

Introducción*

Introduction

CHARO LACALLE Y NICOLA DUSI**

(pág 7 - pág 19)

El fin de la historia y el último hombre (Fukuyama, 1992), tras la desintegración de los regímenes comunistas, y la “fusión de todos los relatos” que se produjo en la posmodernidad (Jameson, 1991) aceleraron los procesos de hibridación de los géneros en los medios de comunicación. En cuanto a la televisión, el auge de la telerrealidad de los años noventa consolidó el “giro cultural” (Jameson) hacia el sensacionalismo y convirtió los formatos de entretenimiento en un espacio público donde reelaborar la construcción social de la realidad y desplegar las dialécticas sociales de la globalización (Corner, 1996). La expansión de internet, a finales de la década, consolidó estas tendencias mediante un progresivo acercamiento entre realidad y ficción destinado a convertirse en el fundamento de las narrativas audiovisuales.

La primera década del siglo xxi popularizó conceptos como la *era post-network* (Lotz, 2006) para describir el desafío a la televisión lineal que suponían la diseminación audiovisual a través de múltiples plataformas, la expansión de los distribuidores de contenidos y el consumo multipantalla. Sin embargo, pese a los augurios sobre la muerte de la televisión, que en aquel período convivía con las exitosas e influyentes producciones de hbo (McCabe y Akass, 2008), la alianza con internet no solo fortaleció las narrativas audiovisuales, sino que incluso propició una reinención (Turner, 2015) destinada a compensar la pérdida de centralidad con la renovación de sus contenidos.

Este volumen N°42 que publica *deSignis*, revista de la Federación Latinoamericana de Semiótica, está dedicado a las mutaciones narrativas de la contemporaneidad y nuevas serialidades. Culmina un ciclo de diferentes encuentros internacionales destinados a reflexionar sobre la evolución de las narrativas audiovisuales, en el marco de un verdadero *tour de forces* entre las producciones de la televisión lineal y la oferta creciente del servicio ott (over the top) en las plataformas de libre emisión a través de internet.

El primero de estos eventos se remonta al Congreso Internacional sobre Nuevas Narrativas, celebrado en 2017 en la Universitat Autònoma de Barcelona (uab) en concomitancia con el XII Seminario Internacional del Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (Obitel). El nexo entre ambos era precisamente la evolución de las narrativas audiovisuales a partir de la eclosión de la web interactiva a mediados de la primera década del siglo xxi. A este primer encuentro le siguieron otros cinco destinados a explorar las metamorfosis de las narrativas audiovisuales en el entorno digital. Así, en 2018 tuvo lugar el primer Seminario Internacional sobre Nuevas Narrativas: Interpretación y Cognición en la uab, centrado en la actividad de los usuarios en las diferentes modalidades de recepción.

En 2019, el coloquio internacional Nuevas Narraciones, Nuevas Mediatizaciones: Veinte Años de la Revista *deSignis*, codirigido por la uab y la Universidad Pompeu Fabra (upf), reflexionaba sobre el rol de las narrativas audiovisuales en los nuevos procesos de mediatización impulsados por las tecnologías digitales. Ese mismo año, en la jornada sobre

Semiotica e Sociosemiotica della Serialità Postmediale, organizada por la Universidad de Modena y Reggio Emilia junto con otras instituciones y entidades, se debatía sobre los nuevos modelos de innovación e investigación en torno a la ficción televisiva.

En 2020, la Asociación Española de Semiótica (aes) acogió el seminario Semiótica y Relatos de la Actualidad (modalidad *online*) —coorganizado por la uab, la uned y la Universidad de Granada—, dirigido a destacar el posicionamiento de la semiótica en algunos de los ámbitos sobresalientes en un período marcado profundamente por la pandemia, el género y la actualidad.

Finalmente, el II Seminario Internacional sobre Nuevas Narrativas: Mutaciones Narrativas en los Relatos de la Contemporaneidad, realizado en la uab en 2021, retomaba la discusión sobre la evolución de los géneros y formatos, en el marco de los discursos sociales que los inspiran — medioambiente, populismos, etcétera— y el esteticismo que los caracteriza — cuestiones relacionadas con la enunciación, autoficción, etcétera—. Fue precisamente en este último encuentro donde surgió la idea de reunir en el monográfico actual algunas de las aportaciones representativas de los diferentes foros descritos, reexaminadas desde distintas perspectivas semióticas y culturales.

1. CINE Y SERIES DE TELEVISIÓN EN EL ESCENARIO POSMEDIÁTICO CONTEMPORÁNEO

¿Cómo ha cambiado la narratividad audiovisual en la era de la “posmedialidad” (Manovich, 2001) y la “atomización mediática” (Eugeni, 2015)? Las diferencias entre los medios tradicionales se han difuminado en gran parte en esta nueva condición posmedial, hibridándose gracias a las posproducciones digitales y al uso omnipresente de imágenes realizadas no solo por los productores de televisión y cine, sino también por los usuarios sociales de la “cultura participativa” (Jenkins, 2006). Así, las imágenes se han reconfigurado gracias al nuevo software de posproducción (Manovich, 2013), convirtiéndose en un “capital algorítmico” (Eugeni, 2021) que entretreje la omnipresente economía de datos y los nuevos actantes tecnológicos anónimos de la comunicación y la producción, como la inteligencia artificial (Manovich y Arielli, 2021-2023).

