

TESIS DOCTORAL

Título: **EL CASO DE NETFLIX (2012-2015). Nuevas formas de pensar la producción, distribución y consumo de series dramáticas**

Realizada por: **Josefina Cornejo Stewart**

en el Centro: **Facultad de Ciencias de la Comunicación Blanquerna**

y en el **Departamento de Comunicación**

Dirigida por **Dr. Iván Gómez García**
(Área de Cine y Televisión, Periodismo y Publicidad y Relaciones
Públicas, Departamento de Comunicación, Universidad Ramón
Llull)
Dr. Fernando de Felipe Allué
(Área de Cine y Televisión, Departamento de Comunicación,
Universidad Ramón Llull)

A mi papá y mi mamá por su apoyo incansable en cada uno de mis proyectos y sueños.

*A mi abuela Oqui, una mujer del siglo XXI en pleno siglo XX.
Su ejemplo y su defensa acérrima de la educación femenina son una inspiración constante.*

AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas que me han acompañado a lo largo de este proyecto desde que comenzó a gestarse, hasta que tomó forma y lentamente empezó a concretarse en mi mente. Y aunque es difícil ensayar un agradecimiento como el que siento en pocas palabras, merece la pena intentarlo.

En primer lugar, mi más profundo agradecimiento al Dr. Iván Gómez por haber aceptado dirigir esta tesis, entregar su valioso tiempo, su dedicación y su conocimiento en pos de que este trabajo llegara a buen puerto. Siempre dispuesto a ofrecer consejo y mentoría, en especial, en aquellos momentos en que la brújula de esta doctoranda parecía haberse averiado.

Igualmente a las personas que desde lo académico y, quizás sin saberlo, me ayudaron a forjar el camino que hoy transito. Desde mi licenciatura en Comunicación Social en la Universidad Nacional de Cuyo en pleno oeste argentino hasta el Máster de Producción y Realización de Ficción para Cine y Televisión en esta casa de estudios en el Raval barcelonés. Profesores como Omar Gais, Miquel Tresserras y Fernando De Felipe han hecho que sea un honor formar parte como educanda de sus inspiradoras clases, así como también a autores que, desde sus libros, me han mostrado el interesante crisol y alcance temático de la comunicación; entre ellos Janet Murray, Henry Jenkins, Concepción Cascajosa y Vicente Luis Mora. Además, quiero recordar y agradecer especialmente a los compañeros de clases que, como pares, formaron parte de esta travesía. Al Dr. Germán Velázquez, un mentor que tanto en Barcelona como desde las cálidas tierras colombianas ya sea compartiendo un café, a través de mails o en una charla por skype ha prestado su oído, su consejo y su experiencia.

Sería imposible contabilizar las horas que este trabajo de investigación me ha tomado y que, por lo tanto, le ha quitado al tiempo dedicado a la familia y amigos. Por esa razón, mi gratitud más sincera y profunda a aquellas personas que me acompañaron no sólo en el inicio de esta tesis sino también de mi vida universitaria. A mi papá que recibió con entusiasmo este proyecto y a mi mamá, testigo del tiempo que ha tomado este trabajo, a ambos les debo más de lo que jamás podría expresar. A mis hermanas que, in situ o la distancia, han seguido los avances y porvenires de esta investigación. A mi abuela Oqui que

sin estar ya presente, resuenan aún en mi recuerdo muchos de sus consejos. A Gonzalo Innocenti, que se sumó a mitad de camino de esta aventura académica y le tocó acompañarme en su etapa más intensa. A María Alvarez y su fe ciega en cada proyecto que encaro y Marita Zuñiga por su oído siempre dispuesto. A la familia Cirasino por la ayuda con la bibliografía y a Marky Torres por el diseño de la portada. Agradecer también a mis amigas y amigos –tanto de un lado como del otro del Océano Atlántico- siempre preparados para dar palabras de aliento cuando las fuerzas flaquean y el horizonte se nubla.

A todas las personas que de una manera u otra han formado parte de este proyecto y desafío personal simplemente: ¡Gracias!

ÍNDICE

PREFACIO

Historias que trascienden formatos.....xiii

INTRODUCCIÓN

Contexto, marco teórico y objetivos de la investigación.....	1
La narrativa serial trasciende la caja chica.....	1
Marco teórico e hipótesis	11
Metodología y estructura de la investigación.....	20

PARTE I. ANTECEDENTES DE LA TERCERA EDAD DE ORO DE LA TELEVISIÓN

1. La televisión: Primera y Segunda Edad de Oro. Características de la ficción televisiva.....	33
1.1. La Primera Edad Dorada de la Televisión: nacimiento y consolidación.....	33
1.2. La Segunda Edad Dorada de la Televisión: el medio se renueva	38
1.3. Algunas consideraciones.....	45
2. De la Segunda a la Tercera Edad de Oro de la Televisión.....	49
2.1. Transición. Series que marcan el nuevo camino.....	49
2.2. Modelos televisivos. Las networks: publicidad e índices de audiencia	57
2.3. Un nuevo panorama televisivo. Nuevas networks y canales de cable : otra forma de producir y consumir televisión	61
2.4. Construyendo identidad a partir de contenidos. No es televisión, es HBO	65
2.5. Algunas consideraciones sobre la transición entre la Segunda y la Tercera Edad de Oro de la Televisión	74

PARTE II. TERCERA EDAD DE ORO DE LA TELEVISIÓN

3. Algunas consideraciones sobre la Tercera Edad de Oro de la Televisión	81
3.1. Cómo la televisión se reinventó a sí misma. Características de la Tercera Edad de Oro de la Televisión.....	81
3.2. Adaptaciones, remakes, franquicias y <i>spins off</i>	88

3.3. Personajes protagónicos: mujeres y antihéroes	106
3.4. Escenarios protagonistas: género histórico, universos recreados, post- 11S y dramas políticos.	119
3.5. Más drama serial en la Tercera Edad de Oro.....	146
4. El autor televisivo. Quién está detrás de la ficción televisiva	155
4.1. El autor: antecedentes dentro y fuera de la pantalla chica.....	156
4.2. El autor en la tercera edad de oro.....	161
4.3. El autor como identidad corporativa.....	168
5. Cómo se cuentan las historias: narración compleja, hibridación y experimentación	175
5.1. La narración compleja y la novela televisiva como base del relato	178
5.2. La hibridación: nuevos niveles y fórmulas.....	189
5.3. La experimentación: fórmula de la narrativa compleja.....	192
6. Convergencia mediática y narraciones transmediáticas: la ficción desafía los formatos.....	201
6.1. Una aproximación a la convergencia mediática y a la narración transmediática.....	202
6.2. Las narraciones expansivas en la ficción televisiva	209
6.3. La supresión del marco y algunos temas pendientes.....	218
7. La (nueva) estética televisiva.....	221
7.1. La televisión cinematográfica. La estética televisiva contemporánea	222
7.2. El exceso como identidad estética	226
7.3. La música como identidad estética	231
8. Recepción y consumo televisivo	237
8.2. Mirar, participar y crear. El consumo televisivo se vuelve complejo.....	241
8.3. El espectador complejo.....	244
PARTE III. NETFLIX: CÓMO CAMBIÓ LA FORMA DE PRODUCIR Y CONSUMIR FICCIÓN	
9. Netflix, un breve recorrido por su historia.....	253
9.1. Escenario, inicio y expansión (1997-2006)	253
9.2. La consolidación del modelo: el streaming (2007-2015)	259
9.3. Algunas consideraciones sobre Netflix y el streaming.....	264
10. La Tercera Edad de Oro y Netflix. La televisión que se piensa, produce y realiza para streaming.....	269

10.1. Una nueva forma de producir: temporadas completas y sin publicidad. O la era de la televisión a la carta.....	270
10.2. Un recorrido por las series originales de Netflix (2012-2015)	276
10.3. De la televisión al streaming: Netflix al rescate de series	286
10.4. Documentales, programas, especiales y películas.....	289
10.5. Algunas consideraciones	296
11. Netflix y el autor televisivo.....	301
11.1. Ficciones con nombre propio.....	302
11.2. No es televisión, es Netflix.....	309
12. Género, hibridación, estética y experimentación en Netflix	317
12.2. El streaming no envidia al cine, ni a la televisión. la estética en Netflix.....	326
13. El consumo de series en tiempos de streaming.....	331
13.1. Temporadas completas y visionado maratónico. Adiós al ‘Appointment tv’ o cómo el espectador se volvió su propio programador	332
14. Netflix y tres series dramáticas que definen su modelo	345
14.1. <i>House of Cards</i>	346
14.1.1. Cómo entrar a los contenidos originales por la puerta grande.....	346
14.1.2. Algunas tendencias de la Tercera Edad de Oro. Frank Underwood, el héroe villano..	353
14.1.3. La narración compleja en <i>House of Cards</i>	359
14.2. <i>Orange is the New Black</i>	362
14.2.1. <i>Orange is the New Black</i> y la Tercera Edad de Oro de la Televisión.....	362
14.2.2. Mujeres protagonistas y elencos corales. La diversidad de personajes en <i>Orange is the New Black</i>	367
14.2.3. La hibridación en <i>Orange is the New Black</i>	376
14.3. <i>The Killing</i>	381
14.3.1. Por un final digno para las series canceladas o cómo atraer suscriptores de la televisión tradicional	381
14.3.2. Elaborar contenidos sin importar los índices de audiencia. Netflix como medio para recuperar series	386

CONCLUSIONES.....	389
La ficción serial más allá de la televisión	389
Respuestas a los objetivos de la investigación	391
Internet, televisión, series de calidad, cine, nuevos hábitos de consumo. Cómo Netflix logró unirlo todo y establecer un modelo de distribución de contenidos.....	403
Las tendencias de la Tercera Edad De Oro en televisión y streaming.....	407
BIBLIOGRAFÍA.....	417
Monográficos y artículos seleccionados	417
Publicaciones electrónicas	425
ANEXOS A. Series de la Tercera Edad de Oro de la televisión.....	447
ANEXO B. Producciones originales y semi originales de Netflix (2012-2015)	457
ANEXO C. Netflix, dramas originales, temporadas y episodios (2012-2015)	460
ANEXO D. Estética televisiva en Netflix.	461
ANEXO E. Diferencias entre Amazon y Netflix.....	464
ANEXO F: Mapas de orientación.....	465

ÍNDICE DE TABLAS, GRÁFICOS Y FIGURAS

TABLA 1. Series de televisión más vistas 2014-2015.....	8
TABLA 2. Series de televisión según la crítica 2014-2015	9
TABLA 3. Nominados a mejor serie dramática en los Golden Globes y Emmy 2015	10
FIGURA 2. Diferentes nomenclaturas de la nueva etapa televisiva.....	21
TABLA 4. Características del modelo televisivo contemporáneo según los distintos autores citados	24
FIGURA 3. Categorías de análisis.....	26
FIGURA 4. Tendencias del drama serial en la Tercera Edad de Oro.....	88
FIGURA 5. Comparativa entre la franquicia tradicional y la franquicia transmedia	204
FIGURA 6. Narración transmedia	206
FIGURA 7. Estrategias transmediáticas en la televisión.....	211
GRÁFICO 1. Ventas de DVDs de 1999-2005	254
FIGURA 8. Entretenimiento televisivo a mediados-fines de los años noventa	255
GRÁFICO 2. Suscripciones mundiales de Netflix 2011-2015	263
GRÁFICO 3. Número de suscriptores de Netflix 2011-2014, según tipo (en millones).....	264
FIGURA 9. Modelo serial tradicional	274
FIGURA 10. Modelo serial de Netflix	275
TABLA 5. Mejores series de televisión según la revista Time 2012-2014	298
TABLA 6. Mejores series de televisión según la encuesta de usuarios de Metacritic 2012-2014 ...	299
TABLA 7. Nominaciones premios Emmy y Golden Globes de series de Netflix 2013-2015.....	300
TABLA 8. Premios Emmy y Golden Globes de series de Netflix 2013-2015	300
FIGURA 11. Identidad de Netflix, factores que han ayudado a forjarla	316
FIGURA 12. Personajes y ciudades en Sense8.....	318
FIGURA 13. Hibridación, narrativa compleja y experimentación en Netflix	326
TABLA 9. Rotten Tomatoes top 20 de series de Netflix.....	340
TABLA 10. Series más comentadas y mejor puntuadas de 2015 en Metametric.....	341
TABLA 11. Puntuación de series dramáticas de Netflix en Metacritic	342
TABLA 12. Principales premios de House of Cards (2013-2015)	353

FIGURA 14. Características de Frank Underwood.....	359
TABLA 13. <i>House of Cards</i> . Temporadas, capítulos y recepción.....	361
TABLA 14. Principales premios de <i>Orange is the New Black</i> (2014-2015).....	367
FIGURA 15. Reclusas de Litchfield en <i>Orange is the New Black</i>	375
FIGURA 16. Otros personajes en <i>Orange is the New Black</i>	376
FIGURA 17. Hibridación en <i>Orange is the New Black</i>	380
TABLA 15. <i>Orange is the New Black</i> . Temporadas, capítulos y recepción.....	381
TABLA 16. <i>The Killing</i> . Temporadas, capítulos y recepción.....	386

PREFACIO

Historias que trascienden formatos

It's alright to believe in things you know aren't real!

Ally McBeal.

Mi generación nació con la televisión como un elemento (central) en la vida cotidiana. Si mis padres vieron llegar con asombro esa caja que reproducía imágenes en blanco y negro y, más tarde, a color, la mía ya nació con el cable y el mando a distancia; aunque eso no le quitaría fascinación al hecho de sentarse frente a la pantalla y mirar hipnotizada lo que sucedía del otro lado, como si de algo mágico se tratara. Y es que, en los universos de ficción, todo podía ser posible y para mí eso era simplemente... asombroso. Mi infancia y adolescencia estaría signada por las historias: *Amazing Stories*, *Indiana Jones*, *Tales from the Crypt*, *Anne of Green Gables*, las imágenes de Tim Burton, la prosa de Jane Austen, las hermanas Brontë, Lucy Maud Montgomery, Elsa Bornneman, entre tantos otros. Y es que ya fueran que llegaran a través de un libro, una película o una serie de televisión, fueron los relatos los que sembraron esa insaciable avidez por devorar historias, conocer sus personajes, verlos crecer e interiorizarme con sus tramas vitales. Fascinada por los universos de ficción, sería en el formato serial donde encontraría una fuente inagotable de relatos y donde podía seguir a mis entrañables personajes y sus historias a través del tiempo. Y así, muchas horas de mi vida se colmaron con las historias de *The X-Files*, *The Wonder Years*,

Ally McBeal, Friends, Seinfeld, My So Called Life, Will & Grace, Grey's Anatomy, Sex & the City, Six Feet Under. Con rigurosidad cada semana tenía una cita frente al televisor para poder ser testigo de las últimas aventuras de mis personajes preferidos. Aunque con la llegada de internet y la aparición de nuevas formas de consumo encontré cada vez más desfasado ese hábito de visionado.

Tengo que admitir que -cuando me mudé a Barcelona- comencé a vivir sin televisión, algo que me resultaba inédito y que, sin embargo, no extrañé en lo más mínimo. Porque carecer del aparato no significó dejar de consumir historias y, al fin de cuentas, eso es lo que más me interesaba de la televisión, no el zapping, ni los programas de actualidad y tampoco los comerciales. Fue la época en que comencé el Máster de Producción y Realización de Ficción en esta casa de estudios y también la época en que me inicié con series como *The Wire, The Sopranos, Mad Men, Broadwalk Empire, Breaking Bad* y donde los box sets e internet, se convirtieron en los grandes aliados de mi entretenimiento audiovisual. Y aunque reconozco que sigo viendo algunas series con la modalidad de ‘appointment tv’ como, por ejemplo, *Game of Thrones* y disfruto del ‘water cooler conversation’, quizás por mi afición a la literatura, me decanto por una manera de consumo más orgánica – similar a la de un libro- donde puedo elegir el momento y la cantidad de episodios que quiero ver, la posibilidad de poner pausa, rebobinar y, por supuesto, no tener que ver comerciales.

Alededor de 2011 conocí Netflix. Fue por medio del artículo de una revista que describía el servicio. A fines de 2012, residiendo viviendo en Argentina, la plataforma llegaría a mi país y rápidamente me asociaría. Si bien el catálogo en sus inicios era limitado y poseía productos un tanto desactualizados –que dependían de los acuerdos con los grandes estudios- me cautivó la manera de poder ver televisión sin televisión. Era, de alguna manera, el futuro que había estado esperando y un producto hecho a mi medida. Cuando Netflix se decantó por la producción de contenidos originales, festejé la manera en que eso revolucionaría a una industria que mantenía una hegemonía peligrosa donde, muchas veces, los perjudicados eran los espectadores. Cuando anunció el revival de *Arrested Development* me emocioné por volver a ver los personajes de una serie que, en mi opinión, era excelente y había sido injustamente cancelada. La recuperación de *The Killing* daría otro interesante

mensaje que Netflix estaba dispuesto a ofrecer finales dignos para las series que, inesperadamente, eran sacadas de la grilla. Luego llegaron *House of Cards*, *Orange is the New Black* y, más tarde, *Marvel's Daredevil*, *Marvel's Jessica Jones*, *Master of None* y la lista continua hoy todavía.

En un momento en que los seriales han ganado gran protagonismo, donde la variedad se multiplica y la calidad se vuelve superlativa, donde las historias desafían los formatos y los personajes se mueven cómodos a través de diferentes pantallas, la ficción ha adquirido nuevas características. En este panorama, la aparición de una plataforma como Netflix, supone un cambio radical en las reglas del juego de un medio que, como el audiovisual, se había mantenido más o menos estable a lo largo de décadas y abre nuevas posibilidades desde la producción, la realización, la distribución y el consumo.

Como amante de las historias y la narrativa serial poder ser no sólo testigo de este cambio sino también diseccionarlo, estudiarlo y analizarlo es –simplemente- un placer.

Josefina Cornejo Stewart.

Barcelona, 2016.

INTRODUCCIÓN

Contexto, marco teórico y objetivos de la investigación

Fear stimulates my imagination

Don Draper, Mad Men.

LA NARRATIVA SERIAL TRASCIENDE LA CAJA CHICA

Anunciadas en diciembre de 2015, las nominaciones a los Golden Globes traían varias novedades que dicen mucho sobre el momento que vive la industria audiovisual. Por un lado, tras catorce años liderando las categorías de esta entrega, HBO no era el canal con más nominaciones. Por otro, era un sitio de streaming y, no un canal televisivo, el que recibiría más postulaciones. Nos referimos a Netflix que ha sido incluido en ocho categorías. Aunque, la compañía de Reed Hastings no sería la única plataforma de streaming presente en esta entrega de premios. Tanto shows de Amazon (con 5 nominaciones) como de Hulu (que recibiría su primera nominación) también serían parte de esta importante entrega de premios que, hasta hace pocos años atrás, estuvo dedicada exclusivamente a películas y series emitidas en el cine o la televisión y aunque esta frase pueda parecer obvia, en nuestros días, en que las películas ya no se ven (ni estrenan) únicamente en el cine y las series trascienden la televisión. Simplemente, ya no lo es.

