 2021), *Che cos'è una serie televisiva* (con G. Grignaffini, Roma, Carocci, 2017), *Cattivi seriali. Personaggi atipici nelle produzioni televisive contemporanee* (Roma, Carocci, 2016), *Semiotica. Storia, teorie, e metodi* (con E. Grillo, Roma, Carocci, 2014), *Che cos'è l'intertestualità* (Roma, Carocci, 2013), *Il testo narrativo* (con R. Ceserani, Bologna, il Mulino, 2005), *Intertestualità* (Firenze, La Nuova Italia, 2000), *La narrazione* (Roma-Bari, Laterza, 1999), *Il parlato e lo scritto* (con R. Pellerey, Milano, Bompiani, 1999).

Andrea Bernardelli enseigne la théorie de la narration et la sémiotique à l'université de Ferrara. Il est l'auteur de livres *Breve dizionario di narratologia* (Roma, Carocci, 2024), *Che cos'è la narrazione cinematografica* (avec A. Bellavita, Roma, Carocci, 2021), *Che cos'è una serie televisiva* (con G. Grignaffini, Roma, Carocci, 2017), *Cattivi seriali. Personaggi atipici nelle produzioni televisive contemporanee* (Roma, Carocci, 2016), *Semiotica. Storia, teorie, e metodi* (avec E. Grillo, Roma, Carocci, 2014), *Che cos'è l'intertestualità* (Roma, Carocci, 2013), *Il testo narrativo* (avec R. Ceserani, Bologna, il Mulino, 2005), *Intertestualità* (Firenze, La Nuova Italia, 2000), *La narrazione* (Roma-Bari, Laterza, 1999), *Il parlato e lo scritto* (avec R. Pellerey, Milano, Bompiani, 1999).

Andrea Bernardelli teaches Semiotics, Cognitive Semiotics, and Narratology in University of Ferrara (Italy). He is the author of *Breve dizionario di narratologia* (Roma, Carocci, 2024), *Che cos'è la narrazione cinematografica* (with A. Bellavita, Roma, Carocci, 2021), *Che cos'è una serie televisiva* (with G. Grignaffini, Roma, Carocci, 2017), *Cattivi seriali. Personaggi atipici nelle produzioni televisive contemporanee* (Roma, Carocci, 2016), *Semiotica. Storia, teorie, e metodi* (with E. Grillo, Roma, Carocci, 2014), *Che cos'è l'intertestualità* (Roma, Carocci, 2013), *Il testo narrativo* (with R. Ceserani, Bologna, il Mulino, 2005), *Intertestualità* (Firenze, La Nuova Italia, 2000), *La narrazione* (Roma-Bari, Laterza, 1999), *Il parlato e lo scritto* (with R. Pellerey, Milano, Bompiani, 1999).



Nicola Dusi

email: nicolamaria.dusi@unimore.it

Nicola Dusi. Doctor en Semiótica, es profesor asociado de Semiótica de los Medios en la Università di Modena e Reggio Emilia (Italia), Dipartimento di Comunicazione ed Economia. Se ocupa de la teoría y el análisis de la serialidad cinematográfica y televisiva, los medios digitales y, en particular, las relaciones de traducción entre las artes y los medios de comunicación. Entre sus publicaciones figuran las monografías: *Il cinema come traduzione* (2003); *Dal cinema ai media digitali* (2014); *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità* (2015); *Capire le serie TV. Generi, stili, pratiche* (escrito con G. Grignaffini, 2020).

Nicola Dusi. Docteur en sémiotique, il est professeur associé de sémiotique des médias à l'université de Modène et de Reggio Emilia (Italie), département de la communication et de l'économie. Il s'occupe de la théorie et de l'analyse de la sérialité cinématographique et télévisuelle, des médias numériques et, en particulier, des relations de traduction entre les arts et les médias. Il a notamment publié les monographies suivantes : *Il cinema come traduzione* (2003); *Dal cinema ai media digitali* (2014); *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità* (2015); *Capire le serie TV. Generi, stili, pratiche* (écrit avec G. Grignaffini, 2020).

Nicola Dusi. PhD in Semiotics, he is Associate Professor of Media Semiotics at the University of Modena and Reggio Emilia (Italy), Department of Communication and Economics. He deals with the theory and analysis of film and television seriality, digital media and, in particular, the relations of translation between arts and media. His publications include the monographs *Il cinema come traduzione* (2003); *Dal cinema ai media digitali* (2014); *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità* (2015); *Capire le serie TV. Generi, stili, pratiche* (written with G. Grignaffini, 2020).

Nicola Dusi. Dottore di ricerca in Semiotica, è professore associato di Semiotica dei media presso l'Università di Modena e Reggio Emilia (Italia), Dipartimento di Comunicazione ed Economia. Si occupa di teoria e analisi della serialità cinematografica e televisiva, dei media digitali e, in particolare, dei rapporti di traduzione tra arti e media. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo le monografie *Il cinema come traduzione* (2003); *Dal cinema ai media digitali* (2014); *Contromisure. Trasposizioni e intermedialità* (2015); *Capire le serie TV. Generi, stili, pratiche* (scritto con G. Grignaffini, 2020).



Giorgio Grignaffini

email: Giorgio.Grignaffini@mediaset.it

Giorgio Grignaffini es Head of Drama en Taodue film (Grupo Mediaset) desde 2012, tras haber sido Director Adjunto de Mediaset Fiction. Compagina su actividad profesional en el ámbito de la producción televisiva con la de profesor contratado en las universidades IULM y Cattolica de Milán y realiza investigaciones en el campo de los medios de comunicación y la semiótica. Entre sus publicaciones: *I generi televisivi - nuova edizione* (Carocci, Roma 2021), *Mondi seriali* (con Maria Pia Pozzato, LINK, Milano 2008), *Che cos'è una serie televisiva* (con Andrea Bernardelli, Carocci, Roma, 2017), *Capire le serie tv* (con Nicola Dusi, Carocci, 2020).

Giorgio Grignaffini est Head of Drama de Taodue film (Groupe Mediaset) depuis 2012, après avoir occupé le poste de directeur adjoint de la fiction chez Mediaset. En plus de son activité professionnelle dans le domaine de la production télévisuelle, il est professeur contractuel aux universités IULM et Cattolica de Milan et mène des activités de recherche dans le domaine des médias et de la sémiotique. Parmi ses publications, citons : *I generi televisivi - nouvelle édition* (Carocci, Roma 2021), *Mondi seriali* (avec Maria Pia Pozzato, LINK, Milano, 2008), *Che cos'è una serie televisiva* (avec Andrea Bernardelli, Carocci, Roma 2017), *Capire le serie tv* (avec Nicola Dusi, Carocci, Roma 2020).

Giorgio Grignaffini has been Head of Drama at Taodue film (Mediaset Group) since 2012 after having served as Deputy Director of Mediaset Fiction. He combines his professional activity in the field of television production with the role of Adjunct Professor at the IULM and Cattolica Universities in Milan and carries out research in the field of media and semiotics. Among his publications: *I generi televisivi - nuova edizione* (Carocci 2021), *Mondi seriali* (with Maria Pia Pozzato, LINK, 2008), *Che cos'è una serie televisiva* (with Andrea Bernardelli, Carocci, 2017), *Capire le serie tv* (with Nicola Dusi, Carocci, 2020).

Giorgio Grignaffini è Head of Drama della Taodue film (Gruppo Mediaset) dal 2012 dopo aver rivestito il ruolo di Vice Direttore della Fiction Mediaset. Affianca all'attività professionale nel campo della produzione televisiva, il ruolo di professore a contratto presso le Università IULM e Cattolica di Milano e svolge attività di ricerca nel campo dei media e della semiotica. Tra le pubblicazioni: *I generi televisivi - nuova edizione* (Carocci, Roma, 2021), *Mondi seriali* (con Maria Pia Pozzato, LINK, Milano, 2008), *Che cos'è una serie televisiva* (con Andrea Bernardelli, Carocci, Roma 2017), *Capire le serie tv* (con Nicola Dusi, Carocci, Roma 2020).



Charo Lacalle

e-mail: Rosario.Lacalle@uab.cat

Charo Lacalle es Catedrática de Periodismo en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Es licenciada en Periodismo y Filosofía. Como profesora Visitante, ha impartido clases y seminarios en universidades europeas y americanas. Coordina el grupo de investigación OFENT (Observatorio Español de Ficción y Nuevas Tecnologías) y el grupo español OBITEL (Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisiva), en el marco de los cuales ha desarrollado diferentes proyectos de investigación sobre la construcción social de las identidades en televisión e Internet. Semióloga y especialista en análisis audiovisual, la Dra. Lacalle cuenta con numerosas publicaciones en libros y prestigiosas revistas especializadas en comunicación mediática (*Critical Studies in Media Communication, International Journal of Digital Television, Comunicar, Communications: European Journal of Communications, etc.*). Su último libro: *(In)dignidades mediáticas en la sociedad digital* (Cátedra).

