

Chernobyl. Figuras de muerte y formas del final

Chernobyl. Figures of Death and Forms of the End

NICOLA DUSI - ORCID 0000-0001-9547-0184

(pág 31 - pág 38)

RESUMEN. En la primera parte de estas reflexiones nos centraremos en dos formas de representación de la muerte en las series de televisión, contrastando la muerte violenta con la muerte por enfermedad (concretamente, por el síndrome de irradiación aguda). En la segunda parte, retomaremos estas configuraciones para vincularlas a las formas narrativas seriales y detenernos en la forma del final suspendido de la serie *Chernobyl* (HBO y Sky, 2019) y en la expansión intermedial de su larga secuencia de cierre. En *Chernobyl*, si el final de la historia de ficción queda suspendido, porque de hecho ya se conoce gracias al *flashforward* del primer episodio, el final de la miniserie recorta un espacio muy marcado y delimitado en sí mismo. La larga secuencia documental es una expansión intermedial que crea un segundo final. Una secuencia metafílmica y metadiscursiva: un mecanismo discursivo de plegado y duplicación de la enunciación que reflexiona sobre la historia recién concluida.

Palabras clave: ficción televisiva, documental, muerte, finales, *Chernobyl*.

ABSTRACT. In the first part of these reflections we will focus on two forms of representation of death in cinema and television series, contrasting violent death with death by illness (specifically by acute radiation syndrome). In the second part, we will take up these configurations to link them to serial narrative forms in order to dwell on the form of the suspended ending of the TV series *Chernobyl* (HBO y Sky, 2019) and the intermedial expansion of its long closing sequence. In *Chernobyl*, if the end of the fictional story is suspended, because in fact it is already known thanks to the flash-forward of the first episode, the end of the miniseries, cuts a very marked and delimited space in itself. The long documentary sequence is an intermedial expansion, creating a second ending. It is a meta-cinematic and meta-discursive sequence: a discursive mechanism of folding and doubling of enunciation, reflecting on the story just concluded.

Keywords: TV fiction, documentary, death, endings, *Chernobyl*.

NICOLA DUSI. Doctor en Semiótica, es profesor asociado de Semiótica de los Medios en el Departamento de Comunicación y Economía (DCE) de la Universidad de Módena y Reggio Emilia. Entre sus publicaciones figuran las monografías: *Il cinema come traduzione* (2003); *Dal cinema ai media digitali* (2014); *Contromisure: Trasposizioni e intermedialità* (2015); *Caspire le serie TV: Generi, stili, pratiche* (escrito con G. Grignaffini, 2020). Correo electrónico: <nicolamaria.dusi@unimore.it>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 22/11/2023 **FECHA DE APROBACIÓN:** 05/12/2023

1. INTRODUCCIÓN

En la primera parte de estas reflexiones nos centraremos en dos formas de representación de la muerte en las series de televisión, contrastando la muerte violenta (por arma de fuego o por ahorcamiento) con la muerte por enfermedad (concretamente, por el síndrome de irradiación aguda). Ciertamente, no nos interesa una estética tanatológica, que todavía se manifiesta a través de signos y que puede ser intolerable. Es decir, superar ciertos límites (culturales y sociopsicológicos) de lo observable y audible; ciertos umbrales semióticos de visibilidad y sensibilidad. Sin embargo, primero intentaremos delinear algunas *figuras de la muerte* en sus representaciones audiovisuales. En la segunda parte retomaremos estas configuraciones para vincularlas a las formas narrativas seriadas, deteniéndonos en la forma del final suspendido de la serie *Chernobyl* (HBO y Sky, 2019) y en la expansión intermedial de su larga secuencia de cierre. En la miniserie *Chernobyl* deberíamos tomarnos en serio la metáfora de la película larga o unitaria, que se suele utilizar para definir las miniseries, y concluir que, en una serie reducida a cinco episodios, el tejido narrativo está menos fragmentado (a pesar de la narrativa paralela de muchos personajes) y que su compacidad valoriza el plano discursivo del tema.