También la televisión ha sido transformada por el giro digital y por la serialidad televisiva en *streaming* (Lotz, 2018; Lobato 2019) en el entorno de la llamada *platform society*, donde las nuevas arquitecturas digitales conectan usuarios, corporaciones e instituciones con plataformas *online* que trabajan sistemáticamente en la recolección, el procesamiento algorítmico, la circulación y la monetización de los datos de los usuarios (Van Dijk et al., 2018). Se trata de transformaciones en los modos de producción, los modelos de comercio e incluso en los modos de distribución. Pensemos, por ejemplo, en las interfaces con las que Netflix organiza series y películas en grupos como “Lo más visto”, “Porque has visto...”. Pero también son transformaciones de las formas de recepción de los espectadores, cuya oferta parece casi ilimitada y, sin embargo, está condicionada; es decir, personalizada —perfilada y segmentada— por los algoritmos predictivos del *big data*, cada vez más detallados, sobre nuestro consumo de medios y nuestras modalidades de ver una película o una serie de televisión (Smith y Telang, 2016).

En este escenario posmedial, el espectador de ficción se sumerge en una oferta de productos de mayor complejidad que las narrativas del pasado. Esto incluye, por ejemplo,

una narración de ritmo acelerado, una pluralidad de personajes en sus transformaciones y un trabajo continuo de interpretación y reelaboración de las situaciones narrativas. El espectador elabora cognitivamente nuevos “mapas situacionales” (Eugení, 2010) para seguir el desarrollo del dinámico mundo posible o *storyworld* de una narración poliédrica o *multistrand*, que incluye el desarrollo paralelo de varios personajes y sus historias.

Gracias a la web, especialmente desde la introducción de las redes sociales y la proliferación de contenidos generados por los usuarios, el espectador de una serie de televisión puede orientarse utilizando los paratextos y comentarios de los usuarios. Además, puede activar su propia investigación —o *forensic fandom*, como Mittell denominaba a este proceso en 2015— y buscar información más exhaustiva. De hecho, un espectador de la nueva televisión “compleja”, según Mittell, vive inmerso en la narración transmedia —o *transmedia storytelling*— de contenidos difundidos en diferentes plataformas web y en interacción con las comunidades en línea gracias al *microblogging* que permiten las redes sociales, los portales dedicados y las miles de reseñas críticas o *amateurs* sobre la serie que le interesa en ese momento. Entre otras razones, esto se debe a que una serie de televisión ya no se vive como un producto aislado, sino que se vincula a un universo polimorfo de productos textuales y paratextuales, críticos y lúdicos, de profundización y promocionales, *online* y *offline*, que se define como un “ecosistema mediático serial” (Pescatore, 2018).

En el cine, la complejidad narrativa también se ha intensificado en el nuevo milenio, por ejemplo, mediante la proliferación de narraciones múltiples y entrelazadas. Si bien el montaje alternado y las historias paralelas son técnicas que se remontan al cine de Griffith, en el cine de finales del siglo xx y principios del xxi la complejidad narrativa se manifiesta en un tipo de “película-mosaico”. Un ejemplo de esto es *Babel*, de Alejandro González Iñárritu (Estados Unidos, México, Japón, 2006), donde múltiples historias se entrecruzan y evolucionan en paralelo. Esto también se observa en películas que presentan dos o tres versiones de una misma historia, las cuales parecen reaccionar al giro digital de finales de milenio proponiendo relatos que se contradicen entre sí. Podemos pensar, por ejemplo, en películas como *Smoking/No Smoking*, de Alain Resnais (Francia, 1993); *Sliding Doors*, de Peter Howitt (Reino Unido, Estados Unidos, 1998); *La double vie de Véronique*, de Krzysztof Kieślowski (Polonia, Francia, 1991), y *Lola rennt*, de Tom Tykwer (Alemania, 1998), donde los personajes toman decisiones que generan consecuencias en el desarrollo narrativo, pero de inmediato se ofrece al espectador una versión diferente de la historia, con opciones que conducen a situaciones nuevas.

De esta forma, el cine ha redescubierto el concepto de “jardín de senderos que se bifurcan”, introducido por Jorge Luis Borges en *Ficciones* (1944) y explorado por Italo Calvino en su hipernovela *Si una noche de invierno un viajero* (1979). Estas variaciones y bifurcaciones son reproducidas por la serialidad televisiva actual como opciones interactivas de narraciones hipertextuales ramificadas, un experimento para la ficción televisiva, pero familiar para los usuarios de videojuegos, como el episodio “Bandersnatch” de la exitosa serie *Black Mirror* —Chanel 4, Netflix, 2011, en producción— (Demaria y Piluso, 2020).

Incluso el uso excesivo de los *flashbacks* en la serialidad marcada por Netflix (Planes et al., 2022) no sería posible sin la narrativa en retrospectiva de *Citizen Kane*, de Orson Welles (Estados Unidos, 1941); *The Killing*, de Stanley Kubrick (Estados Unidos, 1956), o todos los experimentos sobre el tiempo fílmico desarticulado en las películas de Alain Resnais, hasta llegar a una película cronológicamente compleja como *Pulp Fiction*, de Quentin Tarantino (Estados Unidos, 1994).

La complejidad narrativa en el cine, heredada hasta cierto punto por las series de televisión, también se caracteriza por la hibridación de géneros y su indecidibilidad (Mittell, 2004; Grignaffini, 2012). ¿Qué género es, por ejemplo, una película como *Io Capitano*, de Matteo Garrone (Italia, Bélgica, 2023), que mezcla elementos del neorrealismo, la ficción y lo fantástico? ¿Cómo clasificamos la serie de televisión *House M. D.* (Fox, 2004-2012), que combina el género médico con la investigación al estilo de un moderno Sherlock Holmes? ¿Cuál es el género de una serie como *Breaking Bad* (amc, 2008-2013)? Por supuesto, esta no es solo la historia de la transformación de un modesto profesor de instituto en un atroz jefe de la droga ni una historia de detecciones y crímenes, sino también una comedia y, para algunos, incluso un *western* posmoderno gracias al uso de paisajes desérticos, planos al estilo de Sergio Leone y los numerosos duelos entre los personajes (Dusi, 2016).

