

El Sur estadounidense desde la óptica *sur-realista*. @zola y su representación del “Florida Dream”

The USA South from a surrealist perspective. @zola and the representation of the “Florida Dream”

David Lea

Universidade de Santiago de Compostela, España
david.ferron@rai.usc.es • orcid.org/0000-0003-4605-6539

Recibido: 26/07/2023. Aceptado: 08/11/2023.

Resumen

El filme *@zola*, dirigido por Janicza Bravo y distribuido por A24, es una adaptación del año 2020 de la serie de hilos de Twitter de A’Ziah “Zola” King del 2015. Es el primer filme en adaptar un texto *tuitero*. En este ejemplo cristalizan el creciente interés en la adaptación posliteraria, la transmedialidad y la interacción, pero, también, la representación del Sur en el cine contemporáneo norteamericano. La fusión de ambos medios, el audiovisual y el (pos)literario, es una manifestación del proceso colaborativo en las nuevas tendencias de adaptación: desde la *tuitatura* (Aciman y Rensin, 2009), aunando autoría y recepción, hasta el cine (Bravo, 2020). Con todo, el objetivo de este artículo es definir el nuevo paradigma del estereotipo del Sur estadounidense en el medio cinematográfico, al mismo tiempo que exponer la ruptura específica de las dinámicas actuales Norte-Sur mediante el ejemplo del filme *@zola*.

Palabras clave: *@zola*, adaptación, tuitatura, Sur, surrealismo

Abstract

The film *@zola*, directed by Janicza Bravo and distributed by A24, is a 2020 film adaptation of A’Ziah “Zola” King’s Twitter thread from 2015. It is the first film adapting a *twitterary* text. The increasing interest in post-literary adaptation, transmediality and interaction but, also, the representation of the South in contemporary North American cinema, crystalize in this example. The fusion of both media, audiovisual and (post)literary, is a manifestation of the collaborative process in the new trends of

adaptation: from *twitterature* (Aciman & Rensin, 2009), bringing together authorship and reception, to cinema (Bravo, 2020). Given all that, the aim of this paper is to define the whole new paradigm of the USA South stereotype in the cinematographic medium, while exposing the specific rupture of North and South dynamics today through the example of film *@zola*.

Keywords: *@zola*, adaptation, *twitterature*, South, surrealism

Introducción

El sur es el punto cardinal diametralmente opuesto al norte, pero también es la denominación que se le da al territorio o zona geográficamente inferior de un país (por convencionalismo de los primeros mapas egipcios de los que se tiene constancia). El sur es, además, un concepto geopolítico que define a los países con un índice de desarrollo económico menor (como los PIGS en Europa [Portugal, Italia, Grecia, España] o el Cono Sur en América Latina), también denominado Sur Global. Y, culturalmente, *El Sur* es un cuento del escritor argentino Jorge Luis Borges (escrito en 1953) y una película del cineasta español Víctor Erice (estrenada en 1983). No son baladíes estos dos últimos ejemplos, al ser representativos de la discusión que a continuación se va a exponer, centrada en el cine y su aplicación desde la adaptación literaria o, anticipando ya el giro digital, *tuitararia*.

Esta noción epistemológica, aplicada a sus representaciones literaria y cinematográfica, servirá de punto de partida para el tema de reflexión del presente artículo, donde la deconstrucción del estereotipo sureño estadounidense se centrará con el caso del filme de Janicza Bravo *@zola* (2020). Tópicos como el clima, las luces de neón, la estética *fashion* del bikini o la violencia ilustrarán el análisis del relato deconstructivo en la relación de fuerzas establecida entre los polos norte (Detroit) y sur (Florida) respecto de las tensiones culturales y sociales en los Estados Unidos.

@zola (Bravo, 2020)¹ es el primer caso de adaptación al cine desde la *tuitaratura*². Aunque su origen sigue siendo hoy en día discutido, la crítica coincide en señalar el origen del término *tuitaratura* (*twitterature*) en la obra de Aciman y Rensin: “And allow us now to open/ The eternal aperture,/ Tot he brilliant soul of common man,/ We present to you...*Twitterature*” (2009: xiv). Twitter nace como red social abierta a todas las personas usuarias de internet en el año 2006 y la creación literaria en el medio se remonta sobre todo a los años 2008 y 2009, con la publicación de esta obra fundacional. A este respecto Mariusz Pisarski (2017) pone el foco en el proyecto *The 24-Hr. Micro-Elit Project* de Dene Grigar³, del cual resalta “Grigar’s ‘storytelling extravaganza’ is an example of early *twitterature*, which successfully challenged the one-to-many paradigm of traditional literary production” (p. 49). A partir de ahí el fenómeno ha ido evolucionando hasta encontrar su punto álgido en la segunda mitad del pasado decenio, con la aparición, por ejemplo, de *#TheStory* de Aziah “Zola” Wells King en el año 2015, hilo en el que se inspira el filme *@zola* en tanto adaptación.

1 Dirección: Janicza Bravo. Guion y diálogos: Janicza Bravo, A’Ziah King (historia original), David Kushner (artculista de la revista *Rolling Stone*) y Jeremy O. Harris. Elenco: Riley Keough (Stefani), Taylour Paige (Zola), Nicholas Braun (Derrek), Colman Domingo (X), Ari’el Stachel (Sean), Jason Mitchel (Dion), TS Madison (Hollywood), Tony Demil (primer cliente), Nelcie Souffrant (Gail), Nasir Rahim (Jonathan), Sophie Hall (Baybe). Música: Mica Levi. Fotografía: Ari Wegner. Decorados: Ruston Head. Vestuario: Derica Cola Washington. Diseño de producción: Katie Byron. Edición: Joi McMillon. Dirección artística: Steve Erdberg. Asistentes de dirección: Shahrzad Davani, Ricky R. Weaver y Eric Scott Williamson. Casting: Kim Coleman. Producción: Christine Vachon, David Hinojosa, Gia Walsh, Kara Baker, Vince Jolivet, Elizabeth Haggard y Dave Franco. Productoras: Killer Films, Ramona Films y Gigi Films. Distribución: A24. País de origen: Estados Unidos. Género: Drama basado en hechos reales. Duración: 86 minutos. Fecha de estreno: 2020 en Sundance, 2021 en Estados Unidos. Sinopsis: Una camarera, devenida en bailarina exótica, apodada Zola, se embarca en un viaje a Florida junto a otra *stripper*, su novio y su chulo con el objetivo de que ambas ganen mucho dinero bailando en clubes de Florida. Lo que parecía un viaje sencillo se tornará en una intensa y alocada historia de crimen y prostitución. Zola lo contó todo en un hilo de Twitter que se hizo viral.

2 Concepto que se populariza con la publicación de *Twitterature: The World’s Greatest Books Retold Through Twitter*, libro escrito por Alexander Aciman y Emmet Rensin (2009). Andrea Castro Martínez y Pablo Díaz Morilla publican en la revista *Ocnos*, “Tuitaratura: contar historias con los hilos y recursos de Twitter” (2021), donde disertan sobre el fenómeno.