2. MUERTE VIOLENTA Y REPLICACIÓN

Filmar el momento de la muerte, según André Bazin, es una especie de “obscenidad ontológica”: si el cine se basa en la repetición, creando “réplicas objetivas de la memoria”, el paso de la vida a la muerte es, como el acto sexual, un “instantáneo cualitativo en estado puro”, algo que “se vive y no se representa” (Bazin, 1949-1951, p. 32). Bazin habla de la muerte real y de su rodaje documental, en el que se produce la transformación en representación de un instante único, irrepetible para el sujeto que lo vive. Una “obscenidad metafísica” que, según él, es nada menos que la película concreta: el cine como arte de la época tiene un poder que va más allá de la fotografía; un poder que puede fijar etapas, pero no el proceso en marcha, el cual es “un agonizante o un cadáver, no el pasaje imperceptible de uno a otro” (Bazin 1949-1951, p. 32). Esto explica el tabú baziniano, a menudo malinterpretado como la mera obscenidad de filmar la muerte en su desarrollo. En cambio, se trata de condenar un solo instante a su (eterna) replicabilidad.

El cine transgrede la norma baziniana, abriéndose a la libertad de ir más allá de los límites (histórico-culturales) de lo visible o lo exhibible, en las escenas documentales, en el cine de ficción. En la ficción televisiva contemporánea en serie, la representación del umbral entre la vida y la no vida tiene siempre una agenda. La muerte nunca se dice *solo*; lo que importa es cómo se llega a ella y las implicaciones que conlleva. Así, ver morir a Nicholas Brody, uno de los protagonistas de la serie *Homeland* (Showtime, 2011-2020), al final de la tercera temporada (episodio 12), no rompe ningún tabú, mientras enseña, en cambio, cómo construir la mirada y la implicación del espectador. Brody muere vigilado por su amada, la agente de la CIA Carrie Mathison, situada también más allá de una valla de alambre que delimita el área de ejecución. Carrie sube lo mejor que puede y se sujeta con fuerza, lo mira a los ojos a través de la rejilla, llamándolo mientras una grúa lo iza del cuello. La mujer es arrastrada por un amigo al tiempo que vemos morir a Brody

en la distancia: un final terrible, que no llega instantáneamente, sino después de unas convulsiones desesperadas. De la misma forma es ahorcada por el régimen la compañera lesbiana de una de las mujeres obligadas a servir de “sirvientas” (o más bien de úteros para impregnar con una violación ritualizada) en el tercer episodio de la primera temporada de *The Handmaid's Tale* (Hulu, 2017-presente), basada en la novela de Margaret Atwood. Este asesinato también tiene lugar en la distancia: la criada superviviente se ve obligada a ver la ejecución desde el interior de la camioneta de la policía secreta que las había arrestado: la puerta trasera, dejada abierta de par en par, corta la escena del ahorcamiento de lo subjetivo sirvienta, enmarcando la mirada del observador y la agitación emocional.

Es la esencia de lo trágico, a los ojos del observador más que del condenado a muerte: “el régimen de espera generalizado que caracteriza los cambios de vida en las garras de la angustia” (Jankélévitch, 1977, p. 192) (nuestra traducción). Repensemos estos dos ejemplos de muerte violenta en los dramas televisivos, en un personaje que conocemos por un hábito narrativo, obligado a ver la muerte del amado o de la amada. Un mecanismo patémico y cognitivo de alianza con el personaje (la “lealtad” definida por Smith, 1995) se aplica a todos, o más bien una creación de empatía, de “compartir” o de “armonía relacional” (Eugeni, 2010, pp. 147-166), fortalecido por el uso de lo subjetivo, en medio de miradas de asombro, silencios o gritos de dolor. Por tanto, un mecanismo enunciativo crea la tensión perceptiva y afectiva que contagia al espectador.