Charo Lacalle est Professeure de journalisme à la Faculté des Sciences de la Communication de l'Université autonome de Barcelone (UAB). Elle est diplômée en Journalisme et en Philosophie. En tant que professeur invité, elle a donné des conférences et des séminaires dans des universités européennes et américaines. Elle coordonne le groupe de recherche OFENT (Observatorio Español de Ficción y Nuevas Tecnologías) et le groupe espagnol OBITEL (Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisiva), où elle a développé différents projets de recherche sur la construction sociale des identités à la télévision et sur Internet. Sémiologue et spécialiste de l'analyse audiovisuelle, Dr. Lacalle a publié de nombreux ouvrages et revues prestigieuses sur la communication médiatique (*Critical Studies in Media Communication, International Journal of Digital Television, Comunicar, Communications : European Journal of Communications*). Son dernier livre : *(In)dignidades mediáticas en la sociedad digital* (Cátedra).

Charo Lacalle is a Full Professor of Journalism at the Faculty of Communication Science at the Autonomous University of Barcelona (UAB). She holds degrees in Journalism and Philosophy. As a Visiting Professor, she has taught classes and seminars in several European and American universities. She coordinates the research group OFENT (Observatory of Spanish Fiction and New Technologies) and the Spanish group of OBITEL (Ibero-American Observatory of TV Fiction), where she has developed various research projects on social construction of identities in television and internet. A semiologist and specialist in audiovisual analysis, Dr. Lacalle has numerous publications in books and prestigious journals specialized in media communications (*Critical Studies in Media Communication, International Journal of Digital Television, Comunicar, Communications: European Journal of Communications*). Her last book: *(In)dignidades mediáticas en la sociedad digital* (Cátedra).

Charo Lacalle è professoressa di giornalismo presso la Facoltà di Scienze della Comunicazione dell'Università Autonoma di Barcellona (UAB). È laureata in Giornalismo e in Filosofia. Come Visiting Professor, ha impartito docenza in università europee e americane. Coordina il gruppo di ricerca OFENT (Observatorio Español de Ficción y Nuevas Tecnologías) e il gruppo spagnolo OBITEL (Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisiva), dove ha sviluppato diversi progetti di ricerca sulla costruzione sociale delle identità in televisione e su Internet. Semiotica e specialista in analisi audiovisiva, la dot.ssa Lacalle ha pubblicato numerose opere in libri e prestigiose riviste specializzate in comunicazione mediatica (*Critical Studies in Media Communication, International Journal of Digital Television, Comunicar, Communications: European Journal of Communications*). Il suo ultimo libro: *(In)dignidades mediáticas en la sociedad digital* (Cátedra).



Yolanda Martínez Suárez

email: yolanda.martinez.suarez@usc.es

Yolanda Martínez Suárez es profesora permanente laboral del área de Filosofía Moral y Política de la Universidade de Santiago de Compostela (USC), donde imparte docencia en los Graos de Filosofía y Biotecnología y en los Máster de Igualdad, Género y Educación y en el de Filosofía: Conocimiento y Ciudadanía, del que actualmente es la coordinadora. Licenciada en Periodismo (2004) y Doctora en Filosofía (2010) por la USC. Forma parte del Grupo de investigación Justicia e igualdad (POLIS), del Instituto de Investigación de Humanidades (iHUS) y del Centro Interdisciplinar de Investigaciones Feministas y de Estudios de Género (CIFEX), así como del equipo del proyecto I+D Reproducción biológica, reproducción social y esfera pública (REPRODUCE). Reflexiona desde la filosofía política y con perspectiva feminista sobre cuestiones de actualidad (sociabilidad online, tecnologías digitales, reproducción-cuidados, subjetividades emergentes, comunicación política, etc.)

Yolanda Martínez Suárez est Professeur agrégé dans le domaine de la philosophie morale et politique à l'Universidade de Santiago de Compostela (USC), où elle enseigne la philosophie et la biotechnologie, ainsi que les masters en égalité, genre et éducation et en philosophie : connaissance et citoyenneté, dont elle est actuellement la coordinatrice. Elle est titulaire d'un diplôme en journalisme (2004) et d'un doctorat en philosophie (2010) de l'USC. Elle est membre du Groupe de recherche sur la justice et l'égalité (POLIS), de l'Institut de Recherche en Sciences Humaines (iHUS) et du Centre Interdisciplinaire de Recherche Féministe et d'études de Genre (CIFEX), ainsi que de l'équipe du projet de R&D Reproduction biologique, reproduction sociale et sphère publique (REPRODUCE). Elle réfléchit, dans une perspective de philosophie politique et de féminisme, à des questions d'actualité (sociabilité en ligne, technologies numériques, soins de reproduction, subjectivités émergentes, communication politique, etc.)

Yolanda Martínez Suárez is Associate Professor in the area of Moral and Political Philosophy at the Universidade de Santiago de Compostela (USC), where she teaches on the Philosophy and Biotechnology degrees and on the Masters in Equality, Gender and Education and in Philosophy: Knowledge and Citizenship, of which she is currently the coordinator. She holds a degree in Journalism (2004) and a PhD in Philosophy (2010) from the USC. She is a member of the Justice and Equality Research Group (POLIS), of the Institute for Humanities Research (iHUS) and of the Interdisciplinary Centre for Feminist Research and Gender Studies (CIFEX), as well as of the team of the R&D project Biological Reproduction, Social Reproduction and the Public Sphere (REPRODUCE). She reflects from a political philosophy and feminist perspective on current issues (online sociability, digital technologies, reproduction-care, emerging subjectivities, political communication, etc.)

Yolanda Martínez Suárez è Professoressa Associata nell'area di Filosofia morale e politica presso l'Universidade de Santiago de Compostela (USC), dove insegna nei corsi di laurea in Filosofia e Biotecnologia e nella laurea magistrale in Uguaglianza, Genere ed Educazione e nella laurea magistrale in Filosofia: Conoscenza e Cittadinanza, di cui è attualmente coordinatrice. È laureata in Scienze della Comunicazione (2004) e ha un dottorato di ricerca in Filosofia (2010) presso l'USC. È membro del gruppo di ricerca Giustizia e Uguaglianza (POLIS), dell'Istituto di Ricerca Umanistica (iHUS) e del Centro Interdisciplinare di Ricerca Femminista e Studi di Genere (CIFEX), anché del grupo di progetto di ricerca Riproduzione biologica, riproduzione sociale e sfera pubblica (REPRODUCE). I suoi interessi di ricerca sono principalmente incentrati su una prospettiva di filosofia politica e femminista sui questioni attuali (sociabilità online, tecnologie digitali, riproduzione, soggetti emergenti, comunicazione politica, ecc.)



Natalia Ruiz

e-mail: nadjarm@hotmail.com

Natalia Ruiz es historiadora del Arte especializada en Historia del Cine y Estética de la Imagen. Realizó su tesis doctoral sobre las *Histoire(s) du cinéma*, obra de la que también fue traductora, y sobre la que publicó el libro *En busca del cine perdido*. Su labor como traductora especializada incluye otras películas de Godard, varios libros de cine, así como una larga colaboración con *Caimán Cuadernos de Cine*. Tras desarrollar un proyecto postdoctoral sobre las relaciones entre cine y museo, publicó el texto “De la naturaleza y el museo” sobre las películas Cézanne de Straub-Huillet. Cuenta con una amplia experiencia en didáctica de museos y mediación cultural. Actualmente es profesora asociada de Historia del pensamiento y de las Ideas Estéticas en la Universidad Complutense de Madrid.

Natalia Ruiz est historienne de l’art spécialisée dans l’histoire du cinéma et l’esthétique de l’image. Elle a réalisé sa thèse de doctorat sur les *Histoire(s) du cinéma*, dont elle a également été la traductrice, et sur laquelle elle a publié le livre *En busca del cine perdido*. Son travail en tant que traductrice spécialisée comprend d’autres films de Godard, plusieurs livres de cinéma, ainsi qu’une longue collaboration avec *Caimán Cuadernos de Cine*. Après avoir développé un projet postdoctoral sur les relations entre cinéma et musée, elle a publié le texte “De la naturaleza y el museo” sur les films Cézanne de Straub-Huillet. Elle a une grande expérience dans le champ de la didactique des musées et la médiation culturelle. Actuellement, elle est professeur associée d’Histoire de la pensée et des idées esthétiques à l’Université Complutense de Madrid.

Natalia Ruiz is an art historian specialized in Film History and Image Aesthetics. Her doctoral thesis was about Godard’s *Histoire(s) du cinéma*, a work of which she was also a translator, and on which she published the book *En busca del cine perdido*. Her work as a specialized translator includes others of Godard’s films, several books on cinema, as well as a long collaboration with *Caimán Cuadernos de Cine*. After developing a postdoctoral project on the relations between cinema and museum, she published the text “De la naturaleza y el museo” about the films Cézanne by Straub-Huillet. She has extensive experience in museum didactic and cultural mediation. She is currently an associate professor of History of Thought and Aesthetic Ideas at the Complutense University of Madrid.