Pero empecemos por el principio, remitámonos a la noche del domingo 10 de enero de 1999, cuando HBO estrenaba el primer episodio de *The Sopranos* (HBO, 1999-2007) y, por primera vez, aparecía en pantalla el mafioso y padre de familia Tony Soprano (James Gandolfini). Aquella serie que mezclaba el drama familiar y el género de gánster se convertiría en un éxito dentro de los parámetros del canal de cable pago. Sin embargo, la conquista de esta serie iría mucho más allá del número de su audiencia y tendría un gran impacto cultural.¹ Stephen Holden, crítico de *The New York Times*, la describiría como el mejor trabajo de la cultura popular norteamericana de los últimos veinticinco años.² Y ese sería sólo el principio del éxito de la serie de David Chase que hipnotizaría al público, la crítica y las entregas de premios cambiando para siempre la televisión norteamericana y llevando a otro nivel la narrativa dramática serial.

Luego de *The Sopranos*, una nueva camada de series empezaría a tener cuota de pantalla – *The West Wing*, *Lost*, *24*, *The Wire*, ...- tanto en las networks como en el cable. Sin embargo, mientras la narrativa serial vivía su mejor momento con tramas originales, calidad dramática, productos de prestigio y un público que pareciera no calmar su sed de historias, la televisión como medio pareciera ir en la otra dirección. Y es que, las audiencias masivas (y pasivas) de antaño, el llamado ‘appointment tv’ o medir el éxito de un show según su rating parecieran, cada vez más, experiencias desfasadas, menos confiables y destinadas –tarde o temprano- a la extinción.

Desde aquel 10 de enero de 1999 surgirían **nuevas prácticas narrativas e industriales** que darían lugar a un nuevo panorama serial que terminó por extenderse más allá de la pantalla televisiva como se puede apreciar claramente en nuestros días. En el cambio de siglo, los canales de pago como HBO aprovecharían los beneficios de no estar sujetos a la regulación de contenidos de la FCC. Este hecho se traduciría en tramas más audaces, narrativamente más complejas que no escatimaban en escenas de sexo, violencia o lenguaje soez y el resultado serían series con planteos originales que escapaban a los estereotipos televisivos, por ejemplo de familia (*Six Feet Under*, *Shameless*), de show

¹ CASCAJOSA VIRINO, C. “La nueva edad dorada de la televisión norteamericana”, en *Secuencia: revista de la historia del cine*, número 29, 2009, p. 7.

² HOLDEN, S. “Sympathetic Brutes in a Pop Masterpiece”, *The New York Times*, 6 de junio de 1999.

policial (*The Wire*) o la tajante dicotomía entre buenos y malos (*Oz*) presente durante tanto tiempo en los discursos televisivos. De esta manera, en el panorama televisivo comenzaría a surgir un amplio abanico de contenidos, algunas series cuya fuerza narrativa estaría puesta en sus guiones (*The Sopranos*) y otras en su forma más que en su contenido, haciendo de su estética un componente central (*American Horror Story*), series cuyas tramas se trasladarían por diferentes soportes, haciendo uso de la convergencia mediática y las narrativas transmedia (*Lost, Heroes*); series que reforzarían prácticas industriales con una potente imagen de marca otorgada por la cadena a la que pertenecen (HBO, AMC, FX) o por el sitio de streaming (Netflix, Amazon, Hulu), por el nombre de su showrunner o creador (Lindelof, Sorkin) o por formar parte de una franquicia que da las pautas de sus contenidos (*CSI, Law & Order, Scream*).

El medio también se abriría a la experimentación, poniendo en pantalla todo tipo de artificios en pos de generar productos originales y novedosos como la sensación de ‘tiempo real’ (24), la manipulación del tiempo narrativo (*Lost*), la creación de un universo vasto (*Fringe*), la recuperación de géneros con poca cuota en la grilla televisiva, como el musical (*Glee*) o el horror (*American Horror Story*) y la reutilización de contenidos (*Battlestar Galactica*).

Aunque la experimentación también se daría dentro de cada serie con la emisión de episodios especiales o gimmick tv como han sido los casos de *Buffy the Vampire Slayer*, y ‘Once more, with feeling’ donde, durante un capítulo, los habitantes de Sunnydale estuvieron presos de un hechizo que los hacía cantar volviendo a la serie un musical, o *The West Wing* y su episodio ‘The Debate’ (7.07) en el cual se llevó a cabo un debate en vivo entre un republicano y un demócrata que aspiraban a la presidencia –con versiones para la costa este y oeste del país-, así como también el episodio ‘The Fly’ (3.10) de *Breaking Bad* por mencionar sólo algunos de los que se sumaron a esta tendencia. Asimismo, la incorporación de recursos que se convertirían en sellos distintivos de determinadas series como la pantalla partida en 24 o la ruptura de la cuarta pared en *House of Cards*. El juego narrativo desafiaría los límites y aparecerían estrategias cross-narrative como el intercambio de personajes entre *Buffy the Vampire Slayer* y *Angel* y más recientemente entre *Marvel’s Daredevil* y *Marvel’s*

Jessica Jones. O cross-network como sucedió entre las series de David E. Kelly, *Ally McBeal* (FOX) y *The Practice* (ABC). Así como también cross-plataform, en el caso de *Heroes*.

Los cambios no se reducirían sólo a los contenidos, sino que también se aplicarían a las formas. HBO instauró temporadas más cortas, de trece capítulos, práctica que otros canales también incorporarían y Netflix estrenaría la temporada completa de sus shows, haciendo posible que sea el espectador quien dosifique el visionado. Las series se volverían verdaderos eventos mediáticos, con importantes estrategias de marketing para promocionarlas (*True Blood*) porque tan importante es el contenido de la serie como la forma en que es ‘vendida’ al espectador.

Las **audiencias se volverían más activas** y estarían dispuestas a ejercer su poder en pos de conservar sus personajes preferidos. Los fans de *Jericho* se organizarían por internet luego de conocer la cancelación de la serie por parte de la CBS y protestarían enviando ‘nuts’ o cacahuets³ al canal, en referencia al último episodio emitido, en que, cuando al personaje principal, Jake Green (Skeet Ulrich), se le pide que se rinda, él contesta: nuts. Millones de cacahuets más tarde, la network anunciaría que la serie sería renovada para una siguiente temporada. También merece ser tenido en cuenta el caso de *Veronica Mars* que, luego de su cancelación en 2007, provocaría diferentes intentos porque, esta joven detective volviera a la pantalla, aunque ninguno parecía dar resultado hasta que, en 2013, su creador Rob Thomas y los principales actores del programa iniciarían una campaña de crowdfunding en Kickstarter –sitio dedicado a este tipo de financiación- en pos de conseguir dos millones de dólares para concretar el proyecto de una película de *Veronica Mars*. Sin embargo, la estrategia superaría todas las expectativas y no sólo conseguirían reunir esa cifra en tiempo récord –diez horas- sino que lograrían recaudar casi seis millones de dólares y el film se estrenaría en 2014. Un caso similar es el de la serie de Joss Whedon, *Firefly*, que sería abruptamente cancelada y tras el descontento de sus fans ante esta situación, volvería a la pantalla en formato cinematográfico para cerrar las líneas narrativas que habían quedado abiertas.

³ La palabra nuts en inglés tiene dos acepciones. Por un lado, se refiere a los cacahuets y, por otro, en lenguaje coloquial significa loco. Los fans utilizaron este juego de palabras para su protesta.

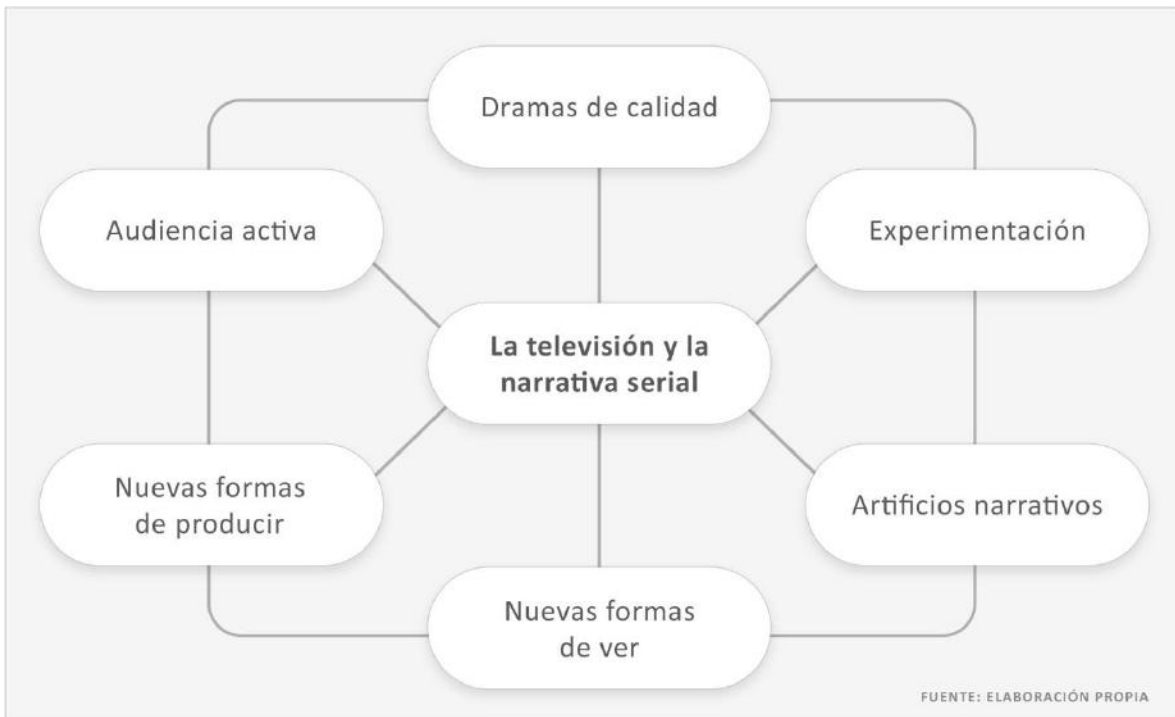
Aunque los espectadores no unirán sus fuerzas sólo para salvar a determinados productos. Durante esta etapa el protagonismo de los dramas es tal que, difícil es hacer scroll por el timeline de facebook y no encontrar alguna entrada que mencione algún show. O que no se vuelva trending topic en Twitter el estreno de una nueva temporada de la serie de moda. En este sentido, las redes sociales y la web se transformarán en arena de debate haciendo del estreno o final de determinados productos o capítulos verdaderos eventos mediáticos. *Lost* se transformaría en un claro ejemplo de la participación del público que, episodio tras episodio, intentaban descifrar los misterios de la isla con la proliferación de páginas web, blogs, wikis y foros donde intercambiar información y plantear los diferentes puntos de vista. El mismo Aaron Sorkin, por ejemplo, participaría –seudónimo mediante- de un foro de *The West Wing*. Y es que, **esta discusión y participación ya no queda relegada a los sectores fans sino que se extiende sobre grupos mucho más amplios**, mientras que, la crítica y los medios de comunicación, por su parte, también le han otorgado protagonismo al drama serial. La legendaria revista francesa Cahiers du cinéma, le dedicaría veinticuatro páginas a la edad de oro de las series norteamericanas en un número de 2003 y éste sería sólo uno de los tantos artículos que este periodo recibiría. Las listas con las mejores series del año ya no quedan relegadas a publicaciones como TV Guide sino que se extienden a medios como The New Yorker. En resumidas cuentas, lo que se intenta mostrar es la importancia y la participación que el drama serial ha recibido en diferentes ámbitos.

Internet y las nuevas tecnologías no tendrían un papel menor en este nuevo panorama televisivo y, de hecho, acelerarían muchos de los cambios que se han vivido en los últimos años. En 2007, Netflix lanzaría su sistema de streaming y, un año después –luego de pruebas en beta- Hulu también estaría disponible para el mercado norteamericano. Años más tarde, la incursión de Netflix en el contenido original, sería una fuerte apuesta por hacer que las series trascendieran la pantalla chica. Aunque, ya en 2008, el tragicómico musical *Dr. Horrible's Sing-Along Blog*, creado de Joss Whedon y protagonizado por Neil Patrick Harris sería incluido por la revista Time en el cuarto puesto del Top 10 de aquel año⁴ y el

⁴ Disponible en:
http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1855948_1863395_1863399,00.html.

American Film Institute también lo reconocería en su reporte anual⁵ lo que sentaba un precedente no menor. Lo inusual es que este proyecto – dividido en tres actos de poco menos de una hora y que fue realizado durante la huelga de guionistas- se estrenaría gratuitamente por internet y, más tarde, se comercializaría por i-Tunes, lanzándose al mercado en DVD, aunque nunca sería emitido por lo que se entiende como televisión tradicional. La recaudación de estos canales y otros productos como la banda sonora serían utilizados para pagar al elenco y al equipo de producción que había realizado gratuitamente su trabajo y donde los costos de producción habían sido financiados por el mismo Whedon. Lo llamativo de este caso es la novedad que presentaba en aspectos de producción, realización, distribución y consumo dejando en claro que hay lugar para proyectos que, no necesariamente, tengan que ser avalados por canales de televisión y que existen otras formas de distribución y consumo.

FIGURA 1. Aproximación al panorama televisivo serial



⁵ Disponible en: http://www.afi.com/Docs/about/press/2008/AFIAwards_moments.pdf.

Estas nuevas maneras de distribuir y consumir contenidos sumadas a la amplia oferta de series, incorporarían nuevas variantes cuando se trata de **entender lo que se considera un éxito**. Si antes una audiencia masiva era sinónimo de hit televisivo, hoy los números no son suficientes o -al menos- no es lo único que importa cuando se trata de analizar el desempeño de un show televisivo o tener en cuenta su calidad. Y es que, si antes los ratings de Nielsen eran la vara bajo la cual se evaluaba el éxito de un programa, hoy ya no existe una sola manera de ‘medir’ el buen desempeño de un show. De hecho, muchas cadenas no persiguen sólo a la cantidad de espectadores sino su calidad (HBO). Y aunque (todavía) hay canales que apuntan a una programación que cautive a audiencias masivas, para otros, un público menor aunque fiel, puede ser suficiente para mantener un show en pantalla (AMC). No es de extrañar que esto suceda ya que, en un panorama televisivo donde las audiencias masivas y hegemónicas de antaño han sido reemplazadas por una oferta dirigida a nichos de consumo (Sci Fi, History Channel) el protagonismo de los ratings se ha relativizado. En esta misma línea, algunos canales apuntarán a series que les otorguen prestigio y protagonismo en entregas de premios independientemente del desempeño que posean en el Nielsen rating (HBO, AMC). De hecho, Netflix, cuyo modelo de negocio se basa en suscripciones y no anunciantes, se han hecho famosos por no hacer públicas cuántas personas ven sus series y películas.⁶ Tampoco pueden pasarse por alto las descargas que se realizan por internet donde, en 2015, *Game of Thrones* ha encabezado, por cuarto año consecutivo, la lista de más pirateadas.⁷

Lo que se intenta poner de manifiesto aquí, es que **en nuestros días, ya no existen criterios unificados cuando se trata de evaluar el éxito o el desempeño de una serie**. Tan exitosa puede ser una serie con un público reducido que arrase en entregas de premios, como una que atraiga a grandes audiencias, aunque sea dejada de lado por la crítica. A continuación, se presentan diferentes tablas que ayudan a ejemplificar estas palabras.

⁶ POMERANTZ, D. “How Much Longer Can Netflix Keep Ratings A Secret?”, en Forbes Magazine, 18 de septiembre de 2013.

⁷ Disponible en: < <http://www.losandes.com.ar/article/game-of-thrones-volvio-a-ser-la-serie-mas-pirateada-del-ano> >. [Consulta 28-12-2015].

TABLA 1. Series de televisión más vistas 2014-2015

TV Guide	TV Insider
Jane the Virgin (CW)	The Big Bang Theory (CBS)
Quantico (ABC)	NFL Sunday Night Football (NBC)
Empire (FOX)	NCIS (CBS)
Coat of Many Colors (NBC)	The Walking Dead (AMC)
Blindspot (NBC)	NCIS: New Orleans (CBS)
American Horror Story: Hotel (FX)	Empire (FOX)
Rudolph the Red Nosed Reindeer (CBS)	NFL Thursday Night Football (CBS/NFL Network)
The Bing Bang Theory (CBS)	Scorpion (CBS)
Code Black (CBS)	Blue Bloods (CBS)
Victoria's Secret Fashion Show (CBS)	The Blacklist (NBC)

Fuente: Elaboración propia a partir de datos extraídos de la web.⁸

En la tabla precedente, se puede apreciar que predominan los programas de las networks con algunas excepciones, como puede ser *Empire* –presente en la lista de TV Guide y de TV Insider-, *American Horror Story: Hotel*, *Jane the Virgin* y *The Walking Dead*, mientras que un listado de la crítica arroja resultados completamente diferentes. Como se puede valorar en la siguiente tabla, donde hay una preeminencia de series del cable -en especial premium-, también se hacen presentes productos del streaming y, únicamente, hay un show de una network.

⁸ Disponible en: < <http://www.tvguide.com/tvshows/>> y < <http://www.tvinsider.com/article/1989/top-50-tv-shows-2014-2015-highest-rated-winners-and-losers/>>

TABLA 2. Series de televisión según la crítica 2014-2015

Daniel D'Addario TIME	Mike Hale The New York Times	Metametric
VEEP (HBO)	Louie (FX)	Fargo (FX)
Mad Men (AMC)	The Americans (FX)	Mr. Robot (USA)
Inside Amy Schumer (Comedy Central)	The Knick (Cinemax)	Master of None (Netflix)
Fargo (FX)	The Jinx (HBO)	Mad Men (AMC)
Mr. Robot (USA)	Fargo (FX)	Transparent (Amazon)
Master of None Netflix	Broad City (Comedy Central)	The Americans (FX)
I Am Cait (E!)	Justified (FX)	The Leftovers (HBO)
The Leftovers (HBO)	Transparent (Amazon)	Unbreakable Kimmy Schmidt (Netflix)
Empire (FOX)	Moone Boy (Hulu)	The Jinx (HBO)
Odd Mom Out Bravo	Penny Dreadful (Showtime)	Hannibal (NBC)

Fuente: Elaboración propia a partir de datos extraídos de la web.⁹

La última tabla que recoge los elegidos de la crítica, ofrece un panorama más representativo de la narrativa serial (dramática) actual y, aunque muchos títulos interesantes han quedado de lado en estos Top 10 (*Orange is the New Black*, *Marvel's Jessica Jones*, *House of Cards*, *Game of Thrones*, *Masters of Sex*, ...), en un momento en que la oferta se multiplica, el nivel de producción se eleva, la narrativa y la producción artística se vuelven más sofisticadas, también lo hacen las expectativas ya que no basta con que un producto sea bueno sino que debe ser -nunca mejor dicho- fuera de serie para poder destacarse dentro de

⁹ Disponible en: < <http://time.com/4130167/top-10-tv-shows-2/>>, <http://www.metacritic.com/feature/critics-pick-the-top-10-best-tv-shows-of-2015> y <http://www.nytimes.com/2015/12/13/arts/television/best-tv-shows-2015.html>.

tan amplio abanico. La tabla precedente mostraba también cómo se ha expandido la oferta de proveedores de contenidos. A las tradicionales Networks –CBS, ABC, NBC, FOX y CW- se suman los canales de cable básico –AMC, FX-, los canales premium –HBO, Showtime- así como también plataformas de streaming que, cada vez, ganan más protagonismo –Netflix, Amazon, Hulu-.

