

# ICONOGRAFÍAS DEL PODER MEDIÁTICO EN NOTICIA DE UNA VIOLACIÓN EN PRIMERA PÁGINA: SUPERVIVENCIAS VISUALES ENTRE EL CINE POLÍTICO ITALIANO Y LA ESFERA PÚBLICA CONTEMPORÁNEA

DANIEL ARREBOLA

LUDOVICO LONGHI

EZEQUIEL RAMÓN-PINAT

## I. INTRODUCCIÓN

---

En la convulsa Italia de los *anni di piombo*, un periodo marcado por tensiones políticas y profundas reconfiguraciones sociales, Marco Bellocchio estrenó *Sbatti il mostro in prima pagina* (*Noticia de una violación en primera página*, 1972), un film que disecciona los mecanismos de manipulación mediática mediante una iconografía del poder aún vigente. La película, ambientada durante una ola de violencia en Milán, relata cómo el director de un periódico, Bizanti, decide culpar a un joven militante de extrema izquierda por el asesinato de una joven, con el objetivo de influir en las elecciones. Esta trama se inspira en el contexto real de los *anni di piombo* y, en particular, en el caso de Pietro Valpreda, un anarquista falsamente acusado de un atentado e integra imágenes puramente do-

cumentales —como las de manifestaciones en Milán— con la ficción. Protagonizada por Gian Maria Volonté, la película no solo dramatiza la fabricación de un chivo expiatorio para influir en unas elecciones, sino que instituye códigos visuales —la redacción como espacio de dominio, la construcción sensacionalista de la noticia, la creación del monstruo mediático— que trascienden su contexto histórico. La obra de Bellocchio se distingue por una crítica incisiva a las estructuras de dominación, particularmente en su dimensión mediática. *Noticia de una violación...* no constituye una excepción, sino que se inscribe en una filmografía comprometida, que desde sus orígenes en los años sesenta, con films como *I pugni in tasca* (*Las manos en los bolsillos*, 1965), hasta *Il traditore* (*El traidor*, 2019) sostiene una postura ética sobre el cine como herramienta de desvelamiento



Noticia 01. Íncipit de la película, que se apropia de una imagen de archivo de una manifestación de extrema derecha encabezada por el actual presidente del Senado de la República Italiana. ¿Sugiere Bellocchio que hay un monstruo real en primera plana?

El análisis que aquí se propone se vertebra en dos ejes conceptuales. Por un lado, el *Nachleben* de Aby Warburg —la «supervivencia del gesto en el tiempo»— permite rastrear cómo ciertos motivos visuales del film, como la dramatización claustrofóbica de la redacción, reaparecen en prácticas periodísticas contemporáneas. Por otro, la noción de «película político-indiciaria» (Mancino, 2008) —aquella que interroga las verdades oficiales y convoca una mirada detectivesca en el espectador— enmarca la estrategia de Bellocchio: no se trata solo de denunciar la manipulación, sino de exponer sus engranajes visuales para fomentar el escepticismo crítico ante los medios.

La vigencia de estos códigos se amplifica en la era digital. El periodismo de sucesos contemporáneo o los fenómenos de viralización masiva de contenidos sensibles replican —a menudo de manera inconsciente— la saturación sensorial que el cineasta denunciaba: al exponer testimonios de violencia o trauma en redes sociales, se visibiliza el conflicto, pero también se corre el riesgo de convertirlo en espectáculo y banalizarlo. Platafor-

mas como Twitter (ahora X), pese a su potencial democratizador, reproducen jerarquías visuales análogas a las de la redacción de *Il Giornale*: los algoritmos priorizan imágenes impactantes —titulares morbosos, *deepfakes*— replicando una economía de la atención que Bellocchio ya anticipaba en 1972. Esta paradoja sugiere que, aunque los formatos cambien, persisten lógicas mediáticas basadas en el sensacionalismo y la deshumanización.

Al entrelazar análisis fílmico, teoría crítica y estudios digitales, este trabajo no solo reinterpreta la filmografía de Bellocchio, sino que interroga la ética de la representación visual en un contexto donde redes sociales y *fact-checkers* libran batallas por el control narrativo. La introducción que aquí se presenta sienta así las bases para un

diálogo transdisciplinar urgente: ¿Cómo resistir la banalización de la violencia sin incurrir en su invisibilización? ¿Puede el cine, como sugería Godard, seguir siendo una herramienta política en la era de los algoritmos? Estas preguntas, latentes en la película de Bellocchio, adquieren renovada vigencia cuando los códigos que él diseccionó mutan en memes, *trending topics* y guerras de desinformación.

## 2. MARCO TEÓRICO

### 2.1. El concepto de *Nachleben* de Aby Warburg aplicado al análisis fílmico

El concepto de *Nachleben der Antike*, formulado por Aby Warburg, alude a la «supervivencia» o «vida póstuma» de imágenes y gestos del pasado en contextos históricos posteriores. Warburg sostuvo que ciertos esquemas visuales y expresivos —especialmente aquellos cargados de una intensa energía emocional— atraviesan los siglos y resurgen con nuevos significados en distintos soportes culturales, desde las artes visuales hasta los me-

dios de comunicación modernos (Warburg, 2010). Aplicado al análisis fílmico, este enfoque permite investigar cómo determinadas formas visuales no solo perduran, sino que se reactivan al interior de la modernidad para actualizar conflictos históricos y tensiones latentes. *Noticia de una violación en primera página* (1972), de Marco Bellocchio, ofrece un terreno fértil para esta perspectiva: en ella persisten iconografías del poder —como el uso retórico del encuadre en la representación de jueces, policías o periodistas— y motivos visuales ligados a la estigmatización del enemigo público, cuya genealogía se extiende más allá del contexto italiano de los años setenta. Así, la película no solo dialoga con la coyuntura político-mediática de su tiempo, sino que reactiva un repertorio visual más amplio, vinculado a luchas históricas por el control de la imagen, la manipulación del cuerpo y la construcción de la verdad. Una lectura *warburguiana* permite ver en el film una constelación de gestos e imágenes arquetípicas que reaparecen en el presente bajo nuevas formas y sentidos.

## 2.2. La noción de cine político-indiciario según Mancino

Una de las críticas más frecuentes que la prensa de la izquierda extraparlamentaria dirigía a Marco Bellocchio no se centraba tanto en los contenidos de sus películas como en la forma en que estas eran recibidas y difundidas por los circuitos oficiales. Como señalan Della Casa y Manera, «no se ataca a Bellocchio por el contenido de sus películas en sí, sino por la forma en que se recibe su obra dentro de un sistema de distribución y promoción cinematográfica que se juzga burgués y conformista» (2012). Esta crítica revela una contradicción fundamental: la figura del autor comprometido que, sin embargo, termina siendo validado por las estructuras culturales del mismo sistema capitalista que pretende cuestionar.