La hibridación de géneros a la que nos ha acostumbrado la nueva serialidad televisiva se acompaña de la transformación de los personajes, quienes se han vuelto cada vez más complejos y ambiguos, siguiendo el ejemplo de los antihéroes del cine moderno y contemporáneo. De hecho, las series de televisión presentan personajes que se han convertido en “hombres difíciles” en la década de 2000 (Martin, 2013). Ya no hablamos de héroes o villanos unidimensionales —*rough heroes*—, sino de antihéroes multidimensionales y, por tanto, más inquietantes por crueles y despiadados, pero también más humanos, como el protagonista de *Dexter* (Showtime, 2006-2013). Son personajes inteligentes, hombres de familia y a la vez maquiavélicos y violentos, como Walter White, el protagonista de *Breaking Bad*, o socialmente adorables y finos intelectuales a la vez que hábiles acosadores digitales y asesinos en serie, como el protagonista de la serie *You* —Netflix, 2018, en producción— (Bernardelli, 2016; García, 2016). Y la lista podría continuar.

Los nuevos antihéroes son quizás el verdadero motor de la complejidad narrativa de la ficción seriada que analizamos. Una serialidad televisiva compleja que también podría denominarse *cinematic tv*, porque se nutre en gran medida de la cultura cinematográfica para ofrecer productos de alto nivel.

El cine contemporáneo juega con la ironía del metadiscurso autorreflexivo, como en *Il sol dell'avenire*, de Nanni Moretti (Italia, 2023); redescubre las contradicciones de la realidad en sus múltiples interpretaciones, como en *Anatomie d'une chute*, de Justine Triet (Francia, 2023), o explora los mecanismos de la autoficción, como en *Dolor y gloria*, de Pedro Almodóvar (España, 2019). También las series de televisión más cinematográficas —reconocidas estilísticamente a la par del cine de autor y sobre las cuales se habla desde hace tiempo de televisión de calidad o *quality tv* (Scaglioni y Barra, 2013)— se abren a mecanismos metacinematográficos y juegan con el conocimiento y las expectativas del espectador al difuminar los límites entre ficción y realidad factual. Un ejemplo de ello es la serie *House of Cards* (Netflix, 2013-2018), no solo en sus estrategias promocionales, donde, por ejemplo, propone falsos anuncios electorales en la televisión generalista estadounidense durante las elecciones presidenciales (Razzoli, 2019), sino también dentro de los propios episodios, como cuando a las ruedas de prensa del presidente estadounidense Frank Underwood —interpretado por Kevin Spacey— asisten periodistas reales, es decir, personas conocidas en el mundo de las noticias y los debates políticos de la televisión generalista estadounidense (Dusi, 2019).

Serialidad tv cinematográfica o *cinematic tv* significaría entonces, entre otras connotaciones, complejidad en las narraciones, en los personajes y en las estrategias de *enunciación* —internas al enunciado textual— y *enunciativas* —vinculadas al pacto

comunicativo—. Si pensamos que es precisamente en *House of Cards* donde el protagonista rompe la cuarta pared como un guiño al espectador o le habla en forma directa, vemos una forma de interpelar a este observador, la cual también utiliza el protagonista de una serie cómica y existencial como *Fleabag* (bbc Three, Amazon Studios, 2016-2019). De hecho, estos usos innovadores de la interpelación como estrategia enunciativa son modos puramente teatrales, pero la ficción televisiva contemporánea también incorpora en gran medida elementos del cómic.

Podríamos decir que la televisión actual ha evolucionado a partir de la televisión clásica o tradicional, atreviéndose a utilizar medios expresivos, técnicas narrativas y personajes poliédricos tomados no solo de medios tradicionales como el cine, el cómic, el teatro y la novela, sino también de géneros mediáticos híbridos como la publicidad, los videojuegos y los medios sociales. Estos han sido retomados y reelaborados gracias a las tecnologías de producción digital y los programas informáticos de posproducción. Se trata de formas de innovación adoptadas en el ámbito de la producción por razones comerciales, es decir, para atraer y conquistar a un público joven más exigente y culto, ya a mediados de los años ochenta. Un ejemplo de esto es la serie *Hill Street Blues* (nbc, 1981-1987), que introdujo la continuidad entre episodios —hibridando la serie de episodios autoconclusivos con el modelo de telenovela serial— (Grignaffini, 2019), y luego una serie como *Twin Peaks*, de David Lynch y Marc Frost (abc, 1990-1991; Showtime, 2017), que incorporó rasgos estilísticos de autor en un género clásico como el detectivesco, cuestionando sus códigos habituales para que el espectador aprecie las variaciones sobre el tema (Dusi et al., 2020).

En estos casos, la ficción seriada no se limita a la repetición de esquemas conocidos y comienza a utilizar modos intermediales copiando técnicas innovadoras de todos los campos de expresión. La complejidad de la que hablamos es también el efecto de sentido de las prácticas polimórficas y menos estructuradas de la industria televisiva, que se ha reconfigurado para dar paso a esta gran hibridación global que cambia la distribución y la fruición junto con los tipos de personajes, los modelos narrativos y los estilos visuales. Las nuevas series de televisión, como ha sucedido con el cine contemporáneo, se abren así a los mundos intermedial y transmedia de la red de una forma fluida, además de posmoderna y posmedial (Dusi y Grignaffini, 2020).