Natalia Ruiz è storica dell’arte specializzata in storia del cinema e estetica dell’immagine. Realizzò la sua tesi di dottorato su *Histoire(s) du cinéma* di Godard, opera di cui fu anche traduttrice, e sulla quale pubblicò il libro *En busca del cine perdido*. Il suo lavoro come traduttrice specializzata comprende altri film di Godard, diversi libri sul cinema, nonché una lunga collaborazione con *Caimán Cuadernos de Cine*. Dopo aver sviluppato un progetto post-dottorato sui rapporti tra cinema e museo, ha pubblicato il testo “De la naturaleza y el museo” sui film Cézanne di Straub-Huillet. Ha una vasta esperienza sulla didattica dei musei e sulla mediazione culturale. Attualmente è professoressa associata di Storia del pensiero e delle idee estetiche presso la Università Complutense di Madrid.



Lizel Tornay

e-mail: lizelt@gmail.com

Lizel Tornay es investigadora en el Instituto de Investigaciones de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Dirige el Equipo UBA del Proyecto SPEME *Questioning Traumatic Heritage: Spaces of Memory in Europe, Argentina y Colombia-Horizon 2020* de la Unión Europea. Sus líneas de investigación están referidas a la memoria traumática en Argentina y a las problemáticas relativas a las representaciones de género en el cine. Ha coordinado la investigación de films documentales sobre esta temática. Ha realizado estancias de investigación en torno a la memoria traumática en la Universidad de Bologna, en la Universidad de Amsterdam (UVA)-Space of Memory Herengracht 401, en la Universidad Nacional de Colombia. Recientemente ha compilado (en coautoría) *Arte y Memoria. Abordajes Múltiples en la elaboración de experiencias múltiples* (Filo:UBA, 2021) y *Arte y Memoria II. Nuevos abordajes en la elaboración de experiencias Múltiples* (Filo: UBA, 2024).

Lizel Tornay est chercheuse à l'Instituto de Investigaciones de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Elle dirige l'équipe UBA du projet SPEME de l'Union européenne intitulé « Questioning Traumatic Heritage : Spaces of Memory in Europe, Argentina and Colombia-Horizon 2020 ». Ses recherches portent sur la mémoire traumatique en Argentine et sur les questions liées aux représentations de genre dans les films. Elle a coordonné la recherche de films documentaires sur ce sujet. Elle a effectué des séjours de recherche sur la mémoire traumatique à l'Université de Bologne, à l'Université d'Amsterdam (UVA) - Espace de la mémoire Herengracht 401, à l'Université nationale de Colombie. Il a récemment compilé (en tant que co-auteur) *Arte y Memoria. Abordajes Múltiples en la elaboración de experiencias múltiples* (Filo: UBA, 2021) et *Arte y Memoria II. Nuevos abordajes en la elaboración de experiencias Múltiples* (Filo: UBA, 2024).

Lizel Tornay is a researcher at the Instituto de Investigaciones de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. She leads the UBA Team of the European Union's SPEME Project *Questioning Traumatic Heritage: Spaces of Memory in Europe, Argentina and Colombia-Horizon 2020*. Her research focuses on traumatic memory in Argentina and issues related to gender representations in cinema. She has coordinated the research of documentary films on this subject. She has carried out research stays on traumatic memory at the University of Bologna, at the University of Amsterdam (UVA)-Space of Memory Herengracht 401, at the National University of Colombia. He has recently compiled (co-authored) *Arte y Memoria. Abordajes Múltiples en la elaboración de experiencias múltiples* (Filo: UBA, 2021) and *Arte y Memoria II. Nuevos abordajes en la elaboración de experiencias Múltiples* (Filo: UBA, 2024).

Lizel Tornay è ricercatrice presso l'Instituto de Investigaciones de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. È a capo del team UBA del progetto SPEME dell'Unione Europea *Questioning Traumatic Heritage: Spaces of Memory in Europe, Argentina and Colombia-Horizon 2020*. La sua ricerca si concentra sulla memoria traumatica in Argentina e sulle questioni relative alle rappresentazioni di genere nel cinema. Ha coordinato la ricerca di film documentari su questo tema. Ha svolto soggiorni di ricerca sulla memoria traumatica presso l'Università di Bologna, l'Università di Amsterdam (UVA)-Space of Memory Herengracht 401, l'Università Nazionale della Colombia. Recentemente ha redatto (come coautore) *Arte y Memoria. Abordajes Múltiples en la elaboración de experiencias múltiples* (Filo: UBA, 2021) e *Arte y Memoria II. Nuevos abordajes en la elaboración de experiencias Múltiples* (Filo: UBA, 2024).



Barbara Ulrich Straub

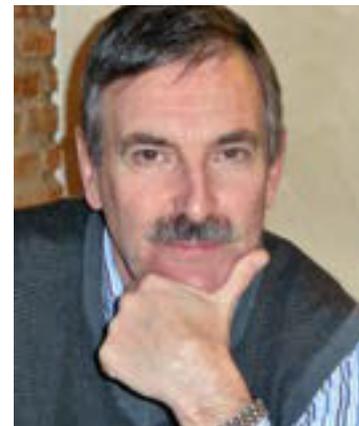
email: straubhuillet@bluewin.ch

Barbara Ulrich Straub, nacida en 1960 en Suiza, es doctora en Filosofía. Amiga íntima de los Straub desde 1987, se convirtió en la compañera de Jean-Marie Straub tras la muerte de Danièle Huillet. Dadas las circunstancias, se implicó progresivamente en la producción y distribución de las películas y, con su equipo de BELVA Film, emprendió la digitalización de la obra para ponerla a disposición en su totalidad. Está prevista una edición completa en DVD/BR/libro, así como un site VOD. Todos los detalles estarán disponibles en www.straub-huillet.com.

Barbara Ulrich Straub, née en 1960 en Suisse, est docteure en philosophie. Liée d'amitié avec les Straub depuis 1987, elle devient la compagne de Jean-Marie Straub après le décès de Danièle Huillet. Compte tenu des circonstances, elle s'engage progressivement dans la production et distribution des films et entreprend, avec son équipe de BELVA Film, la numérisation de l'œuvre afin de la rendre disponible dans son intégralité. Une édition complète DVD/BR/livre est projetée, ainsi qu'un site VOD. Toutes les informations seront disponibles sur www.straub-huillet.com.

Barbara Ulrich Straub, born in 1960 in Switzerland, has a PhD in Philosophy. A close friend of the Straubs since 1987, she became Jean-Marie Straub's companion after the death of Danièle Huillet. Given the circumstances, she gradually became involved in the production and distribution of the films and, with her team at BELVA Film, undertook the digitisation of the work in order to make it available in its entirety. A complete DVD/BR/book edition is planned, as well as a VOD site. Full details will be available at www.straub-huillet.com.

Barbara Ulrich Straub, nata nel 1960 in Svizzera, ha un Dottorato in Filosofia. Amica intima degli Straub dal 1987, è diventata la compagna di Jean-Marie Straub dopo la morte di Danièle Huillet. Date le circostanze, è stata gradualmente coinvolta nella produzione e distribuzione dei film e, con il suo team di BELVA Film, ha intrapreso la digitalizzazione dell'opera per renderla disponibile nella sua interezza. È prevista un'edizione completa di DVD/BR/libro e un sito VOD. Tutti i dettagli saranno disponibili su www.straub-huillet.com.



Santos Zunzunegui

email: santos.zunzunegui@gmail.com

Santos Zunzunegui, Licenciado en Ciencias Económicas por la Universidad de Deusto y Doctor en Comunicación por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), es Catedrático emérito de Comunicación audiovisual y Publicidad en esta última institución. Ha sido profesor visitante en diversas universidades europeas y americanas (Caracas, Buenos Aires, Utah, Ginebra, Siena, Paris III o l'École Normale Supérieure, entre otras). Colaborador en diversas revistas especializadas (La Mirada, Contracampo, Zer o Caimán. Cuadernos de cine) ha publicado extensamente sobre semiótica, teoría de la imagen, museística y teoría e historia del cine y cine español. Entre sus libros más recientes cabe citar, *Metamorfosi dello sguardo* (2011), *Lo viejo y lo nuevo* (2012), *Bajo el signo de la melancolía* (2017) y *Ver para creer* (2019).

Santos Zunzunegui, diplômé en économie de l'université de Deusto et docteur en communication de l'université du Pays basque (UPV/EHU), est professeur émérite de communication audiovisuelle et de publicité dans cette dernière institution. Il a été professeur invité dans diverses universités européennes et américaines (Caracas, Buenos Aires, Utah, Genève, Sienne, Paris III et l'École Normale Supérieure, entre autres). Collaborateur de plusieurs revues spécialisées (La Mirada, Contracampo, Zer ou Caimán. Cuadernos de cine), il a publié de nombreux ouvrages sur la sémiotique, la théorie de l'image, les études muséales et la théorie et l'histoire du cinéma et du cinéma espagnol. Il a notamment publié *Metamorfosi dello sguardo* (2011), *Lo viejo y lo nuevo* (2012), *Bajo el signo de la melancolía* (2017) y *Ver para creer* (2019).

Santos Zunzunegui, MA degree in Economics from the University of Deusto and PhD in Communication from the University of the Basque Country (UPV/EHU), is Professor Emeritus of Audiovisual Communication and Advertising at the latter institution. He has been a visiting professor at various European and American universities (Caracas, Buenos Aires, Utah, Geneva, Siena, Paris III and l'École Normale Supérieure, among others). He has contributed to several specialised magazines (La Mirada, Contracampo, Zer, Caimán. Cuadernos de cine) and has published extensively on semiotics, image theory, museum studies, film theory and history and Spanish cinema. Among his recent publications, *Metamorfosi dello sguardo* (2011), *Lo viejo y lo nuevo* (2012), *Bajo el signo de la melancolía* (2017) and *Ver para creer* (2019).