Nada de esto sucede en la primera secuencia de la miniserie *Chernobyl*, dirigida por Johan Renck y escrita por Craig Mazin (quien también aparece como productor ejecutivo). Aquí no hay clímax ni complacencia narrativa o estilística. La muerte que vemos en los primeros minutos de la serie es un suicidio meditado durante mucho tiempo, pero todavía no sabemos nada al respecto. Nuestro héroe, en quien confiamos desde las primeras escenas, es un hombre de mediana edad que graba en secreto cintas magnéticas hablando de las mentiras contadas por el régimen sobre el accidente en la central nuclear de Chernóbil. Está sentado a la mesa de la cocina, cansado, tosiendo y fumando, y se ahorcará inmediatamente después de esconder las cintas en un lugar donde alguien pueda encontrarlas. El tiro de la muerte se corta a ras de suelo, llega de repente, sin (casi) nada que lo haga necesario. El hombre parece prepararse para salir, enciende un cigarrillo, se pone el abrigo, mira el reloj de pared como si fuera a comprobar la hora (también lo hace en su reloj de pulsera), luego decide: apaga el cigarrillo y, mientras vemos al gato de la casa comiendo de uno de los muchos tazones que se colocan allí para él, escuchamos un estruendo, luego un ruido sordo, y aquí están los pies del hombre colgando y los vasos caídos al suelo. Poco antes, en un plano a contracampo nos había mostrado tres veces, de forma cada vez más cercana, el reloj de pared, que ahora marca la 1.24 de la mañana (hora de la explosión del reactor de Chernóbil dos años antes, como veremos más adelante en el relato). Una figura del tiempo y de la memoria, que se relaciona con este gesto extremo, subrayado en su soledad por la indiferencia del gato doméstico, arrebatado por la comida dejada por su dueño. Un último gesto de cuidado, atención a los demás que es característica del científico, el físico nuclear protagonista de la historia.

3. UNA MUERTE ANUNCIADA

Partimos de dos estrategias de construcción incorporada (o afectiva) de la mirada en las muertes rápidas y violentas de la ficción serial: una más intensa y marcada (las de

Homeland y de *The Handmaid's Tale*); la otra jugada con reticencia y substracción, en el íncipit de *Chernobyl*. También es una diferencia enunciativa, ligada a los puntos de vista diferentes sobre la acción. Mientras que en los dos primeros casos hay un observador de la escena cuyas visiones subjetivas afectan al espectador, en *Chernobyl* la mirada se objetiva y nos da a ver lo que sucede a través del punto de vista (omnisciente) de la historia, que opta por no mostrar. En términos de la aspectualidad greimasiana (Greimas y Courtés, 1979), diremos que la muerte por ahorcamiento puede parecer rápida y repentina, pero de ninguna manera es puntual: de hecho, en la muerte del sargento Brody en *Homeland*, cuando la soga se aprieta alrededor del cuello, el moribundo jadea con un arranque del cuerpo colgado y de los espasmos que prolongan la agonía, y la dimensión temporal de la muerte, en una duración que, solo por unos instantes, no quiere terminar. Es algo que solo vemos en las representaciones audiovisuales más radicales de un ahorcamiento: una especie de expansión vital residual, un espasmo final del propio cuerpo. Una forma de mantener al espectador en el suspenso del horror.

Por otro lado, frente a la aspectualidad puntual se encuentra la muerte procesal de la enfermedad: una muerte lenta, progresiva, que va hacia un inevitable abandono de la vida, pero que lo hace por etapas o, en todo caso, mostrando el proceso de deterioro de la vida y del cuerpo. Esto ocurre tanto en las películas sobre pacientes terminales de cáncer, que muestran incluso (o más bien reconstruyen) la degeneración progresiva de la necrosis de la muerte por radiación. Esta es la larga historia de la muerte de un joven bombero en el hospital por sobreexposición a las radiaciones, mientras era atendido por su esposa (secretamente embarazada) contra todas las prohibiciones y el propio sentido común. La dolorosa muerte de una persona inocente se cuenta junto con la creciente desesperación de la niña, quien, sin embargo, frena su angustia hasta el final y simula confianza en el futuro frente a su esposo. Si hay un aumento en el nivel de la tensión narrativa es más en la dirección de la lástima y de la expectativa espectral del fin del tormento de los cuerpos.