Ahora bien, la sobreabundancia de la oferta y la accesibilidad de las suscripciones a las ott, que a menudo se incluyen en las ofertas de las operadoras de telecomunicaciones, han dado un giro notable a la ficción audiovisual de consecuencias todavía impredecibles. Así, mientras que una parte del cine europeo, estrenado en salas e incorporado sucesivamente al *streaming*, sigue experimentando con la complejidad narrativa —amparado por las normativas y las subvenciones de la Unión Europea a las obras artísticas—, el *mainstream* norteamericano se mantiene a flote en el mar del consumo global. Pensemos, por ejemplo, en la constante adaptación de *best sellers* al cine y en su alianza con la incorporación de formatos que antes eran menos habituales o incluso extraños a la pantalla grande, como los *biopics* (*Oppenheimer*, de Christopher Nolan, Estados Unidos, Reino Unido, 2023) o los documentales (*Los guardianes del planeta*, de Jean-Albert Lièvre, Francia, 2023), sin olvidar las siempre socorridas secuelas (*Dune: Part Two*, de Denis Villeneuve, Estados Unidos, Canadá, 2024) o los *remakes* (*El callejón de las almas perdidas*, de Guillermo del Toro, Estados Unidos, 2021).

En cuanto a la ficción televisiva, cada vez más alejada de su entorno mediático original, la apuesta por el esteticismo cautivador de numerosas producciones recientes

—como *Terapia* en Prime Video, adaptación del best seller de Sebastian Fitzek— o la nostalgia decadente —como *And just like that* (hbo Max, 2021-presente), secuela de la célebre *Sexo en Nueva York* (hbo, 1998-2004) —, nos alertan de lo que parece ser el fin de la larga segunda —o tercera, para algunos— era dorada de la televisión.

2. UNA VISIÓN GENERAL DE LOS ARTÍCULOS

Este número monográfico se presenta dividido en cuatro secciones por las que se puede navegar o recorrer según se prefiera. La primera está dedicada a la nueva serialidad televisiva, con artículos de Charo Lacalle y María Porta, Nicola Dusi, Giorgio Grignaffini, Andrea Bernardelli. La segunda se abre a las innovaciones aportadas a la comunicación digital multimedia con formatos como los *podcasts* e incluye los artículos de Rocco Mangieri y de Lucio Spaziante. La tercera sección presenta algunas estrategias contemporáneas de la literatura y el cine a través de los artículos de Mario de la Torre-Espinosa y de Rubén Dittus. Por último, la cuarta sección se centra en la textualidad y en las narrativas que hibridan política, web y serialidad, con las aportaciones de Marcello Serra y Rayco González, Cinzia Bianchi y Ruggero Ragonese, y Federico Montanari.

Charo Lacalle y María Porta, en su artículo titulado “*Remake* y resignificación de las *teen series*: de *Un paso adelante* a *Historias de upa next*”, examinan las operaciones de remake, resemantización y remix de una serie de televisión española que recupera y resignifica una famosa serie emitida veinte años antes. El análisis se centra en las cuestiones de género y las identidades sociales que se construyen a través de los personajes y su desarrollo narrativo mediante una resemantización provocativa e innovadora articulada principalmente en torno a la inversión de los roles masculinos con roles femeninos de la primera serie. *Historias de upa Next* actualiza el universo narrativo de *Un paso adelante (upa)* a través de los cambios introducidos por los roles temáticos de los nuevos personajes. Por ejemplo, las autoras reflexionan sobre los temas de la paternidad y la maternidad en este remake de actualidad que transforma los estereotipos de la serie original y reabre sus temas dominantes. De este modo, la nueva serie de televisión consigue adaptarse a los nuevos públicos juveniles y a sus nuevas mitologías, incluyendo el conocimiento de uno mismo y la glamurización y erotización de las experiencias.

El artículo de Nicola Dusi, “*Chernobyl*. Figuras de muerte y formas del final”, analiza inicialmente dos formas de representación de la muerte en las series de televisión, contrastando la muerte progresiva e inexorable o *terminativo-durativa* con la muerte súbita y violenta o *terminativo-puntual*. Estas figuras de la muerte se comparan con las configuraciones narrativas del final en las series de ficción, que puede ser abrupto e imprevisto o abierto y prolongado. Dusi se centra en el final suspendido de la serie *Chernobyl* (hbo-sky, 2019) y en la expansión intermedial de su larga secuencia de cierre. Se trata de una secuencia metafílmica y metadiscursiva, es decir, un epílogo en el que la serie reflexiona sobre su propio contenido y funcionamiento, producido por un mecanismo discursivo de plegado y duplicación de la enunciación. En este segundo final ampliado de la serie se produce un cambio del pacto “ficcionalizante” al pacto “documentalizante” (Odin, 2000) que produce un efecto de veracidad al discurso de la ficción. Al mismo tiempo, este mecanismo abre una denuncia ética y sociopolítica que cierra y concluye una historia articulada en la verdad, la mentira y su manipulación.

En sintonía con el artículo que acabamos de describir, Giorgio Grignaffini propone, en “Las miniserias inspiradas en hechos reales: el caso de *Chernobyl*”, una reflexión sobre la diferencia entre los formatos de la serialidad, caracterizada por una estructura que prevé un final y una serialidad entendida como narración potencialmente ilimitada. El autor cuestiona las razones productivas del éxito de la miniserie en la creación de redes contemporáneas, un formato tradicionalmente dedicado a la adaptación literaria y a las narraciones histórico-biográficas. Al investigar este caso, el artículo se adentra en los procesos de traducción y adaptación de fuentes basadas en hechos reales, con opciones de dilatación o compresión entre una especie de “resistencia del dato histórico-biográfico” y la “elasticidad narrativa” fundamental de la serialidad. Grignaffini recuerda que este dato siempre está ya “textualizado” y, en el caso de esta serie, se produce una negociación entre los datos históricos y la reelaboración ficcional que se puede analizar a través de un cuadrado semiótico basado en la categoría de “continuidad” frente a “discontinuidad”. Las opciones de éllipsis o enfoque narrativo explican, por ejemplo, la construcción del protagonista de *Chernobyl* para hacerle portador del “punto de vista ético de la narración”.