Santos Zunzunegui, laureato in economia presso l'Università di Deusto e Dottore in comunicazione presso l'Università dei Paesi Baschi (UPV/EHU), è professore emerito di comunicazione audiovisiva e pubblicità in quest'ultima istituzione. È stato visiting professor in varie università europee e americane (Caracas, Buenos Aires, Utah, Ginevra, Siena, Parigi III e l'École Normale Supérieure, tra le altre). Collaboratore di diverse riviste specializzate (La Mirada, Contracampo, Zer, Caimán. Cuadernos de cine), ha pubblicato ampiamente su semiótica, teoria dell'immagine, studi museali, teoria e storia del cinema e del cinema spagnolo. Tra le sue pubblicazioni recenti, *Metamorfosi dello sguardo* (2011), *Lo viejo y lo nuevo* (2012), *Bajo el signo de la melancolía* (2017) e *Ver para creer* (2019).



COMPROMISO ÉTICO
CODE DE DÉONTOLOGIE
ETHICAL STATEMENT
DICHIARAZIONE DI ETICA

Compromiso ético

Autoría y responsabilidad del autor

La presentación de trabajos en la revista *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* para su evaluación por pares ciegos supone el compromiso expreso por parte del autor del carácter original del manuscrito, que implica que éste ni se ha publicado previamente ni está en proceso de evaluación o publicación en ningún otro medio. Solo se puede estipular lo contrario mediante un acuerdo excepcional con el director de la revista.

En el caso de que el autor haya contado con la colaboración de personas o entidades para la elaboración del manuscrito, esta circunstancia debe constar claramente en el texto. La autoría del mismo queda restringida al responsable de la elaboración principal del trabajo, con la eventual consideración de co-autor para quien haya contribuido de modo relevante.

El autor tiene que identificar todas las fuentes usadas en la creación del manuscrito y citarlas siguiendo las normas relativas al copyright y a los usos éticos de los trabajos científicos. El autor se responsabiliza de la obtención de los permisos pertinentes, así como de señalar su origen, a la hora de reproducir material original como textos, gráficos, imágenes o tablas. El autor ha de seguir las normas generales de edición que constan en el interior de la revista *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*.

Es obligación del autor señalar cualquier conflicto económico, financiero o de otra índole que pueda orientar o limitar las conclusiones o interpretación del manuscrito.

El autor ha de informar de cualquier error que detecte en el proceso de evaluación de pares y aportar las correcciones necesarias a su manuscrito. Ello conlleva la colaboración con el director y editores de la revista en los extremos de retirada del manuscrito.

Evaluación de pares

El proceso de evaluación de pares responde únicamente al contenido intelectual del manuscrito sin atender, bajo ninguna circunstancia, al género, clase, orientación sexual, religión, etnia, nacionalidad o ideología del autor. Los artículos presentados para su publicación en *EU-topías. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* se someten a un proceso de evaluación de dobles pares ciegos en el que se respeta el anonimato tanto del autor como de los evaluadores.

El director de la revista y el consejo editorial se reservan el derecho a rechazar la publicación de un manuscrito si consideran que éste no sigue los parámetros fundamentales de los textos científicos o si no se inscribe en las áreas de la interculturalidad, la comunicación o los estudios europeos. Son el director y los miembros del consejo editorial quienes eligen a los evaluadores de los manuscritos, que son siempre expertos del tema tratado en el texto en cuestión. El director de la revista también se encarga de garantizar al máximo el anonimato entre autores y evaluadores descartando la elección de un evaluador que mantenga relaciones personales, laborales o institucionales con el autor correspondiente.

Los evaluadores tienen que recomendar una de las tres opciones del formulario de evaluación que deben cumplimentar (aceptar, revisar o rechazar el manuscrito) con la oportuna justificación de la decisión y la relación de enmiendas que el autor ha de realizar. Una vez que el autor haya efectuado tales modificaciones, el director de la revista puede aceptar el artículo y someterlo a aprobación del consejo editorial. Los manuscritos que requieran una revisión profunda son evaluados por segunda vez a cargo de uno de los evaluadores o de un tercer evaluador. Después de este segundo examen, el director le propone al consejo editorial la publicación o rechazo del artículo.

El director y el consejo editorial se comprometen a la confidencialidad de toda la información relativa a los artículos presentados, que solo conocerá el autor y los evaluadores.

El proceso de evaluación de pares durará un máximo de dos meses. El consejo editorial no se responsabiliza de los retrasos de los evaluadores.

Responsabilidad de los evaluadores

La información referente a los manuscritos presentados por los autores es información privilegiada y debe tratarse como tal, esto es, con absoluta confidencialidad. No se puede mostrar, difundir ni debatir los textos: la única excepción se reserva para aquellos casos en que se necesite el consejo específico de algún experto en la materia. Con todo, el director tendrá conocimiento de la identidad de este experto consultado.

La evaluación del manuscrito se lleva a cabo de manera rigurosa, objetiva y con respeto hacia la independencia intelectual de los autores. Las observaciones de los evaluadores han de ser claras y basadas en argumentos académicos con el objetivo de que el autor mejore el artículo.

Si un evaluador considera que no cuenta con los conocimientos suficientes para evaluar el artículo, tiene que notificarlo de manera inmediata al director. Además, los evaluadores que tengan especial conflicto de intereses con algunos de los autores, compañías o instituciones citadas en el artículo habrán de rechazar de inmediato la evaluación del mismo.

Obligaciones y responsabilidad del director y del consejo editorial

La consideración de los artículos por parte del director y los editores se basa en criterios académicos. El director y los editores deben garantizar el cumplimiento de las medidas éticas pertinentes ante las eventuales quejas relativas a un manuscrito presentado o publicado.

El director y los editores solo publicarán contribuciones originales y evaluadas. De manera excepcional, la sección Gran Angular puede acoger la versión en inglés o español de un artículo que se considere interesante y que no esté disponible en ninguna de las lenguas de la revista. Esta circunstancia contará con la autorización explícita del autor y quedará reflejada en una nota al pie en la primera página del artículo.

Directrices éticas de la revista

El director, los editores, evaluadores, autores y miembros del consejo editorial se rigen obligatoriamente por los principios del Acta de principios éticos y mala praxis en el proceso de elaboración y publicación de la revista, cuyo cumplimiento es responsabilidad del director. Se llevarán a cabo todas las medidas pertinentes en caso de mala praxis, infracción de la autoría y plagio.

El director garantiza la independencia de la revista de cualquier interés económico que comprometa las bases intelectuales y éticas de la publicación, así como procura su integridad ética y la calidad del material publicado.

Code de déontologie

Autorité et responsabilité de l'auteur

En soumettant un texte pour publication dans *EU-topias, Revue d'interculturalité, de communication et d'études européennes*, les auteurs attestent du caractère original de leur manuscrit et du fait que le texte n'ait jamais fait l'objet d'aucune autre publication, sur quelque support ou média que ce soit, et/ou qu'il ne soit pas en cours d'évaluation. Toute exception à cette règle devra faire l'objet d'un accord préalable de la part du directeur de la revue.

Dans le cas où le manuscrit aurait été écrit en collaboration avec d'autres personnes, cela devra être spécifié clairement. Le terme « auteur » renvoie exclusivement à la personne ayant contribué le plus largement à la production du texte ainsi qu'à son développement; toute autre personne ayant apporté une contribution pertinente sera mentionnée en tant que « co-auteur ».

Les auteurs doivent identifier l'intégralité des sources utilisées lors de l'élaboration du manuscrit en les citant correctement, conformément aux principes du droit d'auteur et règles éthiques qui s'appliquent à tout travail scientifique. Lors de la reproduction partielle de matériaux en provenance d'autres sources tels que des textes, des graphiques, des images ou des tableaux, les auteurs sont responsables de l'obtention préalable des autorisations nécessaires et doivent en mentionner l'origine correctement. Pour de plus amples informations à ce sujet, veuillez consulter les directives générales d'*EU-topias*.

Les auteurs doivent impérativement signaler tout conflit d'intérêt, qu'il soit d'ordre économique, financier ou autre, susceptible d'influencer leurs conclusions ou l'interprétation du manuscrit.

Les auteurs s'engagent également à signaler toute erreur éventuelle détectée lors du processus d'examen par les pairs. Ils se devront alors d'apporter les corrections nécessaires au manuscrit et de collaborer avec le rédacteur en chef et l'équipe de rédaction de la revue afin de retirer le manuscrit ou de publier un erratum.

Processus d'évaluation scientifique par les pairs

L'examen par les pairs porte exclusivement sur le contenu intellectuel d'un article, sans aucune considération sur le sexe, la classe, l'orientation sexuelle, les convictions religieuses, l'appartenance ethnique, la citoyenneté ou l'opinion politique de l'auteur. Les articles soumis pour publication dans *EU-topias* font l'objet d'un examen à double insu par les pairs. L'anonymat des examinateurs et des auteurs sont garantis, conformément au principe de confidentialité.

