DE LA IRONÍA A LA CRUELDAD POSMODERNA
Narración no fiable y ruptura de la cuarta pared en *Yo, Tonya* (Craig Gillespie, 2017)

· *José Antonio Planes Pedreño* ·

José Antonio Planes Pedreño
Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia)

De la ironía a la crueldad posmoderna. Narración no fiable y ruptura de la cuarta pared en *Yo, Tonya* (Craig Gillespie, 2017)

DOI: 10.36446/be.2026.72.431

Resumen
Este artículo plantea una reflexión ética sobre la ironía posmoderna y su deriva hacia una forma de crueldad a partir del análisis narratológico del filme *Yo, Tonya* (Craig Gillespie, 2017), centrado específicamente en dos procedimientos narrativos clave: la narración no fiable y la ruptura de la cuarta pared. Mediante estas estrategias textuales, la película se sumerge en una frenética conflagración de perspectivas y, al mismo tiempo, bajo la coartada del humor negro, hiperboliza los rasgos más sórdidos y desagradables de sus personajes. Todo ello desemboca en un ejercicio de crueldad y, de manera más amplia, en la renuncia a articular un discurso sustentado en los mimbres psicológicos, sociológicos y culturales que ofrece el material de partida.

Palabras clave
Humor negro; Cine posmoderno; Narratología; Flashback; Violencia de género

From Irony to Postmodern Cruelty. Unreliable Narration and Breaking the Fourth Wall in *I, Tonya* (Craig Gillespie, 2017)

Abstract
This article proposes an ethical reflection on postmodern irony and its drift toward a form of cruelty through a narratological analysis of the film *I, Tonya* (Craig Gillespie, 2017), focusing specifically on two key narrative devices: unreliable narration and breaking the fourth wall. Through these textual strategies, the film immerses itself in a frenetic conflagration of perspectives and, at the same time, under the guise of black humor, hyperbolizes the most sordid and unpleasant traits of its characters. All of this culminates in an exercise in cruelty and, more broadly, in a renunciation of articulating a discourse grounded in the psychological, sociological, and cultural frameworks offered by the source material.

Keywords
Black humor; Postmodern cinema; Narratology; Flashback; Gender-based violence

Recibido: 26/01/26. Aprobado: 04/06/26.

Licencia Creative Commons CC BY 4.0 Internacional

El objetivo de este artículo es examinar las formas que adoptan dos recursos mediante un análisis textual minucioso, articulado en torno a la narratología como eje metodológico fundamental. Los dos procedimientos son la narración no fiable y la ruptura de la cuarta pared. Ambos adquieren un protagonismo extraordinario en los *flashbacks* que nutren *Yo Tonya* (*I, Tonya*, 2017), dirigida por Craig Gillispie, una película biográfica sobre la controvertida expatinadora artística Tonya Harding. El aprovechamiento de ambos recursos justifica su idoneidad como objeto de estudio, en la medida en que permite explorar sus prestaciones narrativas y expresivas. Asimismo, nuestro interés hacia este largometraje de ficción surge luego de haber identificado en él un patrón estético descollante en el cine de la posmodernidad que, debido a su exacerbado tratamiento, invita a una interpretación de carácter ético. El patrón al que nos referimos es la ironía, fenómeno que adopta los visos de un ejercicio de crueldad hacia los personajes por el simple hecho de regodearse en sus facetas más estrafalarias y reprobables.

Por tanto, lo que también pretendemos con este artículo es poner sobre el tapete una reflexión acerca de las implicaciones éticas derivadas de la estética posmoderna: al menos en sus manifestaciones más extremas, esta propicia una actitud de indiferencia hacia los efectos y las consecuencias de las producciones audiovisuales, particularmente hacia el ensañamiento que, mediante la ironía, se ejerce contra los individuos de la ficción, lo que desemboca en un *cine de la crueldad*, tomando prestada la noción de André Bazin ([1975] 2022). El objeto de análisis de esta reflexión es un largometraje que, diseñado a la luz de esos presupuestos estéticos, alcanzó una amplia repercusión en el año de su estreno, tanto entre la crítica como entre el público. Según *Box Office Mojo*, *Yo, Tonya* obtuvo una recaudación mundial próxima a 54 millones de dólares frente un presupuesto casi cinco veces menor de esa cifra: alrededor de los 11 millones. Además, de acuerdo a los datos de *IMDb*, la producción recibió 46 premios y 126 nominaciones, la gran mayoría de ellos asociados a las interpretaciones de Margot Robbie, que da vida a la controvertida expatinadora, y Allison Janney, que se mete en la piel de LaVona, madre de la protagonista. Si bien el filme ha recibido atención en el ámbito académico –Wijaksono y Nugroho 2018; Korzeniewska-Nowakowska 2021; Purnata, Budirsa y Rahayuni 2021; Pitluk, Hazlett y Weinhold 2023; Rindu Kinasih y

Olivia 2023– consideramos que, hasta la fecha, ninguna investigación ha emprendido un análisis fílmico relacionando ironía posmoderna y los dos procedimientos apuntados. Excepcionalmente, ciertas críticas de la época plantean algunas de las objeciones que desgranaremos en los siguientes apartados, entre ellas la representación de la violencia doméstica a través del humor negro (De Vido 2018) y el retrato estereotipado de la protagonista (Brody 2017).

1. Marco teórico y metodología

La premisa de esta investigación, por tanto, es explorar el rendimiento de la narración no fiable y la ruptura de la cuarta pared, y, a renglón seguido, esclarecer en qué medida estos recursos contribuyen a potenciar el desplazamiento de la ironía a la crueldad posmoderna, que es la base, a nuestro juicio, sobre la que se asienta el discurso del objeto fílmico elegido. Con vistas a desentrañar estos asuntos recurrimos a la teoría narratológica, ya que esta disciplina semiótica cuenta en su haber los conceptos de las dos figuras retóricas aludidas. De acuerdo a sus coordenadas interpretativas, cualquier obra audiovisual está modelada por un *meganarrador* (Gaudreault y Jost 1995) –a menudo denominado *sujeto de la enunciación* (Gómez Tarín 2013) o *autor implícito* (Booth 1983)–, una instancia ubicada en el exterior de la diégesis que articula tanto su dispositivo argumental y formal como sus efectos y significados. Esta instancia, en palabras de Sorolla-Romero a partir de la definición de Gómez Tarín y Marzal Felici (2015), "hace referencia al cuerpo simbólico del autor real en el campo textual" (2022: 20). Las facultades de este ente narrativo pueden sintetizarse en tres grandes operaciones: *puesta en escena* –el contenido de la imagen–, *puesta en cuadro* –tipos de planos y movimientos de cámara– y *puesta en serie* –la disposición narrativa de las imágenes– (Casetti y Di Chio 1991: 124-183). A este último nivel pertenecen las alteraciones del orden cronológico de la fábula: los saltos desde el presente al pasado –*flashbacks*–, al futuro –*flashforwards*– o a la imaginación –*imágenes mentales*–.