El artículo de Andrea Bernardelli, titulado “*Watchmen*. Historia, ficción y contemporaneidad”, se centra en el análisis de otra miniserie, *Watchmen* (hbo, 2019). En la primera parte, el autor investiga la relación intertextual de la producción televisiva inspirada en la novela gráfica de superhéroes de ciencia ficción homónima de Alan Moore y David Gibbons. Dicha serie se propone como una continuación, treinta años después de los acontecimientos descritos en el cómic, e introduce un problema ético subyacente relacionado con el racismo y la actuación de la policía encapuchada para proteger a sus familias de las represalias criminales. Respecto al cómic, “el tema de los límites de la acción de quienes deben garantizar el orden y la justicia regresa en la miniserie, pero en cierto modo al revés” (Burroughs et al., 2022). En la segunda parte del artículo, Bernardelli analiza el “mimetismo narrativo” que permite a esta producción una denuncia social de la violencia del racismo en la historia reciente de Norteamérica. De hecho, está relacionada con la reconstrucción de un acontecimiento histórico, la llamada Masacre Racial de Tulsa contra afroamericanos en 1921, que actúa a modo de pegamento para mantener unidas las distintas tramas narrativas. El autor examina el modo en que el espectador se ve obligado a un trabajo hermenéutico para reaccionar ante la complejidad de la narración y la hibridación de géneros, buscando información en los paratextos y en la red con lo que Mittell (2015) denomina *una actividad investigadora* o *forensic attitude*. Así, el artículo enfatiza la manera en que un relato por entregas del género de ciencia ficción puede enfrentarse a la historia y denunciar “la condición de constante peligro y agresión que sufrían los afroamericanos en Estados Unidos, al menos en el siglo pasado”, lo cual sigue siendo relevante hoy en día si pensamos en el movimiento Black Lives Matter.

La segunda sección está dedicada al fenómeno de los podcasts. El artículo de Rocco Mangieri, “Semióticas acusmáticas: escucha, cuerpo y propioceptividad en el *podcast* de ficción”, propone una reflexión teórica sobre este nuevo fenómeno que denomina *semiótica acusmática*. El autor analiza un corpus de *webpodcasts* de ficción latinoamericanos y españoles recientes con el objetivo de investigar la semiótica de estas transmisiones en relación con la corporeidad y la propioceptividad, razonando sobre la “cocreación intersubjetiva de atmósferas, figuras y espacios sonoros”. Se interesa en particular por los procesos de “enunciación encarnada que se desarrollan progresivamente” para llegar a una “cocreación

agencial de los espacios y de sus interacciones discursivas”. En la semiótica de la escucha propuesta por Mangieri, entre Barthes y Deleuze, se identifica una diferencia entre una serie de ficción televisiva y una serie podcast que “se ubica a nivel de las modalidades de percepción espacial y temporal”, porque en este último estamos tratando con un proceso *estésico* y estético en el que la atención auditiva se reconfigura como un “doble movimiento simultáneo entre la expansión de la ficción y la inmersión emocional y cognitiva de la corporeidad”. Según el autor, esta escucha interactiva e inmersiva abre una semiótica autónoma, en la que “cuerpos, atmósferas sonoras, interfases y dispositivos ergonómicos” se convierten en actantes que se relacionan entre sí para funcionar como “actantes encarnados”.

En “Adaptación y comparación entre los *podcasts* y series de televisión: el caso *Homecoming*”, Lucio Spaziante se centra en la semiótica del podcast, un producto mediático “aún en fase de evolución”. El autor distingue, en primer lugar, el radiodrama tradicional de estas transmisiones contemporáneas y razona cómo una semiótica sonora consigue “mostrar lo no dicho”, que representa un problema de traducibilidad intersemiótica (Eco, 2003; Dusi, 2003), sobre todo en la adaptación de algunos podcasts de ficción sonora (*podcast drama*). A partir de los problemas que plantean la enunciación y la figuratividad, Spaziante entiende este fenómeno como una mediación intermedial construida por voces y efectos sonoros. Y se detiene en una convención que favorece “una diégesis tradicional”, con el uso del *found sound*, que recupera un archivo sonoro pregrabado como una especie de datos documentales —entrevistas, mensajes de voz, llamadas telefónicas, etcétera—. El estudio de caso analizado es el podcast drama *Homecoming* (Gimlet Media, 2017), un *thriller* de ciencia ficción del que se hizo una serie de televisión homónima (Prime Video, 2018-2020). Mientras que el podcast “se desarrolla como un rompecabezas acústico”, la traducción intersemiótica de la serie de televisión, en el análisis comparativo de Spaziante, utiliza procedimientos de visualización y “ampliación” como “estrategias de enriquecimiento textual” y abre caminos intertextuales gracias a la banda sonora, que se hace eco de los thrillers de Hitchcock y De Palma.