3 A partir de una serie de 24 tuits durante 24 horas de la autora sobre la experiencia de vivir en una gran ciudad, se incentivaba la respuesta de otras personas usuarias, ampliando finalmente el proyecto a 85 microhistorias (Grigar, 2016).

En las líneas sucesivas, se aportará un análisis de la construcción del filme mediante el estudio de las relaciones intertextuales con la entrevista de David Kushner a la protagonista real de la historia, publicada en la revista *Rolling Stone* y que ha funcionado como fuente para la construcción de la trama cinematográfica. También se buscará una definición y un análisis crítico del filme categorizando una nueva tradición del surrealismo contemporáneo (obviamente aquí el lenguaje permite un pequeño juego con la palabra *sur-realismo* o el realismo sureño, en este caso concreto el realismo sucio sureño de Florida, Estados Unidos) en el cine estadounidense. Esta se inicia con *Spring Breakers* (2012) y la nueva estética “Tampa-core” del cineasta Sean Baker (*Starlet*, 2012; *Tangerine*, 2015; *The Florida Project*, 2017; *Red Rocket*, 2021). Se concluirá, por ende, en la potencialidad de los nuevos horizontes y posibilidades surgidos a partir del estudio del nuevo paradigma fílmico-tuiterario.

Análisis

Aziah “Zola” King (1995-) es la autora tras la historia viral creada en Twitter en 2015, *#TheStory*⁴. Creció en una familia afroamericana donde la figura paterna variaba tanto como el domicilio, hermana mayor de otras siete niñas, su madre era asistente legal en la ciudad de Detroit en la época en la que discurre la historia narrada en Twitter. Ella trabajaba de camarera en *Hooters*, un restaurante de la ciudad de Detroit. Actualmente vive en Atlanta (Georgia) con su marido y sus dos hijas, y su madre ejerce como su representante. Tras el éxito de su historia *tuiteraria*, en el año 2020 publicó su primer *extended play* (EP) titulado *Zola*, compuesto por cinco canciones, cumpliendo así con su sueño de adolescencia de convertirse en cantante. También es popular en la plataforma digital de contenido para adultos OnlyFans. Además, lanzó su propia línea de moda de camisetas *Hoeism* (a propósito del comentario de una seguidora en Twitter que la describió como la *Queen of hoeism* [Reina del zorrismo]).

4 Texto tuitero: *#TheStory* (2015), publicado a través de hilos de Twitter por Aziah “Zola” King, con el user *@_zolarmoon*. Texto fílmico: *@zola* (Janicza Bravo, 2020).

Janicza Michelle Bravo Ford (1981-) es una directora de cine estadounidense. Hija de sastres panameños. Su madre devino militar estadounidense, por lo que pasó toda su infancia entre Colón y la base militar estadounidense de Panamá, hecho que le permite hablar fluidamente español, además de pertenecer a la minoría étnica afroamericana. Su formación artística corrió a cargo del Playwrights Horizons Theater School de la New York University Tisch School of the Arts, donde se imparte una educación centrada en el arte teatral y cinematográfico. Su primer éxito en el ámbito fílmico fue *Gregory Go Boom* (2013), cuyo título fue inspirado del filme de François Truffaut *L'Argent de poche* (1976), protagonizado por Michael Cera. La cinta fue galardonada con el Gran Premio del Jurado en la sección de cortometraje del festival de Sundance. Posteriormente, en el año 2016, dirigirá de nuevo a Michael Cera en el filme *Lemon*, que no vio la luz hasta el año 2017 por complicaciones en el proceso de producción. Finalmente, en el año 2020 estrena *@zola* en el festival de Sundance, consiguiendo la nominación del Gran Premio del Jurado.

Entre los dos textos correspondientes al contexto de producción descrito, el *tuiterario* y el fílmico, se encuentra un tercer texto intermedio que afecta a los dos relatos de diferentes maneras. En el año 2015, David Kushner, de la revista *Rolling Stone*, escribe el artículo "Zola Tells All", en el que, a través de entrevistas con las diferentes personas implicadas en el relato de la protagonista, explica la verdad de la historia detrás de la narración y desmonta algunos de los hechos dramatizados en ambas tramas (la *tuiteraria* y la fílmica). Este fenómeno de intertextualidad entre el hilo de Twitter y el artículo de la revista provoca, por una parte, que el filme beba de dos fuentes a la hora de adaptar la historia, pero, por otra, también habilita la confrontación de diferentes versiones de los mismos hechos. Sin embargo, como se verá en el análisis comparativo, la versión fílmica optará por ser más próxima al relato vital de Aziah King, incluyendo por ejemplo las escenas abiertamente dramatizadas. Por tanto, Bravo adapta un relato, el de Zola, no unos hechos reales que ya habían sido facilitados (aunque alterados) en su origen por la trama aparecida en Twitter.

El filme comienza con un añadido respecto a la historia original: una escena introductoria en la que tanto los personajes centrales de Zola (Taylour Paige) como de Stefani (Riley Keough) se maquillan frente a un espejo, presumiblemente antes de una actuación en un club de *striptease*. Aquí se adapta el primer tuit del texto de forma literal, poniéndolo en la voz de Zola, la cual hace un ejercicio de ruptura de la cuarta pared y apela directamente a la audiencia. A continuación, se realiza un fundido en negro que permite a la directora introducir el siguiente mensaje “On October 27, 2015 @_zolarmoon tweeted the following 148 tweets.” (Bravo, 2015, 1m35s). De esta manera informa de su intención en la adaptación de la historia creada por Zola en el año 2015. A partir de esta primera escena introductoria, el filme continúa adaptando la historia siguiendo la información contenida en los tuits de Zola: la secuencia inicial del restaurante (en Detroit), haciendo guiños al medio que adapta con los sonidos propios de Twitter y, al final de esta, haciendo el efecto *like* en pantalla (3m50s). Obviamente esta escena está mucho más desarrollada en la versión fílmica al corresponderse tan solo a cuatro tuits en el texto *tuituario*.

Tras los créditos sobre fundido negro, en el minuto 00.03.51 hay un segundo comienzo del filme, que marca un añadido del mismo respecto a la obra *tuitaria*. Se introduce una secuencia del primer baile exótico de Zola y Stefani en el filme que no aparece en el hilo de Twitter. Esta secuencia sirve para introducir también un elemento que no está presente tampoco en el texto: la tensión sexual inicial que se produce entre las dos protagonistas. Si bien *a posteriori* se conoció la condición bisexual de Jessica (nombre real de Stefani y recogido en la versión de Twitter), así como una intención de flirteo con Zola en declaraciones de esta, en la narración no está presente explícitamente.

Con el final de la secuencia del baile en el club de *striptease*, se llega a un tercer inicio del filme en el minuto 00.06.15, donde se vuelven a hacer guiños al medio digital con el sonido de notificación de Twitter y el título del filme respondiendo a la estética del medio con el formato de usuario: @zola. Tras este tercer comienzo, la secuencia siguiente ya retoma los tuits originales con la conversación entre las protagonistas para viajar a Florida.