Frente a un cine político de corte panfletario o explícitamente militante, Anton Giulio Mancino propone la categoría de *cine político-indiciario* para

---

## LA PELÍCULA NO SOLO DRAMATIZA LA FABRICACIÓN DE UN CHIVO EXPIATORIO PARA INFLUIR EN UNAS ELECCIONES, SINO QUE INSTITUYE CÓDIGOS VISUALES —LA REDACCIÓN COMO ESPACIO DE DOMINIO, LA CONSTRUCCIÓN SENSACIONALISTA DE LA NOTICIA— QUE TRASCIENDEN SU CONTEXTO HISTÓRICO

---

referirse a aquellas obras que, en lugar de ofrecer respuestas unívocas, siembran dudas y estimulan una mirada crítica e investigativa por parte del espectador. Se trata de un cine que —como el *giallo* o el policial indiciario— se articula a través de signos ambiguos, pistas fragmentarias y versiones divergentes de los hechos, delegando en el espectador la tarea de descifrar las estrategias de encubrimiento y manipulación que operan en la esfera pública (Mancino, 2008).

En este marco, *Noticia de una violación en primera página* se inscribe plenamente como una obra que no solo denuncia la espectacularización del crimen o la instrumentalización del miedo por parte de los medios, sino que propone una interrogación radical sobre el estatuto mismo de la imagen y su poder para construir realidad. Bellocchio descompone los códigos del periodismo sensacionalista y expone las operaciones simbólicas mediante las cuales ciertos cuerpos —en especial los marginales, los subalternos o los supuestos culpables— son construidos como objeto de repulsa pública. Esta lógica político-indiciaria, que converge con el enfoque del *Nachleben*, pone en evidencia no solo los dispositivos del poder mediático, sino también la genealogía visual de sus mecanismos de representación. El film se convierte así en una caja de resonancia donde la crítica al presente se entrelaza con la memoria persistente de las imágenes. Las siguientes secciones (3 y 4) aplicarán esta convergencia dual para analizar cómo los

motivos visuales de la redacción (*Nachleben*) fuerzan al espectador a una decodificación crítica (político-indiciario), evidenciando la genealogía de la manipulación mediática.

### 3. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE NOTICIA DE UNA VIOLACIÓN EN PRIMERA PÁGINA

La película *Noticia de una violación en primera página* (1972) se inscribe de lleno en la convulsa Italia de los *anni di piombo*, un periodo marcado por tensiones políticas que el film disecciona, dramatizando la fabricación de un chivo expiatorio para influir en unas elecciones. Es esencial contextualizar que la obra de Bellocchio, protagonizada por Gian Maria Volonté, interpreta y combina varios casos reales de la época, siendo el más notorio el de Pietro Valpreda, el anarquista que fue falsamente acusado de un atentado. El propio director, que había pertenecido al grupo de izquierda vinculado al diario *Lotta Continua* —mencionado en el film, en contraste con el periodismo de *Il Giornale*—, utiliza el cine como herramienta de desvelamiento. Además, Bellocchio ya demostraba su coherencia crítica en 1972 al introducir imágenes puramente documentales —como las de las manifestaciones en Milán— mezclando elementos de ficción y no ficción. Este enfoque establece un marco político-indiciario que nos obliga a analizar la manipulación del periódico como un síntoma de la instrumentalización del miedo en la esfera pública.

#### 3.1. El espacio de dominio: la redacción como escenario del poder

En *Noticia de una violación en primera página*, la redacción de *Il Giornale* se presenta como un microcosmos del poder mediático donde cada elemento visual está cuidadosamente diseñado para comunicar significados políticos. Es crucial notar que el film enmarca este espacio de dominio inmediatamente como un objetivo atacado. La secuencia inicial se apropia de imágenes de archivo de una manifestación de extrema derecha, seguida

por disturbios que culminan en el asalto a la sede del periódico con cócteles Molotov. Esta puesta en escena presenta a la redacción como un espacio vulnerable. Lejos de contradecir su rol como centro de dominio, este inicio subraya la profunda polarización política de los *anni di piombo* y justifica la necesidad del director Bizanti de ejercer un control narrativo total. La manipulación ejercida por *Il Giornale*, al fabricar un chivo expiatorio para influir en las elecciones, se presenta como una respuesta de defensa y restablecimiento del orden frente a un caos percibido. La presencia del director del periódico se impone tanto física como discursivamente: los encuadres lo sitúan sistemáticamente en posiciones de autoridad, reforzando su rol como epicentro del dispositivo de control.

A continuación, Bellocchio introduce el funcionamiento interno del poder a través de secuencias clave que operan como pistas indiciarias de la manipulación. La primera reunión del consejo de redacción, en la que se discute para decidir el titular y la orientación editorial, es una escena de poder crucial. La cámara transiciona de periodista a periodista, enfatizando la cadena de complicidad y la presión jerárquica, donde la «verdad» es consensuada y fabricada antes de ser investigada. Esta dinámica visual opera como una supervivencia visual (*Nachleben*) de la iconografía de las *asambleas de poder* históricas, donde la decisión colectiva enmascara la voluntad individual (la de Bizanti). Simultáneamente, el film la presenta como una pista político-indiciaria que obliga al espectador a cuestionar el origen institucional del mensaje sensacionalista.

Esta lógica visual de la vigilancia y el escenario del poder —analizada por Jordi Balló (2000) en su estudio sobre las iconografías del control social y ampliada en el volumen editado por Salvadó y Balló (2023), que examina la visualidad del poder institucional— se concreta en una arquitectura interior pensada para la supervisión. La disposición jerárquica de *Il Giornale* ejemplifica motivos tratados en el volumen citado como «el despacho»

—donde se toman las decisiones— analizado por Àngel Quintana (2023) y «la sala de control» —la evaluación perpetua— estudiada por Iván Pintor y Ana Aitana Fernández (2023), demostrando cómo la arquitectura interior reproduce el control ideológico en el espacio mediático. La disposición de los escritorios, alineados en un espacio abierto y expuesto, contrasta con la inaccesibilidad del despacho directivo, desde donde se toman las decisiones clave. La disposición panóptica de la redacción, con la vigilancia ejercida por Bizanti, no es un mero recurso de puesta en escena; es una supervivencia visual (*Nachleben*) de esquemas históricos de control y estratificación social, cuya manifestación en *Il Giornale* obliga al espectador a adoptar una mirada político-indiciaria para descifrar la arquitectura ideológica detrás del medio. Las máquinas de escribir, presentes en casi todos los planos, trascienden su función instrumental para convertirse en emblemas de una maquinaria ideológica y actúan como pista ambigua (político-indiciario) que revela que el discurso sensacionalista se fabrica mediante la repetición mecánica de mensajes prediseñados, un gesto que evidencia la supervivencia de una maquinaria ideológica. Una escena particularmente reveladora muestra a Bizanti interviniendo directamente en la redacción de un titular; el encuadre de sus manos sobre la máquina de escribir subraya su papel como arquitecto de una realidad manipulada. La iluminación refuerza esta lectura crítica: luces frías bañan los escritorios mientras el resto del espacio queda en penumbra, creando una atmósfera opresiva que evoca un entorno carcelario. El ritmo de los movimientos escénicos —marcado por desplazamientos nerviosos y gestos apresurados— transmite la presión constante que