La tercera sección de este número “Hors Série” se centra en el cine y la literatura contemporáneos. El artículo de Mario de la Torre-Espinosa, titulado “Autoficción: del pacto autobiográfico a la ambigüedad ficción/no ficción de los relatos contemporáneos”, utiliza la perspectiva pragmática y la semiótica de Lotman para razonar sobre la ambivalencia de las relaciones enunciativas generadas por las narraciones de autoficción, donde existe una “coincidencia nominal entre autor, narrador y personaje en obras con elementos reconocidos como ficcionales”. El autor traza la evolución del término *autoficción* en la literatura crítica desde los años setenta —desde la provocativa “muerte del autor” anunciada por Barthes— a través de las críticas deconstruccionista y psicoanalítica, así como las teorías de los años noventa en las que la autodefinición se convierte en “el aporte del sentido de verosimilitud que añade el testimonio del autor como narrador de la historia, pero también la confluencia con el género novelesco, algo que introduce lo ficcional de forma ineludible”. El artículo analiza la difusión de estas narraciones en las redes sociales contemporáneas y confronta la novela *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas (2001), con películas como *Dolor y gloria* (2019), de Pedro Almodóvar, o el documental *Nadar*, de Carla Subirana (2008). En estas obras, explica el autor, “al pacto ficcional exigido tradicionalmente se le opone una serie de elementos del discurso que dificultan el establecimiento de dicho pacto”. Lo que se consigue es un “efecto desautomatizador” respecto al pacto autobiográfico tradicional, porque “el lector en la literatura, o en el cine, autoficcional es

interpelado de una forma diferente”. En una dimensión metalingüística, “la autoficción transgrede precisamente los límites de la novela y la autobiografía” y, para desambiguarla, los paratextos se vuelven fundamentales o, en forma pragmática, una “estructura de determinación” (Talens Carmona, 1995) que orienta el sentido del discurso.

El artículo de Rubén Dittus, “Lo contemporáneo en el filme *Mi país imaginario*”, analiza la película documental de Patricio Guzmán de 2022. Además, reflexiona sobre la definición de “contemporáneo” de Agamben (2008): “tener una relación singular con el propio tiempo, que consiste en aceptarlo y, a la vez, distanciarse”. El filme “muestra las consecuencias de la revuelta ciudadana ocurrida en las semanas posteriores a octubre de 2019, en donde un millón y medio de personas se manifestaron en las calles de Santiago de Chile con demandas que cuestionaron el modelo económico neoliberal y la Constitución de Pinochet”. El reportaje también muestra la violenta represión de la policía y el ejército contra los manifestantes, y relata el “estado de emergencia decretado por el gobierno de Sebastián Piñera” para recordar cómo hoy en Chile sigue habiendo “un divorcio entre las fuerzas armadas y la formación civil”.

Dittus explica que para Guzmán un documental se resuelve en el momento del montaje, porque los guiones son “puntos de partida, puntos de arranque en clave poética y metafórica”, una escritura abierta a los encuentros y narraciones de las múltiples voces femeninas que construyen la película. La obra, sin embargo, está marcada por la subjetividad, porque el director hace explícita su “entrega total y una clara posición ética sobre la historia reciente que le ha tocado vivir”. En la última parte de la película, la narración se vuelve más autobiográfica, porque “la memoria íntima de Patricio Guzmán revela ese fantasma que lo persigue y que lo obligó a emigrar en 1973 de su país”. El documental polifónico, la autobiografía, el comentario crítico y los materiales de archivo construyen un discurso sobre la realidad que se reorganiza mediante el uso de un montaje alternado, en el que la historia de Chile “se muestra como un discurso vigente y dinámico; y donde la coyuntura gana un lugar hasta eternizarse en la memoria colectiva”. El autor reflexiona así sobre el dispositivo fílmico de un documental eficaz para enganchar al espectador, pero en el que el mismo Guzmán y el narrador “están tan apegados que se fusionan en una sola entidad”.

La última sección se abre a las narrativas transmedia y las hibridaciones mediáticas. El artículo de Marcello Serra y Rayco González, “La España silenciada. Análisis de una serie documental del partido político Vox”, trata del discurso documentado, pero en la forma serial y promocional de una campaña política de un partido de “ideología radical populista de derecha”. Los autores analizan cuatro episodios publicados en 2022 en la web de la campaña del partido Vox, “un producto periodístico situado en un territorio híbrido entre el reportaje y el documental”. Muestran que “el recurso al patrimonio de credibilidad del periodismo sirve para proponer una imagen de Vox como simple portavoz de un pueblo silenciado”. El análisis propuesto por Serra y González evidencia que el relator de Vox, al llevar al extremo los reales en los comentarios de sus entrevistas, construye, mediante el régimen discursivo con “marcas periodístico-documentales” y el uso introductorio de la voz en *off*, un discurso populista y una lógica complotista que ve al enemigo —el Estado, los ecologistas, los sindicatos, etcétera— como entidades colectivas distantes y generalizadas. Entre el “pacto documental” (Odin, 2000, pp. 127-140) y el “pacto autobiográfico” (Lejeune, 1994), los testimonios individuales en los diferentes episodios de la serie logran así un fuerte efecto de “autenticidad” (Greimas y Courtés, 1982).