TABLA 3. Nominados a mejor serie dramática en los Golden Globes y Emmy 2015

Golden Globes 2015	Emmy 2015
The Affair (Showtime)	Better Call Saul (AMC)
Downton Abbey (ITV)	Downton Abbey (ITV)
Game of Thrones (HBO)	Game of Thrones (HBO)
The Good Wife (CBS)	Homeland (Showtime)
House of Cards (Netflix)	Mad Men (AMC)
	House of Cards (Netflix)
	Orange is the New Black (Netflix)

Fuente: Elaboración propia con datos extraídos de la web.¹⁰

Mientras que las nominaciones a mejor serie dramática de las principales entregas de premios de Estados Unidos (Golden Globes y Emmys), aunque son más parecidas a la tabla de la crítica, introducen también otra programación. De hecho, llama la atención que los dos dramas ganadores, *The Affair* y *Game of Thrones*, no han sido incluidos en ninguna de las tablas precedentes. Es decir, no se encuentran entre las elegidas de la crítica, ni tampoco del público. Lo que se pretende manifiestar a través de estas tablas, es la diversidad de criterios que existen al momento de considerar una serie exitosa.

¹⁰ Disponible en: <http://www.goldenglobes.com/> y <http://www.emmys.com/>.

Los temas planteados anteriormente, como se analizará en esta investigación, han traído consigo un profundo cambio en el modelo televisivo (tradicional) y en el concepto de televisión de calidad, lo que exige que se vuelvan a definir determinados conceptos y que se actualicen otros a los tiempos que corren. En este contexto, serie dramática es tanto *Game of Thrones* como *Orange is the New Black*, cuando esta última fue pensada, realizada y producida para streaming. Pero como se veía al principio y como ponían de manifiesto las nominaciones a los Golden Globes, hay conceptos que han trascendido a la propia pantalla chica y hoy, cuando se habla de series, muchas veces ni siquiera están en la grilla televisiva. Por otro lado, el concepto de calidad televisiva parece haberse extendido hasta alcanzar los más disímiles proyectos, donde hay lugar para series sutiles (*Treme*) y otras extravagantes (*American Horror Story*), para tiempos narrativos acelerados (24) y cadencias más reales (*In Treatment*) y mientras algunas series arrasarán en audiencia (*NCIS*), otras lo harán en entregas de premios (*Game of Thrones*), a algunas su reconocimiento les llegará más tarde (*The Wire*) y otras serán pasadas por alto en los galardones más importantes (*Batlestar Galactica*).

MARCO TEÓRICO E HIPÓTESIS

Conscientes de que ningún fenómeno puede ser abordado sin su correcta conceptualización es necesario delimitar el marco teórico que orientará nuestra búsqueda y sobre el que se sustentará esta investigación. El nacimiento de la televisión a la sombra del cine -con el cual sería constantemente comparado-¹¹ y teniendo en cuenta las dificultades que supone teorizar sobre un medio que se niega a quedarse quieto,¹² pasarían décadas desde la aparición del aparato hasta su introducción en el campo académico. Los teóricos de la Escuela de Frankfurt serían pioneros en estudiar este medio y responsables del carácter interdisciplinario que tendrían los trabajos académicos dedicados a la pantalla chica.¹³ Esta interdisciplinariedad, donde el análisis narrativo sería una herramienta metodológica básica

¹¹ ELLIS, J. *Visible Fictions*. New York: Routledge, 1992 (1ª ed. 1982), p. 1.

¹² BIANCULLI, D. *Teleliteracy, taking television seriously*. New York: Touchstone Editions, 1994, p. ix.

¹³ CREEBER, G. (ed.): *Tele-Visions. An Introduction to Studying Television*. London: The British Film Institute, 2006, p. 3.

para el análisis textual de programas televisivos,¹⁴ y donde también se utilizarían conocimientos provenientes de la sociología, la comunicación, la lingüística, la semiótica, la historia o la antropología, entre otros, darían al campo de estudio la posibilidad de ser abordado, no sólo a partir de diferentes perspectivas teóricas sino también metodologías.

En la década de 1970 se publicarían dos **libros pioneros** que abrirían el camino de investigación: *Technology and Cultural Form* (1974) de Raymond Williams y *TV: The Most Popular Art* (1974) de Horace Newcomb. Mientras Williams analizaría a la televisión desde una perspectiva crítica y como una particular tecnología cultural, teniendo en consideración su desarrollo, sus instituciones, su forma y sus efectos.¹⁵ Newcomb, por su parte, integraría el análisis narrativo con el cultural centrándose en los contenidos, las fórmulas, los géneros televisivos –western, misterio, aventura, soap opera, noticias, deportes,...- y posicionado al medio como una forma de arte popular, en oposición a los estudios televisivos que se enfocaban en los aspectos negativos del medio.¹⁶ Tanto los aportes de Williams como los de Newcomb contribuirían con conceptos, muchos de los cuales, como se verá en esta investigación, permanecen vigentes hasta nuestros días. Mientras Williams introduciría la noción de ‘flow’ como una característica distintiva del broadcasting, Newcomb pronosticaría la producción de contenidos dedicados a nichos –que llegaría con el cable- y la necesidad de indagar sobre la memoria de un programa o la introducción de elencos corales.

Por su parte, Newcomb seguiría investigando sobre el medio televisivo y publicaría la antología *Television: The Critical View* (1976) – que continúa editándose con contenidos actualizados- donde reunía ensayos de distintos autores, entre ellos Theodor Adorno, perteneciente a la Escuela de Frankfurt, y el propio Newcomb. Este libro se organizó en torno a tres temas: ver la televisión, pensarla y definirla. Poco tiempo después, John Fiske y John Hartely publicarían *Reading Television* (1978), una aproximación semiótica al rol cultural de la televisión. Mientras que, en *Visible Fictions* (1982), John Ellis realiza una investigación que examina la industria televisiva y cinematográfica a partir de un análisis sobre su estética y sus características semióticas. El crítico televisivo David Bianculli publicaría *Teleliteracy:*

¹⁴ CASCAJOSA, C. “La investigación sobre narrativa televisiva en España”, en *Admira*, n°1, p. 87.

¹⁵ WILLIAMS, R. *Television. Technology and Cultural Form*. London: Routledge, 1975, p. 2-3.

¹⁶ NEWCOMB, H. *Tv: The most popular art*. New York: Anchor Press, 1974, p.9.

Taking Television Seriously (1992) en otro intento por reflexionar sobre el medio y su impacto. Por otro lado, *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television* (1994) de John Caldwell tenía en cuenta aspectos industriales, estéticos y culturales del medio.

La cuestión de la **autoría televisiva**, comenzaría a plantearse a través de publicaciones que exploraban las personas detrás de determinados productos. *The producer's Medium* (1983) de Horace Newcomb y Robert S. Alley, recopilaba conversaciones con creadores de la televisión de aquel momento y declaraba a la televisión, como su título lo indica, como un medio de productores. Norman Lear, James L. Brooks y Grant Tinker, serían algunos de los entrevistados que dejarían plasmadas sus nociones y experiencias respecto al medio. Mientras que *MTM Quality Television* (1984) de Jane Feuer, Paul Kerr y Tise Vahimagi, hacía un análisis de la productora de Grant Tinker y Mary Tyler Moore explorando sus shows, su estética, su estructura industrial, sus estrategias y el contexto televisivo de aquel momento.

Algunos años más tarde, David Marc y Robert J. Thompson con *Prime Time, Prime Movers* (1992) reavivarían el debate sobre la autoría televisiva, presentando a los lectores una guía sobre el trabajo de algunos de los creativos más importantes de la televisión norteamericana. Desde el ámbito cinematográfico deben tenerse en consideración los libros de Andrew Sarris: *Notes on the auteur theory in 1962* (1962) y *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968* (1968) que introducirían la teoría del autor dentro del cine norteamericano e incidirían también en la televisiva. Dentro de la televisión contemporánea, el autor televisivo también sería foco de interés a partir de publicaciones que se enfocan en creadores específicos y sus ficciones como: *Considering Aaron Sorkin: Essays on the Politics, Poetics and Sleight of Hand in the Films and Television Series* (2005), *Considering Alan Ball: Essays on Sexuality, Death and America in the Television and Film Writings* (2006), *Considering David Chase: Essays on The Rockford Files, Northern Exposure, and The Sopranos* (2008) trabajos editados por Thomas Fahy. David Lavery por su parte exploraría el universo narrativo de Joss Whedon con: *Joss Whedon: Conversations*

(*Television Conversations Series*) (2011) y Joss Whedon, *A Creative Portrait: From Buffy the Vampire Slayer to Marvel's The Avengers* (2014).

La **teoría de la recepción**, nacida en el ámbito literario, también sería incorporada a los estudios televisivos y así, no sólo se tendría en cuenta a los productos y sus autores, sino también a su audiencia. Algunos de los trabajos pioneros serían *Encoding and Decoding in the Television Discourse* (1973) de Stuart Hall, David Morley publicaría *The Nationwide Audience* (1980). A los que seguirían: Ien Ang -*Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination* (1985), *Desperately Seeking the Audience* (1991) y *Living Room Wars: Rethinking Media Audiences for a Postmodern World* (1996) - y John Fiske con *Television Culture* (1987). Aunque no centrados específicamente en el contexto televisivo, algunos trabajos de Umberto Eco como *Obra Abierta* (1962) y *Lector in Fabula* (1979) aportaban valiosas nociones a la relación entre texto y lector extrapolable al ámbito audiovisual. Dentro de este campo de estudio, algunos trabajos se enfocaron en grupos sociales específicos como puede ser el sector fan con *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture* (1992) de Henry Jenkins y *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media* (1992) de Lisa A. Lewis. Además de, *Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth* (1992) de Camille Bacon-Smith.

Desde aquellos trabajos inaugurales y teniendo en consideración que la televisión como medio, vive en constante cambio y por lo tanto ofrece nuevas situaciones de análisis, en las últimas dos décadas, los estudios académicos que abordan la caja chica y sus contenidos se han incrementado, dando lugar a nuevas e interesantes aproximaciones que permiten hablar de un campo de investigación cada vez más asentado. En este punto, desde los **estudios culturales** se han realizado grandes e útiles aportes a la materia. Las investigaciones que se realizan dentro de los estudios televisivos pueden agruparse en cuatro grandes grupos: audiencia y recepción, análisis institucional, análisis histórico y análisis textual,¹⁷ siendo este último con su exploración sobre cuestiones de forma, contenido, narrativa, estética y autoría uno de los más prolíferos de esta etapa donde la ficción

¹⁷ CREEBER, G. (ed.). *Tele-Visions. An Introduction to Studying Television*. Op. cit. p. 6.

norteamericana es protagonista en gran parte de los trabajos de este área. En este contexto algunas publicaciones funcionarían como una introducción a este campo de investigación cada vez más afianzado: *Television Studies* (2002), una antología editada por Toby Miller que ofrece una serie de herramientas para entender el medio a partir de cuatro puntos: formas de conocimiento, audiencias, géneros y raza que contaría con ensayos de Horace Newcomb, John Hartley y Julie D'Acci, entre otros. Posteriormente, *An Introduction to Television Studies* (2004) de Jonathan Bignell aportó conceptos básicos para introducirse en la materia y *Tele-Visions. An Introduction to Studying Television* (2006) editada por Glen Creeber ofrece ensayos de Matt Hills, Robin Nelson, John Ellis, John Hartley, además, de casos de estudios.

El **análisis histórico** por su parte también ha sido tema de estudio de algunos teóricos. Entre ellos *Historia de la Televisión* de Werner Rings (1964) donde el autor analiza la creciente fuerza e importancia del medio, así como también su influencia en diferentes aspectos de la sociedad intentando proveer una visión panorámica del tema.¹⁸ La antología *Television: An Internacional History* editada por Anthony Smith (1995) donde se tienen en consideración los orígenes del medio, de los géneros y las formas, entre otros temas, mientras que *Television Timeline* de Peter Fox (2013) ofrece una detallada línea de tiempo sobre diferentes hechos del medio.

Por su parte, *Re-Viewing Television History, Critical Issues In Television Historiography* editado por Helen Wheatley (2007) reúne ensayos de diferentes autores entre ellos John Ellis y Jason Bignell, en tanto que Douglas Gomery se enfoca en la televisión estadounidense en *A History of Broadcasting in the United States* (2008) y dentro de los últimos aportes a este campo de estudio se encuentra *Historia de la Televisión* de Concepción Cascajosa Virino y Farshad Zahedi, donde se ofrece una aproximación al desarrollo del medio televisivo en el contexto internacional. El recorrido incluye desde los orígenes a los primeros años de este milenio y tiene en cuenta la televisión en Europa, Estados Unidos, Latinoamérica, África y Asia.

¹⁸ WERNER, R. *Historia de la Televisión*. Barcelona: Ediciones Zeus, 1964, p. 8.

Dentro de la fructífera producción académica de las últimas dos décadas, algunos **trabajos resultan imprescindibles al momento de ubicar a la ficción actual.** *Television's Second Golden Age* (1996) de Robert J. Thompson, es una de esas piezas fundamentales. En este trabajo el autor introduciría el modelo de calidad televisiva de la Segunda Edad de Oro del medio, teniendo en cuenta los programas televisivos más punteros de aquella época, sentando un precedente a lo que estaba por venir. Sin embargo, lejos de estar cerrado, el debate sobre la calidad y la ficción contemporánea sería abordado de diferentes maneras: Robin Nelson con *TV drama in transition: forms, values and cultural change* (1997) y *State of Play: Contemporary 'high-end' TV Drama* (2007) así como Concepción Cascajosa, experta en estudios televisivos en España, con sus libros *Prime Time: Las Mejores Series de TV Americanas de C.S.I a Los Sopranos* (2005) y *La Caja Lista: Televisión Norteamericana de Culto* (2007). Otros como Mark Jancovich y James Lyons (2003), Glen Creeber (2004), Jason Mittell (2004, 2009, 2013 y 2015) y Matt Hills (2010) también realizarían análisis sobre el nuevo panorama televisivo que había traído el nuevo siglo. Los géneros televisivos y la hibridación tendrán en los trabajos de Glen Creeber (2001), Angela Ndalians (2004) y Jason Mittell (2006) sus exponentes, mientras que, las estrategias de recuperación y reutilización de contenidos también serán objeto de análisis con Jordi Balló y Xavi Pérez (2005), Concepción Cascajosa (2009) y Matt Hills (2010).

El **futuro de las narrativas** también es entidad de análisis académico. El trabajo de Janet Murray *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace* (1997) ha sido no sólo pionero sino que también -a casi dos décadas de su publicación- conserva su vigencia. Henry Jenkins será otro de los teóricos en introducir y analizar la convergencia mediática en la narrativa (2006). Los ensayos de William Uricchio, John Caldwell y Jeffrey Scone publicados en *Television After TV: Essay on a Medium in Transition* (2004) editado por Lynn Spigel y Jan Olsson y *Third Person: Authoring and Exploring Vast Narratives* (2009) editado por Pat Harrigan y Noah Wardrip-Fruin también darán cuenta del futuro de la televisión, la ficción y sus posibilidades narrativas.

Si décadas atrás la productora MTM sería objeto de estudio por las novedades que introducía en el **panorama industrial**, durante esta etapa el canal de cable pago, HBO, será el punto de partida de diferentes publicaciones que, a través de sus ficciones y su modelo de negocio, exploran una nueva manera de hacer televisión. En esta línea, *The Essential HBO Reader* (2008) editada por Gary Edgerton y Jeffrey P. Jones, *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era* (2008) de Marc Leverette y Brian L. Ott y *The HBO Effect* (2013) de Dean J. DeFino serán algunos de los trabajos dedicados al canal premium y sus productos que no deben ser obviados.

Otras publicaciones estudiarían en profundidad determinados **programas o tendencias televisivas**. David Lavery realizaría análisis de *Twin Peaks* (1994), *The X-Files* (1996), *Seinfeld* (2006), *The Sopranos* (2002, 2006, 2011), *Heroes* (2007) y *Lost* (2010), entre otros. Mientras que Kim Akass y Janet McCabe se adentrarán en: *Sex & the City* (2004), *Six Feet Under* (2005), *The L World* (2006) y *Desperate Housewives* (2006). La colección de libros *Reading Contemporary Television* editada por Akass y McCabe también lanzaría publicaciones dedicadas a diferentes series: *Reading CSI: Crime TV Under the Microscope* (2007) editado por Mike Allen-, *Reading 24: Television Against the Clock* (2007) editado por Steven Peacock, *Mad Men: Dream Come True TV* (2010) editado por Gary Edgerton y *Reading Nip/Tuck* editado por Roz Kaveney y Jennifer Stoy (2011).

Dentro de las tendencias de la ficción de esta época, se destacan las publicaciones dedicadas a la incorporación del antihéroe como protagonista con: *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: from the Sopranos and the Wire to Mad Men and Breaking Bad* (2013) de Brett Martin y *The Antihero in American Television* (2016) editado por Margrethe Bruun Vaage. Entre los aportes en español a este ámbito de estudio se encuentran: *Ficciones colaterales: Las huellas del 11-s en las series 'made in USA'* (2011) de Fernando de Felipe e Iván Gómez, la antología *Reyes, espadas, cuervos y dragones, estudio del fenómeno televisivo de Juego de Tronos* (2013), la antología editada por Anna Tous *La política en las series de televisión. Entre el cinismo y la utopía* (2015), *Yo Soy Más de Series: 60 Series Que Cambiaron la Historia de la Televisión* una edición coordinada por Fernando Ángel Moreno y Víctor Miguel Gallardo Barragán (2015), entres otros aportes.

Si bien todos los trabajos antes mencionados resultan fundamentales al momento de contextualizar el medio y la ficción serial contemporánea, merecen destacarse tres trabajos que son imprescindibles para esta investigación:

1. *Television's Second Golden Age (1996)* de Robert J. Thompson. En este libro el autor realiza un acertado retrato del medio de aquel momento. Si bien el trabajo de Thompson no sería el primero en abordar la temática de la calidad televisiva, la claridad con que encaró este tópico lograría convertir a este libro en un punto de inflexión dentro de los estudios televisivos. Así, la publicación de Thompson se transformó en un prisma desde el cual poder explorar a la ficción contemporánea. El autor resumió a través de doce características, el nuevo modelo de calidad televisiva que aparecería durante la década de 1980 y que significaría la Segunda Edad de Oro del medio, pero teniendo en cuenta el contexto industrial –tanto el previo como el de aquel momento- para poder situar a la ficción de esa época. A esto se sumaba un análisis profundo de las series más rompedoras teniendo en cuenta las características del modelo de calidad previamente presentado y dilucidando lo que estaba por venir. Por estas razones, para esta investigación, el libro de Thompson supone un pilar fundamental ya que, por un lado, funciona como un punto de partida, dado que es a partir de la superación del modelo de Thompson, que se puede pensar en una nueva edad de oro de la ficción serial y por otro, la forma en que organiza su investigación –teniendo en cuenta el contexto y el análisis de series- funciona como un referente para este trabajo.