Le directeur et le conseil éditorial se réservent le droit de refuser un document s'ils considèrent que le document ne répond pas aux critères fondamentaux requis par un texte scientifique ou, si un document ne relève pas du domaine de l'interculturalité, de la communication et /ou des études européennes. Le rédacteur en chef et le conseil de rédaction sélectionnent et désignent les experts qualifiés pour procéder à l'évaluation collégiale d'un manuscrit, dans le domaine concerné. Le rédacteur en chef et les membres du comité de rédaction excluront du processus tout examinateur entretenant des relations professionnelles, institutionnelles ou personnelles étroites avec l'auteur.

Les examinateurs feront part de leur décision en remplissant le formulaire prévu à cet effet, déclarant ainsi s'ils recommandent la publication d'un document, sa révision ou son rejet. Dans le cas où une révision majeure serait jugée nécessaire, le manuscrit concerné fera l'objet d'une nouvelle évaluation par l'un des deux examinateurs précédemment désignés ou par un troisième examinateur. À l'issue de ce second examen, le manuscrit sera soit approuvé soit rejeté par le rédacteur en chef en fonction du contenu des évaluations qu'il ou elle soumettra au comité de rédaction.

Le rédacteur en chef et les membres du comité de rédaction s'engagent à ne divulguer aucune information relative aux articles soumis pour publication, à toute autre personne que les auteurs, les examinateurs et les examinateurs potentiels.

Le processus d'examen par les pairs ne dépassera pas une durée de huit semaines. Néanmoins, la rédaction ne pourra en aucun cas être tenue responsable des retards éventuels causés par les examinateurs.

Responsabilité des examinateurs

Tout renseignement concernant les manuscrits déposés est considéré comme étant confidentiel et soumis à la protection de l'information. Le contenu des manuscrits ne pourra être montré ou discutés avec des tiers, sauf dans le cas exceptionnel où, en raison de la spécificité du sujet traité, une opinion éclairée sur l'article s'avérerait nécessaire. Dans de telles circonstances, l'identité de la personne consultée devra être communiquée au rédacteur en chef.

Les manuscrits soumis à évaluation feront l'objet d'un examen rigoureux et objectif, avec tout le respect dû à l'indépendance intellectuelle des auteurs. Les remarques des examinateurs devront être formulées avec clarté et reposer sur une solide argumentation, afin d'aider les auteurs à améliorer la qualité de leur article.

Tout expert choisi afin d'examiner un manuscrit qui ne se sentirait pas suffisamment qualifié pour effectuer cette tâche ou qui ne serait pas en mesure de respecter la date limite, se doit d'en référer immédiatement au rédacteur en chef. Les examinateurs s'engagent à se dessaisir tout manuscrit avec lequel ils pourraient avoir un conflit d'intérêt, en raison de liens de concurrence, de collaboration ou de toute autre relation avec l'un ou l'une des auteurs, des entreprises ou des institutions en rapport avec l'article.

Responsabilités éditoriales et obligations du directeur et du conseil éditorial

Les rédacteurs se doivent d'évaluer les documents exclusivement sur la base de leur mérite académique et de prendre les mesures appropriées dans le cas où on leur signalerait un manquement à l'éthique concernant un manuscrit déposé ou un article déjà publié.

Les rédacteurs publieront des contributions novatrices et dûment examinées. A titre exceptionnel, la version espagnole ou anglaise d'un article déjà publié pourra figurer dans la section « Grand Angle », si les rédacteurs considèrent cet article utile pour le lecteur et s'il n'est disponible dans aucune des langues de la revue. Dans ce cas, l'autorisation expresse des auteurs sera requise et une note explicative sera publiée en première page de l'article.

Code de déontologie de la publication

La responsabilité de faire respecter le Code de déontologie et de lutte contre les abus en matière de publication incombe au rédacteur en chef. Il prendra toutes les mesures afin de lutter contre les pratiques déloyales, pour le respect de la notion d'auteur et contre le plagiat.

Le rédacteur en chef se doit d'empêcher la mise en péril des normes intellectuelles et éthiques de la revue au profit d'intérêts commerciaux. Il doit préserver l'intégrité académique mais aussi il doit aussi veiller à la qualité du matériel publié.

Ethical Statement

Author's responsibility and authorship **Peer review**

By submitting a text for publication in the journal *EU-topias, a Journal on Interculturality, Communication and European Studies*, authors pledge that their manuscripts are original works, that have not been previously published elsewhere and are not being considered for publication in another medium. An exception to such rule can be stipulated by agreement with the editor-in-chief.

It will be clearly specified in the text if the manuscript has been written in collaboration with other people. Authorship should be limited to the person that has made the major contribution to the development of the work, any other person making a significant contribution should be listed as co-author.

Authors must identify all sources used in the elaboration of the manuscript by citing them properly according to the copyright and ethical rules that apply to scientific works. When reproducing partially any material by different sources such as texts, figures, images or tables, authors are responsible for obtaining the pertinent permission and must cite the materials' origin properly. The general guidelines published in the journal *EU-topias. A Journal on Interculturality, Communication and European Studies* can be consulted for further information about the matter.

Authors have the obligation to notify any economic, financial or other substantive conflict of interest that may influence the results or the interpretation of the manuscript.

Authors are required to report any error detected in the peer review evaluation process providing corrections in their own published work and cooperating with the journal's editor or Editorial board by either withdrawing the paper or by publishing an appropriate correction statement or erratum.

The peer review deals with the intellectual content of a paper without any consideration whatsoever about the author's gender, class, sexual orientation, religious belief, ethnicity, citizenship or political opinion. Articles submitted for publication in the journal *EU-topias. A Journal on Interculturality, Communication and European Studies* undergo a double blind peer review. The confidentiality of both the reviewers' and the authors' identity will be guaranteed.

The editor-in-chief and the editorial board have the right to refuse submitting a paper for review if they consider that the paper does not meet the fundamental criteria required of a scientific text, or if a paper does not concern the areas of interculturality, communication and/or European studies. About the review process, the editor-in-chief and the editorial board select and nominate the experts in the proper field. The editor-in-chief and the editorial board will exclude from the process a reviewer holding a close working, institutional or personal relationships with the author.

By completing the proper standardized form, reviewers state whether they recommend a paper to be accepted, revised or rejected. In case a major revision is required, manuscripts are reviewed a second time by one of the two nominated reviewers or by a third reviewer. After the second round of review, the editor-in-chief proposes acceptance or rejection depending on the content of the reviews, which he/she submits to the editorial board.

The editor-in-chief and the editorial board commit themselves to not disclose information about the articles submitted for publication to anyone other than the author, the reviewers and the potential reviewers. The standard peer review process will last a maximum of eight weeks. The editorial staff is not responsible for delays caused by reviewers.

Responsibility of reviewers

Information regarding manuscripts submitted by authors should be kept confidential and treated as privileged information. Manuscripts can neither be shown nor discussed with others, except in the case in which a third, informed opinion has to be sought because of the specificity of the paper's subject matter. In such circumstances, the editor-in-chief will be informed of the third-party's identity.

Review of submitted manuscripts must be done in a rigorous, objective manner, with the due respect to the authors' intellectual independence. The reviewers are to formulate their observations with clarity and supporting arguments, so as to help the authors to improve the quality of the paper.

Any chosen referee who feels inadequately qualified for the task or is aware that he/she will not be able to comply with the deadline, shall inform the editor promptly. Reviewers are to abstain from evaluating manuscripts in which they have conflicts of interest resulting from competitive, collaborative, or other connections with any of the authors, companies, or institutions related to the paper.

Editorial responsibilities and obligations of the editor-in-chief and the editorial board

Editors shall evaluate papers exclusively on the basis of their academic merit and take reasonable responsive measures when

ethical complaints have been presented concerning a submitted manuscript or published paper.

Editors will publish original, reviewed contributions. Exceptionally, the Wide Angle section can include the Spanish or English version of an article that the editors consider useful for readers and that is not available in any of the languages of the Journal *EU-topías*. In such case, the explicit authorization of the author/s will be necessary and the circumstance will be clearly indicated in a footnote on the first page of the article.

Issues of Publication ethics

The preparation and publishing process of the journal is ruled by the principles of Publication Ethics and Malpractice Statement, with which authors, the editor-in-chief, editors, reviewers, the members of the editorial board and Scientific Committee are to comply. The editor-in-chief has the responsibility to uphold the principles of the Publication Ethics and Malpractice Statement. Any and all measures will be taken against unfair practices, authorship infringement and plagiarism.

The editor-in-chief should prevent any business interests from compromising the intellectual and ethical standards of the Journal and have the responsibility to both preserve the integrity of the academic record and to ensure the quality of the published material.

Dichiarazione di etica

Responsabilità dell'autore

La proposta di testi per la pubblicazione in *EU-topias, rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*, con valutazione a doppio cieco, implica il riconoscimento esplicito da parte dell'autore dell'originalità del manoscritto, di cui garantisce il carattere inedito; garantisce altresì che il testo proposto non è in fase di revisione o pubblicazione in altro medio. È possibile stipulare un'eccezione a tale norma mediante un accordo con il Direttore della Rivista.