La intervención de Cinzia Bianchi y Ruggero Ragonese, titulada “*Storytelling* digital y serialidad: procesos narrativos y prácticas textuales”, reabre la definición de serialidad y narración a través de algunos ejemplos de narración digital que implican un papel activo del espectador o usuario de la web. Estas nuevas formas de textualidad “implican una ruptura de las posiciones enunciativas”, según los autores, perturbando la idea de programación textual porque “la narración digital ya no está estrictamente ligada a un posicionamiento autoral preexistente”. En el caso de los videojuegos, por ejemplo, nos encontramos “frente a un mecanismo abierto donde las combinaciones narrativas son múltiples y su elección se delega a un nivel discursivo, que se desplaza según la reacción interactiva del interlocutor”. La semiótica, que cuestiona los límites de la noción de textualidad y la apertura hacia prácticas de replicabilidad (Dusi y Spaziante, 2006), encuentra ahora nuevos desafíos abiertos como el *marketing* digital. Allí “el analista debe seguir las variadas formas de textualidad, desentrañando una enorme cantidad de datos derivados de las huellas que los propios usuarios dejan en sus interacciones virtuales”, y trabajar tanto con big data —componentes cuantitativos— como con “análisis en profundidad” —componentes cualitativos—. Uno de los problemas del análisis es, por ejemplo, la segmentación, dificultada por el microblogging interactivo en las redes sociales. De hecho, si una historia de Instagram tiene un ciclo de vida muy corto, el gestor de redes sociales de una empresa tiene que “monitorear, analizar casi en tiempo real e intervenir de forma improvisada para consolidar y defender la identidad de la marca”. En su lugar, el analista tiene que trabajar confiriendo un “reconocimiento de valor textual *a posteriori*, según la importancia social y comunicativa” de los mensajes, los “me gusta” y las diversas formas de relaciones sociales. En los productos de comunicación posmedia actuales, resulta importante, según Bianchi y Ragonese, una mirada pragmática a la serialidad como “lógica más atenta a interconexiones y comparticiones de porciones textuales y núcleos narrativos [...] adaptables al medio de consumo y al tipo de consumidor”, como enseña el caso “Bandersnatch”, capítulo interactivo de la exitosa serie *Black Mirror*.

Por último, el artículo de Federico Montanari, “Historias de bosques. Entre colectivos sociales y naturales: ¿por una sociosemiótica de los bosques en las series?”, analiza las propuestas arquitectónicas actuales del “bosque urbano” junto a una serie de televisión de culto como *Stranger Things*, en la que este ecosistema se convierte en “un complejo espacio simbólico y narrativo”. Además, toma como referencias películas que lo tematizan como un lugar de peligro —por ejemplo, la selva de *Apocalypse Now*—, para investigar “la dimensión semiótica, histórica y antropológica de las figuras semióticas de los bosques y selvas en el imaginario cultural contemporáneo”. El autor examina algunos significados literarios de este espacio vegetal y reabre la idea de Umberto Eco de la organización narrativa de un texto de ficción como bosque laberinto, pero desplazándola hacia una idea de “errancia” o “una interacción texto-lector capaz de sufrir modificaciones y de realizar diferentes operaciones [...] una trama de múltiples acontecimientos”.

Con base en los estudios de un geobotánico como Küster —en su *Historia de los bosques*— y de un paisajista y geógrafo como Jean-Marc Besse, “que dialoga en particular con la filosofía y la fenomenología”, pero también citando a Fabbri, Latour y Descola, Montanari describe el bosque a la vez como una configuración narrativa de “agentes colectivos duales [...] e híbridos” y como un ecosistema útil para leer —metafóricamente— la “emergencia de dinámicas y formas sociosemióticas y culturales”. El bosque se convierte

así en un objeto teórico, híbrido e intermedio, “un código de comunicación distribuido”, útil para ofrecer modelos de análisis de diversas formas textuales. Por ejemplo, en una serie como *Stranger Things*, conocida por su estilo narrativo que combina elementos de ciencia ficción, terror y aventura, el bosque y el mundo al revés están estrechamente relacionados. Para el autor, entre la hipermodernidad y la transmedialidad, dicha serie presenta, por un lado, una “fusión de estilos, géneros y referencias”, por otro, una difusión a través de diferentes medios, como videojuegos, cómics, libros, música, web, que “permite a los espectadores experimentar la historia desde diferentes perspectivas y formatos”.

A modo de resumen, podemos afirmar que, en la primera parte de este volumen, los artículos de Lacalle y Porta, Dusi, Grignaffini y Bernardelli se enlazan entre sí a través del problema de la intersección o hibridación de géneros y la traducción intermedial, por ejemplo, entre documentos históricos y de ficción. En la segunda parte, el tema de la escucha inmersiva y encarnada se vincula al de la traducción intersemiótica en los artículos de Mangieri y Spaziante, quienes exploran la forma mediática del podcast como una reinención digital innovadora del tradicional drama radiofónico. A su vez, los artículos de De la Torre Espinosa y Dittus sobre la literatura y el cine entre la autoficción, el documental y la superación del pacto autobiográfico reflexionan asimismo sobre la transformación actual del sistema de géneros. En la última sección, dedicada al discurso sobre la actual “atomización posmedial” (Eugeni, 2015), Serra y González abordan el análisis del discurso político que utiliza formas audiovisuales seriales, mientras que Bianchi y Ragonese cuestionan la textualidad interactiva de los medios sociales y Montanari analiza las aperturas narrativas, entre bosques y laberintos, de una transmedialidad posmoderna.

De esta forma, el número se presenta como un conjunto coherente y poliédrico, integrado por once artículos sobre diferentes textualidades y producciones mediáticas, que se proponen cartografiar, a través de muestreos sobre algunos temas específicos, las nuevas formas de narratividad en el paisaje mediático actual. La variedad, pero también la complementariedad, de las diferentes aportaciones nos invita a plantearnos algunas cuestiones relacionadas con la evolución a medio plazo de los géneros y formatos de la ficción. Con independencia de los problemas sobre el *copyright* a los que se enfrentan en la actualidad los chatbots más populares (ChatGPT, ChatSonic, Jasper, YouChat, Socratic, etcétera), no hay dudas sobre la relevancia del papel que están llamados a desempeñar en la construcción de narrativas audiovisuales. En este sentido, el desarrollo imparable de la inteligencia artificial prefigura cambios en las formas y las sustancias de los relatos, a cuya comprensión y desarrollo podrían contribuir sin duda las teorías y los métodos semióticos.

NOTAS

* El presente monográfico ha sido financiado por dos proyectos dirigidos por Charo Lacalle (Universidad Autónoma de Barcelona) y Nicola Dusi (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia) en sus respectivas universidades.