Noticia 02. Consejo de redacción del diario *Il Giornale*: la jerarquía compositiva sugiere un control panóptico ejercido por el director Bizanti (en primer plano, a la izquierda) dentro de la estructura mediática

pesa sobre los trabajadores. La suma de estos recursos —estratificación jerárquica, vigilancia estructural, simbolismo tecnológico e iluminación expresionista— configura una crítica incisiva del espacio periodístico como dispositivo de manipulación social. Como observa Micciché (1989), la película se inscribe plenamente en la tradición del cine político italiano de los años setenta, donde la forma cinematográfica deviene vehículo de denuncia a través de una puesta en escena cargada de sentido.

### 3.2. La construcción de la noticia manipulada y la fabricación iconográfica del monstruo mediático

El tratamiento visual que hace Bellocchio de este espacio no solo es clave para el género *político-indiciario* —que investiga las pistas fragmentarias de la realidad—, sino que, a través del encuadre, revela la supervivencia del gesto forense o el *punctum* (Barthes, 1980) en el que se convierte la escena en un medio de consumo.

Esta secuencia es fundamental, pues expone cómo los mecanismos del poder —en este caso, parapolicial o institucional— se alinean con la narra-



tiva mediática. La deshumanización del sujeto —el sospechoso, filmado en sombras y ángulos picados— no es solo una estrategia mediática, sino un acto físico de coacción, lo que refuerza la crítica de Bellocchio a la estructura de dominación.

Esta violencia física, que deshumaniza al sujeto y lo convierte en un medio de consumo, se replica y se amplifica inmediatamente en la esfera simbólica del periódico. Uno de los aspectos más relevantes de *Noticia de una violación en primera página* es la forma en que representa el proceso mediante el cual un hecho real —el asesinato de una joven— se convierte en una noticia manipulada y sensacionalista. La película no se limita a denunciar esta distorsión mediática; va más allá al desvelar los mecanismos visuales que construyen una verdad oficial, invitando al espectador a desconfiar de las imágenes y a adoptar una mirada crítica frente a los mensajes de los medios de comunicación.

Bellocchio revela este proceso en una secuencia clave: la reunión editorial en la que se decide culpabilizar al joven anarquista. La cámara alterna entre planos generales de la redacción —caótica y abarrotada de papeles— y primeros planos de las fotografías del sospechoso. La selección editorial

de la fotografía del joven anarquista, que reduce al individuo a un ícono amenazante (Benjamin, 1936), remite de nuevo a la supervivencia (*Nachleben*) de repertorios visuales ligados a la estigmatización del enemigo público. La explicitación de este proceso invita al espectador a ejercer la mirada crítico-indiciaria, desconfiando de la imagen como verdad unívoca. Como advierte Susan Sontag (2003), las imágenes de violencia pueden instrumentalizarse para infundir miedo y justificar la exclusión social.

En paralelo a esta manipulación visual y como un mecanismo convergente, la distorsión del lenguaje se ilustra la distorsión del lenguaje se ilustra en una escena en la que un redactor, presionado por sus superiores, reescribe un artículo. La cámara se centra en sus manos temblorosas mientras tacha la palabra «presunto» y la sustituye por «confirmado», al tiempo que la voz en off de Bizanti repite: «Necesitamos certezas, no dudas». Este gesto, captado en un plano secuencia, revela cómo el lenguaje se pervierte para alimentar el sensacionalismo, en línea con lo que analizan Noam Chomsky y Edward S. Herman (1988) en su teoría sobre la *manufactura del consentimiento*. La elección léxica no solo condena al sospechoso de

antemano, sino que impone una narrativa binaria que elimina toda ambigüedad moral.

La puesta en escena de la información alcanza su punto álgido en una rueda de prensa en la que Bizanti, iluminado por los focos televisivos, se presenta ante una multitud de periodistas. Las cámaras lo captan desde ángulos bajos, exaltando su figura como una autoridad incuestionable, un recurso que remite al *culto al líder* descrito por Roland Barthes (1980). Este encuadre contrasta con los planos posteriores del sospechoso, filmado en sombras

**Noticia 03.** El director Bizanti instruye al joven redactor Roveda sobre cómo desmontar y reconstruir los titulares, de modo que adquieran una clara connotación propagandística



y desde ángulos picados, reducido a un cuerpo despojado de agencia. Pierre Bourdieu (1996) analiza esta dinámica como parte de una *realidad paralela* mediática, en la que la verdad se diluye entre el espectáculo y la desinformación.

La construcción visual de la noticia en la película es un proceso complejo y sofisticado, que combina la selección de imágenes, la manipulación del lenguaje y la puesta en escena para crear una narrativa sensacionalista. Al mostrar este proceso de manera explícita, Bellocchio invita al espectador a adoptar una mirada crítica, tal como sugiere Mancino (2008) para el cine político-indiciario. Estas estrategias, lejos de ser vestigios de los años setenta, siguen vigentes en el periodismo actual, donde la saturación de *deepfakes* y titulares generados por algoritmos refuerzan la necesidad de cuestionar cómo los medios moldean —y distorsionan— nuestra percepción de la realidad.

La construcción del monstruo mediático emerge como una estrategia central de *Il Giornale* para manipular la opinión pública y reforzar su narrativa. Bellocchio descompone este proceso al mostrar cómo el sospechoso es transformado en enemigo público a través de la descontextualización de imágenes, la asociación con símbolos negativos y la repetición constante de mensajes incriminatorios. Esta operación de estigmatización, que remite a una supervivencia (*Nachleben*) de la iconografía del chivo expiatorio, se articula en varios niveles.