La collaborazione di più persone o entità dovrà constare chiaramente nel testo. Si considererà «autore» la persona principalmente responsabile dell'elaborazione dell'articolo, e «co-autore» la persona che ha collaborato in maniera rilevante al processo di concezione e scrittura del manoscritto.

L'autore dovrà identificare tutte le fonti usate per la preparazione del manoscritto e citarle seguendo le norme relative al copyright e all'uso etico di opere di carattere scientifico. Nel caso di uso di materiale originale di altri autori quali testi, grafici, immagini o tavole esplicative, sarà responsabilità dell'autore ottenere le autorizzazioni pertinenti e di segnalarne l'origine. L'autore seguirà le norme generali di edizione pubblicate nella rivista *EU-topias. Rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*.

L'autore dovrà segnalare eventuali conflitti economici, finanziari o di altra natura che possano orientare o limitare le conclusioni o l'interpretazione del manoscritto.

L'autore dovrà informare di eventuali errori dettati nel processo di valutazione e apportare le correzioni necessarie, in collaborazione con il Direttore e gli editori della Rivista, nel caso in cui fosse necessario ritirare il testo o pubblicare un «errata corrige».

Valutazione tra pari

Il processo di valutazione paritaria interessa unicamente il contenuto intellettuale del manoscritto ed è totalmente estraneo a questioni relative al genere, la classe, l'orientamento sessuale, la religione, la razza, la nazionalità o l'ideologia dell'autore. Gli articoli proposti per pubblicazione in *EU-topias. Rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei*, sono sottoposti a valutazione a doppio cieco nel rispetto dell'anonimato tanto dell'autore come dei revisori.

Il Direttore della rivista ed il Consiglio editoriale si riservano il diritto di rifiutare la pubblicazione del manoscritto se ritengono che il testo proposto non segue i criteri fondamentali delle opere scientifiche o se non interessa le aree di interculturalità, comunicazione e/o studi europei. Il Direttore e i membri del Consiglio editoriale selezionano i revisori del manoscritto, persone esperte del tema trattato. Il Direttore della rivista si incarica di garantire l'anonimato degli autori e dei revisori ed escluderà dal processo un esperto che mantenga relazioni di lavoro, istituzionali o personali con l'autore.

Gli esperti sceglieranno una delle 3 opzioni del modello preposto (accettare, accettare con riserva o rifiutare il manoscritto), con la pertinente giustificazione della decisione e la relazione dei cambiamenti richiesti all'autore. I manoscritti per i quali è richiesta una revisione profonda saranno valutati una seconda volta da uno degli esperti già nominati o da una terza persona. Dopo questo secondo esame, il direttore proporrà al consiglio editoriale l'accettazione o meno dell'articolo.

Il Direttore e il Consiglio editoriale si compromettono a mantenere confidenziale l'informazione relativa al processo di valutazione del manoscritto.

Il processo di doppia valutazione tra pari avrà una durata massima di due mesi. Il Consiglio editoriale non sarà responsabile dell'eventuale ritardo nella elaborazione della valutazione da parte degli esperti.

Responsabilità dei revisori

La informazione relativa ai manoscritti presentati è informazione privilegiata e sarà trattata con assoluta confidenzialità. I testi non potranno essere mostrati, diffusi o discussi, fatta eccezione dei casi in cui sia necessario il parere specifico di un ulteriore esperto in materia. Il direttore sarà a conoscenza dell'identità della persona consultata.

La valutazione del manoscritto sarà realizzata in maniera rigorosa, obiettiva e nel rispetto dell'indipendenza intellettuale degli autori. Le osservazioni dei revisori devono essere chiare e basate su argomenti accademici con la finalità di migliorare la qualità dell'articolo.

Se un revisore ritiene di non contare con le competenze necessarie per valutare un articolo, lo notificherà immediatamente al Direttore. In caso di conflitto di interessi con un autore, una compagnia o istituzione citati nell'articolo, gli esperti dovranno astenersi dalla revisione.

Obblighi e responsabilità del direttore e del consiglio editoriale

Il Direttore ed il Consiglio editoriale prenderanno in considerazione i testi proposti seguendo unicamente criteri accademici e garantiranno il compimento dei criteri di etica nei confronti di eventuali critiche relative a un manoscritto proposto per la pubblicazione o già pubblicato.

Il Direttore ed il Consiglio editoriale pubblicheranno solo testi originali e valutati. In maniera eccezionale, la sezione «Grandangolo» potrà accogliere la versione in inglese o in spagnolo di un articolo considerato di speciale interesse e non disponibile in nessuna delle lingue ufficiali della Rivista. In tal caso si conterà con l'autorizzazione esplicita dell'autore e tale circostanza conterà in una nota nella prima pagina dell'articolo pubblicato.

Direttrici etiche della rivista

Il Direttore, gli Editori, gli esperti, gli autori e i membri del Consiglio editoriale seguiranno obbligatoriamente i principi della «Dichiarazione di etica e buone pratiche» nel processo di elaborazione e pubblicazione della rivista. Saranno prese tutte le misure necessarie in caso di irregolarità, non rispetto della proprietà intellettuale o plagio.

Il Direttore si incarica di garantire l'indipendenza della rivista da interessi economici che possano comprometterne le basi intellettuali ed etiche e di salvaguardare l'integrità etica e la qualità del materiale pubblicato.



NORMAS DE EDICIÓN
RÈGLES D'ÉDITION
PUBLICATION GUIDELINES
NORME DI PUBBLICAZIONE

Normas de edición

Normas generales

Los textos podrán presentarse en español, inglés, francés o italiano.

Los textos tendrán una extensión máxima de 9.000 palabras, bibliografía incluida.

El título del artículo se presentará en Times New Roman tamaño 12, y con letra negrita. En la línea inferior, se hará constar los siguientes datos del autor: nombre completo, institución de procedencia y correo electrónico.

El formato de escritura es Times New Roman tamaño 12, con una separación entre líneas de 1,5 espacios. Las citas se incluirán al pie de página, con formato Times New Roman 9 a espacio sencillo. Las citas que se inserten en el texto llevarán formato Times New Roman 10, con una sangría de 2 cm. y espacio interlineado sencillo.

A la hora de resaltar una palabra, se usará la cursiva, no la negrita. Sin embargo, se hará solo en caso estrictamente necesario. Solo se usarán negritas para el título del texto y los títulos de cada epígrafe.

Todo el texto (incluidas las notas y el título) tendrá una alineación justificada. Se incluirá una línea de separación entre párrafos.

Normas de citación (estilo MLA)

Las referencias bibliográficas incluidas en el texto seguirán el siguiente formato:

Abre paréntesis, apellido del autor, un espacio, número de la página donde se encuentra la cita y cierre del paréntesis. Si la referencia abarca toda una obra, se pueden omitir las páginas.

Ejemplos:

...según ya se ha comentado con anterioridad (Minkenberg, 79).

según señala Minkenberg (79).

... «no existe una convergencia real» (Minkenberg, 79).

Como observa Minkenberg (79): «...».

Cuando la referencia textual tenga una longitud superior a las tres líneas, se referenciará como cita dentro del texto, siguiendo las normas (Times New Roman 10, sangría de 2 cm. y espacio sencillo).

Al final del texto, se aportará una relación de las fuentes bibliográficas empleadas.

El formato para citar será el siguiente:

Libros:

APELLIDOS, Nombre del autor/a. *Título de la obra (en cursiva)*. Lugar de edición: editorial, año.

Ejemplo:

Eco, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

En el caso de que se trate de un libro colectivo los nombres han de aparecer en el mismo orden en que aparecen en la obra. Solo el primer autor debe aparecer con el apellido primero. Se citará de la siguiente manera: APELLIDO, Nombre del primer autor y Nombre del segundo autor, Apellido del segundo autor. Lugar de edición: Editorial, año.

En el caso de que se trate de una coordinación o edición, debe aparecer «ed.» o «coord.» después del/los autores.

Ejemplo:

FRITH, Simon & Andrew Goodwin, eds. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.

Capítulos de libro:

APELLIDOS, Nombre del autor/a. «Título del capítulo». *Título de la obra completa (en cursiva)*. Ed./coord. por Nombre y Apellidos del/los autor(es) de la obra completa. Lugar de edición: editorial, año, páginas del capítulo.

Ejemplos:

DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría filmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio. «La revolución musical de Occidente». *La imaginación sonora*. Ed. Eugenio Trías. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 33-58.

Artículos de revista:

APELLIDOS, Nombre del autor. «Título del artículo». *Título de la revista (en cursiva)*, volumen de la revista, año, páginas.

Ejemplo:

PARRONDO, Eva. «Lo personal es político». *Trama y Fondo*, 27, 2009, pp. 105-110.

En el caso de que el artículo disponga de doi habrá de incluirse al final de la referencia, después de las páginas.

Ejemplo:

ARANZAZU RUIZ, Paula. «Máquinas de histeria e hipervisibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico 'fin-de-siècle' y las vanguardias artísticas». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 22, 2020, pp. 19-44, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6644>. Recuperado el 27 de julio de 2020.