Aparte de estos guiños constantes al medio original y que se sucederán de manera repetida a lo largo de todo el filme mediante sonidos de notificación, títulos encabezados con el @, pantallazos con el efecto *like* o incluso las capturas de imagen; cabe indicar que uno de los cambios significativos que primero se observan en la versión fílmica es la diferencia en los nombres de los personajes, siendo Zola la única que conserva su mote/pseudónimo real. El original Jessica en Twitter es cambiado por Stefani en el filme, Z (cuyo nombre real es Rudy) pasa a ser X (Colman Domingo), mientras que Jarrett se transforma en Derrek (Nicholas Braun) en la versión cinematográfica. Probablemente esto se deba a una cuestión de conservación de la privacidad de los implicados en los hechos descritos, y el hecho de que se mantenga el de Zola (aunque solo sea un mote apelativo) es debido a que ella misma es la única que participó activa y voluntariamente en la producción del filme.

De hecho, en declaraciones posteriores a la publicación de *Rolling Stone*, tras el éxito rotundo de la publicación en Twitter de la historia, Jessica afirmó lo siguiente respecto al fenómeno *tuitero* viralizado: “‘She’s ruining my life,’ Jessica tells me” (Kushner, 2015, p. 2).

La secuencia que retoma el hilo original se desarrolla en casa de Zola casi en su totalidad, a excepción de una traslación a un restaurante que se añade en el texto fílmico. En ella se adaptan cinco tuits y un sexto parcialmente escenificando el momento en el que Stefani contacta con Zola para ir a Florida y las reticencias de Sean (Ari’el Stachel), novio de la segunda. Aquí, la escena sexual entre Zola y Sean es representada en el filme tal y como la describía Zola en el tuit, sin embargo, se comprobará más adelante cómo algunos episodios sexuales son suprimidos o modificados entre los dos textos e incluso con relación a los hechos realmente acontecidos. La escena del filme siguió al pie de la letra el tuit de Zola: “I had to fuck him calm” (King, 2015) y en declaraciones a Kushner, Sean afirmó lo siguiente: “It worked,” Sean tells me with a grin. “I believe I took a nap” (Kushner, 2015, p. 5).

Los cinco siguientes tuits dan forma a la secuencia del viaje hasta Florida, que incluye algunos añadidos como la parada en la gasolinera

donde se hace un plano picado con *travelling* lateral de Zola y Stefani orinando en los aseos del establecimiento. Este plano añadido sirve como elemento de anteposición dicotómico de las dos protagonistas en lo respectivo a su desempeño en esa acción rutinaria específica. Pues si bien se observa cómo Zola cuidadosamente orina en el aseo guardando una postura higiénica, Stefani, por el contrario, adopta una actitud mucho más descuidada e incluso no tira de la cadena al terminar. Bravo justifica la inclusión de ese plano de la siguiente manera:

I thought there was no clearer way to paint a picture of who these two women were than by seeing their urine and what their hygiene was in a bathroom. You see their piss and their relationship to how they use a toilet, and you know everything you need to know. (Handler, 2021, párr. 22)

Del mismo modo, el uso de la fotografía en esta secuencia cobra cierta relevancia para la ambientación del espacio geográfico específico que se está representando. La recursividad en la ironía se hace explícita con el contraste político-religioso del sur de Estados Unidos respecto al tono inmoral de las acciones que configuran la trama de la película. Esa esencia moralista sureña se escenifica con los planos sostenidos de la cruz cristiana de gran tamaño y la bandera confederada a media asta, visibles en el transcurso del viaje desde la ventanilla del coche en movimiento.

Luego de una breve secuencia en el motel, correspondiente a los cuatro tuits siguientes de la historia, se da inicio a la segunda secuencia en un club de *striptease* en el filme, siendo singularmente la primera vez que sucede en el relato *tuitero*. Pese a que en el relato no se detalla demasiado la historia ni se ahonda en los hechos acontecidos, más allá de un par de tuits, la secuencia en el filme es mucho más elaborada, recreándose en el momento anterior a la actuación de las bailarinas como en el desarrollo de esta. Se añade la escena en el camerino en la que un conjunto de *strippers* reza en coro lideradas por el personaje de Hollywood (TS Madison). Bravo también continúa con su planteamiento estético en los elementos rescatados del medio digital Twitter, pero añade además un recurso de variación en multiplanos en la escena de la preparación de las protagonistas en la que realiza un juego visual con los espejos al más puro

estilo ophulsiano⁵. La secuencia alcanza su culmen con una realización combinatoria entre planos medios, cortos, detalle y generales de las actuaciones de las dos bailarinas.

Una de las secuencias más densas del filme, que aglutina más de veinte tuits del relato, da comienzo con la deriva de las protagonistas hacia el mundo de la prostitución. En este caso, tanto el relato *tuitero* como el fílmico coinciden ampliamente, si bien el problema que ambos presentan es la constatación posterior de la veracidad de los hechos por parte de Kushner en su artículo para *Rolling Stone*. Posteriormente, en conversaciones con las dos implicadas, relata lo siguiente: “Jessica insists she has never prostituted herself, and says that Zola was the one who wanted to turn tricks in Florida. Zola [...] denies the allegation that she sold sex for money on the trip” (Kushner, 2015, p. 2). Ambas se acusaron mutuamente y negaron haberse prostituido. El filme opta por dar voz a la versión de Zola y sigue lo relatado en *#TheStory*, pues ella jamás llega a mantener relaciones sexuales por dinero, siendo Stefani quien se encarga de ello en el filme. Sin embargo, los dos textos omiten de nuevo algo que sí ocurrió en las circunstancias reales y que ambas confirmaron a Kushner en su entrevista:

When Rudy returned to collect his money, Zola says she tried to play it cool. “You haven’t gotten any calls?” he asked her. “Those were good pictures I put up.” He took Jessica’s wad of cash — not seeming to care how many clients had visited her or how much they had been charged — and slipped Zola \$500. “If you make your own money, give that back to me,” he said. Then he had sex with Jessica on the couch. (Jessica confirmed this.) Afterwards, Rudy left to rejoin his fiancé. According to Zola, Jessica then said, “That’s how I pay my rent. (p. 10)

⁵ Max Ophüls (1902-1957) fue un director de cine alemán, prolífico sobre todo en lengua francesa y posteriormente en lengua inglesa, precursor de la *Nouvelle Vague* francesa. Su obra, de un contenido marcadamente feminista, se caracterizaba estilísticamente por la experimentación e innovación en los usos camerísticos y la elaboración de planos rompedores con la estética de la época. Uno de los elementos popularizados por el director en la construcción escenográfica de sus filmes fue el juego de planos mediante el uso de espejos y sus reflejos en cámara.