** La introducción fue concebida conjuntamente por los dos autores; Charo Lacalle escribió el primer apartado y el último párrafo de los apartados segundo y tercero; Nicola Dusi escribió el segundo y tercer apartados, excepto los dos párrafos señalados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERNARDELLI, A. (2016). *Cattivi seriali. Personaggi atipici nelle produzioni televisive contemporanee*. Carocci.
- CORNER, J. (1996). *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary*. Manchester University Press.
- DEMARIA, C. Y PILUSO, F. (2020). Distopie contemporanee: Bandersnatch come evento seriale. *Mediascape Journal*, 16, 37-49. <https://rosa.uniroma1.it/rosa03/mediascapes/issue/view/1600>.
- DUSI, N. (2003). *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*. utet.
- (2016). Intertestuale, intermediale e crossmediale, e il gusto dell'inatteso, in *Breaking Bad. Between*, 6(11), 1-47. <file:///C:/Users/42255081/Downloads/2213-Article%20Text-7231-1-10-20160721.pdf>
- (Ed.). (2019). *Confini di genere. Sociosemiotica delle serie tv*. Morlacchi University Press.
- DUSI, N. Y GRIGNAFFINI, G. (2020). *Capire le serie tv: generi, stili, pratiche*. Carocci.
- DUSI, N., EUGENI, R. Y GRIGNAFFINI, G. (2020). Introduzione. Costruire mondi complessi. La fiction televisiva contemporanea e le sue sfide semiotiche. *Mediascape Journal*, 16, III-XVI. <https://rosa.uniroma1.it/rosa03/mediascapes/article/view/17218>
- ECO, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Bompiani.
- EUGENI, R. (2015). *La condizione postmediale. Media, linguaggi e narrazioni*. La Scuola.
- (2021). *Capitale algoritmico. Cinque dispositivi postmediali (più uno)*. Scholé-Morcelliana.
- FREDERIC, J. (1991). *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press Publication.
- FUKUYAMA, F. (1992). *The End of History and The Last Man*. The Free Press.
- GARCÍA, A. N. (2016). Moral Emotions, Antiheroes and the Limits of Allegiance. En A. N. García (Ed.), *Emotions in Contemporary TV Series* (pp. 52-70). Palgrave Macmillan. DOI:10.1007/978-1-137-56885-4_4
- GRIGNAFFINI, G. (2012). *I generi televisivi*. Carocci.
- (2019). Generi, stili e forme di vita nelle serie tv. En N. Dusi (Ed.), *Confini di genere. Sociosemiotica delle serie tv* (37-61). Morlacchi University Press.
- JENKINS, H. (2006). *Converge Culture. Where Old and New Media Collide*. New York University Press (trad. it. 2007. Cultura convergente. Apogeo).
- LEJEUNE, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul-Endymion.
- LOBATO, R. (2019). Netflix Nations. *The Geography of Digital Distribution*. New York University Press (trad. it. 2020. Netflix nations. Geografia della distribuzione digitale. Minimum Fax).
- LOTZ, A. D. (2006). *Redesigning Women: Television after the Network Era*. University of Illinois Press. <http://www.jstor.org/stable/10.5406/j.ctt1xcqg7>
- (2018). *We Now Disrupt This Broadcast. How Cable Transformed Television and the Internet Revolutionized It All*. The MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/11313.001.0001>
- MANOVICH, L. (2001). *The Language of New Media*. The MIT Press (trad. it. 2002. Il linguaggio dei nuovi media. Olivares).
- (2013). *Software Takes Command*. Bloomsbury Academic (nueva ed. ampliada de la trad. it. 2010. Software Culture. Olivares).
- MANOVICH, L. Y ARIELLI, E. (2021-2023). *Artificial Aesthetics: A Critical Guide to AI, Media and Design*. <https://gc-cuny.academia.edu/LevManovich>
- MARTIN, B. (2013). *Difficult Men. Behind the Scenes of a Creative Revolution: from The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*. Penguin Press (trad. it. 2018. Difficult Men. Dai Soprano a Breaking Bad, gli antieroi delle serie tv. Minimum Fax).
- MITTELL, J. (2004). *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. Routledge.
- (2015). *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York University Press (trad. it. 2017. Complex TV. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv. Minimum Fax).
- ODIN, R. (2000). *De la Fiction*. De Boeck Supérieur.
- PESCATORE, G. (Ed.). (2018). *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alle serie TV*. Carocci.

- PLANES, J. A., GARCÍA, A. N. Y PÉREZ-MORÁN, E.** (2022). Flashbacks in Netflix Original TV Series (2013-2017): Predominant Categories, Formal Features, and Semantic Effects. *International Journal of Communication*, 16, 3443-3469. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/19013/3827> .
- RAZZOLI, D.** (2019). Il contagio della realtà: il native advertising di Netflix tra giornalismo, finzione e social remix. En N. Dusi (Ed.), *Confini di genere. Sociosemiotica delle serie tv* (pp. 171-208). Morlacchi University Press.
- SCAGLIONI, M. Y BARRA, L.** (Eds.). (2013). *Tutta un'altra fiction. La serialità pay in Italia e nel mondo. Il modello Sky*. Carocci.
- SMITH M. D. Y TELANG, R.** (2016). *Streaming, Sharing, Stealing. Big Data and the Future of Entertainment*. The MIT Press.
- TALENS CARMONA, J.** (1995). Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión. En J. Talens et al., *Elementos para una semiótica del texto artístico* (pp. 17-60). Cátedra.
- VAN DIJK, J., POELL, TH. Y DE WAAL, M.** (2018). *The Platform Society. Public Values in a Connective World*. Oxford Academy.