Películas:

A la hora de citar una película, se referenciará de la siguiente manera: *Título (en cursiva)*, paréntesis, Título original (en cursiva), director, año, cierre del paréntesis. Los programas y series de televisión se citarán sustituyendo el director por el creador, y el año de realización por el rango de años que abarcan las temporadas de emisión de la serie.

Ejemplo:

«En *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941)...»

Las series se citarán de un modo similar, sustituyendo el director por el creador, y el año de realización por el rango de años que abarcan las temporadas de la serie.

Ejemplo:

«El personaje de McNulty en *The Wire* (David Simon, 2002-2008)...»

Règles d'édition

Règles générales

Les textes peuvent être soumis en anglais, en espagnol, en français ou en italien.

Les textes auront un maximum de 9.000 mots, bibliographie comprise.

Le titre de l'article sera en Times New Roman, corps 12, gras. La ligne suivante doit contenir les renseignements suivants au sujet de l'auteur : nom, prénom, institution et courriel.

Le texte sera en Times New Roman, corps 12, avec un interligne de 1,5 lignes. Les références bibliographiques seront en bas de la page, en Times New Roman 9 à interligne simple. Les citations insérées dans le texte seront en Times New Roman 10, avec alinéa de 2 cm et espace simple.

Pour mettre en valeur un mot on utilisera des caractères italiques, pas les gras, et seulement lorsque cela est strictement nécessaire. Les caractères gras seront utilisés uniquement pour le titre de l'article et les intertitres de chaque paragraphe.

Tout le texte (y compris les notes et le titre) sera justifié. On devra inclure une ligne entre les paragraphes.

Citations bibliographiques (d'accord avec le MLA)

Les références bibliographiques incluses dans le texte auront le format suivant :

Parenthèse, nom de l'auteur, virgule, espace, numéro de la page où se trouve la citation et fermeture de la parenthèse. Si la référence est le livre on peut omettre les pages.

Exemples :

... tel que déjà mentionné (Minkenberg, 79).

... selon Minkenberg (79).

«il n'y a pas de convergence réelle» (Minkenberg, 79).

Lorsque le texte de référence a une longueur supérieure à trois pages, la citation se fera à l'intérieur du texte en suivant les règles (Times New Roman 10, alinéa de 2 cm et interligne simple).

À la fin du texte on ajoutera une liste des sources de références bibliographiques utilisées. Le format de citation est le suivant.

Livres:

NOM, Prénom de l'auteur. *Titre de l'oeuvre (en italiques)*. Lieu de publication: maison d'édition, année de publication.

Exemple :

ECO, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

Dans le cas d'un ouvrage collectif, les noms doivent apparaître dans le même ordre que celui de l'ouvrage. Seul le premier auteur doit apparaître avec le nom de famille en premier. Il sera cité comme suit: NOM, Prénom du premier auteur et Prénom du second auteur, Nom du second auteur. Lieu de publication: Éditeur, année.

Dans le cas d'une coordination ou d'une édition, «ed.» ou «coord.» doit figurer après le nom de l'auteur ou des auteurs.

Exemple:

FRITH, SIMON & Andrew Goodwin, eds. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.

Chapitres de livre :

NOM, Prénom de l'auteur. «Titre du chapitre». *Titre de l'oeuvre complète (en italiques)*. Ed. Prénom et Nom de/des auteur(s) de l'oeuvre complète. Lieu de publication: maison d'édition, année de publication, pages du chapitre.

Exemples:

DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría filmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio. «La revolución musical de Occidente». *La imaginación sonora*. Ed. Eugenio Trías. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 33-58.

Articles de revues :

On doit indiquer ce qui suit: NOM, Prénom. «Titre de l'article». *Titre de la revue (en italique)*, numéro du volume, année de publication, pages.

Exemple :

PARRONDO, Eva. «Lo personal es político». *Trama y Fondo*, 27, 2009, pp. 105-110.

Si l'article a un doi, il doit être inclus à la fin de la référence, après les pages.

ARANZAZU RUIZ, Paula. «Máquinas de histeria e hipervisibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico 'fin-de-siècle' y las vanguardias artísticas». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 22, 2020, pp. 19-44, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6644>. Recuperado el 27 de julio de 2020.

Films :

Lorsqu'on cite un film, la référence sera comme suit : *Titre (en italiques)*, parenthèses, *Titre original (en italiques)*, metteur en scène, année, fermeture de la parenthèse.

Exemple :

« Dans *Le dictateur (The Great Dictator)*, Charles Chaplin, 1940)... »

Les séries seront citées de façon similaire, en remplaçant le metteur en scène par le créateur et l'année de la réalisation par la fourchette de datation des saisons de la série.

Exemple :

« Le personnage de McNulty dans *The Wire* (David Simon, 2002-2008)... »

Publication Guidelines

General guidelines

Articles may be submitted in English, Spanish, French or Italian.

Articles should have a maximum length of 9,000 words, including references.

The title of the article should be in Times New Roman, 12 and bold. The line below should contain the following information about the author: full name, affiliation and email.

The font throughout should be Times New Roman size 12, with a line spacing of 1.5. Quotations should be included at the bottom of the page in the following format: Times New Roman 9, single-spaced. Quotations inserted in the text will have the following format: Times New Roman 10, indented 2 cm., single space.

When highlighting a word, use italics, not bold. Only highlight when strictly necessary. Only use bold for the title text and title of each section.

All text (including footnotes and title) will be justified. Insert a line between paragraphs.

References (in accordance with the MLA Formatting and Style Guide)

References within the text shall adjust to the following format:

The following information should be placed in parenthesis: author's surname, comma, space, page number. If the reference is to a whole book, page numbers can be omitted.

Examples:

As mentioned (Minkenberg, 79) ...
according to Minkenberg (79).
«no real convergence exists» (Minkenberg, 79).

When the quoted text is longer than three pages lines, it should be formatted as follows: Times New Roman 10, indented 2 cm. and single spaced. At the end of the text, the used reference sources should be included.

The reference format is as follows:

Books:

SURNAME, Author's name. *Title of the book (in italics)*. Place of publication: Publisher, year of publication.

Example:

ECO, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

In the case of a collective book, the authors' names shall appear in the same order as they appear in the work. Only the first author shall appear with the last name first. It will be cited as follows: LAST NAME, First name of the first author and First name of the second author, Last name of the second author. Place of publication: Publisher, year.

In the case of a coordinated or edited volume, «ed.» or «coord.» should appear after the author(s).

Example:

FRITH, Simon & Andrew Goodwin, eds. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.

Book chapters:

SURNAME, Author's name. «Title of the chapter». *Title of book (in italics)*. Ed./coord. Name and Surname of the author(s). Place of publication: publisher, year of publication, «pp.» followed by first and last page numbers of the chapter.

Examples:

DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría filmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio. «La revolución musical de Occidente». *La imaginación sonora*. Ed. Eugenio Trías. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 33-58.

Journal articles:

The following is to be included:

SURNAME, Name. «Article Title», *Journal title (in italics)*, volume number, year of publication, pages.

Example:

PARRONDO, Eva. «Lo personal es político». *Trama y Fondo*, 27, 2009, pp. 105-110.

If the article has a doi, it shall be included at the end of the reference, after the page numbers.

Example:

ARANZAZU RUIZ, Paula. «Máquinas de histeria e hipervisibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico 'fin-de-siècle' y las vanguardias artísticas». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 22, 2020, pp. 19-44, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6644>. Recuperado el 27 de julio de 2020.

Films:

When citing a film, the reference shall be as follows: *Title (in italics)*, parentheses, *Original title (in italics)*, director, year, close the parentheses.

Example:

«As seen in *The Spirit of the Beehive (El espíritu de la colmena, Víctor Erice, 1973) ...*»

TV series shall be cited in a similar way, replacing the director by the creator's name and the year of production by the years of the series' duration.

Example:

«The character of McNulty in *The Wire* (David Simon, 2002-2008)...»

Norme di redazione

Norme Generali

I testi si potranno presentare in spagnolo, inglese, francese o italiano.

I testi avranno un'estensione massima di 9.000 parole e bibliografia inclusi.

Il titolo dell'articolo si presenterà in New Times Roman, corpo 12 e in grassetto. A continuazione si mostreranno i seguenti dati degli autori: nome completo, istituzione di appartenenza e indirizzo di posta elettronica.

Il carattere di scrittura sarà il Times New Roman, corpo 12, interlinea 1,5. Le note si includeranno a piè di pagina, con carattere Times New Roman, corpo 9 e interlinea semplice. Le note che si includeranno nel testo avranno come carattere Times New Roman, corpo 10, con uno spazio di 2 cm e interlinea semplice. c

Quando si vorrà porre enfasi su una parola, si utilizzerà il corsivo e non il grassetto. In ogni caso, si farà uso di questo strumento solo in casi strettamente necessari. Si utilizzerà il grassetto solo per il titolo del testo e i titoli di ogni epigrafe.

Tutto il testo (incluse note e titolo) sarà in allineazione giustificata. Si includerà una linea di separazione tra i vari paragrafi.

Note bibliografiche (seguendo le norme del MLA Formatting and Style Guide)

Parentesi, cognome dell'autore, virgola, uno spazio, numero di pagina del testo citato, chiusura parentesi. Se il riferimento è a un libro intero, si potrà omettere il riferimento al numero di pagine.