La omisión de este detalle en el filme y en relato *tuitero* es total, quizá por motivaciones sociales al preferir no explicitar en pantalla el abuso sexual de forma tan directa, quizá porque en el relato original este hecho tampoco interesaba a Zola en el momento de construir la historia. En todo caso, en el artículo de Kushner, Zola narra los hechos en los que se descubre, de forma parcial y al final, el engaño de Jessica, con la declaración a Jarrett enseñándole la foto de los dos yaciendo en el sofá:

A few hours later, as their plane took off, Zola turned to Jarrett. "I really tried to hold this back," she said, "but you've got to know." Then she handed him her phone. "I took this picture the first night we got here," she said. It was Rudy and Jessica having sex on the hotel couch.

Jarrett, who confirms he saw the picture, turned away. (p. 14)

Seguidamente se produce una secuencia breve, de nuevo en el motel, en la que relato fílmico y *tuitero* coinciden plenamente, con la irrupción del personaje de Dion (Jason Mitchel), y que sirve de detonante para el lanzamiento de la secuencia siguiente en el nuevo hotel. Aquí, una vez más, aunque hay una correspondencia casi literal entre los dos relatos, se vuelve a producir una distonía entre filme, texto y realidad. En la escena de la discusión entre Stefani y Derrek, por una publicación en Facebook sin permiso del segundo, la intervención de X en el filme no es la misma que en el hilo de Twitter. En el primer caso todo se queda en una simple amenaza y humillación, mientras que en el segundo Zola afirma que Z (X) se acostó con Jessica (Stefani) delante de Jarrett (Derrek). En la entrevista posterior, Zola diría lo siguiente a Kushner al respecto de esa circunstancia:

According to Zola, that seemed to give Rudy a better idea. "I should fuck her right here, just show you who she really belongs to," he said, then seemed to reconsider it. "You know what? I'm going to kill your manhood. You're going to watch your girl go on all these calls. You're going to take her". (pp. 10-11)

Por tanto, aunque se insinuó la posibilidad, ese hecho no llegó a ocurrir. Sin embargo, Zola decidió dramatizarlo en su relato. El filme huye de estas amenazas de índole sexual y mantiene un simple tono de humillación respecto a la figura de Stefani y su representación como pertenencia o posesión por parte de X.

Con ello se llega a la segunda secuencia de prostitución, en la que ya hay más variaciones entre las diferentes versiones. Si bien el filme sigue inicialmente el planteamiento de Zola en la trama tuitera, hace un añadido muy marcado con la escena del *gangbang*, la cual es aprovechada por Bravo para dar voz a Stefani. Como ocurría en el tercer comienzo del filme y el @zola, con el título en pantalla @stefani se reproduce la versión de los hechos de Stefani, inspirada en los hechos narrados por la propia Jessica en el portal web Reddit en el año 2015. Este añadido fílmico tampoco está presente obviamente en el hilo de Twitter, al ser anterior a la publicación de Jessica. Sin embargo, la forma de representarlo y la brevedad de este dan una pista a la audiencia de que la versión de Stefani/Jessica no es cierta, sino más bien una invención *a posteriori* para salvar su imagen. Kushner, que entrevista a las dos protagonistas de la historia y a Jarrett, los cuestiona acerca de los hechos acontecidos en esa noche con el siguiente resultado:

Zola, Jarrett, and Jessica tell different versions of how the night unfolded from here. Jessica says only Zola took outcalls that night. Jarrett says both women went together on at least one trick, but quickly left when the johns didn't have the money. Zola says the only thing she did that night, while Jessica visited multiple johns, was try to talk Jarrett out of his relationship with her. (p. 12)

Esta multiplicidad de los puntos de vista, con las diferentes versiones de las personas implicadas, las diferentes interpretaciones o versiones en los dos relatos creados (*tuitera* y fílmico) y las diferentes perspectivas, se mezclan resultando en testimonios mutuamente contradictorios y provocan una exploración de realidades plurales y paralelas que convergen en su intento por el conocimiento de una verdad única y pretendidamente no mutable sobre los hechos acontecidos. Todo ello en su conjunto provoca el denominado como “efecto Rashomon”, en el que la confrontación de varias ópticas enfrentadas permite alcanzar la revelación de una verdad o realidad concretas⁶.

⁶ Esta técnica debe su nombre al film *Rashomon* (1954) del director de cine japonés Akira Kurosawa (1910-1998), adaptación del cuento de mismo nombre escrito por Ryunosuke Akutagawa (1892-1927)

El filme se va acercando a su momento culminante con la secuencia del secuestro de Stefani. Aunque la trama es similar ante lo escrito por Zola y lo filmado por Bravo, hay diferencias sustanciales en cómo se desarrollan las diferentes acciones. Ambos relatos coinciden en el secuestro de Stefani por parte de Dion; sin embargo, mientras en el filme tanto X como Zola y Derrek están presentes en la habitación del hotel y presencian el disparo, en el hilo de Twitter Zola y Jarrett permanecen en el exterior de la habitación. Oyen un tiro y Z les dice haber disparado en la cabeza a Dion, mientras que en el filme este personaje no llega a morir, pero se le ve convaleciente por un disparo en el cuello. En declaraciones posteriores, en la entrevista con Kushner, Zola diría lo siguiente respecto a este hecho y uno que se describirá más adelante: “Zola admits to embellishing some of the more sensational details – Jarrett’s suicide attempt, Z shooting the pimp – for entertainment value” (p. 2). Estas dramatizaciones en la historia de Zola son las que le dan el carácter literario-narrativo al relato creado en Twitter, elevándolo a la categoría de *tuiteratura*. Por el contrario, Jarrett declararía a Kushner que no hubo ningún enfrentamiento. Jessica apoyó sus afirmaciones, además de puntualizar que era Zola la que se encontraba en aquella habitación aquella noche y no ella. De nuevo se produce la multiplicidad de versiones sobre un mismo hecho:

Jarrett offered a different version. According to him, there was no confrontation between Rudy and the pimp. He also denies Zola went with them on the outcall at all, saying it was he and Rudy alone who drove Jessica to that hotel. When they went to pick her up, Jarrett says, Jessica was already in the lobby. The pimp never offered Rudy \$20,000 for Jessica, he says, and she hadn’t been beaten. The only thing Rudy did in retaliation, according to Jarrett, was tell the hotel clerk to call the police because a man had tried to snatch his girlfriend. (Jessica’s story closely mirrors Jarrett’s, except, she says, it was Zola, not her, who was in the room with the other pimp that night). (p. 12)

en el año 1915. En él se describe el procedimiento para alcanzar la verdad enfrentando las diferentes versiones de los hechos de los personajes implicados en una misma acción.

Así se llega a la secuencia de la reunión final precedente al desenlace del filme y en la cual se produce el punto álgido de la trama, presente en ambos relatos y que, como declaraba Zola en la cita anterior, fue un hecho dramatizado. El momento clímax del salto al vacío de Derrek desde el balcón de la habitación de hotel es representado en su totalidad, recreando posteriormente un *zoom off* desde el cuerpo yacente en el suelo junto a la piscina. Sin embargo, en el relato de Zola, Jarrett no llega a caer. Sí salta desde el balcón, pero se queda colgando al engancharse los pantalones en la ventana. En este hecho concreto ambas protagonistas y Jarrett coincidirán en declaraciones en el artículo de Kushner sobre lo vacío de la amenaza: “He pointed at the fourth floor window and said, ‘I’m going to fucking jump off this balcony if you don’t come’ Zola, Jessica and Jarrett all say it was clearly an empty threat” (p. 13). El filme concluye con una reducción de la historia original a través de planos del coche dirigiéndose al aeropuerto pasando por la bahía de Florida y el cierre conclusivo con el encabezado @zola. Por su parte, el relato en Twitter de Zola ahonda un poco más con las consecuencias del viaje en su regreso a Detroit, explicando el reencuentro con su novio y el arresto de Jessica y Z por prostitución de menores y asesinato. Esto último se explica con claridad en el artículo de Kushner para la revista *Rolling Stone*.