El diario *Il Giornale* selecciona fotografías del joven en las que su expresión y postura, al ser extraídas de su contexto original, se presentan como indicios de culpabilidad. Esta estrategia alcanza su punto culminante en una secuencia en la que su imagen es proyectada en una pared de la redacción, rodeada de recortes de periódicos y grafitis con consignas como «Justicia Ya». La cámara hace un zoom lento hacia su rostro, distorsionado por la proyección, mientras una voz en off enumera falsos antecedentes criminales. La descontextua-

lización de la imagen del sospechoso, proyectada y rodeada de eslóganes incriminatorios, subraya cómo el individuo es transformado en un espectro amenazante. Este uso retórico, que Didi-Huberman asocia con la supervivencia de las imágenes descontextualizadas, es, simultáneamente, la pista indiciaria que Bellocchio ofrece al público para que descifre el mecanismo de deshumanización mediática. La descontextualización no solo aísla gestos, sino que los recicla dentro de un nuevo marco visual cargado de significados políticos. Como apunta Walter Benjamin (1936), la *estetización de la política* convierte la imagen en un instrumento de control social, sacrificando el contexto en favor del sensacionalismo.

El periódico vincula al joven con símbolos de violencia y subversión, asociándolo con imágenes de manifestaciones o pancartas radicales. Esta técnica refuerza los prejuicios del público hacia ciertos sectores políticos y sociales. Siguiendo a Roland Barthes (1980), la selección de estas imágenes funciona como un *punctum*: detalles aparentemente neutros —una mirada intensa, un puño levantado— adquieren significados cargados de connotaciones que criminalizan al ser insertadas en un relato mediático sesgado.

Una vez impuesta la narrativa a través de estos símbolos negativos, el periódico avanza hacia la consolidación definitiva del enemigo público. Esta estrategia se concreta en que el periódico publica titulares y artículos que refuerzan la culpabilidad del joven, consolidando una narrativa única. Esta estrategia, relacionada con los *filtros ideológicos* de Chomsky y Herman (1988), se ejemplifica en la omisión sistemática de su voz. En la única escena donde el joven habla directamente —un plano medio en su celda, iluminado tenuemente—, el film interrumpe abruptamente su discurso con un corte a un titular de *Il Giornale*: «El Monstruo no Tiene Palabra». Esta saturación de imágenes manipuladas, junto con el silenciamiento de su perspectiva, muestra cómo los medios eliminan la subjetividad para fabricar consenso. Como señala Judith Butler

(2010) en sus *marcos de inteligibilidad*, ciertas vidas son excluidas del contrato social al ser reducidas a cuerpos sin voz, meros recursos para alimentar el miedo colectivo. Así, la construcción del *monstruo mediático* en la película es un proceso multifacético que involucra la corrupción de la imagen, la manipulación emocional y la complicidad del público. Bellocchio no solo denuncia estas prácticas, sino que expone su genealogía visual, invitando a una reflexión crítica sobre cómo los medios, entonces y ahora, crean enemigos para legitimar el control social.

### 3.3. Deshumanización y marcos de inteligibilidad: la lógica biopolítica del consenso mediático

En este contexto de fabricación iconográfica que reduce al sospechoso a un cuerpo sin voz y despojado de agencia, la deshumanización del joven no es solo una estrategia retórica, sino un mecanismo biopolítico (Foucault, 1976) que reduce su cuerpo a un objeto desechable dentro de la maquinaria mediático-judicial. Según Foucault, la biopolítica regula la vida mediante dispositivos que clasifican qué cuerpos merecen protección y cuáles pueden ser sacrificados en nombre del *orden público*. En la película, el periódico *Il Giornale* activa este dispositivo al presentar al sospechoso como una amenaza existencial, justificando así su exclusión del contrato social. La repetición de titulares sensacionalistas y su vinculación con símbolos de violencia no solo criminalizan al joven, sino que lo colocan en una zona de precariedad (Butler, 2010), donde su vida pierde valor ético y se convierte en un recurso para consolidar narrativas de poder.



Noticia 04. Primera plana del diario *Il Giornale*, que presenta como culpable a un peligroso militante de la extrema izquierda

Butler amplía esta idea al señalar que los *marcos de inteligibilidad* determinan qué vidas son consideradas lamentables y cuáles pueden ser estigmatizadas. Al descontextualizar las imágenes del joven y asociarlo con la violencia callejera, los medios construyen un cuerpo sin narrativa, una existencia precaria que puede ser perseguida sin remordimientos. Esta dinámica refleja cómo la biopolítica (Foucault) y la precariedad (Butler) convergen en la esfera pública: el sospechoso no es juzgado por sus actos, sino por su condición de cuerpo fuera del marco de lo humano, un monstruo fabricado para alimentar el miedo y legitimar el control social. La creación iconográfica del *monstruo mediático* en *Noticia de una violación en primera página* es un proceso complejo y multifacético que involucra la manipulación de mensajes e imágenes, la gestión de emociones, la creación de chivos expiatorios y la corrupción de la justicia. Al analizar este proceso en detalle, podemos comprender mejor cómo los medios de comunicación pueden ser utilizados para manipular la opinión pública y socavar los principios democráticos.



#### 4. CONTRASTE CON OTROS FILMS DE BELLOCCHIO: CONTINUIDADES Y RUPTURAS EN LA CRÍTICA AL PODER MEDIÁTICO

La filmografía de Marco Bellocchio es un observatorio privilegiado para examinar las tensiones entre imagen, poder y verdad. A lo largo de seis décadas, el cineasta ha mantenido una crítica constante a los mecanismos de manipulación, especialmente mediáticos, adaptando su mirada a los cambios históricos, tecnológicos y culturales. El contraste entre *Noticia de una violación en primera página* (1972) y películas más recientes como *El traidor* (2019) permite apreciar no solo la coherencia de su mirada crítica, sino también su capacidad para actualizarlas en contextos profundamente distintos. En *El traidor*, Bellocchio se centra en la figura de Tommaso Buscetta, el primer *pentito* de la mafia, para explorar cómo el sistema judicial y los medios de comunicación convierten su testimonio en un espectáculo. Lejos de la imagen de justicia reparadora, el proceso mediático transforma el juicio en una puesta en escena, donde titulares sensacionalistas y entrevistas televisivas reducen la complejidad ética del personaje a una dicotomía simplista: héroe o traidor. Esta lógica no difiere mucho de la que operaba en *Noticia de una violación...*, donde la redacción de *Il Giornale* construía una narrativa manipuladora que convertía al sospechoso en el monstruo que la opinión pública necesitaba. Las continuidades entre ambos films son notables. En ambos, se mantiene la estrategia de construcción del monstruo mediático: ya sea el joven marginado injustamente acusado en los setenta o el mafioso arrepentido en el siglo XXI, lo que está en juego es cómo los medios anulan la ambigüedad moral mediante imágenes seleccionadas y relatos simplificados. Además, en ambos casos, Bellocchio pone de relieve la conexión intrínseca entre el aparato mediático y el centro del poder político/judicial, que usa la espectacularización como estrategia de control. Esta su-

pervivencia visual (*Nachleben*) de la iconografía de la estigmatización exige del espectador la mirada político-indiciaria para descifrar la teatralización judicial que subyace a la 'verdad' mediática.

