

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 indissolubilmente, 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 enunciativae, 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 *embrayage*

(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.