2. *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond (2007)*, editado por Janet McCabe y Kim Akass. Publicado más de diez años después de *Television's Second Golden Age*, este libro es esencial para el estudio del drama contemporáneo. La antología reúne textos de los teóricos más importantes de los estudios televisivos como: Akass, Reeves, Thompson, Pearson, Bignell, Cardwell, Epstein, Feuer, Lavery, McCabe y Nelson entre otros. De hecho, el prefacio está escrito por Thompson que hace una revisión de su concepto de ‘televisión de calidad’ a la luz de los nuevos acontecimientos y series. Al final, el autor se pregunta ¿qué significa la televisión de calidad ahora? Este interrogante funcionará como un punto de partida para los ensayos que componen este libro. La antología se divide en tres grandes partes donde se aborda la cuestión del ‘Quality TV’ de manera

íntegra. Mientras la primera parte intenta redefinir el concepto desde el aporte de la crítica, la segunda tiene en cuenta a la industria televisiva y la última aborda la calidad desde la estética, las formas y los contenidos televisivos.

3. *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling* (2015) de Jason Mittell. En este libro, Mittell explora los cambios que se han producido en la forma de contar las historias de las ficciones televisivas, teniendo en cuenta las prácticas culturales, los cambios tecnológicos, industriales y los tipos de visionado. De esta manera, el libro ofrece un modelo formal de análisis que no es ajeno al contexto cultural, histórico o industrial del medio y donde se intenta poner de manifiesto el cambio de paradigmas narrativos que ha sufrido el medio y que el autor resume como ‘complex TV’. De esta manera, temas como autoría, personajes, melodrama serial o narración transmedia, entre otros serán los abordados por Mittell. Así, el trabajo de este autor funciona como un referente estructural para la presente investigación.

Una vez planteados los referentes teóricos que servirán como sustento a esta investigación, se hace necesario abordar los objetivos. De esta forma, pretendemos explorar esta nueva etapa de calidad televisiva de una manera envolvente, clara, concisa y sin pasar por alto los cambios que se han sucedido en la industria televisiva y tecnológica que inciden directamente en los contenidos, la distribución y el consumo serial. Así, y teniendo en consideración que el modelo de calidad planteado por Thompson significó un antes y un después en los estudios televisivos y que este nuevo período audiovisual se rige por otros parámetros que deben ser definidos y conceptualizados, es necesario actualizar un modelo de calidad televisiva que se ajuste al panorama serial actual. Y, aunque hay trabajos que abordan a la televisión contemporánea, muchas investigaciones se realizaron en los primeros años de esta etapa y, por lo tanto, analizan a este período desde el modelo de calidad de la Segunda Edad de Oro. Mientras otros trabajos se enfocan en aspectos muy específicos del medio prestando atención a las partes y no al todo. Por estas razones los trabajos previos no han tenido –a nuestro criterio- todavía en consideración las novedades que ha introducido el streaming en la producción, realización, distribución y consumo serial en el marco de esta Tercera Edad de Oro.

Por lo tanto, el objeto de estudio e idea principal de la presente investigación, es explorar el panorama de series dramáticas norteamericanas desde 1999, punto de inicio de este nuevo modelo de calidad, y relacionarlo con el modelo de Netflix -compañía pionera de streaming- que ha traído elementos inéditos a la producción, distribución y consumo de ficción serial. Así, esta tesis intentará mostrar, a través de un análisis en profundidad, que se vive una nueva Edad de Oro de la Televisión, signada no sólo por la calidad de los productos de ficción televisivos sino también por una nueva forma de pensar, hacer y consumir las series que trasciende al propio aparato televisivo donde la producción original de Netflix surge como claro ejemplo de esto. Para ello, se analizará el modelo de esta compañía y su producción original.

De tal modo, el presente trabajo intentará evidenciar que:

1. El modelo de calidad que surgió con la Segunda Edad de Oro de la Televisión, ha quedado desfasado ante la proliferación de series dramáticas que ostentan nuevas fórmulas narrativas, nuevos valores estéticos así como de producción. Por lo cual es necesario elaborar nuevos criterios de calidad que se ajusten al panorama serial actual.

2. Desde 1999 hasta nuestros días, se extiende una Tercera Edad de Oro de la Televisión con características propias que permiten establecer un nuevo modelo de calidad.

3. La producción original de Netflix, incorpora los valores narrativos, estéticos y de producción de esta Tercera Edad de Oro, haciendo que esta etapa trascienda al aparato televisivo. La compañía introduce también novedades en la producción, realización, distribución y consumo de series.

4. El análisis de la producción original de Netflix, en general, como de tres series, en particular, *–House of Cards, Orange is the New Black y The Killing–* permiten ejemplificar las estrategias que la compañía ha puesto en marcha para obtener más suscriptores y volverse un referente de series de calidad.

METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN

Como se planteaba en el apartado anterior, es necesario establecer un sistema propio de análisis que esté teóricamente fundamentado y del cual se extraigan categorías que permitan explorar el panorama serial contemporáneo y así poder establecer un modelo de

calidad para esta Tercera Edad de Oro de la Televisión. En este sentido, en los trabajos académicos de los últimos quince años se hacen presente diferentes aproximaciones a la nueva etapa que vive la televisión y, aunque todavía no hay un consenso respecto de nomenclaturas y características, dentro de cada abordaje se pueden depurar diferentes categorías que afloran y que se tendrán en cuenta en la presente investigación.

FIGURA 2. Diferentes nomenclaturas de la nueva etapa televisiva



En la introducción de *Television After TV: Essay on a Medium in Transition*, **Lynn Spiegel** se pregunta cuál es el futuro de la televisión, ya que el medio como una institución, como una industria y como una forma cultural, ha cambiado profundamente. La autora expone que el incremento de canales en el cable y la televisión satelital, así como también los conglomerados multinacionales, la convergencia con internet, la introducción de sistemas como el TiVo y los cambios de políticas de gobierno hacen pensar en una '**Television after TV**'.¹⁹

¹⁹ SPIGEL, L.; OLSSON, J. (eds.): *Television After TV: Essays on a Medium in Transition*. Op. cit., p. 2.

John Caldwell, por su parte, se refiere a este periodo como ‘**convergence television**’²⁰ y afirma que las formas televisivas de la era digital no pueden desentenderse de las fuerzas institucionales que estimularon y manejaron aquellas formas donde hay cambios fundamentales como: la migración y reutilización de contenidos, las estrategias de branding, la convergencia de textos, contenidos arriesgados y políticas de programación.²¹ Caldwell también propone el cambio retórico del término ‘programa’ por ‘contenido’, ya que esta designación libera a la producción de las ataduras de tener que ser emitidas a lo largo de un año o siguiendo la lógica de las networks. Los contenidos pueden verse de diversas formas, ya sea por cable, internacionalmente o por streaming²² como sucede con las series de Netflix.

John Ellis, en tanto, habla de ‘**era of plenty**’ periodo en que la televisión está llena de nuevas tecnologías, nuevos desafíos y nuevas incertidumbres. Esta etapa se caracteriza por la proliferación de la oferta de canales con contenidos cada vez más específicos; la utilización de la ficción como una marca a partir de estrategias de branding y marketing – aplicable también a los canales y sus productos-; y la incorporación de nuevas tecnologías y posibilidades a la experiencia televisiva como servicios bajo demanda o interactivos.²³

Otros autores pondrán a los contenidos y la ficción contemporánea en el centro del análisis. **Concepción Cascajosa**, por ejemplo, llama a esta etapa la ‘**nueva edad de oro de la televisión**’. La autora caracteriza este periodo por una primacía de la fórmula dramática, donde el cable se presenta como puntal de la industria y donde se redefine el concepto de éxito y la longevidad de las series. A su vez, se explora y explota el concepto de autor televisivo como cualidad distintiva y se indaga en mecanismos narrativos que llevan a hablar de la novela televisiva. Asimismo, se produce una proliferación de series y episodios de concepto, lo que se conoce como gimmick TV y los contenidos seriales se nutren de acontecimientos reales. En este sentido, la incorporación del 11 de septiembre y los hechos posteriores tendrán un impacto (casi) inmediato en la ficción televisiva. Por último, Cascajosa también presta atención a los fascinantes personajes que surgen durante esta

²⁰ CALDWELL, J. “Convergence Television: Aggregating Form and Repurposing Content in the Culture of Conglomeration” en *Television after TV, essays on a medium in transition*, editado por Lynn Spigel y Jan Olsson. Durham: Duke University Press, 2004, p. 47.

²¹ CALDWELL, J. *Op. cit.*, p. 46.

²² CALDWELL, J. *Op. cit.*, p. 49.

²³ ELLIS, J. *Seeing Things. Television in the Age of Uncertainty*. London: I. B. Tauris & Co., 2002, p. 162-175.

etapa.²⁴ Mientras que, **Roberta Pearson** habla de una ‘**post-television era**’ donde las características culturales entre el cine y la televisión se vuelven indistinguibles, se elevan los valores de producción, se realza la figura del autor televisivo, se emula una imagen cinematográfica y hasta se supera el status cultural del séptimo arte. Pearson también apunta a la distribución global, la multiplataforma, transmedia storytelling y la narrativa compleja como características de este periodo.²⁵

Robin Nelson, por su parte, nombra a los shows de calidad de esta etapa como ‘**high-end TV drama**’. Estos programas híbridos que poseen diferentes capas y se rigen bajo grandes presupuestos y valores de producción elevados. Nelson también apunta a una televisión que se vuelve cinemática en su estética, su personal y sus presupuestos.²⁶

Jason Mittell en tanto, reúne a las series de este período bajo el nombre de ‘**complex TV**’ el cual describiría a la narrativa actual. Mittell se refiere a los cambios de las prácticas culturales dentro de la televisión y sus series, donde las narrativas han sufrido profundas transformaciones, se han desdibujado las líneas entre una narrativa serial y una episódica así como las formas de consumo, se han elevado las expectativas del público y se ha mutado la forma en que se crean y se distribuyen las historias.²⁷

²⁴ CASCAJOSA, C. “La nueva edad dorada de la televisión norteamericana”. *Secuencia: revista de la historia del cine*, número 29, 2009, pp. 7-31.

²⁵ PEARSON, R. “LOST in Transition: From Post-Network to Post-Television”, en *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, *Op. cit.* p. 241-256.

²⁶ NELSON, R. “Introduction: aims, scope, methods and standpoints”, en *State of Play*. *Op. cit.*

²⁷ MITTELL, J. *Complex TV: the poetics of contemporary television*. Nueva York: New York University Press, 2015, p. 2-3.

TABLA 4. Características del modelo televisivo contemporáneo según los distintos autores citados

Autor	Nomendatura	Características principales
Lynn Spigel	Television after TV	<ul style="list-style-type: none"> -Incremento de canales -Conglomerados internacionales -Convergencia con internet -Nuevos sistemas (TiVo) -Nuevas políticas de gobierno -Nuevas prácticas
John Caldwell	Convergence Television	<ul style="list-style-type: none"> -Migración y reutilización de contenidos -Estrategias de branding -Convergencia de textos -Contenidos arriesgados -Políticas de programación
John Ellis	Era of Plenty	<ul style="list-style-type: none"> -Proliferación de oferta de canales -Contenidos más específicos -Ficción como estrategia de branding -Servicios bajo demanda o interactivos
Concepción Cascajosa	Nueva Edad de Oro de la Televisión	<ul style="list-style-type: none"> -Primacía del drama -Cable como puntal de la industria -Autor televisivo -Novela televisiva -Series de concepto -Personajes fascinantes -Series 11-s
Roberta Pearson	Post-Television Era	<ul style="list-style-type: none"> -Elevados valores de producción -Autor televisivo -Valores cinematográficos -Distribución global y multiplataforma -Transmedia storytelling -Narrativa Compleja
Robin Nelson	'High-End' TV Drama	<ul style="list-style-type: none"> -Programas híbridos -Valores de producción elevados -Características cinemáticas
Jason Mittell	Complex TV	<ul style="list-style-type: none"> -Se desdibujan las líneas entre episódicos y serial -Nueva forma de crear series -Nuevas formas de consumo -Se elevan las expectativas del público

Fuente: Elaboración propia.

Independientemente del abordaje de cada autor, la tabla precedente permite extraer diferentes categorías que servirán de guía al presente trabajo. En primer lugar, la **situación de la industria y el medio televisivo**. Aquí se deben tener en consideración la proliferación de canales tanto de cable como de la televisión satelital, contenidos on demand o a la carta, nuevas plataformas de visionado como el streaming, estrategias de programación que apuntan a nichos, distribución global y multiplataforma así como también estrategias para crear y fortalecer una imagen de marca ya sea de un canal, una plataforma o un show determinado. En segundo término, la **narración transmediática y la convergencia**, pondrán en funcionamiento contenidos que van más allá de la televisión e historias que se cuentan en diferentes plataformas como libros, cómics, videojuegos o la web, entre otros. En este punto, la intertextualidad tendrá un papel central ya que será el puntapié para la reutilización y migración de contenidos, donde secuelas, precuelas, adaptaciones, remakes y spin offs serán prácticas completamente establecidas en el medio. En tercer lugar, se elevan los **valores de producción** y surgen también nuevas formas de producción y realización. Relacionado con este aspecto, se revaloriza la figura del **autor televisivo** encarnado en el creador o el showrunner. Cuarto: la **narración** adquiere nuevas características con series de concepto, la llamada novela televisiva, personajes fascinantes y una narrativa compleja que escapa a las categorías de episódica y serial. En quinto lugar, la **estética** alcanza mayor protagonismo y se transforma en un valor agregado de los contenidos –que se comparan a los cinematográficos– donde se exaltarán diferentes aspectos como los géneros, los ritmos narrativos o la música. Sexto, por último, hay una **audiencia** más activa producto de nuevas prácticas de visionado y consumo, se elevan las expectativas del público y frente al nuevo panorama los espectadores se vuelven más participativos.

FIGURA 3. Categorías de análisis



A través de las categorías mencionadas y haciendo un análisis de los elementos que las componen, se ahondará en el modelo televisivo actual en pos de delimitar la Tercera Edad de Oro de la Televisión y presentar un sistema unificado de sus características. Estas categorías que funcionarán como criterios teóricos serán, a su vez, las tenidas en cuenta para profundizar sobre el modelo de Netflix y sus contenidos originales. En esta búsqueda, serán de gran importancia los aportes de los estudios culturales,²⁸ los estudios televisivos antes mencionados así como las herramientas de análisis textual e intertextual.²⁹

En este punto es necesario aclarar que, si bien existen ficciones de calidad en diferentes países, este trabajo se limitará a un análisis de las **series dramáticas estadounidenses** de los últimos dieciséis años (1999-2015). En primer lugar, porque la ficción de este país sigue siendo un referente a nivel mundial, cuya industria ha ocupado desde los orígenes del medio un liderazgo mundial, incuestionable en todos los elementos

²⁸ MILLER, T. *A Companion to Cultural Studies*. Oxford, Blackwell Publishers, 2001.

²⁹ Bajtin (1930), Kristeva (1960), Barthes (1970), Genette (1982), Stam (2000), entre otros autores.

susceptibles de tener en cuenta, así como también por la omnipresente aparición de la televisión de este país en las parrillas de programación del resto del mundo.³⁰ En segundo término (y relacionado con el punto anterior) porque Estados Unidos es un productor dominante en términos de volumen y exportación.³¹ En tercer lugar, porque es en Estados Unidos y su contexto audiovisual y serial, donde se inicia el servicio de streaming de Netflix, foco de esta investigación. Debida a la vasta producción que se ha dado durante esta etapa, en el presente trabajo se tendrán en cuenta las series más representativas y que, de alguna manera, han aportado novedades al panorama televisivo. Aquellas que por sus características narrativas, de estilo o de género han logrado sobresalir dentro de una saturada grilla y que, a su vez, rompen o desafían los códigos y las convenciones del medio estableciendo nuevas formas de pensar la televisión.

Definido el modelo de análisis que se empleará para abordar a la Tercera Edad de Oro de la Televisión, se aplicará dicho sistema al estudio en profundidad del modelo de Netflix. En este punto, la compañía se presenta como algo más que un simple ‘videoclub online’ y juega un papel no menor en esta etapa. De esta manera, si hace quince años atrás era HBO el canal que, desde el cable, se establecía como pionero en muchas de las tendencias y características de la televisión de calidad de esta etapa, en los últimos años Netflix ha logrado -a partir de diferentes estrategias- convertirse en un referente cuando de series se trata. Con una apuesta a la producción original, con un número de suscriptores en constante alza y una fuerte presencia en medios y entregas de premios. La televisión después de la televisión de la que hablaba Spigel se ha vuelto una realidad cotidiana. Así, el sitio de streaming introduce novedades, no sólo a partir de sus contenidos sino también de sus formas, ya que establece una nueva manera de pensar, hacer, distribuir y consumir los seriales dramáticos. Si durante años HBO ha sido el foco de diferentes investigaciones que abordan a la Tercera Edad de Oro a través de sus contenidos, llegado a este punto **merecen ser exploradas las novedades que el modelo de Netflix introduce en la industria audiovisual ya que es un acertado reflejo de las transformaciones y desafíos que la televisión y el medio tienen por delante.**

³⁰ CASCAJOSA, C.; ZAHEDI, F. *Historia de la Televisión*. Valencia: Tirant Humanidades, 2016, p. 17-18.

³¹ NELSON, R. "Introduction" en *State of Play*. Op. cit.

Antes de terminar con esta introducción y modo de orientación para el lector, vale la pena mencionar que la presente investigación se encuentra dividida en catorce capítulos agrupados en tres grandes bloques donde las categorías que se presentaron antes funcionarán como guía.

El primer bloque se compone de dos capítulos. En el primero se presentarán la Primera y Segunda Edad de Oro de la Televisión como forma de contextualizar la etapa actual. Durante el segundo capítulo se prestará atención a la transición entre la Segunda y la Tercera Edad de Oro, teniendo en cuenta transformaciones industriales, modelos y programas televisivos que darían paso a la nueva etapa.

La segunda parte del trabajo profundiza sobre la Tercera Edad de Oro de la Televisión, a partir de las diferentes categorías de análisis previamente expuestas y se compone de seis capítulos. Así, el tercer capítulo (y primero de la segunda parte) exhibirá un panorama general de la ficción de los últimos quince años, teniendo en consideración las tendencias que han surgido en cuanto a contenido y se perfilarán algunas de las características de esta etapa. El cuarto capítulo (y primero de la segunda parte) ahonda sobre el autor televisivo: sus antecedentes, las características en la etapa actual y el autor como identidad corporativa. Mientras que el quinto capítulo se centra en la manera en que se cuentan las historias de esta Tercera Edad de Oro, teniendo en consideración la narración compleja, la hibridación y las estrategias de experimentación que se harán presentes. El sexto capítulo, desentraña los mecanismos de convergencia mediática y narraciones transmediáticas de esta etapa. Por su parte, el séptimo capítulo toma como foco la estética televisiva actual. Para terminar este bloque, el octavo capítulo se centra en los cambios que se han producido en la audiencia y el consumo televisivo.

El tercer bloque, compuesto de seis capítulos, se concentra en Netflix y su modelo de ficción. Aquí, el noveno capítulo ofrece un recorrido por la historia de la compañía, prestando atención a los hitos más importantes. El décimo capítulo es una aproximación a Netflix desde la óptica de la Tercera Edad de Oro de la televisión y también ofrece un recorrido por sus contenidos originales. Mientras que, el capítulo once se centra en los autores televisivos de sus series dramáticas originales y en las estrategias de branding que ha incorporado la empresa, como forma de diferenciarse dentro del mercado audiovisual. El

siguiente capítulo (número doce) se enfoca en la forma en que la compañía ha incorporado la narración compleja, la hibridación y la experimentación a sus dramas originales. También ofrece un análisis sobre la estética de sus series. El capítulo trece pone el foco en las novedades que introduce Netflix al consumo de series y los cambios con el sistema tradicional de televisión. Por último, el capítulo catorce es un análisis sobre tres dramas de la plataforma, que sirven como ejemplo de las estrategias que ha adoptado la compañía cuando se trata de series originales. En este sentido, *House of Cards*, *Orange is the New Black* y, la rescatada del cable, *The Killing* serán analizadas a la luz de las categorías previamente presentadas.