Además, los espacios donde se ejerce el poder —la redacción de *Il Giornale* en un caso, el tribunal en *El traidor* en otro— se presentan como escenarios teatrales, lugares donde la verdad se representa más que se busca, siempre bajo la mirada de cámaras, jueces o periodistas. Este uso del espacio cerrado como metáfora del control es una clara supervivencia (*Nachleben*) del gesto arquitectónico de la vigilancia, ahora aplicado a la esfera pública.

No obstante, también surgen rupturas significativas. *El traidor* introduce elementos formales y temáticos que reflejan el paso a una nueva era mediática. El uso de grabaciones de archivo, la inclusión de formatos televisivos y la fragmentación del relato responden a un ecosistema digital y posmoderno, donde la verdad se diluye en formatos fragmentados que apelan al morbo. Mientras que *Noticia de una violación...* denuncia frontalmente a los medios como aparatos ideológicos al servicio del poder (periodismo impreso), la evolución discursiva de *El traidor* se enfoca en la espectacularización posmoderna, donde la crítica se enriquece con una constante puesta en duda: la teatralización del juicio se cuestiona como mero entretenimiento, reflejando una crítica más sutil a la disolución de la verdad en la hiperconexión.

Además, si *Noticia de una violación...* se inscribe en una denuncia frontal de los medios como aparatos ideológicos al servicio del poder, *El traidor* enriquece esa crítica. Aquí no hay una condena unívoca, sino una constante puesta en duda: ¿la espectacularización del juicio sirve a la justicia o al entretenimiento? Bellocchio filma a Buscetta con una mezcla de empatía y escepticismo, insinuando que los medios no solo manipulan, sino que también revelan, aunque de forma ambigua, aspectos de una realidad que la justicia no puede resolver por sí sola. Este desarrollo forma parte de una evolución más amplia en la obra del direc-

tor. En *Buenos días, noche* (2003), los medios no aparecen como agentes activos de manipulación, sino como cómplices silenciosos del poder institucional. En cambio, en *El traidor*, el foco se desplaza hacia una crítica de la espectacularización posmoderna, donde la verdad se diluye en formatos fragmentados y narrativas que apelan más al morbo que al análisis. A pesar de estos desplazamientos, ciertas iconografías permanecen. Los espacios cerrados como metáforas del control, la deshumanización de los sujetos mediante el encuadre y el montaje, y la teatralización del poder: todos estos elementos persisten, aunque se actualicen en nuevas formas técnicas y discursivas. La cámara de Bellocchio sigue siendo un instrumento de desmontaje crítico, ahora reforzado por estrategias contemporáneas como el uso de archivos audiovisuales, pantallas múltiples y texturas digitales, que amplían el alcance de su crítica en la era de la hiper conectividad.

En definitiva, el contraste entre *Noticia de una violación...* y *El traidor* no solo incrementa la comprensión de ambas películas, sino que también resalta la vigencia del autor como testigo incómodo de las transformaciones del poder mediático. Su cine no ofrece respuestas definitivas, pero plantea las preguntas necesarias para cuestionar cómo, en cualquier época, los medios moldean y distorsionan nuestra percepción de la realidad.

## **5. SUPERVIVENCIAS CONTEMPORÁNEAS**

### **5.1. Del papel a la pantalla digital: persistencia de patrones iconográficos**

El análisis de *Noticia de una violación en primera página* revela que los códigos visuales establecidos en ella no han desaparecido con el tiempo. Por el contrario, han encontrado nuevas formas de manifestarse y perpetuarse en la esfera pública actual, adaptándose a las dinámicas y formatos del periodismo digital. Estrategias como la selección de imágenes, la manipulación del lenguaje y la descontextualización de la información, que son

---

### **AL IGUAL QUE BIZANTI EN LA PELÍCULA, QUIENES DIFUNDEN DEEPFAKES BUSCAN FABRICAR UNA REALIDAD ALTERNATIVA, AHORA CON HERRAMIENTAS CAPACES DE BORRAR LOS LÍMITES ENTRE LO FACTUAL Y LO FICTICIO**

---

centrales en el film, siguen siendo herramientas comunes para influir en la opinión pública.

En el periodismo digital, la selección de imágenes adquiere una relevancia aún mayor que en el periodismo impreso. Los medios digitales compiten por captar la atención del usuario en un entorno sobresaturado, convirtiendo las imágenes impactantes en un recurso fundamental para atraer clics y generar *engagement*. Sin embargo, esta búsqueda de impacto visual a menudo implica una selección sesgada que refuerza narrativas predeterminadas, tal como sucedía en la película con *Il Giornale*. Lev Manovich (2001) ya señalaba que la imagen digital posee una capacidad única para ser manipulada y recombinada, lo que facilita la creación de narrativas visuales persuasivas.

En este contexto, la función de los algoritmos de recomendación no es neutral, sino que está diseñada para priorizar contenidos que generen *engagement*, lo que frecuentemente refuerza narrativas sensacionalistas o estereotipadas. Safiya Umoja Noble (2018) analiza cómo las búsquedas en plataformas como Google arrojan resultados sesgados y cómo plataformas autocompletan frases como *why are black women so* con estereotipos dañinos. Este fenómeno actualiza la lógica de los titulares sensacionalistas de *Il Giornale*. Ambos casos ilustran cómo la lógica de repetición y prejuicio que Bellocchio diseña en 1972 encuentra hoy su amplificación en la repetición algorítmica de contenidos prejuiciosos, donde la tecnología digital distorsiona la realidad.

La descontextualización de la información se ha convertido en una práctica común en el periodismo digital, donde las noticias se fragmentan y

se difunden sin el contexto necesario para su comprensión. Esta fragmentación facilita la manipulación al aislar hechos o declaraciones para presentarlos de manera engañosa.

Este mecanismo, que en la película se manifestaba en la selección estratégica de fotografías del sospechoso para construir su culpabilidad, encuentra un paralelo y una actualización tecnológica en los *deepfakes*. Estas tecnologías permiten generar imágenes o videos hiperrealistas en los que personas parecen realizar acciones o discursos que nunca ocurrieron. Esto descontextualiza no solo gestos aislados —como en la película— sino la totalidad de un cuerpo y su identidad. Quienes difunden estos contenidos, al igual que Bizanti (Gian Maria Volonté) en la película, buscan fabricar una realidad alternativa, ahora con herramientas capaces de borrar los límites entre lo factual y lo ficticio.