Respecto al por qué Zola decidió recrear esta historia a través de Twitter y cómo surgen durante su narración esos elementos que dramatizan la obra, la autora lo explica en los siguientes términos, testimoniados por Kushner en su artículo:

When she posted the story on Twitter, she was caught up in the moment, she explains, riffing on the reactions of her followers who were responding in real time. She had posted and removed the story twice before and no one cared. To garner more interest this time, she made it darkly funny while preserving the gist of what happened. And she has no regrets. “I made people who probably wouldn’t want to hear a sex trafficking story want to be a part of it,” she says, “because it was entertaining”. (pp. 2-3)

Concluyendo ya el análisis comparativo y retomando la idea del “efecto Rashomon” antes explicitada, con esa multiplicidad de versiones que en su conjugación permiten reconstruir el relato verídico de los hechos, hay un

hecho derivado de toda esta historia en la que todos los participantes de la misma coinciden: la explotación sexual y el tráfico de mujeres (o menores):

That's the one thing each of the participants agree upon: the real story behind #TheStory, of how young girls and women are held against their will by sex traffickers, is more fucked up and unconscionable than any one person could invent. (p. 3)

Entre las múltiples entrevistas concedidas por Bravo a diferentes publicaciones y medios, hay una del verano del año 2021, concedida a la revista *New York* y recogida en su sección de cultura pop "Vulture", en la que extensamente disecciona todos los motivos que la llevaron a realizar este filme. En una de las preguntas de Rachel Handler acerca de su relación con la creadora de la historia original, Aziah King, Bravo respondía lo siguiente:

We had this two-hour call with her and her mother, and 15 to 20 minutes into the call, she was like, "We're very similar. I know you don't think we are, and you think you're not like me." And I was like, "No, no, no. You don't know what I'm thinking. I felt we were very similar the day I read those tweets. And that's why I felt I had to protect it." I felt and heard myself in her writing, and I wanted to be able to usher it into being and care for it in the way I'd want to be tended to. (Handler, 2021, párr. 14)

El motivo principal que impulsó a la directora a adaptar la historia de Zola es la sensación de proximidad que provocó en ella la lectura del relato *tuitero*, con el cual se sintió totalmente identificada e hizo crecer en ella la necesidad de llevarlo al cine.

Precisamente, la cultura pop es un elemento cuya representación en el filme es fundamental. Actualmente inmersa la humanidad en la llamada era tecnológica, la presencia de los teléfonos móviles o de internet es inevitable. En el caso concreto de *@zola*, con el añadido de que la historia adaptada procede precisamente de un medio digital, con una interacción constante mediante soportes tecnológicos. Este hecho trae consigo consideraciones sobre los personajes representados. Si bien Stefani representa ese mundo de predominancia blanca estadounidense que se

apropia culturalmente de una personalidad asociada tópicamente a la comunidad negra, Zola, por su parte, enarbola la bandera del *hoeism* (zorrismo) pero desde una perspectiva anclada en una doble moralidad. Por un lado, condena la prostitución y la decisión de Stefani, pero, por el otro, también la prostituye como si fuese su proxeneta. La psicología de este personaje se mueve entre cierto carácter amoral, entendido en hacer lo posible por sobrevivir en el mundo por muy oscuro que ello sea, pero al mismo tiempo en un cierto tono de alienación, donde realmente no sabe muy bien qué es lo que está haciendo o por qué lo está haciendo. Una dicotomía propia del mundo moderno, acentuado muy bien por la propia Bravo con esa dependencia tecnológica que describe las decisiones tomadas por los personajes. ¿Es Zola una mujer arrastrada a un mundo oscuro mediante la herramienta de las redes sociales? Una versión moderna del clásico *El mago de Oz* (1939), del que Bravo y Harris dicen haberse inspirado, reinterpretando ese viaje a lo desconocido de la protagonista, Dorothy, con tres personajes que, así como la historia vaya evolucionando, se convertirán en sus enemigos. ¿O es simplemente una mujer que aplica una doble moral para abrirse paso por un mundo hostil? Al mismo tiempo que apela a la dignidad de Stefani, aprovecha sus días en Florida tomando el sol en la piscina, mientras el caos y la violencia a su alrededor no cesan, sino que se incrementan.

La deriva sur-realista

El tono político en el filme de Bravo no es ninguna casualidad ni responde únicamente a su pertenencia a un colectivo minoritario, sino que se entiende en las coordenadas de la dialéctica sobre la idea del sur en las mediaciones y los procesos que las acompañan en sus aplicaciones prácticas. Entendemos las mediaciones como los cambios o las fuerzas que motivan esas mismas transformaciones en los procesos de adaptación o transposición dentro de las culturas comunicativas o audiovisuales. En palabras de Jesús Martín-Barbero (2002): “la mediación televisiva o radial ha entrado a constituir, a hacer parte de la trama de los discursos y de la acción política misma” (p. 16). Aunque Barbero sitúa el campo de la acción política en los medios de tele-radiodifusión, su traslación al medio

cinematográfico funciona de la misma manera. Dentro de las tensiones a la hora de adaptar un relato *tuitenario* con un marcado tono étnico (y de tensión misma dentro del propio relato), los procesos mediáticos, o en este caso “transmediáticos”, forman parte inevitablemente del argumento de los discursos dentro del relato fílmico (Martín-Barbero, 1987). Ya no simplemente por una cuestión de introducir la denuncia dentro del género cinematográfico o la labor de denuncia de la directora, sino porque surge naturalmente en tanto que la masa espectadora aplica la cuestión social en su lectura e interpretación de la historia. El sur, por tanto, es idealizado (a la par que repudiado) como un lugar idílico en el que dar rienda suelta a los sueños, frente al carácter pragmático del norte; el caos, la violencia y el exacerbado sexual del carácter sureño entraría en oposición con el orden, la paz y el confort del carácter norteño en el contexto estadounidense; o, lo que es lo mismo, el dinero fácil (y por ende ilegal) en la promesa del sur, se enfrentaría al control económico del norte.