Partiendo de estas bases teóricas y herramientas analíticas, procederemos a una lectura e interpretación de la materialidad de la forma fílmica (Zunzunegui 1996 y Zumalde 2006), centrada en aquellas escenas de la película en las que se conjuga la narración no fiable y las rupturas de la cuarta pared, respectivamente, con el fin de aprehender su significación. En este sentido, efectuaremos breves descripciones de dichas escenas y explicaremos de qué modo se inscriben en ellas los recursos mencionados; finalmente, intentaremos dilucidar qué motivaciones y efectos de sentido

anidan en esas estrategias textuales. Pero antes, resulta imprescindible que establezcamos algunas precisiones conceptuales relativas al alcance y al ámbito de acción de ambos procedimientos narratológicos.

1.1 *Narración no fiable*

A menudo, las voces *over* que acompañan a las imágenes de un relato audiovisual –provengan de un narrador *intra* o *extradiegético*, haya sido testigo o no u haya participado o no de lo que refiere– suelen estar armonizadas con las acciones o situaciones que lo conforman, de tal modo que los comentarios orales complementan lo que se encuentra dentro del encuadre. Sin embargo, hay ocasiones en donde se perciben contradicciones entre lo que se ve y lo que se escucha, "desde la contradicción más patente hasta pequeñas fisuras, desde la ausencia de perspicacia a ligeras negligencias" (Planes Pedreño 2023). Es por ello por lo que la narración no fiable, noción acuñada originalmente por Booth (1983) en el campo literario, puede ser definida en el medio audiovisual "como el producto de la desavenencia entre una voz narrativa […] y las imágenes con que se construye el mundo ficcional de un relato" (Planes Pedreño 2025). En su formulación más básica, lo que se produce es una confrontación entre los contenidos orales y los elementos de lo que acotábamos como *puesta en escena*, pero esta confrontación también podría extenderse a la *puesta en cuadro* y *serie*. Con todo, estas disparidades visuales y sonoras desembocan en una deslegitimación del narrador oral, de ahí que su fiabilidad quede en entredicho.

Por añadidura, la narración no fiable también puede advertirse en razón de una perspectiva que, en algún punto del relato, se sabe distorsionada –en sus fases más o menos tempranas o postreras– con respecto a la edificación del universo diegético. Esa distorsión puede estar condicionada por diferentes factores: ingenuidad juvenil, drogas, desorden cognitivo, enfermedad mental, etc. (Maier 2022), e incluso, por un acto de falta de verdad o perspicacia, que puede ser consciente o inconsciente. En *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1993), por ejemplo, el narrador protagonista transmite una patente ignorancia acerca de los episodios históricos que interfieren en su trayectoria, pero el motivo es una discapacidad intelectual que los espectadores conocen de antemano; en *El club de la lucha* (*Fight Club*, David Fincher, 1995), en cambio, la deformación de los hechos, aunque insinuada en el curso de la narración, se debe al trastorno de identidad disociativo que sufre el narrador oral, solo revelado mediante un giro narrativo en el último tercio de la película; en *Las vírgenes suicidas* (*The Virgin Suicides*, Sofia Coppola, 1999), empero, la narración no fiable descansa en una voz enunciativa, asociada a un personaje anónimo que representa una suerte de memoria

colectiva, cuya autoridad es impugnada en tanto se muestra incapaz de identificar los resortes socioculturales que explicarían el suicido de las cinco hermanas sobre las que gira su rememoración, pese a los reveladores indicios al respecto (Planes Pedreño 2023, 2025).

Dentro del cine de la posmodernidad, que Zavala (2005: 14; 2023: 9) relaciona con la yuxtaposición en "síntesis paradójica" del paradigma clásico y moderno, la narración no fiable ha cobrado un impulso inusitado. Tratándose de un cine habitado por un *fantasma* que "agujerea la consistencia narrativa […] y roba al espectador el saber que […] cree que debe poseer por derecho" (Sorolla-Romero 2018: 32), proliferan "los narradores amnésicos, durmientes, enfermos o mentirosos" en unos relatos que, designados como *mind-games films* (Elsaesser 2009), se caracterizan por todo tipo de dislocaciones espaciotemporales: bucles, narraciones incrustadas, difuminación de las fronteras de los niveles narrativos, etc., lo que explicaría la irrupción de narradores poco fiables (Buckland 2014: 5).[1] Los espectadores suelen experimentar un efecto *mind-blowing*, esto es, "una sensación de reto similar a la de enfrentarnos a un puzle de miles de piezas; y […] la satisfacción de haberlo completado con éxito, que podemos encontrar amplificada cuando esa experiencia es compartida por otros espectadores" (Revert 2013: 56). Ahora bien, autores como Bordwell (1985 y 1996) y Carroll (1988 y 1996) ya advertían –incluso antes de la eclosión de este cine– que la complejidad narrativa puede derivar en una desorganización arbitraria cuando, desprovista de una función comunicativa o cognitiva, impide a los espectadores reconstruir la lógica interna del relato o formular hipótesis interpretativas verificables, lo que conduce a una estética del relativismo en la que el sentido se disuelve.

1.2. *Rupturas de la cuarta pared*

La ruptura de la cuarta pared es una técnica a través de la que se rompe la inmersión de los espectadores en el universo diegético, poniendo el foco en las fronteras que los separan de los personajes de la ficción, toda vez que se les recuerda su condición de observadores y el ámbito extradiegético en que están ubicados; es decir, fuera del recinto donde se desenvuelve la narración. El proceso comunicativo inherente al espectáculo audiovisual queda, entonces, al descubierto, no sin una cierta reacción de perplejidad, puesto que, debido a las convenciones y códigos del relato cinematográfico, los espectadores no están acostumbrados a ser autoconscientes del rol que ejercen.

[1] Salvo indicación contraria en las referencias bibliográficas, todas las traducciones son propias.

En el momento en que este recurso concurre en el marco de *flashbacks*, la representación del pasado tiende a perder credibilidad y a ingresar en terrenos imaginarios. Como quiera que sea, estas infracciones incorporan una dimensión reflexiva. No en vano, los comentarios emitidos suelen explicar o analizar aspectos de la historia que se está desarrollando. Como sostiene Brown (2012) en la monografía de referencia sobre esta cuestión, las fracturas de la cuarta pared pueden constituir un procedimiento que, en los compases finales de la película, permiten enfatizar la transmisión de una determinada perspectiva, redefinir la posición que ocupa el espectador dentro del universo diegético o subrayar la consciencia del intérprete o personaje de formar parte de una representación cinematográfica. Todo ello desemboca en una difuminación de las fronteras entre el ámbito diegético y el extradiegético (Brown 2012: 171-175); de ahí su concepción como una modalidad de metalepsis (Planes Pedreño 2020: 153) que abarca cuatro grandes funciones: complicidad, autoconciencia, reflexividad y narratividad.