PARTE I

ANTECEDENTES DE LA TERCERA EDAD DE ORO DE LA TELEVISIÓN

1. LA TELEVISIÓN: PRIMERA Y SEGUNDA EDAD DE ORO. CARACTERÍSTICAS DE LA FICCIÓN TELEVISIVA

One thing about us wiseguys, the hustle never ends.

Tony Soprano, The Sopranos.

Para poder aproximarnos correctamente a la Tercera Edad de Oro de la Televisión y al nuevo panorama que surge como consecuencia de las nuevas tecnologías y plataformas de visionado, es necesario, primero y como recomienda Glenn Creeber,³² situar históricamente las etapas doradas que la anteceden. Por esta razón, en el siguiente capítulo se realizará un breve recorrido histórico sobre las características de la Primera y Segunda Edad de Oro de la Televisión, con el cometido de generar un marco que permita el posterior y propicio abordaje de la misma.

1.1. LA PRIMERA EDAD DORADA DE LA TELEVISIÓN: NACIMIENTO Y CONSOLIDACIÓN

A pesar de ser un medio audiovisual, la televisión norteamericana encontraría sus raíces en la radio,³³ de la cual tomaría su estructura técnica, empresarial y de

³² CREEBER, G. (ed.): *Tele-Visions. An Introduction to Studying Television*. London: The British Film Institute, 2006, p. 3.

³³ RODMAN, R. *Tunning in: American narrative television music*. Nueva York: Oxford University Press, 2010. p. 5-8.

programación.³⁴ El nuevo medio -por ejemplo- tendría un sistema de explotación basado en espacios publicitarios como la radio, a diferencia del que poseía la industria cinematográfica del país, de la cual la televisión se diferenciaría ampliamente en sus inicios. De hecho, serían tres emisoras radiales las que se abrirían camino y se consolidarían rápidamente en el panorama televisivo comercial: ABC, CBS y NBC.

La retransmisión de eventos deportivos,³⁵ concursos y programas de variedades colmarían las grillas durante esta primera etapa. Sin embargo, sería con la **antología dramática**, donde el nuevo medio experimentaría un primer período de esplendor y donde la televisión norteamericana apostaría decididamente por ofrecer ficción de forma regular.³⁶ Comprendida entre finales de los años cuarenta y mediados de los cincuenta, son las adaptaciones de obras de teatro – aunque también libros y películas- realizadas en directo desde Nueva York; la marca registrada de esta Primera Edad de Oro. A lo largo de este período, obras de Shakespeare como *Julio César* o *Macbeth*, piezas de Ibsen como *Hedda Gabler* o *Casa de Muñecas* o *Cumbres Borrascosas* de Emily Brontë, serían sólo algunas de las obras que tendrían su representación dentro del incipiente medio. Estas producciones televisivas de ficción se llevan a cabo en la Gran Manzana, donde confluyen actores, escritores, productores y directores con experiencia en teatro y de cuyo formato en vivo y escenarios más pequeños, se enriquece el nuevo medio. Son programas de emisión semanal, con relatos autoconclusivos e independientes entre sí, con presupuestos acotados y dirigidos a una audiencia pequeña. Sin embargo, son estas producciones las que logran captar la atención y elogios de la crítica. Durante esta etapa se apuesta por una televisión donde a menudo se retratan temas sociales, controversiales y polémicos.

Se destacan las antologías dramáticas de *Studio One* (CBS, 1948-1958) nominada durante ocho años consecutivos a los premios Emmy y por la cual pasaron destacados profesionales del medio como Reginald Rose y Franklin J. Schaffner; *Robert Montgomery*

³⁴ CASCAJOSA, C.; ZAHEDI, F. *Historia de la Televisión*. Op. cit., p. 87.

³⁵ CASCAJOSA, C.; ZAHEDI, F. *Op. cit.*, p. 96. "La NBC fue la primera cadena en confiar en el atractivo del deporte para captar espectadores y en 1944 comenzó a emitir en su emisora de Nueva York el programa de boxeo *Calvacade of Sports* (...). El boxeo y la lucha se convirtieron en los deportes predilectos gracias a que las reducidas dimensiones del espacio de combate eran perfectas para las retransmisiones televisivas, pero también se abrieron camino otros deportes como el baloncesto y el béisbol."

³⁶ CASCAJOSA, C.; ZAHEDI, F. *Op. cit.*, p. 98.

Presents (NBC, 1950-1957) que se inició con adaptaciones de películas de Hollywood como *Rebecca* (1940) y *Dark Victory* (1939); *Kraft Television Theater* (NBC, 1947-1958) en cuyos episodios actuaron Paul Newman, James Dean y Grace Kelly; *Goodyear TV Playhouse* (NBC, 1951-1957); y *The U.S. Steel Hour* (ABC, 1945-1949; NBC, 1949-1953).

Los guionistas son grandes figuras de esta etapa y en este período se destacan profesionales como: Gore Vidal, Rod Serling, Paddy Chayefsky, Arnold Schulman y J.P. Miller. Sin embargo, como apunta Concepción Cascajosa la emergencia de la antología dramática sería efímera; por un lado, el contenido social y la complejidad psicológica de muchas de las obras resultarían incómodas para los patrocinadores y por otro, los factores económicos también serían decisivos al momento de marcar el final de esta etapa.³⁷ Así, luego de varios años en que las grandes productoras de Hollywood se sintieran amenazadas por el nuevo medio, fue Disney la compañía que decidió ofrecer series a la ABC. De esta forma comenzaba una nueva etapa televisiva, donde las antologías dramáticas realizadas en Nueva York dejarían paso a shows enlatados llevados a cabo en la costa oeste de los Estados Unidos. Programas episódicos donde se utilizaba la misma escenografía y en los cuales el formato recurrente facilitaba el trabajo de escritores, directores y el resto del equipo –con sitcoms y programas de aventuras como géneros que ejemplifican esta tendencia-. Era una fórmula que permitía ahorrar en costos y, por lo tanto, económicamente conveniente para las tres grandes cadenas televisivas norteamericanas.

“Whereas viewers never knew if they’d like the play of the week on an anthology show, they knew exactly what they were getting into with each installment of an episodic series. These were predictable, each episode in effect a promotion for the next. (...) Instead of launching a unique play week after week, these series were assembly-line productions.”³⁸

³⁷ CASCAJOSA, C.; ZAHEDI, F. *Op. cit.*, p. 99. “Sin embargo, los factores económicos probablemente fueron más decisivos para marcar el fin de la antología dramática. Frente a la cada vez más asequible producción filmada que llegaba desde Hollywood, las antologías dramáticas mantenían unos elevados costes de producción y comenzaron a descender los índices de audiencia cuando la televisión se popularizó entre los estados rurales y conservadores del Sur.”

³⁸ THOMPSON, R. J. *Television’s Second Golden Age. From ‘Hill Street Blues’ to ‘ER’*. *Op. cit.*, p. 22.

A medida que este tipo de shows proliferaban, también lo hacían los aparatos de televisión que hasta entonces se habían mantenido, como un producto de entretenimiento sólo posible para las clases más acomodadas. De esta forma, por ejemplo, mientras en 1950 habían 3.8 millones de hogares que poseían un televisor en los Estados Unidos –cifra que suponía alrededor de un 10% de la población-, para 1955 la cifra ascendía a 30.7 millones, lo que significaba aproximadamente que dos de cada tres viviendas poseían un aparato.³⁹ Así, atrás quedarían las antologías dramáticas que caracterizaron la Primera Edad de Oro de la Televisión para dar lugar durante las siguientes dos décadas a los formatos de westerns y aventuras. Durante los años sesentas y setentas shows televisivos como: *Bonanza* (NBC, 1959-1973), *Charlie's Angels* (ABC, 1976-1981), *Maverick* (ABC, 1957-1962), *Mission: Impossible* (CBS, 1966-1973) y *Starsky & Hutch* (ABC, 1975-1979), fueron sólo algunos de los que colmaron las parrillas.

El final de la Primera Edad Dorada de la Televisión, fue declarado por Newton Minow, en su reciente puesto como presidente de la Comisión Federal de Comunicaciones,⁴⁰ a través de su ya famoso discurso del 9 de mayo de 1961 en la convención de la Asociación Nacional de Broadcasters. Con sus palabras Minow puso de manifiesto el oscuro momento que vivía la televisión norteamericana:

"When television is good, nothing -not the theater, not the magazines or newspapers- nothing is better.

But when television is bad, nothing is worse. I invite each of you to sit down in front of your own television set when your station goes on the air and stay there, for a day, without a book, without a magazine, without a newspaper, without a profit and loss sheet or a rating book to distract you. Keep your eyes glued to that set until the station signs off. I can assure you that what you will observe is a vast wasteland.

You will see a procession of game shows, formula comedies about totally unbelievable families, blood and thunder, mayhem, violence, sadism, murder, western bad men, western good men, private eyes, gangsters, more violence, and

³⁹ BIANCULLI, D. *Teletiteracy, taking television seriously*. *Op. cit.*, p. 54.

⁴⁰ En inglés, Federal Communications Commission (FCC).

cartoons. And endlessly commercials -many screaming, cajoling, and offending. And most of all, boredom. True, you'll see a few things you will enjoy. But they will be very, very few. And if you think I exaggerate, I only ask you to try it.”⁴¹

En su discurso, Minow no sólo describía el mal momento que vivía la televisión, sino que también responsabilizaba a las networks de aquello. Minow exponía, además, parte de las razones o excusas que recibía por parte de los canales para que así fuera: las demandas de los sponsors, la competencia por el rating, la necesidad de atraer a una audiencia cada vez más masiva, el alto costo de los programas televisivos y el apetito insaciable por material de programación. El presidente de la FCC proponía, en vez, proveer una oferta más amplia de elecciones para los televidentes, con mayor diversidad y más alternativas.⁴² Lo que luego sería la televisión paga, a la que también Minow hacía referencia en sus palabras. Para terminar Minow exigía a las cadenas:

“(…) to strive ceaselessly to improve your product and to better serve your viewers, the American people. (...)We need imagination in programming, not sterility; creativity, not imitation; experimentation, not conformity; excellence, not mediocrity. Television is filled with creative, imaginative people. You must strive to set them free”.⁴³

Sin embargo, a pesar de las gastadas formulas televisivas, hubo excepciones para este periodo de la televisión, probablemente como consecuencia del duro discurso de Minow. Por ejemplo, *The Defenens* (CBS, 1961-1965), enfocado en las figuras de un padre e hijo abogados -E. G. Marshall y Robert Reed, respectivamente- era una vuelta de tuerca a las antologías dramáticas de los años cuarenta y cincuenta. Con un staff compuesto por nombres de la Primera Edad de Oro, como Reginald Rose y filmado en Nueva York. En sus capítulos se trataban temas controversiales como la pena de muerte o el aborto. La antología *Alcoa Premiere* (ABC, 1961-1963) que si bien estaba en producción antes de las

⁴¹ MINOW, N. *Television and the Public Interest*. Discurso ofrecido para la National Association of Broadcasters el 6 mayo de 1961.

⁴² *Íbidem*.

⁴³ *Íbidem*.

palabras de Minow, fue tras ellas que salió al aire con Alfred Hitchcock como productor ejecutivo. La serie tuvo, además, a Ray Bradbury como guionista y John Ford como director, respectivamente, en algunos de sus episodios y contó con actores como James Stewart y John Wayne. *Dr. Kildare* (NBC, 1961-1966) cuyo productor, Herbert Hirschman definió como: “fulfills all of Mr. Minow’s requirements: it is adult, literate, free of sadism and violence –a distinguished and at the same time, dramatically engrossing drama.”⁴⁴

De esta forma, tras el discurso de Minow una nueva tendencia televisiva conocida como ‘New Frontier character dramas’⁴⁵ tuvo lugar con series como: *East Side/West Side* (CBS, 1963-1964) que tenía como protagonista al personaje de Neil Brock (George C. Scott), un trabajador social y su secretaria, Jane Foster (Cicely Tyson), donde se exploraban tópicos de controversia y de interés sobre las zonas urbanas; *Channing* (ABC, 1963-1964) un drama que se desarrollaba en el campus de una universidad ficticia; *The Great Adventure* (CBS, 1963-1964) una antología histórica donde se ficcionalizaban hechos y personajes de la historia norteamericana; el drama político *Slattery’s People* (CBS, 1964-1965) y *The Richard Boone Show* (NBC, 1963-1964), entre otros.

1.2. LA SEGUNDA EDAD DORADA DE LA TELEVISIÓN: EL MEDIO SE RENUEVA

A principio de la década del ochenta, un nuevo panorama emergía en la televisión norteamericana, como consecuencia de **distintos cambios, tanto tecnológicos como industriales**. Por un lado, el mando a distancia⁴⁶ y las videocasetas,⁴⁷ mientras el primero empoderaba a los televidentes y les permitía fácilmente cambiar de canal, las segundas posibilitaban a las personas ver películas y estrenos de Hollywood desde la comodidad de sus hogares. Por otro, la llegada del cable que multiplicaba las opciones de visionado.

⁴⁴ THOMPSON, R. J. *Television’s Second Golden Age. From ‘Hill Street Blues’ to ‘ER’*. *Op.cit.*, p. 26.

⁴⁵ THOMPSON, *Ibidem*.

⁴⁶ Si bien el mando a distancia comenzó a comercializarse a mediados de la década del cincuenta, no se popularizó su uso hasta los ochenta.

⁴⁷ EDGERTON, G. “Introduction: a brief history of HBO” en *The Essential HBO Reader* editado por Gary Edgerton y Jeff Jones. Lexington: University Press of Kentucky, 2008. “Only 1.1 percent of TV households in the United States had VCRs in 1980; this number climbed to 20.8 percent in 1985 and reached 79 percent by 1994.”

Luego de décadas en que las networks –ABC, CBS y NBC- sólo competían entre sí conformando un verdadero oligopolio, el nuevo panorama que emergía suponía una indudable crisis para ellas. No obstante, la respuesta no fue inmediata y durante un tiempo, se trató de repetir –sin éxito- fórmulas ya utilizadas. Éste fue el caso de NBC que durante este período puso al aire series como: *Father Murphy* (NBC, 1981-1983) un drama histórico producido por Michael Landon y protagonizada por Merlin Olsen; *McClain's Law* (NBC, 1981-1982) una serie policial con James Arness y *Little House on the Prairie* (NBC, 1974-1983), entre otras. A excepción de esta última, ninguno de los otros shows sobrevivió las dos temporadas, lo que ponía en evidencia que viejas fórmulas y viejas estrellas televisivas no funcionarían para atraer o mantener al público, que ahora se veía empoderado por más opciones al momento de ver televisión. Este tipo de programas mantenían la fórmula **LOP (least objectionable programming)** que defendía, Paul Klein, vicepresidente de NBC en ese momento. Klein formulaba que:

“We exist with a known television audience, and all a show has to be is least objectionable among a segment of the audience. When you put on a show, then, you immediately star with your fair share. You get your 32-share... that's about 1/3 of the network audience, and the other networks get their 32 shares. We all start equally. Then we can add to that by our competitors' failure -they become objectionable so people turn to us if we're less objectionable. Or, we could lose audience by inserting little “tricks” that cause the loss of audience... Thought, that's tune-out, education, tune-out. Melodrama's good, you know, a little tear here and there, a little morality tale, that's good. Positive. That's least objectionable.”⁴⁸

Sin embargo, la llegada del cable no podría haber dejado más desfasadas las palabras de Klein. En un momento en que las opciones de los televidentes se multiplicaban, era hora de dejar atrás la teoría LOP y apuntar a nuevas formas para atraer audiencia. Fue NBC la cadena que intentó una táctica diferente para enfrentar el nuevo panorama mediático. No fue casualidad, aunque era claro que las networks debían ofrecer otro tipo de contenidos a

⁴⁸ KLEIN, P. Citado en THOMPSON, R. J. *Television's Second Golden Age. From 'Hill Street Blues' to 'ER'*. *Op.cit.*, p. 39.

sus televidentes, ABC y CBS lograban mantener sus franjas de audiencias y pretendían continuar con las fórmulas que les funcionaban, mientras que la NBC no tenía nada que perder y planteó la situación de una forma distinta a lo que hacían sus competidoras: en vez de pretender captar el mayor número de televidentes con programas que apuntaran a audiencias amplias, lo que había quedado demostrado que no funcionaba; decidió dirigirse a una audiencia más pequeña -aunque más sofisticada- a la cual sus anunciantes estuvieran interesados en llegar. Los experimentos tuvieron lugar, en principio, los jueves por la noche con programas como *Fame* (NBC, 1982-1987) que mostraba las aventuras y desventuras de un grupo de estudiantes de la Escuela de Arte de Nueva York, la comedia de situación *Cheers* (NBC, 1982-1993), *Taxi* (ABC, 1978-1982; NBC 1982-1983) que había sido cancelada por la ABC y la galardonada *Hill Street Blues* (NBC, 1981-1987).

Al panorama anteriormente descrito, al que se enfrentaban las networks a comienzo de la década del ochenta, se añadió la anulación del Code of Practices for Television Broadcasters en 1982.⁴⁹ Por lo cual, la necesidad de cambio que exigían las nuevas condiciones de la industria y el trabajo de guionistas, directores, productores y demás personas del medio dispuestos a experimentar con nuevas fórmulas narrativas, dio comienzo a una nueva etapa de esplendor en la historia de la pantalla chica estadounidense y que se conoce como la **Segunda Edad de Oro de la Televisión**.

Durante este período se emitieron series como la ya nombrada *Hill Street Blues* (NBC, 1981-1987); el drama médico *St. Elsewhere* (NBC, 1982-1988); *Moonlighting* (ABC, 1985-1989) con Bruce Willis y Cybill Sheperd como detectives privados en una serie donde se mezclaba comedia, drama y romance; *thirtysomething* (ABC, 1987-1991) centrada en un grupo de babyboomers en sus treinta años durante la década ochenta; *China Beach* (ABC, 1988-1991) un drama médico que tenía como escenario un hospital de evacuación durante la Guerra de Vietnam; el drama judicial *LA Law* (NBC, 1986-1994) donde se mezclaban las historias personales y laborales de los abogados de un buffet y el

⁴⁹ El Code of Practices for Television Broadcasters fue creado en 1951 por la National Association of Broadcasters y restringía el número de publicidades que podía haber por programa. Además, prohibía escenas de profanación, irreverencia hacia Dios o la religión, sexo, alcoholismo, adicción, crueldad, crimen detallado, entre otras.

drama policial *Cagney & Lacey* (CBS, 1982-1988), entre otras que series que también se destacaron.