En este caso, la muerte por radiactividad aparece como una muerte anunciada: es explicada primero, en su progresión ineludible, por el destacado científico, quien habla de ella con precisión médica al funcionario político que dirige las operaciones de “aseguramiento” de las instalaciones nucleares, como una serie de etapas de descomposición del cuerpo del paciente entre dolores atroces.

Lo que veremos, por lo tanto, reconstruido *ad hoc* a partir de la serie de televisión, es anticipado narrativamente mediante detalles. Una explicación científica contextualizada y paradójicamente tranquilizadora para el espectador: cuando asistamos a la terrible muerte del bombero llegaremos ya preparados. Si percibimos angustia y horror en la serie *Chernobyl*, nunca encontraremos un efecto de repugnancia; las muertes por radiación mostradas en la serie, sin embargo, extienden el límite de lo visible, mostrando el proceso del fin en la dolorosa, lenta y duradera decadencia de los cuerpos. Estamos mucho más allá de las representaciones (o configuraciones figurativas) de las muertes por cáncer en las películas norteamericanas de los ochenta, o las del sida en las películas de los noventa. Sin embargo, en términos de aspectualidad semiótica, se trata de figuras audiovisuales de una muerte progresiva e inexorable que llamaremos *terminativo-durativa*, las cuales se contraponen a las de una muerte súbita y violenta, o *terminativo-puntual*.

La razón de la miniserie para elegir esta forma de contar esta muerte en particular se encuentra, quizás, en el hecho de poder combinar un relato intensamente dramático

con una tierna y delicada historia de amor: una forma de recordar, al mismo tiempo, a las víctimas de Chernóbil y sus familias, y de tematizar el sacrificio de miles de personas que se ofrecieron para frenar los efectos de la catástrofe nuclear.

4. FORMAS DE CONCLUIR LAS HISTORIAS

Recordando la distinción entre el modo *terminativo-puntual* y el *terminativo-durativo*, diremos que *Chernobyl* nos ofrece un buen ejemplo de este último. En comparación con el primero, deberíamos hablar, en cambio, de cierres dados por suspensión abrupta de la historia, en los que el espectador se queda a tientas y sin respuestas. Como recuerda Mittell (2015, p. 521), se trata de una forma muy común: “un final brusco e imprevisto que se produce cuando la red se desconecta en mitad de la temporada (normalmente durante la primera)” (nuestra traducción). Esto suele suceder por razones extratextuales (Mittell, 2015, p. 521), como cuando se producen cifras de audiencia bajas, problemas con autores o actores. El tema de los cierres repentinos llevaría a investigar los muchos fracasos (*flops*) de series iniciadas e inmediatamente hundidas, pero este aspecto estaría más allá del alcance de este trabajo.

El íncipit del primer episodio de *Chernobyl* anticipa al espectador el suicidio del protagonista, que se hará patente solo en el quinto y último episodio de la serie mediante una prolepsis (Genette, 1966) o *flashforward*, angustiosa y eficaz, que nos sitúa un año después del final de la serie, en cierta forma, obligando al espectador a comprender de inmediato el alcance de la desesperación lúcida del científico nuclear y a desplazar su enfoque en relación con todos los elementos relatados, más que sobre los arcos narrativos individuales de los personajes. También es una forma de darle una especie de escudo ético al protagonista (Bernardelli, 2016), liberándonos de la preocupación por su destino. La elección del suicidio se retoma en la parte documental del final de la serie: los comentarios de los intertítulos escritos subrayan el modo en que esta muerte otorgó valor a las cintas grabadas por Valeri Legásov, que contenían su análisis científico y político sobre las razones y el alcance del desastre nuclear, así como también las tácticas de censura empleadas por los líderes del Estado soviético (principalmente por la KGB). Llegaremos a saber que las palabras de Legásov serán fundamentales para mantener vivas las solicitudes de los científicos con respecto a la seguridad de otras plantas nucleares similares en la URSS.