A partir de la década de los ochenta esta técnica autorreflexiva comenzó a adquirir una presencia cada vez más frecuente en el cine posmoderno, aunque despojada de gran parte de su densidad semántica. Orillando sus peculiaridades filosóficas y socioculturales, el cine de la posmodernidad, según Çelik Norman (2011) a partir de Walsh (1996), Booker (2007) y Gormley (2005), comprende algunas de estas características: intertextualidad, pastiche, parodia; estructuras narrativas digresivas, interrumpidas o episódicas; yuxtaposiciones radicales que reflejan una despreocupación por la convención fílmica y, hasta cierto punto, por los valores morales convencionales, lo que favorece una representación explícita de la violencia. Pues bien, en la medida en que sus bases estéticas están sustentadas en un carácter lúdico, la ruptura de la cuarta pared se orientó hacia la producción de efectos irónicos o paródicos; pero desprovistos de pretensiones discursivas, en consonancia con el eclecticismo formal de algunas de las obras nucleares de este periodo (Vásconez-Merino y Carpio-Arias 2020). Es más: la permisividad posmoderna en lo relativo al "uso morboso y sin censura de actos exagerados o moralmente incorrectos", o lo que es lo mismo, la denominada "normatividad deslizante" ante lo provocador o lo desagradable, da a luz propuestas cinematográficas que transgreden el límite de lo incuestionable (Martínez Dueñas 2024: 72). Ese trasfondo amoral es el caldo de cultivo para espolear una suerte de crueldad hacia los individuos que una ficción tiene entre manos, como iremos desgranando.

1.3. *De la ironía la crueldad posmoderna*

Como adelantábamos en el preámbulo, este trabajo plantea una lectura ética sobre ciertas propuestas audiovisuales que ofrecen un tratamiento frívolo e irresponsable de las realidades y conflictos que afectan a sus personajes. Partimos del convencimiento de que, en el fondo, el pensamiento posmoderno –al menos en su versión más irracional, alejada de los logros estéticos y conceptuales que han sido alcanzados por otros cineastas– empuja a una suerte de deserción, a un silencio, a una indiferencia, que se extiende a los efectos e implicaciones de las producciones audiovisuales, en tanto el nihilismo y el relativismo inherentes a su lógica desembocan en su invisibilidad y desinterés:

> Indiferencia por exceso, no por defecto, por hipersolicitación, no por privación. ¿Qué es lo que puede sorprender o escandalizar? La apatía responde a la plétora de informaciones, a su velocidad de rotación; tan pronto ha sido registrado, el acontecimiento se olvida, expulsado por otros aún más espectaculares (Lipovetsky 1986: 39-40)

En cierta forma, lo que perseguimos en estas páginas es una indagación sobre los problemas éticos en lo tocante a la representación de una obra cinematográfica que, en su singularidad, exacerba algunos atributos de la estética posmoderna. Problemas que, específicamente, surgen al darnos de bruces con un *cine de la crueldad*, pero no en el sentido en que lo acuñaba André Bazin en su célebre ensayo –en realidad, una invención de François Truffaut en su labor de compilador–. La noción originaria emanaba de la honestidad atribuida a una serie de directores a fin de revelar, a través "de un estilo peculiar y un ángulo de visión subversivo" (Truffaut 2022: 12), cuáles son las cotas de crueldad que puede alcanzar la condición humana, tras las cuales es posible vislumbrar, a la vez, la dignidad humana. Tampoco nuestra acepción de la crueldad fílmica está asociada a la hipervisibilización del horror como resultado de una "visión desesperanzada, morbosa y perversa del ser humano […], oscilando entre la incomodidad y lo insoportable, pero siempre acogidas bajo el impacto o el shock al espectador" (Fernández-Rodríguez, Romero-Rodríguez y Puebla Martínez 2021: 178-180).

Por el contrario, la crueldad a la que nos referimos está mucho menos explorada. Puede inferirse también a partir de las instancias enunciativas, las cuales revelan un ejercicio de ensañamiento contra los individuos de la ficción, cuyos rasgos son hiperbolizados y ridiculizados mediante inequívocas muestras de desprecio o escarnio, sin que medie pretexto semántico alguno. Asistimos, entonces, a una "complacencia sádica", en palabras de Bazin, fenómeno que sancionaba en su análisis de *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1950), obra que, sin embargo, y a su juicio, conseguía orillar ese fenómeno. No en vano, la crueldad que emerge lleva aparejada una piedad que empapa todo el sistema estético del director aragonés (Bazin [1975] 2022: 73-74). Esta complacencia sádica es el producto de la intensificación de uno de los *leitmotivs* más relevantes del cine posmoderno: la ironía, "no como instrumento distanciador e incluso políticamente subversivo (tal y como pretendiera el cine moderno), sino como cuestionamiento de la verdad y de toda autenticidad, muchas veces vaciada de sentido crítico y limitada a una mímica neutra" (Agirre 2014: 653). Así las cosas, "es fácil llegar al extremo del *tongue-in-cheek*, que lo toma todo a broma, que se ha resignado a no poder cambiar nada y que nos pide que tomemos la película y su contenido de la misma manera" (Agirre 2014: 653). En consecuencia, a partir de la década de los ochenta, el abandono del radicalismo político de los años sesenta y setenta, el declive del marxismo como soporte teórico de la crítica y análisis cinematográficos y el retorno a los valores ultraconservadores –en Estados Unidos en especial, donde el capitalismo se convierte en la base industrial de Hollywood– abonan el terreno de esa veta de la posmodernidad fílmica (Agirre 2014: 656).

2. Discusión

Quintaesencia del desplazamiento de la ironía hacia la crueldad posmoderna, la obra cinematográfica que constituye nuestro foco de interés es *Yo, Tonya*, película que aborda la figura de la expatinadora artística Tonya Harding. Tal como adelantábamos, el filme articula su relato a partir de la narración no fiable y de la ruptura de la cuarta pared, recursos que adquieren un papel preeminente en la construcción de los *flashbacks* que estructuran el discurso narrativo. A través de estas técnicas se configuran formalmente los testimonios de los personajes, quienes, en el marco de un simulado reportaje o documental, ofrecen su versión de los hechos, a partir de los cuales surgen los desplazamientos temporales. Este fingido maridaje entre ficción y documental –la intercalación entre analepsis y entrevistas– propicia una especie de *mockumentary*, un ejercicio de abierta falsificación audiovisual, lo que confiere al filme otro de los estilemas típicamente posmodernos: el *pastiche*, también llamado *hibridación genérica* (Bădulescu 2014). Crueldad, hibridación e incertidumbre –que atenderemos enseguida– son los tres ejes sobre los que gira el anclaje posmoderno del largometraje.

El elenco de personajes entrevistados está compuesto por Tonya Harding; Jeff Gillooly, exesposo de esta; LaVona Harding, madre de Tonya; Diana Rawlinson, exentrenadora; Shawn Eckardt, antiguo guardaespaldas y amigo del exmarido; y Martin

Maddox, exreportero de *Hard Copy*. En adelante recurriremos a unas denominaciones específicas a fin de disociar, puntualmente, las versiones de los personajes en el presente y en el pasado, así como el análisis de sus acciones en los distintos niveles enunciativos: para la protagonista, por ejemplo, utilizaremos Tonya-presente, inscrita en el presente diegético, si bien su voz *over* se superpondrá a las escenas retrospectivas; y Tonya-pasado, como sujeto representado en los *flashbacks*. En función de las necesidades de la argumentación, recurriremos a las mismas nociones con el resto de los personajes.