Se perfilaban así las particularidades de la televisión de calidad, sobre las cuales distintos teóricos y estudiosos del medio escribirían y que Robert J. Thompson condensaría en su libro *Television's Second Golden Age. From 'Hill Street Blues' to 'ER'*, en doce características que se mencionan a continuación:

1. La televisión de calidad se define por lo que no es. No es televisión convencional. La calidad rompe reglas. Se puede lograr esto, ya sea tomando un género tradicional como el policíaco, médico o detectivesco y transformarlo hasta redefinirlo (*Hill Street Blues*, *St. Elsewhere*, *Moonlighting*) o a través de nuevas pautas narrativas todavía inexploradas para la televisión (*thirysomething*, *Twin Peaks*).
2. La televisión de calidad posee pedigrí de calidad. Está realizada por artistas cuya buena reputación proviene en muchos casos de otros ámbitos relacionados como, por ejemplo, el cine en el caso de David Lynch con *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991) o por una amplia trayectoria televisiva como fue el caso de Steven Bochco con *NYPD Blue* (ABC, 1993-2005).
3. La televisión de calidad atrae una audiencia de un nivel sociocultural alto, educada, urbana y – por lo tanto- atractiva para los anunciantes.
4. No suelen ser éxitos instantáneos de audiencia, por lo cual, su continuidad muchas veces se pone en riesgo. Son el tipo de shows donde se libran las batallas entre arte y comercio, entre creativos y ejecutivos. Fue el caso de *Hill Street Blues* que entró en el top 25 una vez que arrasó en la entrega de los Emmy.
5. La televisión de calidad suele tener repartos amplios y variedad de personajes, lo que permite mostrar distintos puntos de vista, por lo que se necesitan varias tramas para poder acomodar a todos los personajes.
6. La televisión de calidad tiene memoria. Esto significa que aunque no sean necesariamente serializadas, en estos shows se refiere muchas veces a eventos que han pasado en episodios anteriores. Los personajes se desarrollan y cambian a medida que la serie avanza.

7. La televisión de calidad crea nuevos géneros, a partir de la mezcla de géneros antiguos. En los shows de calidad se mezcla la comedia y el drama de una manera en que Aristóteles nunca hubiera aprobado.
8. La televisión de calidad suele tener fuertes bases en su guión y generalmente es más compleja que otro tipo de programas.
9. La televisión de calidad suele ser consciente de sí misma. Alude a tanto a la alta cultura como a la cultura popular pero sobre todo a sí misma (*Moonlighting*).
10. En la televisión de calidad, los temas que se tratan suelen ser controvertidos. *St. Elsewhere*, por ejemplo, fue el primer show en prime-time en mostrar una historia sobre sida.
11. La televisión de calidad aspira al realismo.
12. Las series que poseen estas once características suelen ser aclamadas por la crítica y galardonadas en entregas de premios.⁵⁰

Durante la década del ochenta la televisión de calidad vivió nuevamente un momento de esplendor. Sin embargo, probablemente no lo podría haber alcanzado, de no haber sido por un grupo de productores, guionistas y actores dispuestos a llevar a otro nivel el lenguaje televisivo. Éste fue el caso de la **productora independiente MTM** fundada en 1970 por Mary Tyler Moore y Grant Tinker, que estableció una nueva forma de hacer y pensar la televisión cuya herencia trascendería a la productora misma.⁵¹ Durante años MTM funcionó como una escuela donde se enseñó desde el guión, la producción y la dirección a realizar televisión de calidad. Dentro de MTM se formaron personas como James Brooks, Allan Burns, James Burrows, Tom Fontana, David Milch, Steven Bochco, entre otros. El propio Tinker al describir su trabajo como productor, dejaba en evidencia la importancia que tenía la libertad creativa en su empresa:

⁵⁰ THOMPSON, R. J. *Television's Second Golden Age. From 'Hill Street Blues' to 'ER'*. *Op cit.*, p. 13-15.

⁵¹ FEUER, J.; KERR, P.; VAHIMAGI, T.: *MTM 'Quality Television'*. Londres: British Film Institute, 1984.

“(...) my own job was simply to get to my hands on the best creative people, help them in any way they have required, but not to try to legislate what they did or how they did it; just simply to get them into the tent and let them do their thing”.⁵²

Ya desde sus principios esta productora propondría hacer las cosas de manera diferente y, así quedaría demostrado con *The Mary Tyler Moore Show* (CBS, 1970-1977) que resultaría en muchos aspectos revolucionaria para su época, con nuevas formas de abordar temas como la familia, el divorcio, el matrimonio, la infidelidad o el trabajo femenino; donde se presentaba a una protagonista insual para la época. Una mujer en sus treinta que no había enviudado, ni estaba divorciada y que tampoco buscaba a un hombre que la mantuviera económicamente, sino que se mudada a Minneapolis luego de haber convivido con un novio que la había dejado.⁵³

Durante la década del setenta, MTM se enfocó en las comedias de situación con productos como: *The Bob Newhart Show* (CBS, 1972-1978), *Paul Sand in Friends & Lovers* (CBS, 1974-1975), *Rhoda* (CBS, 1974-1978), *Phyllis* (CBS, 1975-1977), *The Tony Radanll Show* (ABC 1976-1977; CBS, 1977-1978), entre otros. Sin embargo, a fines de los años setenta y tras el término de su –hasta el momento- serie insignia, *The Mary Tyler Moore Show*, MTM experimentaría una crisis -que también vivía la televisión- y comenzaría a dedicarse, enteramente, a series dramáticas durante la década del ochenta. La transición se produjo con *Lou Grant* (CBS, 1977-1982), un spin off de *The Mary Tyler Moore Show* que tenía como protagonista al malhumorado personaje de Lou y aunque la fórmula de cambiar de género para un spin off no había sido utilizada antes, MTM logró incorporarla con éxito.⁵⁴ En esta serie, comenzaban a perfilarse ciertos mecanismos narrativos –subtramas múltiples y elencos corales- que luego serían marcas distintivas de no solo de otros shows de MTM sino también de la Segunda Edad de Oro de la Televisión.

⁵²NEWCOMB, H.; ALLEY, R. *The Producer's medium: conversations with creators of American TV*. New York: Oxford University Press, 1983, p. 224.

⁵³GOMERY, D. *A History of Broadcasting in the United States*. Malden: Blackwell Publishing, 2008, p. 253.

⁵⁴CASCAJOSA, C. *Prime Time. Las Mejores Series de TV Americanas, de CSI a Los Soprano*. Madrid: Calamar Ediciones, 2005, p. 31.

De esta forma, MTM resignificó no sólo a la televisión de calidad, sino también a su público:

“In interpreting an MTM programme as a quality programme, the quality audience is permitted to enjoy a form of television which is seen as more literate, more stylistically complex, and more psychologically ‘deep’ than ordinary TV fare. The quality audience gets to separate itself from the mass audience and can watch TV without guilt, and without realizing that the double-edged discourse they are getting is also ordinary TV. Perhaps the best example of a programme that triumphed through this process of multiple readings is *Hill Street Blues*, the programme which marked MTM’s transition to the quality demographic strategy”.⁵⁵

A partir del uso de la libertad creativa, presupuestos de producción más altos, guiones consistentes, personajes y tramas de más dimensiones, contenidos liberales, protagonismo de la figura del guionista como un creador de la obra, MTM logró construir una marca propia basada en series televisivas de calidad, ya sea dentro de la comedia o el drama. De hecho, su particular y distintiva impronta marcaría la televisión y dejaría su huella en los años que vendrían, no sólo en programas realizados por esta productora, sino también en otros shows, a través de personas que se habían formado allí o con sus trabajadores.

Durante la década del ochenta, la televisión vivió un período de cambio. No obstante, lo que al principio de esta etapa era revolucionario y nuevo para el panorama televisivo, sobre su final se había convertido en una **fórmula estandarizada**. Sin embargo, como la innovación y la sorpresa habían funcionado con las series al principio de la década, muchos productores y ejecutivos estaban dispuestos a repetir la receta, como antídoto para la disminución que sufrían sus audiencias y la expansión de la competencia de principio de los años noventa.⁵⁶

⁵⁵ FAUER, J.; KERR, P. y VAHIMAGI, T. *MTM ‘Quality Television’*. *Op. cit.*, p. 56.

⁵⁶ THOMPSON, R. J. *Television’s Second Golden Age. From ‘Hill Street Blues’ to ‘ER’*. *Op.cit.*, p. 149.

Fue el momento en que las cadenas apostaron por series más arriesgadas, en cuanto a experimentación y creatividad se refiere. Con casos como *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991) y el misterio de quién mató a Laura Palmer, *Northern Exposure* (CBS, 1990-1995) centrada en una ficticia población de Alaska donde el joven doctor Joel Fleischman (Rob Morrow) debía lidiar con las excentricidades de los habitantes del lugar y *Picket Fences* (CBS, 1992-1996) que trataba sobre la vida de los residentes de un pequeño pueblo de Wisconsin donde extrañas cosas sucedían, dando lugar al **Quirky TV**, como le llamaron algunos críticos a este tipo de producciones.

A principios de los noventa, las sitcoms adquirieron protagonismo en la programación con series como: *Seinfeld* (NBC, 1989-1998), *Mad About You* (NBC, 1992-1999) y *The Larry Sanders Shows* (HBO, 1992-1998). Esto se tradujo en una temporada especialmente difícil para el drama durante 1993-1994 cuando de los 118 shows que presentaban las cuatro grandes cadenas, sólo 32 eran series dramáticas, de las cuales 17 se terminaron ese mismo año.⁵⁷ Con la llegada de *NYPD Blue* (ABC, 1993-2005) creada por Steven Bochco y David Milch, el drama volvería a pisar fuerte en la parrilla televisiva. Durante ese período series como *ER* (NBC, 1993-2000), *Ally McBeal* (ABC, 1997-2002), *The X-File* (FOX, 1993-2002) o *Law & Order* (NBC, 1990-2010) llamarían tanto la atención de la crítica, como del público. De esta forma, en 1995 distintos medios en Estados Unidos realizaron artículos o dedicaron portadas a la calidad televisiva de la época, lo que comprobaba la vigencia de la misma.

1.3. ALGUNAS CONSIDERACIONES

Este recuento sobre las dos primeras etapas doradas de la televisión, pretende ofrecer un marco donde poder contextualizar y, así, justificar la Tercera Edad de Oro, etapa que sirve de marco para esta investigación. Como se ha mostrado anteriormente, la Primera Edad de Oro se caracterizaría por las antologías dramáticas que tenían lugar en Nueva York, luego la televisión trasladaría su producción mayormente a la costa oeste donde se producirían durante las décadas siguientes programas enlatados y de poco riesgo, tanto

⁵⁷ THOMPSON, R. J. *Television's Second Golden Age. From 'Hill Street Blues' to 'ER'*. *Op.cit.*, p 179.

narrativo como creativo, a excepción de algunos casos. De esta forma, casi veinte años separaron una edad de oro de la otra, con un bache no sólo temporal sino también artístico y creativo de por medio. Sin embargo, diferentes factores harían evidente que la televisión necesitaba un cambio y con ello llegarían series distintas que se regían por otros parámetros cualitativos –los ya mencionados por Thompson- dando lugar a la Segunda Edad Dorada y con ésta se sentarían las bases de una nueva televisión de calidad.

Si se toma como referente lo que sucedió entre la Primera y Segunda Edad de Oro, se debería esperar también una etapa de recesión creativa entre la Segunda y la Tercera. Sin embargo, esta tercera etapa llegaría bajo condiciones completamente diferentes y estaría precipitada por los avances tecnológicos e industriales que transformarían las formas de producción, realización, distribución y consumo televisivo. En este caso no habría un bache artístico tan claro como había sucedido en el caso anterior. De hecho, diferentes programas como *Ally McBeal* (FOX, 1997-2003), *The Practice* (ABC, 1997-2004), *The X-Files* (FOX, 1993-2002), *Oz* (HBO, 1997- 2003) o *Sex and the City* (HBO, 1998-2004) lo demuestran. Aunque, la mayoría de los productos televisivos de la época repetiría fórmulas como son el caso de: *Jack & Jill* (WB, 1999-2001), *Popular* (WB, 1999-2001) o *Charmed* (WB, 1998-2006), por mencionar sólo algunos. De esta manera, mientras que entre la Primera y la Segunda se produjo una ruptura, entre la Segunda y la Tercera se atravesaría una etapa de transición mucho más suave y que a primera vista pareciera dificultar su delimitación, aunque, cuando se analiza en profundidad emerge con características disintivas y propias.

La llegada de la Tercera Edad de Oro se produce de forma más gradual y pareciera una continuidad de la Segunda aunque, en realidad, es un periodo donde se intensifica y resignifica el modelo de calidad propuesto por Thompson. Durante esta etapa, la televisión llevará a otro nivel aquellos doce mandamientos y lo que se entiende por calidad televisiva tomará nuevas dimensiones dotando al medio y su lenguaje de una madurez inédita.

Diferentes aspectos son los que caracterizan esta tercera etapa y la distinguen de las anteriores. Por un lado, la velocidad con que se ha precipitado haciendo, por momentos, confuso los límites con su antecesora. Por otro, los cambios tecnológicos que han permitido

multiplicar las posibilidades del medio como tal hasta el punto de redefinirlo.⁵⁸ Por último, la necesidad de determinar, nuevamente, lo que se considera quality TV. Así como sucedió entre la Primera y Segunda, una nueva edad dorada del medio exige volver a pensar la calidad bajo los nuevos términos de la industria y a partir de los programas que han llevado este concepto a nuevos niveles.

Desde la necesidad de entender la televisión como un conjunto de elementos interrelacionados, donde factores económicos, productivos y tecnológicos inciden en aspectos creativos y donde producción, realización, distribución y consumo se piensan y llevan a cabo de una manera diferente en un medio que plantea unas nuevas reglas de juego. En el siguiente capítulo, se analizarán algunos de estos distintos factores que permitieron esta transición, justificar una Tercera Edad de Oro de la Televisión, no especulando que es una extensión de la Segunda, sino un nuevo período donde se debe repensar a la televisión como medio. Así, se pondrá el foco tanto en los shows que permitieron esta transición, como también en los cambios del modelo televisivo, la relación entre audiencias y anunciantes y el afianzamiento de nuevos canales que ampliaron la oferta de visionado.

⁵⁸ Este tema se tratará más adelante.

2. DE LA SEGUNDA A LA TERCERA EDAD DE ORO DE LA TELEVISIÓN

Across the Narrow Sea, your books are filled with words like usurper and madmen and blood right. Here our books are filled with numbers. We prefer the stories they tell.

More plain, less open to interpretation.

Tycho Nestoris, Game of Thrones.

Sin pasar por alto la dificultad metodológica que supone el estudio de un fenómeno contemporáneo como es la Tercera Edad de Oro de la Televisión, en el siguiente capítulo se analizarán distintas facetas del contexto televisivo que precipitaron su llegada. Por un lado, series que marcaron el camino para lo que vendría y, por otro, el modelo televisivo –la relación entre canales, anunciantes y audiencias–, además de las modificaciones en el sistema de producción y distribución con la aparición y consolidación de nuevos canales televisivos.

2.1. TRANSICIÓN. SERIES QUE MARCAN EL NUEVO CAMINO

Como se mencionó en el capítulo anterior, durante la década del noventa, la televisión no vivió una ruptura con la década precedente, ni tampoco un período de decadencia como había sucedido entre la Primera y la Segunda Edad de Oro. Las fórmulas del *quality TV* que habían renovado el panorama televisivo durante los años ochenta y principio de los noventa

—enumeradas por Thompson y mencionadas anteriormente— se repitieron hasta estandarizarse. Durante esta etapa distintas series llevarían a otro nivel la experimentación, la narrativa y el lenguaje televisivo. Así, se consolidaba el medio para la nueva etapa de esplendor que llegaría con el siguiente milenio.

A pesar de su corta duración *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991) fue una serie de gran importancia que demostró que el arte podía llevarse a la pantalla chica. En ese momento, que un director de cine como David Lynch, varias veces nominado al Óscar y conocido por películas de culto como *Dune* (1984) y *Blue Velvet* (1986) se interesara por hacer televisión era una sorpresa. Sin embargo, que una network estuviera dispuesta a arriesgarse en un proyecto liderado por él era, sin duda, desconcertante.⁵⁹ Estos dos hechos no hacían más que confirmar, por un lado, que la televisión se consolidaba como un medio atractivo —apartando ciertos prejuicios que la habían acompañado desde sus inicios— donde trabajar y experimentar para personas de trayectoria y prestigio en el sector audiovisual. Por otro, que los directivos de las networks estaban dispuestos a tomar riesgos con historias diferentes. Mark Frost, guionista de *Hill Street Blues*, y David Lynch se habían conocido en un proyecto de biopic de Marilyn Monroe que no llegaría nunca a concretarse. Sin embargo, de aquel fallido plan nacería la idea para otro proyecto. Lynch recuerda que la imagen que dio lugar a *Twin Peaks* fue la de un cadáver en la orilla de un lago: una mujer muerta y fantasmal. Desde ese momento, ambos creadores coincidirían en tratar un caso de asesinato a partir de elementos propios de un museo de arte. Es decir, el realismo a través del surrealismo.⁶⁰

La trama de la serie giraba en torno al asesinato de Laura Palmer (Sheryl Lynn Lee), una popular joven de secundaria y el agente especial Dale Cooper (Kyle MacLachlan) enviado al ficticio y extraño pueblo de Twin Peaks para resolver la misteriosa muerte. A lo largo de la primera temporada la serie generaba más incógnitas de las que resolvía. Escenas

⁵⁹ THOMPSON, R. J. *Television's Second Golden Age. From 'Hill Street Blues' to 'ER'*. *Op.cit.*, p. 152.

⁶⁰ CARRIÓN, J. "¿Son las series arte contemporáneo?" en *Yo Soy Más De Serie: 60 Series Que Cambiaron La Historia De La Televisión* editado por Fernando Ángel Moreno y Víctor Miguel Gallardo Barragán. Granada: Brújula Ediciones, 2015, pp. 463.

oníricas, personajes extravagantes y una cuidada puesta en escena, fueron algunos de los sellos propios de Lynch. Su primera temporada terminaría con el gran enigma de la serie todavía sin resolver y la pregunta de ¿Quién mató a Laura Palmer? dejaría a sus televidentes sumidos en la más descarnada duda. Durante ese verano proliferaron todo tipo de especulaciones respecto de la serie no sólo entre los fans, sino también en los medios.⁶¹ Sin embargo, una vez develado el misterio de la muerte de Palmer la serie perdería audiencia hasta ser cancelada al finalizar su segunda temporada.⁶²

Quizás adelantada para la época, el aporte y la ruptura que supuso el particular estilo de la serie y de Lynch fue claro: “(...) introduced an exciting new style and bizzare new world to network TV, but it couldn’t stay bizarre and exciting forever.”⁶³

Halagada por la crítica y en entregas de premios,⁶⁴ *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991) abrió un camino de experimentación –tanto en forma como en contenido- y supo hacerse de un público fiel, que la convertiría en una serie de culto una vez terminada.

Tan sólo unos años más tarde *The X-Files* (FOX, 1993-2002) combinaría misterio, ciencia ficción y teorías conspirativas en una serie que, a través de la hibridación, lograría construir un sello y mitología propia. La serie trataría con seriedad temas de los que casi nadie hablaba seriamente en la vida real ofreciendo un drama fantástico de calidad.⁶⁵ Sara Martín adjudica el éxito de la serie a que su creador, Chris Carter, intuyó que había un hueco que llenar en la televisión, se trataba de ofrecer una serie que, anclada a la realidad de los años noventa, hiciera incursiones profundas en lo fantástico y terrorífico, y que

⁶¹ BIANCULLI, D. *Teleliteracy, taking television seriously*. New York: Touchstone Editions, 1994, p. 269. “*Newsweek* and *People* ran elaborate flow charts tracing the characters’ intricate relationships, establishing a symbolic bond between *Twin Peaks* and magazines that would continue throughout 1990: by the end the year, *Time* had run a cover story on Lynch, and actresses from *Twin Peaks* had graced the covers of *Playboy*, *Rolling Stone*, *TV Guide*, and fittingly, a photogtaphy magazine titled *Exposure*.”