Si volvemos a ver el inicio de la serie después de esta secuencia, que llamaremos el *final ficticio* de la historia, todo parece surgir de una estrategia de edición posterior, jugada sobre la continuidad y sobre el quiasmo entre la apertura y el final: de hecho, existe el vínculo de la voz apagada del protagonista que graba sus cintas, que en el íncipit parece responder (de antemano) a las preguntas que se hará la misma voz a través de la confesión grabada que escucharemos como las últimas palabras del final ficticio.

Valeri Legásov, el físico nuclear responsable de hacer funcionar el reactor después de la explosión, ahora tiene que testificar en un falso juicio organizado por la Unión Soviética. Después de un enfrentamiento con el jefe de la KGB, que le promete honores y ascensos si continúa defendiendo la verdad oficial de un solo error humano, Legásov confronta a su colega (la física nuclear Ulana Khomyuk) sobre la importancia de no mentir y por hacer público lo que han descubierto, es decir, el problema estructural de las centrales eléctricas con reactores similares a los de Chernóbil.

Después del juicio y las revelaciones de Legásov, quien acusa al Estado de haber guardado silencio sobre los problemas de los reactores nucleares de ese modelo, todo parece conducirnos al desenmascaramiento de un sistema basado en mentiras y falsedades. Pero el jefe de la KGB informa a Legásov que a partir de ahora su vida social y profesional será cancelada. El final del episodio es silencioso: Legásov es escoltado fuera del edificio donde tuvo lugar el juicio. Antes de subir al auto, mira hacia arriba e intercepta dos figuras que lo están observando al otro lado de la carretera. Se trata de la amiga científica y el político que lo defendieron de toda acusación durante el interrogatorio del jefe de la KGB. La reciprocidad de sus miradas se enfatiza cuando Legásov pasa junto a ellos en el auto que lo transporta: la mirada del político ahora lo sigue con tristeza. Aquí encontramos la figura de un observador que presencia el final de un ser querido, un aspecto del que hablábamos al analizar, al principio, otras series de televisión; una especie de muerte social que precede a la muerte privada que ya conocemos. La cámara encuadra a Legásov desde abajo y lateralmente, dentro del coche: su cabeza baja ligeramente, como si le hubieran quitado un peso. Ahora la visión se vuelve aérea: en un plano larguísimo vemos el coche negro corriendo por una carretera que sale de Chernóbil entre edificios y bosques que, sabemos, están contaminados y perdidos. En esta secuencia Legásov habla en *voice off* y, a través de su voz grabada previamente, el personaje se dirige al espectador al estilo de una despedida:

Ser científico es ser ingenuo, estamos tan absortos en nuestra búsqueda de la verdad que no nos damos cuenta de los pocos que desean que la descubramos. Pero la verdad siempre está ahí, ya sea que la veamos o no, ya sea que elijamos verla o no. A la verdad no le importan nuestras necesidades, lo que queremos, no le importan los gobiernos, las ideologías, las religiones. Ella estará allí, esperando, todo el tiempo. Y este, al final, es el regalo de Chernóbil. Si alguna vez temí el costo de la verdad, ahora solo pregunto: ¿cuál es el costo de las mentiras?