Bravo no realiza un filme de denuncia de las prácticas delictivas del tráfico sexual, aunque ello vaya implícito en la lectura de la historia de forma subjetiva autónoma, sino que intenta acercarse a la esencia de la historia de King, obviamente traduciéndola en sus propios términos. Sin embargo, sí recurre a una figura especial de la voz de la sabiduría, la cual sería la propia Zola con su narración en voz *off*. Aquí, la directora salva al personaje y la convierte en voz autorizada sobre los hechos que ella condena implícitamente, mientras que el discurso en tiempo presente de la trama muestra los hechos con su crudeza y ambigüedad. Por tanto, se distancia aquí de la historia original que relataba en tiempo pasado unos hechos descritos, y a veces dramatizados, pero sobre los que no se superponía una segunda voz condenatoria o explicativa.

Otra motivación claramente expuesta en este filme por Bravo y Harris es la posibilidad de transportar al medio cinematográfico su propia perspectiva como gente negra sureña. Su identidad ideológica es fuertemente representada en el filme, sobre todo en el caso de Bravo, a través de la ironía y esos juegos de apropiaciones culturales entre gente blanca y gente negra. El tema racial se llega incluso a caricaturizar con un Z que al enfadarse deja ver claramente su acento africano (el sur de los

sucesos), con una Stefani rubia y pálida en apariencia, pero en esencia negra o una Zola en apariencia salida del barrio, pero en realidad criada en los suburbios. Cabe recordar que Bravo dirige finalmente este filme reemplazando a un James Franco inmerso en escándalos de índole sexual tras las denuncias del movimiento *#metoo*. Dato significativo, pues la intención de la directora era hacerse cargo del filme desde el mismo momento que leyó el hilo en Twitter en el año 2015, dado que su motivación ya había sido despertada en ese mismo momento. Obviamente, el tono que da al filme Bravo como persona perteneciente a la comunidad negra sureña se acerca mucho más a la esencia de la historia inicial, también escrita por una persona negra, de lo que pudiese acercarse James Franco, quizá en una estética mucho más cercana a *Spring Breakers* (estrenada por Korine en 2012).

El filme de Harmony Korine puede considerarse como el pionero a la hora de inaugurar la que se conoce como la tradición cinematográfica estadounidense en el surrealismo contemporáneo, a la que seguirían títulos como: *Moonlight* (Barry Jenkins, estrenada en 2016), *The Florida Project* (Baker, estrenada en 2017), *Waves* (Trey Edward Shults, estrenada en 2019) o *@zola* (Bravo, 2020).

En el caso del que se ocupa este estudio, el *sur-realismo* onírico, ese sueño del idilio en Florida, es entendido desde las promesas de bonanza que esperan a las dos bailarinas en los clubes de *striptease* sureños, convirtiéndose más adelante en una historia de caos y violencia. Sin embargo, ese onirismo idílico es representado en *Spring Breakers*, por ejemplo, en las vacaciones de primavera, también en Florida, compartiendo el denominador común con el caso anterior de que en el devenir de la historia todo se torna en pesadilla y caos. Algo similar ocurre en *The Florida Project*, siendo característico en este caso que se aplica la perspectiva del idilio desde la visión de los niños protagonistas, audiencia de toda la violencia, sobre todo sexual, que aflora en el relato. En los dos casos restantes antes citados, la fuerza del idilio es superior a la violencia que emerge. En un sentido estético, sin embargo, esta acentúa el punto álgido dramático en ambos casos.

Esta categorización se enmarca en la estética denominada *Tampa-core*⁷ por cierta corriente crítica cinematográfica, un subgénero dentro del surrealismo contemporáneo que narra la vida en la Florida actual. Este término surge de la asimilación de la forma de estos filmes al movimiento *Mumblecore*, nacido en el seno del cine independiente estadounidense. Se caracteriza por el empleo de poco presupuesto en la producción de los filmes, por tratar los géneros del drama y la comedia, aunque también el terror o lo fantástico (evolucionando hacia el *Mumblegore*), y por una ubicación dentro del territorio nacional sureño, obviamente. En concreto Tampa (Florida). Aunque se considera como obra fundacional del movimiento a *Funny Ha Ha*, estrenada por Andrew Bujalski en 2002, la más representativa es *Frances Ha* (2012) de Noah Baumbach, cuyo título es un claro guiño a su predecesora.

Sin embargo, la especialista Julie Grossman (comunicación online, 11 de enero de 2022) prefiere el uso del término *noiradaptation* en la representación cinematográfica de ciudades asociadas a la decadencia por relación directa con los textos que se adaptan. En este caso se podría catalogar el filme *@zola* como *noir*, ya que confluye ese texto decadente con la ciudad de Florida, el sur, el lenguaje explícito sexual y los clubes de *striptease*. La presencia de este género aún es palpable hoy en día pese a tener ya una larga trayectoria cinematográfica, lo que provoca a su vez que los grandes vectores que lo definen sean subyacentes a buena parte del cine que se produce actualmente. Una de sus características fundamentales es ese eje conductor basado en la misoginia, unas veces explícita, otras más latente, de las tramas. Y es importante el uso del término misoginia, pues tiene un carácter mucho más definitorio y enfrentado a la simple discriminación de género, la cual constituye un

7 El término ha generado cierto debate entre quienes lo detractan considerándolo “the terrible label of ‘Tampa-core’” (Martin, 2021, párr. 6) y quienes defienden que “a Tampa-core film is the way it operates as a hyper-stylised vision of Florida” (Hurtado, 2021, párr. 5). Este último llega a asimilar el género con una suerte de *neowestern* moderno por sus narrativas supeditadas a la muerte y al caos en un mundo sin ley. Por tanto, Florida es representada a la par como un sueño de neón nocturno (las luces de los clubs de *striptease*) y un sueño de vacaciones, alcohol, drogas, sol y playa diurno (el *springbreak* estadounidense). Una hiperestilización fundada en el caos, la violencia, el sexo y la ausencia de ley.

problema global y endémico no resuelto. El ejemplo más significativo en el cine de los últimos años sería *Promising Young Woman* que, estrenado por Emerald Fennell en 2020, reúne las características mencionadas anteriormente pese a no ser el resultado de la adaptación de un texto preexistente. De hecho, podría hablarse ya de un *neo-noir* en el caso de estos filmes. Entonces la pregunta sería ¿es *Zola* un filme definible por este género? La respuesta obviamente es que sí hay trazos del *noir* en el filme; sin embargo, la fundamentación de su correcta categorización se explica mucho mejor en los términos del surrealismo contemporáneo en general y de la estética *Tampa-core* en particular.

La presencia de todos los rasgos estilísticos antes definidos se manifiesta en el caso de *Zola* a través de la caracterización espacial, así como el carácter independiente del filme, el género de la comedia dramática o incluso los temas de la violencia y el caos tan presentes. Sin embargo, el filme aspira a cierta renovación de la tradición con ese ambiente imbuido de las redes sociales, que impregna toda la realización cinematográfica con la recursividad en el medio que se adapta. Bravo aplica al relato de la historia que cuenta un artificio continuo, identificado en el trato de la imagen y el sonido. Me refiero tanto a la banda sonora a cargo de Levi como a esos sonidos de notificación constantes durante todo el filme, o los corazones en pantalla. Un ejemplo claro del uso de sonido e imagen combinados, que aportan una estética transmedia, es el clip musical que se sucede al principio del filme durante el viaje en coche con el tema “Hannah Montana” de Migos.