⁶² BIANCULLI, D. *Teleliteracy, taking television seriously*. *Op. cit.*, p. 270. “By the time *Twin Peaks* finally was pulled from the ABC schedule in the middle of the competitive February sweeps, its audience had shrunk to only 10 percent of the homes watching TV at that hour”.

⁶³ THOMPSON, R. J. *Television’s Second Golden Age. From ‘Hill Street Blues’ to ‘ER’*. *Op.cit.*, p. 158.

⁶⁴ En sus dos temporadas *Twin Peaks* ganó tres Golden Globes – a mejor serie (1991), mejor actor dramático para Kyle MacLachlan (1991) y mejor actriz secundaria para Piper Laurie (1991). También recibió dieciocho nominaciones a los premios Emmy, de los cuales ganó en dos categorías – mejor vestuario (1990) y mejor edición (1990). También recibió un premio Peabody (1991).

⁶⁵ CASCAJOSA, C. *Prime Time. Las Mejores Series de TV Americanas, de CSI a Los Soprano*. *Op. cit.*, p. 69.

además tuviera un trasfondo político.⁶⁶ Así, la historia se centraba en torno a dos agentes del FBI, Fox Mulder (David Duchovny) y Dana Sculley (Gillian Anderson), encargados de investigar casos inexplicables. A lo largo de nueve temporadas, eventos paranormales, conspiraciones gubernamentales, abducciones extraterrestres, fenómenos ovni y demás hechos extraños tendrían lugar semana a semana en episodios que alternaban las tramas autoconclusivas con seriales. De esta forma la historia permitía integrar a nuevos televidentes, a la vez que mantener los antiguos. Con una temática de culto que logró convertirse en una serie de interés masivo -en especial durante sus primeras temporadas- y que trascendió la pantalla chica a través de películas, libros y videojuegos, *The X-File* sentó precedentes narrativos, estilísticos y temáticos para futuros programas.

En 1997 *Buffy the Vampire Slayer* (WB, 1997-2001; UPN, 2001-2003) probaba suerte en televisión luego de un estreno cinematográfico que en 1992⁶⁷ tuvo un paso inadvertido por la taquilla y críticas poco halagadoras por parte de la prensa. Sin embargo, a diferencia del cine, donde su creador Joss Whedon tuvo que resignar muchos de los aspectos de la historia en pos de que fuera ‘cinematográfica’; en la pantalla chica, el personaje y la historia estarían mucho más cercanos a la idea original planteada por Whedon. La serie se centraba en Buffy Summers (Sarah Michelle Gellar) una estudiante de secundaria que, detrás de su delicada apariencia, sería elegida para luchar contra vampiros y demonios demostrando poder y valentía. La trama se desarrollaba en la ficticia ciudad de Sunnydale en California, cuya escuela secundaria se encontraba encima de ‘la boca del infierno’, un portal entre nuestro mundo y el de las fuerzas del mal. Así, en sus distintas temporadas, Buffy se enfrentaría a diferentes retos tanto en su lucha contra el mal, como en su crecimiento personal –desde la adolescencia a la vida adulta-. A medida que la serie avanza se percibe el desarrollo, tanto de los personajes como del complejo universo creado por su autor, lo cual sin duda, ayudó a mantener y aumentar su audiencia. La bastedad de este fantástico y acabado mundo permite, en 1999 el desarrollo de un spin off basado en la figura del vampiro con alma de quien Buffy se enamora: *Angel* (WB, 1999-2004). La trama

⁶⁶ MARTÍN, S. *Expediente X, en honor a la Verdad*. Madrid: Alberto Santos Editor, 2006, p. 8.

⁶⁷ La película de *Buffy the vampire slayer* (1992) fue dirigida por Fran Rubel Kuzui y escrita por Joss Whedon. Producida por: Twentieth Century Fox Film Corporation, Kuzui Enterprises y Sandollar. Contó con un casting diferente al de la serie.

mantenía algunos personajes de la serie original como Cordelia Chase (Charisma Carpenter), Wesley Wyndam Pryce (Alexis Denisof) y, por supuesto, Angel (David Boreanaz). Como apunta Concepción Cascajosa *Angel* supone un ejemplo sobresaliente de spin off que se escapa al mero artificio comercial y se fundamenta en diferentes factores, como la fuerte continuidad del equipo creativo y artístico, la importancia de la serialidad en la estructura narrativa de ambos programas y los frecuentes cruces entre los dos universos, que -por su complejidad y riqueza-⁶⁸ permitían potenciar aspectos de ambas historias.

El mismo año en que *Buffy the Vampire Slayer* salió al aire, pero dentro de un género completamente distinto, *Ally Mcbeal* (FOX, 1997-2002) cautivó al público con la perfecta combinación que hacía del drama y la comedia⁶⁹ o en palabras de Robin Nelson una amalgama de elementos del sitcom, el soap opera y MTV.⁷⁰ La serie de David E. Kelly se centraba en las distintas historias de los abogados del buffet Fish & Cage. De esta forma temas como el aborto, la prostitución, el acoso sexual en el trabajo, el matrimonio homosexual, el divorcio, la poligamia o los despidos improcedentes son tratados a partir de los casos judiciales que recibe el despacho, siempre con el particular estilo narrativo del show y entrelazados en las historias de sus extravagantes y tridimensionales protagonistas: Ally (Calista Flockhart) y sus distintas alucinaciones que incluían desde un bebé que baila hasta Gloria Gaynor diciendo que sobrevivirá; John Cage (Peter MacNicol), su rana Stephan y la predilección por los espacios pequeños –guarda incluida en el baño unisex del buffet-; Richard Fish (Greg Germann) su obsesión por las papadas femeninas y sus constantes ‘fishism’,⁷¹ Ling Woo (Lucy Liu) y sus rugidos completaban su personalidad sensual, despiadada y belicosa. Por último, la música juega un papel muy importante en *Ally Mcbeal*. El bar al que acuden los personajes al terminar cada jornada laboral, donde usualmente se presenta Vonda Shepard y donde también cantan en algunas ocasiones los protagonistas e invitados especiales que incluyen figuras como Sting, Barry White, Al Green y Tina Turner, suele ser el lugar por excelencia de las escenas musicales. La

⁶⁸ CASCAJOSA, C. (ed.): *La Caja Lista. Televisión Norteamericana de Culto*. Barcelona: Laertes, 2007, p. 71-72.

⁶⁹ En 1998 y 1999 *Ally Mcbeal* ganó en los Golden Globe la categoría de mejor comedia/musical. En 1999 un Emmy a mejor serie de comedia.

⁷⁰ NELSON, R. “Ally McBeal” en *The Television Genre Book*, editado por Glen Creeber. London: British Film Institute, 2001, p. 45.

⁷¹ Es el nombre que reciben los aforismos que pronuncia este personaje.

hibridación de estilos de *Ally Mcbeal* sostenida sobre sus particulares personajes y guión, supuso una inusual renovación dentro del registro del drama, la comedia y los programas de abogados. En *The Practice* (ABC, 1997-2004), David E. Kelly mantenía algunos de los ingredientes de *Ally Mcbeal* –el drama y la temática judicial-, aunque dejaba de lado la comedia, para centrarse en los aspectos morales y éticos de la profesión. Entre ambas series se produciría un cross over cuando una de las clientas de Fish & Cage es acusada de asesinar a su marido y el bufet de Ally pide ayuda al mejor despacho de casos criminales de la ciudad. Así los protagonistas tanto de una serie como de otra se sorprenden ante las excentricidades o la seriedad de los otros.

También en 1997, HBO haría su primera apuesta a un drama original de una hora de duración dentro de su parrilla. La serie de Tom Fontana y Barry Levinson, *Oz* (HBO, 1997-2003), inauguró lo que luego sería una tradición dentro del canal: temas tabú, innovación narrativa y autores televisivos de prestigio. Ubicada en la prisión de máxima seguridad Oswald State Correctional Facility, este drama carcelario se centraba en los presos del módulo de máxima seguridad, llamado Emerald City,⁷² a cargo de Tim McManus (Terry Kinney) quien consideraba que la rehabilitación de los presos se podía llevar a cabo a través del trabajo y la responsabilidad personal. Como canal de cable premium, HBO está exento de ciertas prohibiciones en cuanto a contenidos que se aplican, por ejemplo, a las networks. De esta forma la serie representó de manera brutal la vida en la cárcel con asesinatos, violaciones, desnudos masculinos, diferentes tipos de agresiones y ejecuciones, de por medio. Con un elenco coral que incluía tanto presos como personal de la prisión – donde los reclusos no enteramente malos, ni los guardias y personal enteramente buenos, se introducían personajes complejos-.⁷³ La serie también utilizaría la voz en off de Augustus Hill (Harold Perrineau), un dealer paralítico preso por matar a un policía, a modo de

⁷² El nombre de la serie no sólo funciona como apócope de Oswald (nombre de la cárcel) sino que también hace referencia a la historia El Mago de Oz. En un juego de palabras, mientras que en el film el *tagline* es *"There's no place like home"*, la serie utiliza: *"It's no place like home"*. Otra similitud con El Mago de Oz es el nombre que recibe el módulo especial de la prisión, Emerald City, que es el mismo de la tierra de Oz.

⁷³ Téngase en cuenta el personaje de Tobias Beecher (Lee Tergesen) un abogado de clase acomodada preso por matar a una joven mientras conducía borracho que sufrirá una asombrosa transformación durante la serie y que funciona al principio de la historia como un personaje que permite la identificación por parte del televidente.

recurso narrativo que serviría para abrir y cerrar los episodios, aunque a veces también tendría apariciones intermedias. Este recurso se utilizaba como una manera de articular -de forma filosófica- los horrores que ocurren en Oz. Más allá de las atroces imágenes que condensa la serie, se exploran aspectos políticos, religiosos, étnicos, filosóficos, debates sobre el poder, las nociones de masculinidad, la pena de muerte y el castigo, entre otros aspectos de la existencia humana.⁷⁴

En 1999 HBO volvió a apostar por un drama de una hora de duración, esta vez con *The Sopranos* (HBO, 1999-2007). La serie de David Chase estaba centrada en la figura de Tony Soprano (James Galdolfini), un mafioso que acude a terapia luego de un colapso nervioso. A partir de ese primer capítulo, la serie mezclaría el género de gánster con el drama familiar, dando lugar a un producto innovador y le permitiría a HBO obtener niveles de audiencia, que nada tenían que envidiarle a las networks.⁷⁵ A lo largo de las diferentes temporadas los conflictos de trabajo de Tony (antihéroe y Godfather contemporáneo), se mezclarían con complicaciones familiares- la relación con su mujer y sus hijos, su sobrino y protegido Christopher, la problemática dinámica con su madre y su tío Junior- haciendo un uso de la hibridación de formatos y ayudando a construir una particular postal de la mafia, donde las referencias a otros productos relacionados de la industria cultural como la trilogía de Francis Ford Coppola o *Godfellas* (1990) de Martin Scorsese no se pasarán por alto.

“One of the story’s deepest revelations, repeated in astonishing variation in the main plot and subplots, is that Tony’s two families are really one, that the corruption, violence, and hypocrisy that are the tools of this trade seep into and come to define his own family, as they did his father’s before him.”⁷⁶

El mismo año *The West Wing* (NBC, 1999-2006) comenzaba su emisión y también sería un éxito, no sólo en audiencia, sino también en las entregas de premios, donde ganó durante cuatro años consecutivos la categoría de mejor drama en los Emmy (2000, 2001,

⁷⁴ MALACH, M. “Oz”, en *The Essential HBO Reader*, editado por Gary Edgerton Jeffrey Jones. *Op. cit.*

⁷⁵ Una audiencia estimada de catorce millones de televidentes durante su tercera y cuarta temporada.

⁷⁶ THORBURN, D. “The Sopranos”, en *The Essential HBO Reader*, editado por Gary Edgerton Jeffrey Jones. *Op. cit.*

2002 y 2003) entre otras veintidós estatuillas que consiguió en esta competencia y tres Golden Globes. La serie se sitúa, como su nombre lo indica, en el ala oeste de la casa blanca, donde se encuentra el salón oval y los colaboradores más allegados al presidente, en este caso el demócrata, Josiah ‘Jed’ Bartlet (Martin Sheen). El elenco se completaba con el jefe de gabinete Leo McGarry (John Spencer), la secretaria de prensa C.J. Cregg (Allison Janney), el director de comunicaciones Toby Ziegler (Richard Schiff), los ayudantes Charlie Young (Dulé Hill), Sam Seaborn (Rob Lowe), Donna Moss (Janel Moloney) y Josh Lyman (Bradley Whitford), entre otros. El resultado fue un elenco coral donde los ingeniosos diálogos de Aaron Sorkin, creador de la serie, significaron un distintivo, en especial, durante las primeras cuatro temporadas donde Sorkin estuvo a cargo de casi todos los capítulos:

“Frente a los clichés habituales de los programas de policías, abogados o médicos, en El ala oeste de la Casa Blanca no había ni persecuciones, ni violencia explícita, ni escenas sexuales, ni misterios que resolver. Uno de los más característicos capítulos de la primera temporada fue El señor Willis de Ohio (1.6.), en el que una de las tramas se dedicaba al trámite para aprobar una ley de comercio estancada por una propuesta sobre el censo. Con muchos guiños intertextuales (particularmente a la alta cultura), ingenio y elaborados diálogos, en el capítulo se analizaba la importancia de un tema político que a todas luces parecía aburrido y farragoso”.⁷⁷

Con *The Sopranos* y *The West Wing*, se confirmaría el comienzo de una nueva etapa de esplendor en la televisión norteamericana. Las series que se han mencionado en este apartado son, por diferentes razones, programas televisivos que han llamado la atención del público y la crítica, ya sea por sus aportes y novedades estilísticas, narrativas o temáticas al panorama televisivo. Estos distintos factores, sin duda, marcaron un precedente que ayudaría a las series que llegarían con el nuevo milenio y que redefinirían la calidad televisiva como se la conocía hasta entonces.

⁷⁷ CASCAJOSA, C. “Por un drama de calidad en la televisión: la segunda edad dorada de la televisión norteamericana”, en *Comunicar*, número 25, 2005.

2.2. MODELOS TELEVISIVOS. LAS NETWORKS: PUBLICIDAD E ÍNDICES DE AUDIENCIA

En el apartado anterior se realizó un breve recorrido por series significativas de la década del noventa, que ya sea desde sus estructuras narrativas, personajes, mitologías, temáticas, géneros o hibridación de los mismos abrieron un camino para las series que llegarían con el nuevo milenio y demostraron la madurez que el lenguaje televisivo había alcanzado. Mientras, en este apartado, el foco estará en los modelos televisivos y cómo la forma de producción, la llegada de nuevos canales y el afianzamiento del cable también ayudó a que esta tendencia tomara vuelo. Para esto se retomarán los inicios televisivos, esta vez, desde otra perspectiva.

Habíamos mencionado en el capítulo anterior que la televisión en Estados Unidos surge de la mano de tres cadenas, ABC, CBS y NBC, aún vigentes en la actualidad. Durante décadas, estas networks se dividieron el público norteamericano en la ya mencionada franja del 32%. La publicidad y los índices de audiencia, han sido a lo largo de la historia de estos canales y, por lo tanto de la televisión, factores interrelacionados que han interferido, muchas veces, en la forma y contenido de los shows que se emiten.

Durante la época de las antologías dramáticas y, años más tarde esta tendencia también se mantendría. Era común que **un programa estuviera auspiciado por una sola empresa** y que llevara el nombre de la misma. De esta forma, diferentes compañías se sumaron a la tendencia, el caso, por ejemplo, de *Goodyear TV Playhouse* (NBC, 1951-1957), *The U.S. Steel Hour* (ABC, 1945-1949; NBC, 1949-1953), *The Alcoa Hour* (NBC, 1955-1957), *Ford Theatre* (NBC, 1952-1956; ABC, 1956-1957), *Chrysler Theatre* (NBC, 1963-1967) y *General Electric Theatre* (CBS, 1953-1962), por mencionar sólo algunos. De hecho, hasta un tercio de los programas emitidos durante ese período por las networks era producido por los anunciantes y sus agencias.⁷⁸ Esto generó todo tipo de interferencias por parte de las diferentes compañías en los contenidos de los programas. Entre ellos, algunos casos destacados como, por ejemplo, la empresa de aluminio Alcoa que auspiciaba el show ya mencionado, no permitió que Reginald Rose situara un evento trágico en un tráiler park,

⁷⁸ THOMPSON, R. J. *Television's Second Golden Age. From 'Hill Street Blues' to 'ER'*. Op. cit., 23.

donde la mayoría de las casas están hechas de aluminio. Mientras que la compañía Mars hizo saber a las personas que hacían *Circus Boy* (NBC, 1956- 1957; ABC, 1957-1958) – programa que auspiciaba- que no quería referencias en el show a helados, galletas o cualquier otro dulce que compitiera con sus caramelos. Por su parte, en *The Lucky Strike Hour* (NBC, 1950-1958; CBS, 1958-1959) la compañía pidió que a los personajes heroicos y los hombres y mujeres atractivos se los mostrara fumando, mientras que a los criminales no. Otro caso fue el capítulo de *Playhouse 90*, ‘Judgment at Nuremberg’, sobre los juicios a los criminales de guerra nazis, donde una referencia a las cámaras de gas tuvo que ser eliminada ya que el sponsor era la American Gas Association. Mientras que en *Marty*, auspiciado por Goodyear –y también Philco- se le pidió a Paddy Chayefsky que el personaje principal tuviera un auto, ya que usaban cubiertas, sin embargo, como la condición social del personaje hubiera hecho inverosímil que poseyera un coche, se cambió a un autobús para que, por lo menos, se mostrara el producto en la pantalla.

Pese a lo mencionado anteriormente, se deben rescatar algunas de las virtudes que poseía el modelo de sponsor unitario: como las networks obtenían ganancias mientras el show estuviera al aire, no era necesario un alto rating para que un programa se mantuviera en pantalla, lo que daba tiempo -en muchas ocasiones- para que el show pudiera desarrollar su potencial. De hecho, muchas de estas compañías estaban más preocupadas por el prestigio que suponía auspiciar un programa, que por el número de televidentes que lo veía.

Sin embargo, al igual que las antologías dramáticas de la Primera Edad de Oro, este modelo no estaba destinado a perdurar. El escándalo de los concursos televisivos⁷⁹ dejó de manifiesto la manera en que las networks se habían desentendido de la producción de los programas que emitían en manos de sus anunciantes y exigió un cambio. Tras los eventos, el presidente de la CBS en ese momento, Frank Stanton, anunciaba su ya famosa frase:

⁷⁹ Durante la década del cincuenta los concursos televisivos fueron muy populares en la televisión norteamericana. Sin embargo, en 1956 el concursante de *Twenty One* (CBS, 1956-1958) Herb Stempel puso de manifiesto, luego de su derrota, que los concursos estaban arreglados de antemano y que había sido entrenado por el productor del programa, Dan Enright. Este fraude se volvió público y afectó directamente a la audiencia de este tipo de programas. Los sucesos tuvieron múltiples consecuencias en la televisión norteamericana y durante la presidencia de Dwight D. Eisenhower se aprobó una ley que prohibía la fijación de concursos de forma alguna.