2.1. *Un caótico entramado de perspectivas*

El filme plantea una compleja reconstrucción de los acontecimientos pretéritos, con un enfoque abiertamente contradictorio, errático y confuso, de acusada impronta posmoderna, sumergiéndonos en un estado de incertidumbre. El carácter no lineal y la inestabilidad narrativa constituyen, en realidad, una tendencia global en el cine contemporáneo a través de lo que algunos autores designan como *mind-games films* (Elsaesser 2009 y 2013) –citados en párrafos anteriores– y *puzzle games* (Buckland 2009b y 2014). Aunque es cierto que, por lo general, el contenido de los *flashbacks* no colisiona con la voces *over* que se superponen a estos –las provenientes de los individuos entrevistados–, otras veces –seis, específicamente– constatamos desavenencias que ponen en tela de juicio su confiabilidad:

- Cuando LaVona apostilla que solo golpeó una vez a Tonya siendo esta una niña, la narración reproduce otras ocasiones en donde la maltrató.
- Por su parte, Jeff llega a afirmar que nunca agredió a Tonya, pero las analepsis muestran los suficientes episodios para corroborar que las agresiones fueron incesantes.
- Por el contrario, cuando es el antaño esposo quien acusa a Tonya de haber intentado agredirle, negando esta la acusación, el relato ofrece una escena retrospectiva en la que Tonya, escopeta en ristre, y después haber descerrajado un disparo, mira hacia la cámara y dice: "Son mentiras, nunca hice eso".
- Asimismo, al afirmar la expatinadora que su fracaso en las olimpiadas de invierno en 1992 –Albertville, Francia– se debió al mal estado de la cuchilla de sus patines, el correspondiente retroceso nos ofrece varias escenas en las que se desvelan los malos hábitos de Tonya fechas antes de la competición.
- Durante una de las reconciliaciones entre Jeff y Tonya, la voz *over* del primero afirma que el sol salía y se ponía con ella, pero esta declaración viene acompañada de una escena en la que Tonya, frente a un espejo, está intentando disimular con maquillaje un moratón en el rostro, indicio de que el maltrato continuó produciéndose.
- Finalmente, cuando se le pregunta a Shawn si había hablado con alguien en lo tocante al ataque contra Nancy Kerrigan, máxima rival de la expatinadora, y responde que no, un *flashback* de tres escenas destapa que alardeaba de haber sido el artífice de la agresión, contradiciéndole.

A través de estos *desmentidos*, pareciera que el relato en pasado pretende revelarnos la auténtica verdad de algunos de los acontecimientos que marcan la trayectoria del personaje biografiado. Estas maniobras de desacreditación llevan la inequívoca rúbrica del *meganarrador* o *autor implícito* con la tentativa de trascender las aportaciones individuales, si bien deslegitimadas ya desde el mismo inicio, de acuerdo con el intertítulo que precede a las intervenciones de los personajes: "Basada en entrevistas sin ironía, extremadamente contradictorias y totalmente verídicas con Tonya Harding y Jeff Gillooly". Las analepsis, de hecho, no solo contradicen los testimonios, sino que a menudo suministran datos reveladores ajenos a estos, como cuando descubrimos que LaVona soborna a un asistente del público para provocar a su hija e inquietarla de cara a la competición en la que está a punto de participar.

Por si esto no fuese suficiente, la libertad y manipulación del sujeto de la enunciación con respecto al material narrativo se pone casi más de manifiesto al introducir desvíos imaginarios que siembran de dudas su verosimilitud; por ejemplo, al incorporar una imagen mental de carácter cómico en donde se muestra a Tonya con el rostro ensangrentado, luego de haber asesinado a Nancy Kerrigan, lo que no es sino un pasaje ilusorio que se supone desternillante; o al romper adrede la continuidad cuando, en otra escena, y luego de un inesperado cambio de ubicación de Shawn dentro de un automóvil, este sobreviene desnudo y cubierto de patatas fritas en el asiento trasero con la finalidad de ridiculizarlo despiadadamente, puesto que se trata de un mentiroso compulsivo. En este orden de ideas, resulta evidente que el corolario no es ofrecer una reflexión más o menos esclarecedora de los hechos originales, sino en situar al espectador frente a un confuso entramado de perspectivas y elevar hasta el paroxismo –incurriendo en la *crueldad* que delineábamos en epígrafes previos– el carácter cómico y bufonesco de los personajes.

Estas intenciones resultan particularmente nítidas en el tratamiento de Shawn, sin duda el personaje más surrealista y estrambótico del grupo, quien, como destacábamos, es presentado mediante comportamientos y declaraciones que podrían sugerir

algún tipo de pensamiento delirante, aunque la película nunca explicita ni desarrolla esta cuestión. A diferencia del resto de entrevistados, que ofrecen sus testimonios ante la cámara, Shawn aparece doblemente *enmarcado*: sus cuatro comparecencias a lo largo del filme proceden de un material pregrabado mediante una videocámara digital, cuyo formato originario (4:3) ha sido escalado para adecuarse al formato panorámico, lo que explica la presencia de grano y texturas moteadas en la imagen. La primera aparición, de hecho, resulta harto extravagante: dentro del propio encuadre, un televisor antiguo reproduce el primero de esos fragmentos preexistentes, aquel donde revela que Tonya pretendía deshacerse de Nancy por considerarla su más directa contrincante. De esta suerte, mientras que en el resto de los personajes la parcialidad de sus testimonios se deriva de la influencia misma de la cámara ante la cual buscan legitimarse, el *doble enmarcamiento* de Shawn –junto con las precariedades visuales señaladas– funciona como un dispositivo que advierte de un grado de impostura aún más acentuado que el de sus compañeros.

Así y todo, hay momentos en los cuales el autor implícito subraya las coincidencias entre los personajes de forma también estridente y sarcástica, en especial cuando implementa la pantalla dividida, haciendo repetir a Jeff y a Tonya las mismas frases: primero, cuando ambos sostienen que todo cambió después de que Tonya lograra el triple axel; segundo, durante la llamada de Tonya a Jeff para expresarle que no podría llegar a las Olimpiadas sin él; tres, al rememorar la fecha de la agresión, cuando ambos afirman que ese día estaban durmiendo.

Sea como fuere, mediante la lúdica confrontación de relatos y perspectivas, y a través de su tentativa de instalar al espectador en un estado de incertidumbre, el filme acumula tal cantidad de rasgos impugnables en sus personajes que el retrato adquiere una dimensión abiertamente grotesca y satírica, relegando a un segundo plano la complejidad humana de los sujetos representados. Lo que emerge es una galería de individuos embusteros, marginales, estrafalarios e incultos, además de traicioneros: LaVona, por ejemplo, se presenta en casa de Tonya en pleno revuelo mediático a causa de la implicación de su hija en el ataque contra Nancy Kerrigan con el fin de, a hurtadillas, registrar con una grabadora la presunta confesión de su hija. La protagonista, por su parte, sabe a ciencia cierta, pese al transcurso del tiempo, que está siendo utilizada como objeto mediático de burlas e insultos, pero persiste en ella la búsqueda de la fama: "Creí que ser famosa era divertido. Me amaron por un instante, luego me odiaron. Luego fui solo un chiste. Era como si abusaran de mí de nuevo. Solo que esta vez por ustedes –dirigiéndose a los espectadores–. Todos ustedes. Ustedes me atacaron".