Otra de las singularidades que aporta Bravo es la oposición del propio relato de Stefani (Jessica) dentro del filme, incluyendo a modo de micro-corto la secuencia @stefani, basada íntegramente en el post de Jessica en la web Reddit en el año 2015. En ella Stefani se presenta como la verdadera víctima de la historia en oposición al relato de Zola.

Con este filme, Janicza Bravo, presenta una *Zola* cinematográfica con conciencia social, envuelta en un contexto de actividad digital honrando al medio adaptado (los constantes sonidos de notificación de Twitter y las sobreimpresiones de corazones en pantalla). Pero también a una *Zola*

como símbolo de la resistencia femenina y testimonio de resiliencia de una mujer que se impone a un contexto de violencia caótica que la rodea. Todo ello aplicando ese estilo *indie* propio de la directora, pero concluyendo en un relato humanista de tono sureño.

Se trata de un filme que adopta una estética dentro del surrealismo contemporáneo estadounidense identificado en un nuevo género cinematográfico cuyo espacio de desarrollo de las acciones se sitúa en una Florida sin ley. Así da continuidad al canon inaugurado por *Spring Breakers*, con esta corriente *Tampa-core*, donde el asesinato y el caos en un sur idílico (y usualmente ligado a las vacaciones de primavera en el imaginario popular) configuran el escenario surrealista. Aunque el género estilístico es iniciado con el filme del 2012, quien realmente lo potencia es el cineasta Sean Baker. Lo hace sobre todo con el filme *The Florida Project*, cuya ambientación espacial sí se adapta a una localización ubicada en el estado florido del sur, y luego el caos se abre paso en un ambiente de hostilidad identificado en la vida de motel y la prostitución como herramienta para sobrevivir. Sin embargo, otros de sus filmes como *Starlet* (2012), *Tangerine* (2015) o *Red Rocket* (2021), cuya localización espacial ya no está ambientada en Florida, también mantienen esa estética propia de las producciones enmarcadas en el *Tampa-core*: el sur, el clima cálido, los moteles o los protagonistas que luchan por abrirse paso en un mundo hostil, caótico y violento.

@zola aglutina toda la violencia y el drama de otros géneros clásicos como el western o el *noir*, pero está escrito como un *indie* moderno al más puro estilo del festival de Sundance. Esto podría dar lugar a considerar el género como *bikini noir*, por los códigos de vestimenta que suelen aplicar en este tipo de filmes, marcados obviamente por esa condición climática en la península del sur. Podrían recuperarse las reflexiones de Dieter Richter (2001) sobre esta cuestión, quien define el Sur de la siguiente manera:

El sueño de la felicidad [...] una realidad que mira al Sur como un destino turístico apreciable, soleado [...] el Sur se convierte para miles de personas en el anhelo de la playa y el sol [...] en la actual sociedad de la libertad. (p. 206)

Esta idea va de la mano de la caracterización, a veces pertinente, de estos filmes como cine de vacaciones (de primavera), por esa condición de un vestuario muy definido estéticamente, no necesariamente sexualizado, sino autoimpuesto por una cuestión espacial climática, pues la importancia del sol en la zona determina la forma de vestir. O incluso considerarse un *Miami Vice style*, dado que es la ciudad más representativa del Estado, significando todas esas implicaciones en el vicio o el desenfreno y la violencia. Sin embargo, *Tampa-core* se adecua mucho mejor a su correcta definición, pudiendo no encasillar la acción en un espacio concreto como la ciudad de Miami, ni reducir la estética de vestuario a una prenda femenina singular, pues esta denominación evoca de una forma mucho más precisa la esencia fantasmagórica de Florida (no solo Miami, sino también los moteles de carretera o los clubs de *striptease*).

Otros elementos que caracterizan la estética singular de este tipo de filmes es la presencia en todos ellos del personaje blanco caricaturizado con acento negro por apropiación cultural, como es el caso de Stefani en *@zola*. Pero también una visión de Florida híper estilizada e impregnada de la nostalgia de lo idílico y la concepción moralista de lo sureño dentro de su dicotómica expresión amorosa. Se ve muy bien en *@zola* con ese viaje hacia los clubs de *striptease* del Estado del sur, durante el cual se intercalan planos sucesivos de la cruz cristiana y la bandera confederada.

Antes se daban algunos ejemplos que configurarían ese modelo de hacer cine cuya tradición es muy reciente y apenas cuenta con una década de antigüedad: *Spring Breakers*, *Moonlight*, *The Florida Project*, *Waves*, *@zola*. No es una cuestión aleatoria, pues la productora detrás de todos estos filmes es A24, que nace precisamente en el año 2012 como empresa dirigida a financiar proyectos cinematográficos. De hecho, gracias al éxito de *Spring Breakers* se afianza en la industria, siendo hoy una de las referencias en la producción de cine independiente.

¿El éxito de *Zola* repercutirá en el devenir de este tipo de producciones, como parece que se comienza a vislumbrar con los ejemplos propuestos?⁸

⁸ Aglaia Berlutti plantea también la siguiente pregunta al respecto de estas incógnitas: “¿Llegó un

Es una incógnita. Lo que sí se puede afirmar aquí y ahora con absoluta seguridad y certeza es que Janicza Bravo rueda una película sobre Twitter o, más acertadamente, adapta posliterariamente un relato tuitero, pero también crea un nuevo modo de hacer cine, amparado en la tradición surrealista contemporánea estadounidense.

Conclusión

Jordi Balló y Xavier Pérez hacen una aportación significativa al campo de los estudios fílmicos reforzando la idea de que todo argumento cinematográfico se remite de una forma u otra, más literalmente o con alteraciones y modificaciones, a un argumento anterior ya definido en las tradiciones orales o escritas desde la Antigüedad o los textos sagrados hasta la Modernidad⁹. Tal y como reza el título de su obra *La semilla inmortal. Los argumentos universales del cine* (1995), la idea que los autores transmiten es que el cine funciona básicamente como una herramienta de repetición narrativa audiovisual que cuenta con veintidós modelos, con o sin variaciones, preestablecidos, que ellos denominan como “semillas inmortales”. Obviamente, la principal tarea del arte cinematográfico consistiría en actualizar estos modelos mediante precisamente la innovación y/o la adaptación¹⁰.

La octava semilla sería la de “Lo viejo y lo nuevo” (Balló y Pérez, 1995, p. 115). Aquí el ejemplo más ilustrativo que emplean para caracterizarlo es *El jardín de los cerezos* (1904) de Anton Chéjov, si bien no representaría

nuevo estilo de hacer cine?”, que ella misma responde con la posterior afirmación de que *Zola* es una “demostración que una buena historia puede trascender las limitaciones de las plataformas virtuales” (Berlutti, 2020, párr. 1).

9 El término *monolito*, acuñado por Joseph Campbell (2005) ya introducía la idea de que “encontraremos siempre la misma historia [...]; la lógica, los héroes y las hazañas del mito sobreviven en los tiempos modernos” (11-12).