Además, los algoritmos de recomendación suelen reforzar esta descontextualización al mostrar a los usuarios solo la información que confirma sus prejuicios, creando burbujas informativas que reducen al mínimo la diversidad de opiniones, un fenómeno analizado por Eli Pariser (2011). Esta dinámica amplifica los efectos de las estrategias visuales criticadas por Bellocchio: si en 1972 la repetición de titulares y fotografías distorsionadas consolidaba al monstruo mediático, hoy los algoritmos priorizan *deepfakes* y contenidos virales sensacionalistas, reactivando la lógica de estigmatización en una escala global.

Más allá de estas estrategias específicas, la persistencia de los patrones iconográficos se observa en la creación de monstruos mediáticos contemporáneos. En las redes sociales, cualquier individuo puede convertirse en blanco de campañas de desprestigio y acoso, donde se difunden rumores e imágenes difamatorias para destruir su reputación. La esfera pública digital puede transformarse en un espacio de linchamiento virtual, vulnerando la presunción de inocencia y el derecho a la privacidad, como demuestra Zizi Papacharissi

(2010). Los códigos visuales de la película se adaptan a los nuevos formatos digitales, adquiriendo nuevos significados. La jerarquía visual, que antes se expresaba en la disposición espacial de la redacción, ahora se manifiesta en el diseño web y la priorización algorítmica.

## **5.2. Estrategias visuales de desenmascaramiento: del cine a la esfera pública actual**

Así como la película despliega una aguda crítica a la manipulación mediática, en la esfera pública contemporánea numerosos colectivos y activistas recurren a estrategias visuales para desenmascarar noticias falsas, propaganda y desinformación. Este contra discurso visual no solo busca evidenciar las tácticas de manipulación, sino también fomentar una mirada crítica y consciente frente a las imágenes que circulan en los medios.

Entre las herramientas empleadas destacan el *fact-checking*, la verificación de imágenes y la creación de narrativas alternativas. El *fact-checking* es una de las estrategias más extendidas, verificando la veracidad de las afirmaciones que circulan. Organizaciones como *Snopes*, *PolitiFact* y *Maldita.es* analizan noticias y contenidos virales, implicando un análisis visual dado que muchas noticias falsas utilizan imágenes manipuladas o fuera de contexto para generar impacto emocional.

Otra herramienta clave es la verificación de imágenes. Colectivos como Bellingcat o Forensic Architecture emplean técnicas de análisis forense digital para comprobar la autenticidad, identificar manipulaciones y reconstruir el contexto original de las imágenes. Siguiendo a Barthes (1980), esta verificación busca recuperar el *studium* original de la fotografía, evitando así que sea usada de manera engañosa.

Más allá de las prácticas reactivas, la creación de narrativas alternativas constituye una estrategia proactiva para contrarrestar la desinformación. Consiste en generar y difundir contenidos que ofrezcan perspectivas distintas sobre los

hechos, desafiando las versiones impuestas por los grandes medios. Iniciativas como *Democracy Now!* o *The Intercept* producen periodismo de investigación independiente.

Otras respuestas éticas incluyen el periodismo *slow* —que prioriza la profundidad y el contexto frente a la inmediatez sensacionalista— y las narrativas colaborativas —donde comunidades marginadas construyen sus propias representaciones mediáticas—. Por ejemplo, plataformas de periodismo *slow* como *Delayed Gratification* o *The Correspondent* reivindican la función social del periodismo como contrapeso al sensacionalismo.

Estas prácticas, que Foucault (1976) entendería como *contra conductas*, subvierten las jerarquías visuales del poder mediático. Al igual que las estrategias contrahegemónicas actuales, el cine de Bellocchio puede entenderse como un laboratorio de imaginación política, donde la crítica al poder se combina con la formulación de alternativas. Estas formas de resistencia visual confrontan la economía política de la información basada en la extracción y el control (Zuboff, 2019), convirtiendo la imagen en un territorio de disputa simbólica y material.

En suma, las estrategias visuales de desenmascaramiento representan formas activas de resistencia frente a la manipulación. Tal como Bellocchio denunciaba en su film de 1972, estos colectivos y activistas utilizan la imagen como herramienta crítica para interpelar las narrativas dominantes y fomentar una visión más consciente del mundo.

## **6. CONCLUSIONES: UNA ICONOGRAFÍA PARA EL PRESENTE, UN CINE PARA EL FUTURO**

En conclusión, *Noticia de una violación en primera página* nos ofrece una lección poderosa sobre la necesidad de cultivar una mirada crítica ante las imágenes que nos rodean, al tiempo que reivindica el potencial del cine como herramienta de

transformación social. Los códigos visuales que la película examina —las jerarquías espaciales, la construcción del *monstruo mediático* y la manipulación emocional— no pertenecen al pasado: hoy se reactivan en fenómenos como la cobertura sensacionalista de las migraciones y, de forma análoga, en ciertas dinámicas de linchamiento digital.

La representación de personas migrantes como invasores en ciertos medios europeos —a través de imágenes de multitudes en las fronteras, descontextualizadas y acompañadas de titulares alarmistas— reproduce la estrategia de deshumanización que Bellocchio denuncia en su film. Como advierte Lilie Chouliaraki (2020), estos marcos visuales convierten a los migrantes en cuerpos precarios (Butler, 2010), excluidos de la empatía pública.

De forma similar, ciertas dinámicas de la cultura de la cancelación digital (*cancel culture*), si bien nacen a menudo como mecanismos de denuncia de abusos por parte de quienes detentan el poder, pueden derivar en linchamientos virtuales. En estos casos, la dinámica reproduce la simplificación narrativa denunciada por Bellocchio: los individuos son reducidos a «monstruos» mediante capturas de pantalla sacadas de contexto, *hashtags* virales y relatos simplificados. La supervivencia del gesto iconográfico radica en que, en ambos casos —la manipulación institucional de 1972 y el escrutinio digital contemporáneo—, se recurre a la descontextualización y la estigmatización visual para eliminar la complejidad ética del sujeto.

Estos ejemplos revelan que la manipulación mediática no es un fenómeno circunscrito a los años setenta, sino una lógica estructural que se adapta a las tecnologías y sensibilidades de cada época. La película, lejos de ser un mero testimonio histórico, se convierte así en una lente crítica para interpretar fenómenos actuales como los *deep-fakes* o la desinformación algorítmica.

Como plantea Sasha Costanza-Chock (2020), la lucha por la justicia mediática en el siglo XXI exige no solo desmontar las narrativas dominantes, sino también generar contraimágenes capaces de resti-

tuir la complejidad de lo humano. En este marco, el cine conserva su papel como espacio de resistencia. El cine de Bellocchio, junto a directoras como Agnès Varda o Ai Weiwei, ha recurrido a la imagen cinematográfica para humanizar a las personas y cuestionar los estereotipos impuestos por los grandes medios. Sus obras demuestran que, como sugería Godard (2008), hacer cine políticamente implica subvertir los códigos visuales del poder y ampliar los marcos de inteligibilidad del presente.