No es baladí que el relato marco –el contexto de las entrevistas– esté ubicado cuarenta años después del inicio de los hechos que comienzan a evocarse –década de los setenta–, la época en que Tonya no era más que una niña, y su madre se empeñaba en que recibiese clases de patinaje. Los personajes, en el presente, continúan obcecados en acaparar la atención mediática y en obtener una suerte de reivindicación personal, pese a ser conscientes del tratamiento sensacionalista del que han sido y están siendo objeto. Unos y otros –incluido el mismo meganarrador– demuestran estar al tanto de que las miserias humanas son el centro del espectáculo. Esta utilización de lo miserable –véase el tratamiento del personaje de Shawn y su doble *enmarcamiento*– y el subyacente ejercicio de desprecio hacia la dignidad humana, remite, inexorablemente, a la telebasura, "caracterizada por explotar el morbo, el sensacionalismo y el escándalo como palancas de atracción de la audiencia, por los protagonistas que coloca en primer plano y por el enfoque distorsionado al que recurre para tratar asuntos y personajes" (López Talavera y Bordonado Bermejo 2007: 314). Nos situamos, por ende, en las antípodas de la lectura del filme que emprenden Pitluk, Hazlett y Weinhold (2023), que lo interpretan como un *reparo reputacional* al presentar a Harding como una persona falible y comprensiva, y como una denuncia a los medios de la época por haberle imputado sin pruebas la autoría intelectual de la agresión a Nancy Kerrigan. A nuestro juicio, esa tesis resulta difícil de conciliar con el tono caricaturesco de la representación, la proliferación de relatos subjetivos contrapuestos y la ausencia de una consideración crítica acerca de las implicaciones morales de los acontecimientos narrados. Es más: si bien el largometraje apunta a una denuncia de los mecanismos de exclusión social que inscriben a Tonya Harding en el imaginario *white trash* y la enfrentan a los ideales normativos de la familia estadounidense, el alcance de esta lectura se ve limitado por el tratamiento caricaturesco antes aludido y por la insistencia en una estética de la burla que convierte las diferencias de clase en espectáculo.

2.2. *Transgresiones narrativas y violencia de género*

En el filme se introducen dieciséis rupturas de la cuarta pared en el seno de los *flashbacks*: nueve corresponden a Tonya; cuatro a Jeff; y tres a Diana, su entrenadora. Durante estas transgresiones, los personajes se orientan hacia la cámara y pronuncian comentarios orales de carácter breve. Amén de subrayar la parcialidad de los testimonios y proporcionar una dimensión imaginaria a las analepsis, propician una suerte de desdoblamiento: la mirada hacia la cámara y los comentarios responden a la versión *presente* del personaje, pese a que el cuerpo de este encuentra en el *pasado*. Estamos, por tanto, ante la cohabitación de dos versiones en un mismo individuo, por lo

que la percepción actual que un sujeto ha adoptado sobre un episodio pretérito se despliega sobre este conforme se desarrolla.

Sin embargo, debido a su efímera duración, estas transgresiones metalépticas no llegan a producir una auténtica dicotomía presente/pasado; es decir, el franqueamiento de los muros diegéticos nunca llega a explotar una de sus principales potencialidades: la dimensión reflexiva. Y lo que es más importante, al margen de las irrelevantes interpelaciones de Jeff y Diana –todo lo más, dotan de más contexto a las acciones en que se enmarcan–, consideramos que las cuatro primeras declinaciones del procedimiento resultan, para más inri, confusas y frívolas, habida cuenta de su inscripción en acontecimientos de carácter violento, aquellos que narran los malos tratos que Jeff-pasado infligió a Tonya-pasado, en una etapa del relato que muestra la naturaleza tóxica de la relación. Veamos de cerca estas infracciones:

- Refiriéndose a Jeff-pasado, en el curso de una de las analepsis, la voz incorpórea de Tonya-presente comenta: "Era muy dulce al principio. Era bueno besando. Me dijo que me amaba. Y yo le creí. Pero entonces…". La frase queda inconclusa hasta que, desde el interior de un vehículo, Tonya-pasado recibe un golpe en el rostro por Jeff-pasado. Justo a continuación esta mira hacia el lado izquierdo del encuadre y, dirigiéndose a la cámara, continúa: "…empezó a golpearme a los pocos meses".
- Mientras la pareja hace el amor en otro *flashback*, la voz narradora de Tonya-presente afirma: "Luego decía que no volvería a pasar. Pero pensé…", a lo que Tonya-pasado responde, levantando la cabeza, todavía en mitad del acto sexual: "…mi madre me pega y me ama". La interpretación en sí misma resulta absurda y ridícula, por supuesto; pero la situación en que es pronunciada la vuelve más disparatada aún: debajo de Jeff-pasado, semioculta por el cuerpo de este, con la cabeza boca abajo, pronuncia la frase en pleno coito. A lo que añade la voz narradora, fuera ya de la transgresión metaléptica: "Y pensaba que era mi culpa. Era lo que conocía".
- Durante otra de las trifulcas de la pareja, la voz *over* de Tonya-presente señala: "Fue el primer chico al que amé. El único defecto era…", a lo que Tonya-pasado añade: "…que me golpeaba con todo lo que tenía". En este caso, la frase se produce mientras Jeff-adulto está apretando violentamente la cabeza de la muchacha contra un armario, si bien esta logra desembarazarse y lanzarle un codazo. De regreso a la entrevista, Tonya-presente añade con un gesto de incredulidad: "¡Y pensaba que era mi culpa! A Nancy la golpearon una vez y el mundo entero enloqueció. Para mí era algo de todos los días".

- Por último, la narración retrospectiva evoca otro altercado: en esta ocasión, Jeff-presente afirma haber recibido un disparo. Presenciamos entonces cómo Tonya-pasado, después de disparar contra su pareja mientras la perseguía, se detiene bruscamente, mira a cámara y, mientras recarga el arma, exclama: "Son mentiras, nunca hice eso". En este pasaje, la confluencia de perspectivas es todavía más embrollada, puesto que, aunque podríamos sostener que las imágenes se ajustan al testimonio del personaje masculino, el detenimiento establecido por Tonya-pasado y su contundente desmentido, lo hunden en una zona gris.

A excepción de esta última escena, en la que Tonya-presente y Jeff-presente confrontan sus versiones sobre la violencia doméstica, en las otras tres la protagonista señala mediante la voz *over* que, en aquella época, tendía a atribuirse la responsabilidad de las agresiones sufridas. Estas observaciones sugieren una reevaluación de los hechos. Sin embargo, las rupturas de la cuarta pared apenas contribuyen a enfatizar la distancia entre esa comprensión actual y la perspectiva que la protagonista mantenía en el pasado. Por el contrario, las intervenciones verbales se integran en un relato de ritmo tan acelerado que apenas interrumpe la representación de los acontecimientos pretéritos, de modo que la película ofrece escaso espacio para que dicha reevaluación adquiera relieve dramático o crítico.