10 Eric S. Mallin (2019) propone una lectura similar de las narrativas cinematográficas analizando lo que denomina *non-adaptations*. El autor sostiene la teoría de que muchos de los films considerados originales operan realmente como adaptaciones de la obra de Shakespeare. Entre los ejemplos que enumera se encuentran, significativamente, *Titanic* (1997), *The Godfather* (1972), *Memento* (2000), *Birdman* (2014) o *The Texas Chainsaw Massacre* (1974).

obviamente el primer modelo de este tipo de narrativa, consideran los autores que sí es el más significativo. Ejemplos anteriores como el de “The Fall of the House of Usher” (1839) de Edgar Allan Poe ya existían con casi un siglo de anterioridad. La premisa de estos relatos es mezclar los motivos de la decadencia, el paso del tiempo y la autodestrucción enfrentados a la juventud y su efimeridad. Este principio es perfectamente trasladable a la dicotomía norte-sur que centra el presente estudio, oponiendo decadencia a modernidad o lo viejo a lo nuevo, la huida desde la monotonía de lo estable hacia el caos disfrazado de opulencia, lo pragmático frente a lo onírico. Este contraste de decadencia personal, social e incluso política se puede percibir claramente en un filme del tipo *Red Rocket* (estrenado por Baker en 2021), donde una figura del cine porno venida a menos merodea por los restos de un pequeño pueblo de Florida arrasado por un contexto político-social devastador y un pasado familiar destruido y destructivo. Este filme se insiere en la misma corriente de género fílmico que el filme *@zola*, dentro del surrealismo contemporáneo norteamericano y la estética *Tampa-core* empleada por el cineasta Sean Baker. Esa decadencia y contraste entre lo novedoso, lo fresco y lo rancio ponen en relación la trama argumental universal con lo posliterario¹¹ y la especificidad de este filme que adapta un relato *tuitero*.

El género iniciado por Baker, el surrealismo contemporáneo estadounidense, deviene en una suerte de *sur-realismo* con el filme *@zola*, o realismo del sur. La búsqueda del sueño americano se traslada a la utopía de una Florida significada en el clima cálido diurno y las luces de neón nocturnas. En los bikinis al sol, en el sexo y la violencia desatados en la noche. La ilusión de una vida mejor o, al menos, de una oportunidad de conseguir dinero fácil, en un sur simbolizado por las ciudades de Miami, identificada en el vicio, y Tampa, identificada en la decadencia. En definitiva, la tradición surrealista iniciada por la serie de filmes descritas al

11 Aquí utilizo el concepto en el sentido otorgado por Thomas Leitch (2004, 2007) de una adaptación cuyo texto previo proviene de un medio no específica o explícitamente literario (véase el videojuego o los parques temáticos).

amparo de la productora A24, desde el *Miami Vice style* hasta el *Tampacore*, pasando por el *bikini noir*.

El recientemente fallecido Nuccio Ordine, en la ciudad de Cosenza, el Sur que nunca quiso abandonar y desde donde impartió su “distinto” magisterio, hizo la siguiente reflexión: el sur no existe. Es una quimera, una fantasía. El sur deviene en una evasión de la realidad, una vía de escape a la asfixiante cotidianidad, un vasto territorio virgen e inexplorado al que se ansía llegar para huir de un presente desesperanzador (2017, p. 24). Como acertadamente señala Irene Vallejo en su artículo para el diario *El País*, “siempre hay un sur al sur” (Vallejo, 2023, párr. 10).

Referencias

- Aciman, A. y Rensin, E. (2009). *Twitterature: The World's Greatest Books Retold Through Twitter*. Penguin Publishing Group.
- Balló, J. y Pérez X. (1995). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Anagrama.
- Berlutti, A. (2020). La historia de cómo un hilo de Twitter se convirtió en una película sorprendente. *Hipertextual*. <https://hipertextual.com/2020/01/hilo-twitter-pelicula-sundance>
- Bravo, J. (Dir.) (2020). *Zola* [Filme]. Estados Unidos, A24.
- Campbell, J. (2005). *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito* (Trad. Luisa Josefina Hernández). Fondo de Cultura Económica. (Original publicado en 1949).
- Castro Martínez, A. y Díaz Morilla P. (2021). Tuitertura: contar historias con los hilos y recursos de Twitter. *Ocnos: Revista de estudios sobre lectura*, 20(1), 82-95. https://doi.org/10.18239/ocnos_2021.20.1.2481
- Grigar, D. (2016). The 24-Hr. Micro–Elit Project. *Social Media Narrative: Issues in Contemporary Practice*. Simposio online conducido por The Rutgers Camden Digital Studies Center, Facebook, 16-21 de noviembre.
- Grossman, J. (2022, 11 de enero). Noiradaptation: Dirty Towns, Dirty Texts [Conferencia]. *Adaptation Without Borders*. Technische Universität Braunschweig.
- Handler, R. (2021, 30 de junio). *Zola Is Janicza Bravo's Comic Horror Show. The director sees the Twitter thread-turned-movie as both a classic comedy and a singular white nightmare*. Vulture. <https://www.vulture.com/2021/06/janicza-bravo-interview-zola-is-a-horror-show.html>

- Hurtado, L. (2021). *Are Tampa-core movies the new westerns?* The Face. <https://theface.com/culture/zola-film-twitter-spring-breakers-a24-florida-taylor-paige-tampa-core-western-movies>
- King, A. (2015). #TheStory. Twitter, @_zolarmoon.
- Kushner, D. (2015, 17 de noviembre). Zola Tells All: The Real Story Behind the Greatest Stripper Saga Ever Tweeted. *Rolling Stone*, 1-10. <https://www.rollingstone.com/feature/zola-tells-all-the-real-story-behind-the-greatest-stripper-saga-ever-tweeted-73048/>
- Leitch, T. (2004). Post-literary Adaptation. *PostScript-Essays in Film and the Humanities*, 23(3), 99-117.
- Leitch, T. (2007). *Film Adaptation & Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Johns Hopkins University Press.
- Mallin, E. S. (2019). *Reading Shakespeare in the Movies: Non-Adaptations and Their Meaning*. Palgrave Macmillan.
- Martin, A. (2021). *Film Review: 'Zola' – How to Tell the Story?* Screen Hub. <https://www.screenhub.com.au/news/reviews/zola-film-review-how-to-tell-the-social-media-story-1474231/>
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Editorial Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, J. (2002). Pistas para entre-ver medios y mediaciones. *Signo y pensamiento*, 21(41), 13-20.
- Ordine, N. (2017). *La utilidad de lo inútil: Manifiesto*. Acantilado.
- Pisarski, M. (2017). Digital Postmodernism. From Hypertexts to Twitterature and Bots. *World Literature Studies*, (3), 41-53.
- Richter, D. (2011). *El Sur: Historia de un punto cardinal. Un recorrido cultural a través del arte, la literatura y la religión*. Siruela.
- Vallejo, I. (2023, 10 de junio). Ser sur. *El País*. <https://elpais.com/eps/2023-06-10/ser-sur.html>