Así, *Noticia de una violación en primera página* no solo nos alerta sobre los peligros de la manipulación mediática, sino que nos inspira a reimaginar el cine —y los medios— como instrumentos para construir una esfera pública más ética, plural y comprometida. ■

## NOTAS

- 1 Snopes (<https://www.snopes.com/>) es uno de los sitios web de *fact-checking* más antiguos y respetados de internet. Se dedica a verificar la veracidad de leyendas urbanas, rumores, noticias falsas y otras informaciones que circulan en la red.
- 2 PolitiFact (<https://www.politifact.com/>) es un proyecto del Tampa Bay Times que se dedica a verificar la veracidad de las afirmaciones realizadas por políticos y figuras públicas en Estados Unidos.
- 3 Maldita.es (<https://maldita.es/>) es una organización sin ánimo de lucro que se dedica a combatir la desinformación y el *fact-checking* en España. Su trabajo se centra en verificar la veracidad de las afirmaciones que circulan en los medios de comunicación, las redes sociales y los discursos políticos, utilizando metodologías rigurosas y transparentes.
- 4 Bellingcat (<https://www.bellingcat.com/>) es un colectivo internacional de investigadores y periodistas que utilizan metodologías de código abierto y análisis de datos para investigar una amplia gama de temas, desde conflictos armados y crímenes de guerra hasta la desinformación y el extremismo.
- 5 Forensic Architecture (<https://forensic-architecture.org/>) es una agencia de investigación que realiza investigaciones espaciales y arquitectónicas en nombre de organizaciones de la sociedad civil, grupos de defensa de los derechos humanos y organizaciones internacionales.
- 6 Democracy Now! (<https://www.democracynow.org/>) es un programa de noticias independiente que se emite diariamente en radio, televisión e internet. Ofrece una perspectiva progresista sobre los acontecimientos mundiales, dando voz a menudo a personas y grupos que son ignorados o marginados por los medios de comunicación tradicionales.

## REFERENCIAS

- Balló, J. (2000). *Imágenes del silencio*. Barcelona: Anagrama.
- Balló, J. y Salvadó, A. (Eds.). (2023). *El poder en escena: Motivos visuales en la esfera pública*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- BBC News. (2022). *Ukraine war: Deepfake video of Zelensky telling soldiers to surrender emerges*. Recuperado el 16 de marzo de 2022, de <https://www.bbc.com/news/technology-60921811>
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire: Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du Cinéma / Gallimard Seuil.
- Bellocchio, M. (Director). (1965). *I pugni in tasca* [Película]. Doria
- Bellocchio, M. (Director). (1972). *Sbatti il mostro in prima pagina* [DVD]. Raro Video. Distribuido por CG Entertainment. (Edición 2013)
- Benjamin, W. (1936). L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. *Zeitschrift für Sozialforschung*, 5(1), 40-68.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- Bourdieu, P. (1996). *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra*. Barcelona: Paidós.
- Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza Editorial.
- Chouliaraki, L. (2020). *The Spectatorship of Suffering* (2da ed.). Londres: SAGE.
- Chomsky, N., & Herman, E. S. (1988). *Manufacturing consent: The political economy of the mass media*. New York, NY: Pantheon Books.



- Della Casa, S. & Manera, P. (Eds.) (2012). *Sbatti Bellocchio in sesta pagina. Il cinema nei giornali della sinistra extraparlamentare 1968-1976*. Roma: Donizelli.
- Donovan, J. (2020). *Media manipulation and disinformation online*. Data & Society Research Institute. Recuperado de <https://datasociety.net/library/media-manipulation-and-disinfo-online/>
- Eco, U. (1995). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité. Tome I: La volonté de savoir*. Paris: Gallimard.
- Freire, P. (1970). *Pedagogía del oprimido*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Le Masurier, M. (2015). What is Slow Journalism? *Journalism Practice*, 9(2), 138-152.
- Mancino, A. G. (2008). *Il processo della verità: Le radici del film politico-indiziario italiano*. Milano: Kaplan.
- Manovich, L. (2001). *The language of new media*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Micciché, L. (1989). *Cinema italiano degli anni '70: Cronache 1969-1979*. Venezia: Marsilio.
- Morozov, E. (2011). *The net delusion*. New York, NY: Public Affairs.
- Noble, S. U. (2018). *Algorithms of Oppression: How Search Engines Reinforce Racism*. New York: NYU Press
- Papacharissi, Z. (2010). *A private sphere: Democracy in a digital age*. Cambridge, UK: Polity.
- Pariser, E. (2011). *The filter bubble: What the internet is hiding from you*. New York, NY: Penguin Press.
- Pintor, I. y Fernández, A. A. (2023). La evolución perpetua: la sala de control. En Balló, J. y Salvadó, A. *El poder en escena: Motivos visuales en la esfera pública*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Quintana, A. (2023). Donde se toman las decisiones: el despacho. En Balló, J. y Salvadó, A. *El poder en escena: Motivos visuales en la esfera pública*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Segura, M. S., & Waisbord, S. (2022). *Medios comunitarios y narrativas contrahegemónicas en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.
- Zuboff, S. (2019). *The Age of Surveillance Capitalism*. New York: PublicAffairs Hachette Book Group

## **ICONOGRAFÍAS DEL PODER MEDIÁTICO EN NOTICIA DE UNA VIOLACIÓN EN PRIMERA PÁGINA: SUPERVIVENCIAS VISUALES ENTRE EL CINE POLÍTICO ITALIANO Y LA ESFERA PÚBLICA CONTEMPORÁNEA**

### **Resumen**

El presente artículo analiza el film *Noticia de una violación en primera página* (Bellocchio, 1972) como un ejemplo paradigmático del cine político italiano capaz de establecer códigos visuales para representar la manipulación mediática y las relaciones de poder. A partir del concepto de *Nachleben* (supervivencia) de Aby Warburg (2010) y la noción de película político-indiciaria de Anton Giulio Mancino (2008), se examinan los motivos visuales recurrentes en la película, como la representación de la redacción como escenario del poder, la construcción visual de la noticia y la fabricación iconográfica del *monstruo mediático*. Se analizan las supervivencias de estos códigos visuales en la esfera pública contemporánea, desde el periodismo digital hasta las estrategias de activismo visual. El artículo concluye reflexionando sobre la vigencia de la obra del cineasta italiano para comprender la relación entre cine, medios y poder en el contexto actual.

### **Palabras clave**

Cine político italiano; Marco Bellocchio; Iconografía; Motivos visuales; *Nachleben*; Esfera pública; Manipulación mediática.