Antes bien, estos artificios metaficcionales, adoptando un provocador tono de comedia negra, plantean menos un distanciamiento que una rocambolesca escisión psicológica y, visualmente, un batiburrillo temporal. En todo caso, la forma en que es interpretada la violencia en retrospectiva –al margen de que Tonya-presente sea consciente de estar exenta de cualquier culpabilidad– no es la más atinada. Al fin y al cabo, lo que el personaje biografiado plantea es una descabellada equiparación entre los malos tratos sufridos y el ataque a Nancy Kerrigan, a quien le rompieron la pierna antes de iniciar un entrenamiento. Curiosamente, la exclusión de Nancy del elenco de entrevistados, pese a su papel central en los acontecimientos narrados, constituye una decisión llamativa tanto desde el punto de vista narrativo como ético. Nancy fue la víctima del denominado *incidente* –eufemismo empleado por los seis personajes entrevistados– que desembocó en la expulsión de Tonya del patinaje artístico. Aunque la ausencia de su testimonio puede obedecer a una estrategia narrativa deliberada, resulta significativo que la única persona que sufrió las consecuencias del ataque quede fuera del dispositivo testimonial de la película.

El corolario es que el derrumbamiento de la pared ficcional produce una serie de extravagancias visuales que, sin duda, impresionan al espectador; sin embargo, no

ofrecen claves para esclarecer las dinámicas y estructuras que sustentan la violencia representada. Antes bien, no desactivan la evasión de la realidad inherente a toda ficción, ni intensifican la implicación del espectador en el relato (Del Río Castañeda 2019), ni suscitan una mayor empatía hacia la protagonista en tanto víctima de maltrato, como sostiene Lim (2021: 76). Tampoco advertimos la conformación de dos discursos enfrentados o antitéticos como consecuencia del procesamiento de las experiencias pretéritas y de su lectura o interpretación en el presente. Por el contrario, a nuestro juicio, y en consonancia con la fruición de narraciones desconfiables emitidas por sujetos grotescos, el filme, en aras de subrayar su carácter marginal y estrambótico, incorpora la violencia sufrida y/o ejercida como una pieza más dentro de una escalada de infortunios y despropósitos. En definitiva, se inserta en un entramado formal y discursivo en el que la sátira posmoderna deviene la modalidad de crueldad que estamos delineando.

2.3. *El epílogo*

Donde el texto fílmico ya no oculta sus cartas es en el epílogo: Tonya-presente, luego de haberle sido prohibido competir como patinadora, relata cómo decidió dedicarse al boxeo. El cinismo, uno de los rasgos distintivos del sexteto de entrevistados, es ahora más notorio aún. El largometraje concluye con la protagonista tumbada en la lona después de que, durante un combate, haya recibido un brutal puñetazo en el rostro; pero, a medida que se produce la caída, filmada a cámara lenta, el filme introduce un salto en el tiempo y comienza a yuxtaponer fragmentos entre este *derrumbamiento* y el otrora *vuelo* –igualmente ralentizado– de la exatleta al emprender su célebre triple axel. Esta implacable contraposición entre el *ascenso* y la *caída* del personaje no conduce a configurar su dimensión trágica; *a contrario sensu*, sirve para generar de nuevo un comentario mordaz sobre el mismo género biográfico en que se inscribe, toda vez que si existe un denominador común es, de hecho, el de un tipo de narraciones sustentadas en el ascenso y caída de una celebridad. En este contexto, además, la confrontación resulta estrambótica a tenor del lamentable estado de Tonya en el combate, escupiendo sangre y con el rostro magullado y sudoroso. Para más inri, el público de la grada, también ocularizado, no ha dejado de gritar enardecido a las luchadoras. Adicionalmente, al unísono de esta intercalación entre presente y pasado, escuchamos la voz *over* de Tonya aduciendo las razones por las que decidió iniciar una carrera como boxeadora:

> Dije, ¿por qué no? [en referencia a la dedicación al boxeo] Solo conocía la violencia de todos modos. En Los Estados Unidos, ¿entienden? Quieren a quién amar, pero también a quién odiar. Y lo quieren sencillo. ¿Pero qué es sencillo?

> Los que odian siempre dicen: "Tonya, di la verdad". No hay tal cosa como la verdad. Pienso, son tonterías. Todos tienen su propia verdad. Y la vida hace lo que le da la real gana.

Finalizado este comentario oral –un desprecio definitivo hacia la *verdad* y, a la par, una reivindicación del cinismo, lo que esclarece el mascarón de proa semántico del meganarrador– Tonya-pasado, habiendo caído a la lona, vuelve a mirar hacia la cámara y a proferir: "¡Y esa es la maldita verdad!". Levantándose a duras penas, se incorpora y vuelve a enfrentarse a su rival, pero situándose en un fuera de campo, mientras que lo que permanece en el encuadre es la sangre que ha escupido tras ser derribada. Tal vez el itinerario de Tonya Harding haya estado marcado por la sangre, por la violencia doméstica, como pretende transmitir simbólicamente este detalle escénico; y tal vez la imagen que proyectaba chocara con los estereotipos que predominaban en los Estados Unidos de la época, donde la persecución del éxito a cualquier precio y la feroz competitividad marcan a fuego el carácter de la otrora deportista.

Sin embargo, la película se limita a *surfear* estas dinámicas sin interrogar los mecanismos que subyacen en ellas. Este material permanece como simple telón de fondo, lo que ha impulsado la aparición de diversos artículos centrados en la discriminación de género (Wijaksono y Nugroho 2018); el rechazo y marginación como resultado de una condición socioeconómica carente de privilegios (Korzeniewska-Nowakowska 2021); el injusto tratamiento de los medios informativos (Pitluk, Hazlett y Weinhold 2023); los patrones lingüísticos de los personajes femeninos (Purnata, Budirsa y Rahayuni 2021), así como el impacto de la cultura y la infancia en la formación de las tendencias neuróticas de la protagonista, que se traducen en ansiedad y hostilidad hacia el prójimo (Rindu Kinasih y Olivia 2023). Ahora bien, a nuestros entender esas cuestiones no están plasmadas en principios estructurales sobre los que se despliega un discurso de denuncia. Evocando las explicaciones de Zunzunegui (2007: 55) sobre el estudio del contexto en la exégesis fílmica, *Yo, Tonya* no recurre a "huellas indelebles" de su contexto en la articulación de su escritura fílmica, de tal manera que pueda ser reconstruido a la luz de una determinada interpretación o enfoque, por mucho que la película –como la gran mayoría– proporcione datos cruciales sobre su diégesis sociocultural; y por mucho que el espacio y tiempo en que transcurre el filme –Estados Unidos, décadas de los ochenta y noventa, sobre todo– defina su base argumental.

Más bien, lo que hemos presenciado es el frenesí de un carrusel de perspectivas, ora emparejándose, ora enfrentándose, al mismo tiempo que la instancia narrativa superior, lejos de contemplar a sus personajes con la más mínima empatía, lejos de proveer

un análisis o lectura sobre los resortes latentes en las peripecias abordadas, se ha dedicado a recalcar cruelmente sus aspectos más surreales, mezquinos y desagradables –y sus *malditas verdades*–. El conjunto aderezado, eso sí, con un ritmo vertiginoso a base *travellings* y un amplio catálogo de canciones extradiegéticas con las que se plantean disparidades entre el plano visual y sonoro, a menudo para desdramatizar o satirizar la acción, al más puro estilo de *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, Martin Scorsese, 1990) o *Casino* (Martin Scorsese, 1996), obras señeras de la posmodernidad e indudables referentes estilísticos del largometraje.