Sobre la palabra *solo*, justo antes de la pregunta final, la imagen se apaga con un corte a negro, que dura unos segundos, acompañado de un oscuro zumbido de fondo que ahora reconocemos como el “ruido” de la radiación. Es la conclusión de la historia, marcada por un umbral explícito de suspensión, pues ya sabemos, a partir de las primeras imágenes del primer episodio, cuál será el amargo final del personaje. Pero aún no es el final de la miniserie. De hecho, el discurso se expande, dejando el pacto “ficcionalizante” para entrar en el “documentalizante” (Odin, 2013). Tras el corte a negro, y durante unos segundos de superposición sonora con el zumbido mencionado, se inicia una secuencia que nos muestra materiales de archivo acompañados de una música elegíaca de fondo. El comentario musical mantiene muy intenso el nivel patémico al coser las imágenes y los comentarios escritos con una única alfombra sonora a la vez poderosa y triste. Vemos imágenes antiguas del verdadero Valeri Legásov, mientras habla con estudiantes y colegas, mirando por la ventana de un avión o, finalmente, discutiendo con un gran grupo de investigadores, al tiempo que los textos e imágenes superpuestas nos informan sobre el destino de los protagonistas históricos de este evento:

Valeri Legásov se quitó la vida a la edad de 51 años el 26 de abril de 1988, exactamente dos años después de la explosión de Chernóbil. Las cintas de audio de sus

memorias circularon en la comunidad científica soviética. [...] Tras su muerte, los funcionarios soviéticos finalmente reconocieron los defectos de diseño de los reactores nucleares RBMK. Los reactores fueron modificados para que no ocurrieran otros accidentes como el de Chernóbil.

Sobre las imágenes de archivo de Legásov y un grupo de investigadores, discutiendo o viajando en un autobús (ataviados con overoles y máscaras), los textos superpuestos pasan del nivel metanarrativo al metadiscursivo: si antes la ficción cedía el paso al relato histórico, ahora se trata del mecanismo de escritura y de producción de la serie (Dusi y Grignaffini, 2020):

Legásov recibió la ayuda de numerosos científicos que trabajaron con él sin parar en Chernóbil. Algunos cuestionaron la versión oficial de los hechos y fueron denunciados, arrestados y encarcelados. El personaje de Ulana Khomyuk fue creado para representarlos a todos y para honrar su dedicación y trabajo por la verdad y la humanidad.

Se trata, recordemos, de la física nuclear que justifica y valora las investigaciones de Legásov durante el desarrollo de la serie. El tipo de redacción que caracteriza a los comentarios superpuestos marca su impersonalidad a través de su construcción y uso gramatical: “el personaje [...] fue creado”. ¿Quién habla? Quizás sea el director, quizás la producción, pero nos gustaría argumentar que es *la propia voz de la serie*; una especie de gran enunciador o mecanismo discursivo que ha configurado la historia hasta ahora. Un discurso que comienza gracias a la modalidad documental y que ahora puede dar un nuevo salto de nivel y convertirse en una reflexión sobre las estrategias elegidas de producción, escritura y dirección. Una reflexión que, en realidad, no es solo metadiscursiva, sino propiamente *metafílmica*. Una serie que reflexiona sobre sí misma y expone sus estrategias de construcción.

Pero todo este análisis aún no nos alcanza para cerrar el metarrelato; es decir, este largo segmento histórico-documental que se constituye como el umbral de salida del último episodio y de toda la serie. Gracias a otras fotos y nuevas imágenes de archivo, se nos informa sobre el destino actual de los culpables y otros personajes vislumbrados en la serie.

A medida que avanzaba la historia, el énfasis de los comentarios se transforma gradualmente en más crítico. El umbral documental final de la serie *Chernobyl* construye una historia que se erige como un comentario ético y político sobre lo sucedido. Los datos se presentan como elementos objetivos, en contraste con la verdad oficial del antiguo régimen soviético. De hecho, no se construye un apéndice dirigido simplemente a demostrar la verosimilitud con hechos históricos. Se introducen, además, elementos de veracidad testimonial gracias a las fotos y el metraje fílmico de archivo de los verdaderos protagonistas. Son marcas documentales que ofrecen al espectador lo que se define en la teoría de la televisión como un *reality check* (Bruun Vaage, 2013). La secuencia documental se vuelve larga y articulada porque se trata de cimentar la credibilidad de la producción y de la operación artística de la serie.