### **Autores**

Daniel Arrebola (Barcelona, España, 1990) es profesor en el departamento de Comunicación Audiovisual de la UAB. Responsable de las asignaturas Fundamentos Tecnológicos del Audiovisual y Fundamentos Tecnológicos de la Comunicación. Imparte la asignatura de Historia del Cine en la Universitat Internacional de Catalunya (UIC). Especializado en las líneas investigativas de los *Films Studies*, las representaciones emocionales en pantalla y en la generación de contenido IA. Graduado en Periodismo (UAB) y Máster en Estudios de Cine y Audiovisuales Contemporáneos (UPF) con expediente cum laude. Es autor del libro de ensayo sobre comunicación y cine *Perdón, Por Favor, Gracias* (2018). Contacto: daniel.arrebola@uab.cat

Ludovico Longhi (Padova, Italia; 1967) es profesor lector del departamento de Comunicación Audiovisual de la UAB, donde, desde el año 2000 hasta la actualidad, imparte asignaturas de teoría y práctica de guion y de historia y teoría del cine. Desde 2004 organiza ciclos de proyecciones y cursos prácticos sobre el cine de ficción con especial interés por los géneros populares. En 2005 colaboró en la redacción del volumen *En torno al nuevo cine italiano*.

## **ICONOGRAPHIES OF MEDIA POWER IN SLAP THE MONSTER ON PAGE ONE: VISUAL AFTERLIVES BETWEEN ITALIAN POLITICAL CINEMA AND THE CONTEMPORARY PUBLIC SPHERE**

### **Abstract**

This article analyses the film *Slap the Monster on Page One* (Sbatti il mostro in prima pagina, Marco Bellocchio, 1972) as a paradigmatic example of Italian political cinema capable of establishing visual codes to represent media manipulation and power relations. Drawing on Aby Warburg's (2010) concept of *Nachleben* (afterlife) and Anton Giulio Mancino's (2008) notion of the political-procedural film, this study examines recurring visual motifs in the film, such as the representation of the newsroom as a stage of power, the visual construction of the news story and the iconographic fabrication of the *media monster*. It analyses the afterlives of these visual codes in the contemporary public sphere, in forms ranging from digital journalism to strategies of visual activism. The article concludes by reflecting on the relevance of the Italian filmmaker's work for understanding the relationship between cinema, the media and power in the current context.

### **Key words**

Italian political cinema; Marco Bellocchio; Iconography; Visual motifs; *Nachleben*; Public sphere; Media manipulation.

### **Author**

Daniel Arrebola is a lecturer in the Department of Audiovisual Communication at Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). He is responsible for courses on the technological foundations of audiovisual media and the technological foundations of communication. He also teaches film history at Universitat Internacional de Catalunya (UIC). His lines of research include film studies, emotional representations on screen and AI-generated content. He holds a Bachelor's in Journalism (UAB) and a Master's in Contemporary Film and Audiovisual Studies (UPF), graduating with honours. He is the author of the essay book on communication and cinema *Perdón, Por Favor, Gracias* (2018). Contact: daniel.arrebola@uab.cat

Ludovico Longhi is a lecturer in the Department of Audiovisual Communication at Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), where he has been teaching since 2000. His courses include script theory and practice as well as film history and theory. Since 2004, he has organised screening series and practical courses focusing on fiction cinema, with a special interest in popular genres. In 2005, he contributed to the volume *En torno al nuevo cine italiano*.

En octubre de 2011 obtuvo el título de Doctor en Comunicación Audiovisual, otorgado por la Universidad Autónoma de Barcelona, con la tesis *Radici cultural della comicità di Alberto Sordi. Ipotesi d'approccio biografico* (dirigida por los profesores Roman Gubern y Josep M. Català). Recientemente se dedica al estudio del cine negro y su legado italiano: el cine giallo y policíaco. Ha formado parte de los grupos de investigación ECME (estudio de la recepción y asimilación de la modernidad cinematográfica en España) y PCE (pensamiento cinematográfico en España), ambos dirigidos por José Enrique Monterde. Contacto: ludovico.longhi@uab.cat

Ezequiel Ramón-Pinat es profesor lector del Departamento de Filología y Comunicación de la Universidad de Girona (UdG). Ejerce su docencia en el grado de Comunicación cultural. También es investigador del Instituto de Comunicación Compress-Incom. Obtuvo la licenciatura en Periodismo, Máster y Doctorado en Medios, Comunicación y Cultura por la Universidad Autónoma de Barcelona. Sus ámbitos de interés incluyen el periodismo, redes sociales, Internet y medios tradicionales, siempre con un foco en la sociología política de la comunicación. Imparte clases sobre Públicos y Opinión Pública en el Máster en Periodismo y Comunicación Digital: Datos y Nuevas Narrativas de la Universidad Abierta de Cataluña, y ha sido profesor visitante en la Universidad de Bergen, Noruega, y en la Universidad Carlos de Praga, República Checa. Contacto: ezequiel.ramon@udg.edu

#### Referencia de este artículo

Arrebola, D.; Longhi, L.; Ramón-Pinat, E. (2026). Iconografías del poder mediático en *Noticia de una violación en primera página*: supervivencias visuales entre el cine político italiano y la esfera pública contemporánea. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 31-46. <https://doi.org/10.63700/1292>

In October 2011, he earned a PhD in Audiovisual Communication from UAB with the thesis *Radici culturali della comicità di Alberto Sordi. Ipotesi d'approccio biografico*, supervised by professors Roman Gubern and Josep M. Català. His recent research focuses on film noir and its Italian legacy, including giallo and crime cinema. He has been a member of the research groups ECME (studying the reception and assimilation of cinematic modernity in Spain) and PCE (cinematic thought in Spain), both led by José Enrique Monterde. Contact: ludovico.longhi@uab.cat

Ezequiel Ramón-Pinat is a lecturer in the Department of Philology and Communication at Universitat de Girona (UdG), where he teaches in the Cultural Communication degree program. He is also a researcher at the Compress-Incom Institute of Communication. He holds a Bachelor's in Journalism, as well as a Master's and a PhD in Media, Communication and Culture from Universitat Autònoma de Barcelona. His research interests include journalism, social media, the internet and traditional media, with a strong focus on the political sociology of communication. He teaches courses in audiences and public opinion in the master's program in Digital Journalism and Communication: Data and New Narratives at Universitat Oberta de Catalunya, and has been a visiting professor at the University of Bergen, Norway, and Charles University in Prague, Czech Republic. Contact: ezequiel.ramon@udg.edu

#### Article reference

Arrebola, D.; Longhi, L.; Ramón-Pinat, E. (2026). Iconographies of Media Power in *Slap the Monster on Page One*: Visual Afterlives Between Italian Political Cinema and the Contemporary Public Sphere. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41, 31-46. <https://doi.org/10.63700/1292>

recibido/received: 08.04.2025 | aceptado/accepted: 24.11.2025

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)