Recalamos, en suma, en el sombrío diagnóstico de David Foster Wallace al dilucidar el cinismo y la ironía de la cultura pop norteamericana en *E Unibus Pluram* (1993), y en particular de la televisión, que explota la ironía posmoderna a través de la metaficción y de la autorreferencialidad. En la medida en que este medio desnuda sus fórmulas mediante un tono cínico e irreverente, e incurriendo en su propia ridiculización, cualquier crítica externa pierde su potencial transformador. La ironía, una herramienta de origen subversivo, a la que Sócrates recurrió para lograr que sus interlocutores pusieran en duda sus creencias, disipa su facultad crítica; de hecho, la dinamita. Cualquier signo de autoridad queda deslegitimado; queda al servicio del vacío, del nihilismo, todo lo cual impregna la ficción literaria norteamericana al incorporar este *modus operandi*, lo cual es extensible, por supuesto, a la ficción cinematográfica (Wallace 1993: 180-184). Sánchez-Biosca, este sí dentro del análisis fílmico, lo expresa de otro modo: "regocijarse en la desconstrucción […] o en la apología de la máscara como únicos destinos del texto postmoderno es susceptible de deleitar a retóricos y formalistas, pero anula el pensamiento crítico" (1994: 472). Trasladando todo ello al filme que nos ocupa, la narración no fiable y la ruptura de la cuarta pared, mediante su tono cínico e irreverente, mediante la "apología de la máscara" y la glorificación de la subjetividad más irracional, impiden cualquier potencial crítico y transformador tanto en lo tocante a los prejuicios sociales de la época como en la representación de la violencia de género. Culminando definitivamente esta discusión, nos tomamos la libertad de utilizar, con otro sentido, la última frase de la protagonista: "¡Y esta es la maldita verdad!".

3. Conclusiones

A lo largo de estas páginas, nuestra pretensión ha sido demostrar cómo la ironía posmoderna puede transformarse en crueldad a través de la implementación de dos recursos como la narración no fiable y la ruptura de la cuarta pared. Pocas obras cinematográficas como *Yo, Tonya* resultan tan pertinentes para, sirviéndose de un meticuloso análisis textal de raigambre narratológica, plantear un debate ético sobre la deriva de ese patrón posmoderno: partiendo de unas figuras y conflictos de inequívoca base real, el combustible que alimenta la narración estriba en la glorificación de las disímiles subjetividades en el primer caso, y en la frivolidad respecto a la representación de la violencia de género en el segundo.

Esa frivolidad descansa en un ejercicio de ensañamiento contra los personajes al explotar sus facetas más estrafalarias y reprobables, mediante una intensidad y reiteración que desemboca en crueldad, aun cuando el filme no deje de ondear la bandera de la impostura y del humor negro como hipotético marco interpretativo. Concurriendo tantos factores de interés que podrían arrojar luz sobre la dramática trayectoria de la figura biografiada –sociales, culturales, psicológicos, etc.– el tratamiento sensacionalista y baladí de la película deviene un dispositivo que, mimetizando las formas de la telebasura, fagocita el pensamiento crítico y neutraliza la configuración de un discurso, de ahí que la película resulte cuestionable desde una dimensión ética.

Consideramos que el tránsito de la ironía a la crueldad posmoderna constituye una vía de análisis que amerita el estudio de otras obras cinematográficas que discurren por análogos caminos estéticos, en especial de aquellas que promueven, con mayor o menor consciencia, instrucciones de lectura, respuestas emocionales y efectos de sentido que demandan, como mínimo, una concienzuda exploración…, y debate. Desde este ángulo, este artículo supone una reivindicación de la materialidad fílmica como punta de lanza con que esclarecer fundamentos estéticos e implicaciones éticas, a sabiendas de que, con los presupuestos teóricos de otras disciplinas, el diagnóstico sobre los dilemas o problemas acometidos será mucho más certero y preciso.

Referencias

Agirre, Katixa (2014), "El nuevo Hollywood y la posmodernidad: entre la subversión y el neoconservadurismo", *Palabra Clave*, 17, 3: 645-671. [DOI: 10.5294/pacla.2014.17.3.4]

Álvarez, Marta (ed.) (2013), *Imágenes conscientes. AutorrepresentacioneS #2* (Binges: Éditions Orbis Tertius).

Bădulescu, Dana (2014), "The Hybrids of Postmodernism", *Postmodern Openings*, 5, 3: 9-20. [DOI: 10.18662/po/2014.0503.01]

Bazin, André (1987), *Le cinéma de la cruauté* (París: Flammarion).

____ (2022), *El cine de la crueldad*, trad. de Béatrice Meunier de Galipienso, prólogo de François Truffaut (Málaga: Amarcord Ediciones) [ed. original: *Le cinéma de la cruauté*, París: Flammarion, 1975]

BOOKER, M. Keith (2007), *Postmodern Hollywood: What's New in Film and Why It Makes Us Feel So Strange* (Westport, CT: Praeger).

BOOTH, Wayne (1983), *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: The University of Chicago Press).

BORDWELL, David (1985), *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press).

____ (1996), "Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory", en Bordwell y Carroll (1996: 3-36).

BORDWELL, David y CARROLL, Noël (eds.) (1996), *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (Madison: University of Wisconsin Press).

BOX OFFICE MOJO (s. f.), "I, Tonya", *Box Office Mojo*. [Disponible en https://www.boxofficemojo.com/title/tt5580036/?ref_=bo_se_r_1]

BRODY, Richard (2017), "*I, Tonya,* reviewed: a condescending bio-pic of Tonya Harding", *The New Yorker*. [Disponible en https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/i-tonya-reviewed-a-condescending-biopic-of-tonya-hard-ing]

BROWN, Tom (2012), *Direct Address in the Cinema* (Edimburgo: Edinburgh University Press).

BUCKLAND, Warren (ed.) (2009a), *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema* (Chichester: Wiley-Blackwell).

____ (2009b), "Making Sense of *Lost Highway*", en Buckland (2009a: 42-61).

____ (2014), *Hollywood Puzzle Films* (Nueva York: Routledge).

CARROLL, Noël (1988), *Philosophical Problems of Classical Film Theory* (Princeton: Princeton University Press).

____ (1996), *Theorizing the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press).

CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico (1991), *Cómo analizar un film*, trad. de Carlos Losilla (Barcelona: Paidós) [Versión en italiano: *Analisi del film*, Milán: Bompiani, 1990].

ÇELIK NORMAN, Sibel (2011), "Posmodernist Film: A Cinematic Genre", *sinecine: Journal of Film Studies*, 2, 1: 65-79.

DE VIDO, Angela (2018), "I, Tonya sorely misjudges portraying a serious subject", *Cherwell. Oxford's Oldest Independent Student Newspaper, est. 1920*. [Disponible en https://cherwell.org/2018/02/26/i-tonya-sorely-misjudges-portraying-a-serious-subject/]

DEL RÍO CASTAÑEDA, Laro (2019), "La grieta en la pantalla. Definición y análisis de la ruptura de la cuarta pared en el medio audiovisual", *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, 8, 2: 400-431.