Esempi:

come già citato (Minkenberg, 79) ...

secondo Minkenberg (79).

«no real convergence exists» (Minkenberg, 79).

Quando la citazione è lunga più di tre linee, il riferimento bibliografico si darà all'interno del testo, seguendo le norme (Times New Roman 10, spazio di 2 cm. e spaziatura semplice).

Alla fine del testo, si apporgerà la lista della bibliografia utilizzata.

Il formato sarà il seguente:

Libri:

COGNOME, Nome dell'autore. *Titolo*. Città: Casa editrice, anno di pubblicazione.

Esempio:

Eco, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

Nel caso di un libro collettivo, i nomi devono apparire nello stesso ordine in cui appaiono nell'opera. Solo il primo autore deve apparire con il cognome per primo. Sarà citato come segue: COGNOME, Nome del primo autore e Nome del secondo autore, Cognome del secondo autore. Luogo di pubblicazione: Casa editrice, anno.

Nel caso di una coordinazione o edizione, «ed.» o «coord.» deve apparire dopo l'autore o gli autori.

Esempio:

FRITH, Simon & Andrew Goodwin, eds. *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Londres: Routledge, 1990.

Esempio:

PARRONDO, Eva. «Lo personal es político». *Trama y Fondo*, 27, 2009, pp. 105-110.

Se l'articolo ha un doi, deve essere incluso alla fine del riferimento, dopo il numero di pagine.

Esempio:

ARANZAZU RUIZ, Paula. «Máquinas de histeria e hipervisibilidad: transferencias estéticas entre el imaginario médico 'fin-de-siècle' y las vanguardias artísticas». *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 22, 2020, pp. 19-44, <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2019.v2i19.6644>. Recuperado el 27 de julio de 2020.

Capitolo dei libri:

COGNOME, Nome dell'autore. «Titolo del capitolo». *Titolo dell'opera completa (in corsivo)*. Ed./coord. Nome e Cognome del/degli autori dell'opera completa. Luogo di edizione: Casa editrice, anno di pubblicazione, pagine del capitolo.

Esempi:

DE LAURETIS, Teresa. «El sujeto de la fantasía». *Feminismo y teoría filmica*. Ed. Giulia Colaizzi. Valencia: Episteme, 1995, pp. 37-74.

TRÍAS, Eugenio. «La revolución musical de Occidente». *La imaginación sonora*. Ed. Eugenio Trías. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010, pp. 33-58.

Film e serie televisive:

Il riferimento a un film si farà nella modalità seguente: Titolo (in corsivo), parentesi, Titolo originale (in corsivo), regista, anno, chiusa parentesi. I programmi e le serie televisive si citeranno allo stesso modo, facendo constare il nome del regista e gli anni di emissione della serie o programma.

Esempi:

«in *Quarto potere* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) ...»

«in *Romanzo criminale* (Stefano Sollima, 2008-2010) ...»

Articoli della rivista:

Il formato per le note sarà il seguente:

COGNOME, Nome dell'autore. «Titolo dell'articolo». *Titolo della rivista (in corsivo)*, volume della rivista, anno di pubblicazione, numero di pagine.

EU-topías, revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos, fundada en 2011, aparece dos veces al año publicada por el Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación de la Universitat de València y The Global Studies Institute de l'Université de Genève. Tres son los ejes fundamentales que enmarcan el trabajo de la revista: 1) reflexionar sobre la multiplicidad de culturas que constituyen la aldea global y el carácter intercultural del mundo contemporáneo; 2) analizar la «mediación interesada» que los medios de comunicación de masas asumen para naturalizar su propia versión de los acontecimientos en el interior del imaginario social, y 3) insertar el debate en el horizonte del proyecto, no sólo económico sino fundamentalmente cultural, de una Europa común. *EU-topías* busca intervenir renunciando a la idea de totalidad de los objetos de conocimiento entendida como suma de compartimentos estancos y, centrándose en aproximaciones parciales, espacial y temporalmente localizadas, asumir que la pluralidad contradictoria y fragmentada que constituye el mundo real obliga a introducir el diálogo interdiscursivo e interdisciplinar en la organización de los saberes.

Misión: Difundir la producción teórica y las investigaciones sobre problemáticas sociales, culturales y comunicacionales derivadas de los complejos procesos de transformación global y regional.

Objetivos: Potenciar el debate interdisciplinar mediante la difusión de artículos inéditos de investigación sobre una diversidad de temas emergentes y recurrentes que se agrupan en torno a la comunicación, la interculturalidad y los Estudios europeos.

EU-topías, revue d'interculturalité, communication et études européennes, est une revue semestrielle fondée en 2011 et publiée par le Département de Théorie des Langues et Sciences de la Communication de l'Université de Valence (Espagne) et The Global Studies Institute de l'Université de Genève. Les axes qui encadrent le travail de la revue sont trois : 1) réfléchir sur la multiplicité des cultures qui constituent le village global et le caractère interculturel du monde contemporain ; 2) analyser la « médiation intéressée » adoptée par les mass média pour entériner dans l'imaginaire social leur version intéressée des événements, et 3) situer le débat dans l'horizon d'une Europe commune dont le projet est non seulement économique mais fondamentalement culturel. En renonçant à l'idée de totalité des objets de connaissance conçue comme simple addition de compartiments et se concentrant sur des approches partielles spatialement et temporairement localisées, *EU-topías* assume que la pluralité contradictoire et fragmentée qui constitue le monde réel nous oblige à introduire le dialogue interdiscursif et interdisciplinaire dans l'organisation des savoirs.

Mission : Diffuser la production théorique et les recherches sur les problématiques sociales, culturelles et communicationnelles dérivées des procès complexes de transformation globale et régionale.

Objectifs : Collaborer aux débats interdisciplinaires à travers la diffusion d'articles de recherche inédits sur une diversité de sujets émergents et récurrents regroupés autour de la communication, l'interculturalité et les études européennes.

EU-topías, a Journal on Interculturality, Communication and European Studies, was founded in 2011 and is published bi-annually by the Department of Theory of Languages and Communication Studies of the University of Valencia, Spain, and by The Global Studies Institute of the University of Geneva, Switzerland. The journal's principal aims are: 1) to study the multiple cultures constituting the global village we live in and its intrinsically intercultural articulation; 2) to analyse the role played by the media as self-appointed «interested mediators» in their attempt to naturalize their vision of reality in the social imaginary, and 3) to open up a debate within the project of a European community conceived of as a cultural common space, rather than merely an economic one. *EU-topías* seeks to intervene in cultural critique leaving behind the idea of a unified, totalizing field of knowledge, understood as a sum of compartmentalized disciplines. It focuses instead on partial approaches, historically located both in space and time; it assumes that the plural, fragmented and contradictory configuration of reality compels us to introduce an interdiscursive and interdisciplinarity dialogue in the organization of knowledge.

Mission: To promote the circulation of theoretical research and individual works on social, cultural and communication issues arising from the complex processes of regional and global transformation.

Objectives: To contribute to the interdisciplinary debate through the circulation of unpublished materials on a variety of emergent and recurrent topics related to the fields of communication, interculturality and European studies.

EU-topías, rivista di interculturalità, comunicazione e studi europei, fondata nel 2011, è pubblicata semestralmente dal Dipartimento di Teoria dei Linguaggi e Scienze della Comunicazione dell'Università di Valencia e da The Global Studies Institute dell'Università di Ginevra. Il progetto della rivista si articola su tre assi fondamentali: 1) riflettere sulla natura plurale delle culture che costituiscono il villaggio globale e sul carattere multiculturale della società contemporanea; 2) analizzare l'azione e la funzione dei mezzi di comunicazione di massa che agiscono quali «mediatori interessati» nel processo di interpretazione e naturalizzazione di fatti, eventi, attori dell'immaginario sociale contemporaneo; 3) fomentare il dibattito critico rispetto al progetto economico e, in special modo, culturale, di una Europa comune. *EU-topías* si propone di intervenire rinunciando all'idea di totalità degli oggetti del sapere intesa come somma di compartimenti stagni e, centrandosi su approcci parziali, specifici nello spazio/tempo, assume che la pluralità contraddittoria e frammentata che costituisce il mondo reale obbliga a introdurre il dialogo interdiscorsivo e interdisciplinare nell'organizzazione del sapere.

Missione: Contribuire alla diffusione della ricerca e della produzione teorica sui problemi sociali, culturali e di comunicazione derivati dai complessi processi di trasformazione globale e regionale.

Obiettivi: Potenziare il dibattito interdisciplinare mediante la diffusione di saggi inediti su una pluralità di temi emergenti e ricorrenti relativi alla comunicazione, all'interculturalità e agli studi europei.



Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació
Universitat de València. Estudi General
Avda. Blasco Ibáñez 32, 5ª planta
46010 Valencia (Espanya)
eu-topias.org@uv.es

The Global Studies Institute
Université de Genève - Sciences II
30, Quai Ernest-Ansermet, Case postale
CH - 1211 Genève 4 (Suisse)
eu-topias.org@unige.ch

<https://turia.uv.es/index.php/eutopias>