Si el final de la historia de ficción queda suspendido, porque de hecho ya se conoce gracias al *flashforward* de la secuencia de choque del suicidio del protagonista, el final de la miniserie, pensado como un producto en relación comunicativa con el espectador, recorta

un espacio muy marcado y delimitado en sí mismo. La larga secuencia documental es una expansión intermedial que crea un segundo final. A la vez informativa y asertiva, hemos definido esta secuencia como *metafílmica* y *metadiscursiva*: un mecanismo discursivo de plegado y duplicación de la enunciación (Metz, 1991) que reflexiona sobre la historia recién concluida.

5. CONCLUSIONES

Gracias a *Chernobyl* construimos nuestro razonamiento con una progresión en espiral: partiendo de las configuraciones de algunas figuras de la muerte, hemos pasado al final construido como un quiasmo con el íncipit ya mencionado, pero un quiasmo expandido hacia una construcción documental de carácter metanarrativo.

En *Chernobyl*, el final documental sirve para dar veracidad al discurso de la ficción; también capta, al mismo tiempo, una denuncia sociopolítica urgente que cierra y concluye una historia articulada en la pareja verdad y mentira, y su manipulación. Ciertamente, es una construcción discursiva, pero crea un tipo diferente de experiencia en el espectador, no solo “factual” (Eugení, 2010), sino, en cierto sentido, ética. Si el modo documental impone un pacto discursivo por el cual lo que se cuenta “me concierne” directamente (Odin, 2013), activando nuestros conocimientos históricos y económicos (pero también el conocimiento biográfico y generacional), la experiencia factual producida sirve a la miniserie para demostrar su veracidad (o, más bien, el ser “verídica” [Greimas, 1983]), demostrando de este modo que la narrativa de ficción se basa en fuentes históricas intersubjetivamente verificables, mientras que la postura ética es el resultado de la construcción retórica, que denigra el uso de la información en los regímenes totalitarios. Este es el efecto que busca la construcción metadiscursiva: lo que hemos visto (y experimentado) a través de la historia y los personajes se pliega y duplica gracias al discurso final de la serie, que, ubicándose junto al relato de ficción, viene a reflejarse sobre sí mismo y relanzarse.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAZIN, A. (1958). *Qu'est-ce que le cinéma?: 1. Ontologie et langage*. Éditions du Cerf.
- BERNARDELLI, A. (2016). *Cattivi seriali: personaggi atipici nelle produzioni televisive contemporanee*. Carocci.
- BRUUN VAAGE, M. (2013). Fictional reliefs and reality checks. *Screen*, 54(2), 218-237. <https://doi.org/10.1093/screen/hjt004>
- DUSI, N., Y GRIGNAFFINI, G. (2020). *Capire le serie TV: generi, stili, pratiche*. Carocci.
- EUGENI, R. (2010). *Semiotica dei media: le forme dell'esperienza*. Carocci.
- GENETTE, G. (1966). *Figures*. Éditions du Seuil.
- GREIMAS, A. J. (1983). *Du sens: 2. Essais sémiotiques*. Éditions du Seuil.
- GREIMAS, A. J., Y COURTÉS, J. (1979). *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Hachette.
- JANKÉLÉVITCH, V. (1977). *La mort*. Flammarion.
- METZ, C. (1991). *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Méridiens Klincksieck.
- MITTELL, J. (2015). *Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling*. New York University Press.
- ODIN, R. (2013). *Gli spazi di comunicazione: introduzione alla semio-pragmatica*. La Scuola.
- SMITH, M. (1995). *Engaging characters: fiction, emotion, and the cinema*. Clarendon Press.

Atribución-NoComercial-CompartirIgual
CC BY-NC-SA