EGÚZQUIZA MUTIOLA, Ion y VIDAL CLEMENT, Vicente (coords.) (2007), *La ética y el derecho de la información en los tiempos del postperiodismo* (Valencia: Fundación COSO de la Comunidad Valenciana para el Desarrollo de la Comunicación y la Sociedad).

ELSAESSER, Thomas (2009), "The Mind-Game Film", en Buckland (2009a: 13-41).

____ (2013), "Los actos tienen consecuencias. Lógicas del mind-game film en la trilogía de Los Ángeles de David Lynch", *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 15: 7-18. [DOI: 10.63700/35]

FERNÁNDEZ-RODRÍGUEZ, Carlos, ROMERO-RODRÍGUEZ, Luis Miguel y PUEBLA MARTÍNEZ, Belén (2021), "Cine de la crueldad y plataformas streaming: la erotización de la perversidad en las series *Years and Years* y *Chernobyl*", *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 52: 176-191. [DOI: 10.12795/Ambitos.2021.i52.11]

GAUDREAULT, André y JOST, François (1990), *Le récit cinématographique* (París: Éditions Nathan).

____ (1995), *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, trad. de Núria Pujol Valls (Barcelona: Paidós).

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2013), "El punto de vista en el audiovisual contemporáneo: una reformulación de conceptos enunciativos y narrativos", en Álvarez (2013: 27-45).

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier y MARZAL FELICI, José Javier (2015), *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales: herramientas para el análisis fílmico* (Madrid: Cátedra).

GORMLEY, Paul (2005), *The New Brutality Film* (Bristol: Intellect Books).

INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb) (s. f.), "Yo, Tonya", *Internet Movie Database (IMDb)*. [Disponible en https://www.imdb.com/es-es/title/tt5580036/]

KORZENIEWSKA-NOWAKOWSKA, Paulina (2021), "American Poverty and Social Rejection in Craig Gillespie's *I, Tonya*", *European Journal of Life Writing (EJLW)*, 10: 64-76. [DOI: 10.21827/ejlw.10.37913]

LIM, Wesley (2021), "A Mode of Agitation between Verfremdungseffekt and Empathy: Breaking the Fourth Wall in Craig Gillespie's *I, Tonya*", *Revue canadienne d'études cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies*, 30, 2: 75-92. [DOI: 10.3138/cjfs-2019-0015]

LIPOVETSKY, Gilles (1986), *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, trad. de Joan Vinyoli y Michèle Pendanx (Barcelona: Anagrama) [Versión en francés: *L'Ère du vide: essais sur l'individualisme contemporain*, París: Gallimard, 1983].

LÓPEZ TALAVERA, María del Mar y BORDONADO BERMEJO, María (2007), "Telebasura, ética y derecho: límites a la información de sociedad en televisión", en Egúzquiza Mutiola y Vidal Clement (2007: 307-324).

MAIER, Emar (2022), "Unreliability and Point of View in Filmic Narration", *Epistemology and Philosophy of Science*, 59, 2: 23-37. [DOI: 10.5840/eps202259217]

MARTÍNEZ DUEÑAS, Luis Enrique (2024), "Cine posmoderno: una búsqueda conceptual imposible", *Más que humanos*, 2: 68-78.

PITLUK, Adam, HAZLETT, Courtney y WEINHOLD, Wendy (2023), "Off Thin Ice: After Decades of Media Abuse, It Took Hollywood to Repair Tonya Harding's Image and Reputation", *Athens Journal of Mass Media and Communications*, 9, 1: 9-22. [DOI: 10.30958/ajmmc.9-1-1]

PLANES PEDREÑO, José Antonio (2020), "Actitudes ante el recuerdo en el cine de ficción de Carlos Saura durante el tardofranquismo y la Transición Española: de la memoria activa de *Los ojos vendados* (1978) a la memoria pasiva de *Dulces horas* (1982)", *Historia y Comunicación Social*, 25, 1: 151-160. [DOI: 10.5209/hics.69233]

____ (2023), "Desavenencias entre narrador delegado y meganarrador: cuatro estrategias para deslegitimar la voz relatora en *Las vírgenes suicidas* (Sofia Coppola, 1999)", *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 36: 221-234. [DOI: 10.63700/1057]

____ (2025), "La narración no fiable de *Las vírgenes suicidas* (Sofia Coppola, 1999)/The Unreliable Narration of *The Virgin Suicides* (Sofia Coppola, 1999)", *Tecmerin. Revista de Ensayos Audiovisuales*, 15, 1.

PURNATA, Kadek, BUDIARSA, Made y RAHAYUNI, Ni Ketut Sri (2021), "Women Linguistic Features in Craig Gillespie's Movie *I, Tonya*", *Udayana Journal of Social Sciences and Humanities*, 5, 2: 94-100. [DOI: 10.24843/UJoSSH.2021.v05.i02.p08]

REVERT, Jordi (2013), "Todo ha sido un sueño: el origen de *Origen* y la construcción del mind-game film definitivo", *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 15: 50-57. [DOI: 10.63700/42]

RINDU KINASIH, Putri y OLIVIA, Olivia (2023), "Neurotic trends of Tonya Harding in *I, Tonya movie*", *Journal of Language and Literary Studies,* 6, 1: 21–38. [DOI: 10.18860/prdg.v6i1.19627]

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1994), "El pastiche y su límite en el discurso audiovisual español de los ochenta", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 18, 3: 469-478.

SOROLLA-ROMERO, Teresa (2018), "El relato tiembla. Narrativas fracturadas contemporáneas en el cine de Alejandro Amenábar y Pedro Almodóvar", *Cuadernos.info*, 43: 31-44. [DOI: 10.7764/cdi.43.1466]

____ (2022), *El tiempo de los amnésicos. Narrativas fracturadas y delirantes* (Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona).

TRUFFAUT, François (2022), "Prólogo", en Bazin (2022: 9-17).

VÁSCONEZ-MERINO, Galo Xavier y CARPIO-ARIAS, Francisca (2020), "La estética posmoderna en el cine: una aproximación teórica", *Kairós. Revista de ciencias económicas, jurídicas y administrativas*, 3, 5: 52-61.

WALLACE, David Foster (1993), "E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction", *Review of Contemporary Fiction*, 13, 2: 151-194.

WALSH, Michael (1996), "Jameson and 'Global Aesthetics'", en Bordwell y Carroll (1996: 472-490).

WIJAKSONO, Dimas Hidayat y NUGROHO, Catur (2018), "Representation of Feminism in Film *I, Tonya*", *EProceedings of Management*, 5, 3: 4202-4209.

ZAVALA, Lauro (2005), "Cine clásico, moderno y posmoderno", *Razón y Palabra*, 46, agosto-septiembre.

ZUMALDE, Imanol (2006), *La materialidad de la forma fílmica: crítica de la (sin)razón postestructuralista* (Bilbao: Euskal Herriko Unibertsitatea).

ZUNZUNEGUI, Santos (1996), *La mirada cercana. Microanálisis fílmico* (Barcelona: Paidós).

____ (2007), "Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas", *Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación*, XV, 29: 51-58. [DOI: 10.3916/C29-2007-07]