“We will be masters in our own house”.⁸⁰ De esta forma, las cadenas volverían a tomar el control emitiendo programas que ellas mismas producían o realizadas por productoras independientes para ellas.

Durante esta etapa se afianzó la relación entre las networks y las productoras independientes que proveían de contenido a la parrilla televisiva, a la vez que se produjo un triángulo entre el canal, el productor y los anunciantes. Sin embargo, la nueva estructura no estaría exenta de dificultades:

“(...) whatever creative control remained in television would lie with the independent producers. They became purveyors of concept and content within guidelines established by network programming departments. (...) The very existence of three parties –network, producer, sponsor- made pressure a more successful tactic, and it did not mean freedom from interference for the creative community. (...) Before and episode can be aired the independent producer must deal the network’s office of ‘broadcast standars’ or ‘programm practices’, the internal censors of each organization. Since the mid-sixties these departments have exercised near absolute control over final scripts, examining language, violence, and sex.”⁸¹

Durante la década del sesenta se conformaría un **nuevo modelo televisivo** que perduraría con características, muchas de las cuales, se mantienen hasta la actualidad dentro de las networks –y algunos canales de cable- en el cual las cadenas venden los espacios publicitarios a sus anunciantes. Siendo ciertos horarios, días y programas más costosos debido a los ratings. De esta forma, comenzó a producirse una puja entre el contenido que querían los creadores de un show y el que pedían las cadenas para mantener sus audiencias y anunciantes:

“It is a truism in the industry that the purpose of commercial television is not to deliver programming to the people but rather to ‘deliver’ audiences to advertisers.

⁸⁰ THOMPSON, R. J. *Second Golden Age. From ‘Hill Street Blues’ to ‘ER’*. *Op. cit.*, p. 24.

⁸¹ NEWCOMB, H.; ALLEY, R. *The Producer's medium: conversations with creators of American TV*. New York: Oxford University Press, 1983, p. 14.

Of course this mechanistic interpretation does not explain why some programmes succeed with the mass audience and other don't, a factor that the industry would dearly love to be able to predict. The television series is both commodity and text. Itself a commodity, the series acts as a magnet for the advertising of other consumer goods. Because it is an advertising medium, American network television differs both economically and aesthetically from its predecessor as visual mass medium- the Hollywood studio film.”⁸²

Como se mencionó en el primer capítulo, en los años setentas y ochentas –empujadas por el panorama en el que se encontraban- las networks comenzaron a apostar por otro tipo de contenidos que las distinguieran dentro de la parrilla televisiva⁸³ –dejar de lado el least objectionable programming- y que, a la vez, se dirigieran a un target específico por el cual sus anunciantes estuvieran dispuestos a pagar.⁸⁴ Así las networks y por lo tanto también los anunciantes, comenzaron a interesarse no sólo por la cantidad de personas que veían un show –como había sucedido durante los años sesenta- sino también por la calidad. En aquel momento, las variables demográficas cruciales eran la edad y localidad. Se había descubierto que las mujeres jóvenes, de la franja etaria de 18-49, eran las principales compradoras de los productos publicitados en la televisión.⁸⁵ De esta manera, muchos programas televisivos pudieron sobrevivir con ratings que, en otro momento, hubieran sido considerados bajos y esto dio oportunidad a programas que elevaron la calidad televisiva, como los ya mencionados shows de MTM, por ejemplo.⁸⁶

⁸² FEUER, J.; KERR, P.; VAHIMAGI, T. *MTM 'Quality Television'*. *Op. cit.*, p. 2.

⁸³ CALDWELL, J. "Excessive style, the crisis of network television" en *Televisuality style, crisis and authority in American television*. New Jersey: Rutgers University Press, 1995. "The growing value of excessive style on primetime network and cable television during the 1980s cannot simply be explained solely by reference to an aesthetic point of view. Rather, the stylistic emphasis that emerged during this period resulted from a number of interrelated tendencies and changes: in the industry's mode of production, in programming practice, in the audience and its expectations, and in an economic crisis in network television. This confluence of material practices and institutional pressures suggests that televisual style was the symptom of a much broader period of transition in the mass media and American culture."

⁸⁴ Un público de estatus socio económico alto, urbano y educado. Esta es la estrategia que utilizó NBC al principio de la década del ochenta y la cual, luego, replicaron el resto de las cadenas.

⁸⁵ FEUER, J.; KERR, P.; VAHIMAGI, T.: *MTM 'Quality Television'*. *Op. cit.*, 3.

⁸⁶ Sobre este tema se comentó en el capítulo I.

2.3. UN NUEVO PANORAMA TELEVISIVO. NUEVAS NETWORKS Y CANALES DE CABLE: OTRA FORMA DE PRODUCIR Y CONSUMIR TELEVISIÓN

En la década del ochenta, el panorama televisivo vivió un importante cambio: la llegada de **una nueva network**. En 1986, la FOX aparecía como la cuarta cadena norteamericana y, **rompía con el oligopolio precedente**. La nueva network apelaba a los perfiles de público que una investigación de audiencia había detectado que estaban siendo dejados de lado por la ABC, CBS y NBC: los jóvenes, las minorías étnicas y el público de mayor perfil adquisitivo.⁸⁷ De esta forma, la FOX nacía dispuesta a llenar los nichos de mercado que el trío precedente pasaba por alto, y así los contenidos de la nueva network supondrían una ruptura y una renovación, dentro de la situación que vivía la televisión. La cadena ofrecería comedias con planteos originales y ácidos como *Married with children* (1987-1997) o *The Simpsons* (1989-). Más tarde se sumarían series dramáticas como *21 Jump Street* (1987- 1991) y *Melrose Place* (1992-1999). Aunque, sería con las ya mencionadas *The X-Files* (1993-2002) y *Ally Mcbeal* (1997-2002) que la FOX, no sólo llamaría la atención del público, sino también de la crítica.⁸⁸

Años más tarde, a mediados de la década del noventa, **dos nuevas cadenas** se sumarían a la lista de las networks. Por un lado, **The WB** que comenzó a emitir el 11 de enero de 1995 con un bloque de una hora compuesto por dos comedias – *The Wayans Bros.* (1995-1999) y *Unhappily Ever After* (1995-1999)- y luego, siguiendo los pasos de la FOX, ofrecería comedias protagonizadas por actores afroamericanos como *The Parent' Hood* (1995-1999) y *The Jaime Foxx Show* (1996-2001), aunque más tarde The WB se decantarían por series orientadas especialmente a adolescentes, como *Buffy the Vampire Slayer* (WB, 1997-2001; UPN 2001-2003), *Dawson's Creek* (1998-2003) y *Felicity* (1998-20012) donde encontraría su público más fiel.

⁸⁷ CASCAJOSA, C.; ZAHEDI, F. *Historia de la Televisión*. *Op. cit.*, p. 119.

⁸⁸ *The X-Files* fue nominado en doce ocasiones a los Golden Globes. En esta competencia ganó tres veces la categoría a mejor drama (1994, 1996 y 1997). En 1996 David Duchovny y Gillian Anderson ganaron como mejor actor y actriz principal, respectivamente. En los Emmy el programa recibió cincuenta y siete nominaciones, entre las cuales en 1997 Gillian Anderson ganó como mejor actriz. Mientras que *Ally McBeal* en los Golden Globes recibió 12 nominaciones de las cuales ganó Calista Flockhart como mejor actriz principal (1997), mejor comedia (1997 y 1998) y Robert Downey Jr. como mejor actor secundario (2000). En los Emmy a mejor comedia (1999), mejor actriz invitada Tracey Ullman (1999) y mejor actor secundario Peter Macnicol (2001).

Por otro lado, **UPN** que inició su emisión el 16 de enero de 1995 con *Star Trek: Voyager* (1995-2001). A esta serie le seguirían: *The Sentinel* (1996-1999), *Seven Days* (1998- 2001), *Star Trek: Enterprise* (2001-2005) y comedias de corte familiar como *Malcom & Eddie* (1996-2000) o *Moesha* (1996-2001), entre otras.

“(…) el lanzamiento con éxito de Fox demostró que el rígido monopolio de las tres networks tradicionales se había roto para siempre. Ahora sería el turno de Warner Bros. y Paramount de crear sus propias cadenas de televisión. Lo irónico era que, de alguna forma, con estas tres cadenas ligadas a estudios tradicionales se hacía realidad el sueño de los antiguos magnates de Hollywood de controlar el negocio de la televisión desde su base (es decir, desde la exhibición), aunque en este caso los estudios ya no estaban en manos de antiguos fundadores, sino de conglomerados industriales para los que hacer películas era una parte más de un engranaje económico muy complejo que incluía todas las secciones de la industria cultural, desde las salas de cine a la edición de cómics y videojuegos.”⁸⁹

Sin embargo, luego de una década al aire ambas cadenas- WB y UPN- no lograban resultar rentables y sus respectivas compañías, Warner Bros. y Viacom-CBS, decidirían fusionarlas en una: **The CW Television Network**. En un entorno cada vez más competitivo, la nueva cadena –que comenzaría a emitir en 2008- lograría sobrevivir apelando a un público de jóvenes y adolescentes y recurriendo a los mayores éxitos de las dos cadenas desaparecidas.⁹⁰

A este panorama se sumaría también el **afianzamiento del cable**, que supondría más ofertas de visionado para los televidentes, además, de otra amenaza para las networks. Y, aunque la televisión por cable nació en Estados Unidos, casi en el mismo momento que la televisión por onda hertziana, su lento inicio no supuso una competencia hasta la década de los setenta.⁹¹ Así, mientras que en 1970 sólo el 8% de los hogares norteamericanos tenían

⁸⁹ CASCAJOSA, C. *Prime Time. Las Mejores Series de TV Americanas, de CSI a Los Soprano*. *Op. cit.*, p. 83.

⁹⁰ CASCAJOSA, C.; ZAHEDI, F. *Historia de la Televisión*. *Op. cit.*, p. 121.

⁹¹ CASCAJOSA, C.; ZAHEDI, F. *Op. cit.*, p. 114-116. “El aumento de los suscriptores al cable fue imparable, pasando de cuatro millones en 1970, a quince millones en 1980 y cincuenta y cinco millones en 1990. En 1992 los canales *premium* HBO y Showtime ya contaban con dieciséis y diez millones de abonados

cable; en 1980 esa cifra había trepado hasta llegar al 23% y se duplicaría en los siguientes cinco años. Por otro lado, el 12% de la población tenían acceso a canales de pago como HBO y Showtime. Aunque ningún canal de cable o pago podía equiparar su rating con el de cualquiera de las networks, la suma del rating de todos los canales de cable era un llamado de atención para ellas y dejaba ver que las cosas podían ponerse peor. Un dato lo refleja: a fines de 1970 el 90% del visionado del prime-time era de alguna de las tres cadenas, sin embargo, hacia finales de 1989 ese número se había reducido al 67% y continuaba su bajada.⁹²

“En un mercado televisivo que no había experimentado cambios desde mediados de los cincuenta, la senda especialización marcada por la televisión por cable fue recibida con entusiasmo por unos espectadores que comenzaban a sentir desafección por el medio, sobre todo entre las clases medias urbanas y los jóvenes.”⁹³

La consecuencia de esto sería un nuevo tipo de televisión, llamada **narrowcasting** que se dirigía a pequeños nichos, encontrando contenidos más específicos que ofrecer a audiencias heterogéneas. De este modo, el incremento en las opciones de visionado fue una parte esencial de la Segunda Edad de Oro del medio, donde a medida que el cuello de botella de las tres networks se rompía para siempre, se afianzaba la televisión por cable y satélite.⁹⁴ En *TV: The most popular art*, Newcomb reflexionaba al respecto:

“‘New’ shows break old patterns of action, move toward a varied value orientations, and refuse to indulge in the predictability of most television. They sometimes demand a new understanding of some visual techniques. Some are edited with a new sense of television narrative, rather than in a standard, cinematic

respectivamente, mientras que los canales de cable básico más populares como CNN, ESPN, Usa network y Discovery Channel llegaban a más de cincuenta millones de hogares. A la vez, el uso doméstico del satélite se hacía más popular, hasta alcanzar en 2000 los quince millones de suscriptores a servicios como Direct TV y Dish Network.”

⁹² THOMPSON, R. J. *Television's Second Golden Age. From 'Hill Street Blues' to 'ER'*. *Op. cit.*, p. 36.

⁹³ CASCAJOSA, C. “La nueva edad dorada de la televisión norteamericana”. *Secuencia: revista de la historia del cine*, número 29, 2009, p. 15.

⁹⁴ EDGERTON G. “Introduction a brief history of HBO” en *The Essential HBO Reader*, editado por Gary Edgerton y Jeffrey Jones. *Op. cit.*

manner. They carry with them a more sensitive attitude toward character, which in turn requires a more complex sort of action. The writing of new shows is richer in image and tone than that common to familiar television shows. Ultimately, the factors prohibit the application of a single set of standards to television. Less dependent on formula and standardized action, these shows move farther along the continuum toward the 'fine' arts. And though is it possible to point here to the same sort of audience education that has occurred with movies, it is more likely that television will begin to pay attention to the multiplicity of tastes within the mass as it develops specialized programming to meet many different needs and desires.”⁹⁵

Aunque las palabras de Newcomb parezcan actuales pertenecen a 1974. En esa época el autor predecía el rumbo que tomaría el medio y lo que permitiría la llegada, no sólo de una Segunda Edad de Oro, sino también de una Tercera. Con otro tipo de contenidos que desafiarían los moldes de la televisión tradicional y donde narrativa, guiones, historias serían llevadas a otro nivel conformando una televisión más sofisticada.

De manera interrelacionada, los cambios en la industria con la aparición de nuevos canales a la escena, tuvieron un directo impacto en estos contenidos y la forma de los programas televisivos, a la vez que cambiaron para siempre las reglas del juego, la mirada que las networks tenían sobre sí mismas -obligándolas a transformarse-, haciendo que los canales de cable y premium tuvieran que arriesgarse a ofrecer otro tipo de contenidos para hacerse de audiencias propias.

“Although Buffy has endured vampires, demons, and other programming practices of the old three-network system –her audience is too specialized, her diegetic realm too complex and bizarre.”⁹⁶

⁹⁵ NEWCOMB, H. *Tv: The most popular art*. New York: Anchor Press, 1974, p. 211.

⁹⁶ SCONCE, J. “What If?: Charting Television’s New Textual Boundaries”, en *Television After TV: Essays on a Medium in Transition*, editado por Lynn Spigel y Jan Olsson. Durham: *Op. cit.*, p. 96.

Con los años, este panorama se ha intensificado. Con programas televisivos dedicados a nichos, los contenidos se han diversificado hasta alcanzar niveles que anteriormente hubieran sido insospechados. El flujo ya no es de unos pocos canales a audiencias masivas, sino que de muchos canales a audiencias más segmentadas. A esto se suman, en muchos casos, estrategias de marketing para promocionarlos que hacen de este tipo de productos verdaderos proyectos transmedia.⁹⁷ Los avances tecnológicos han permitido no sólo lo anterior, sino también nuevas posibilidades narrativas desde el punto de vista de la producción y la realización que también se han trasladado al consumo. Internet y redes sociales han permitido que las historias se cuenten a través de diferentes canales, a la vez que una participación mucho más activa por parte de los televidentes y también de productores, escritores y creadores de series. Hasta el punto de que ciertos programas televisivos se han transformado en verdaderos eventos que exceden a la pantalla chica.⁹⁸

2.4. CONSTRUYENDO IDENTIDAD A PARTIR DE CONTENIDOS. NO ES TELEVISIÓN, ES HBO

“Over time, a consensus seems to have emerged concerning the terms of HBO’s legacy to contemporary television: its innovations in the delivery of television programming (via subscription, satellite, multiplexing); its expansion on ‘acceptable’ content (sex, violence, profanity); its transformation of conventional genres (crime, western, comedy); its branding strategies; and its fostering of creativity in a medium notoriously averse to risk.”⁹⁹

Cuando se trata de pensar el paso de la Segunda Edad de Oro de la Televisión a la Tercera, factores y contenidos que precipitaron su llegada, es imposible no apuntar a **HBO**. Este canal de cable premium ha sabido construir una verdadera marca propia a través de sus

⁹⁷ Téngase en cuenta la campaña publicitaria que acompañó al lanzamiento de *True Blood* que se estableció prácticamente como una precuela a la serie en sí misma, levantando grandes intrigas en la comunidad. Más información en: <https://vimeo.com/30280801> [Consulta 01-05-2015].

⁹⁸ Sobre algunos de temas se profundizará más adelante.

⁹⁹ DEFINO, D. J. “The visible effect”, en *The HBO effect*. New York: Bloomsbury, 2013.

innovadores contenidos y generar, también, un nuevo modelo televisivo del que no había precedentes.

Fundado a principios de los años setenta para proveer de contenidos a la zona de Pennsylvania, HBO fue desde sus inicios un canal de cable pago –sin anunciantes- con contenidos orientados a estrenos cinematográficos y eventos deportivos para atraer a una audiencia masculina, urbana y profesional. A diferencia de las networks que venden audiencia a sus anunciantes, HBO proponía algo completamente diferente: venderse a sí mismo a sus suscriptores.¹⁰⁰ Esto significaba, por un lado, que debían ofrecer contenidos distintos que justificaran la cuota extra y, por otro, que debían mantener el interés de sus clientes para que no cancelaran su suscripción.¹⁰¹ El 8 de noviembre de 1972, HBO se abrió paso en la televisión con el estreno de *Sometimes a Great Notion* (1971) protagonizada por Paul Newman para una audiencia de trescientos sesenta y cinco suscriptores. Con pérdidas económicas durante sus primeros años, en 1975, la cadena lanzaría su servicio de satélite lo que le permitía expandir su llegada a nivel nacional con la pelea de boxeo entre Muhammad Ali y Joe Frazier. Las suscripciones crecerían rápidamente, sólo en 1976 irían de quince mil a doscientos ochenta y siete mil ciento noventa y nueve. El número continuaría creciendo, en 1977 contaban con seiscientos mil suscriptores y para 1983 la suma había ascendido a trece millones. De esta forma, HBO comenzaría a diversificar sus contenidos con la producción de films y telefilms.¹⁰² Sin embargo, el éxito del video a mediados de los años ochenta no pasaría inadvertido tampoco para el canal premium y, por el contrario, rápidamente se convertiría en una importante amenaza. Como resultado HBO debió redefinir su estrategia comercial y apuntó, bajo la dirección de Micheal Fuchs, a mover su foco **de la transmisión para llevarlo a la creación de contenidos exclusivos**. El resultado fue *Not Necessarily the News* (1983-1990) donde contaba con Conan O' Brien y Greg Daniels como escritores; el telefilm *The Terry Fox Story* (1983) con Robert Duvall

¹⁰⁰ CASCAJOSA, C. "No es televisión, es HBO: La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO". Revista de estudios de comunicación Zer, número 21, 2006, p. 26.

¹⁰¹ SANTO, A. "Para-television and discourses of distinction: the culture of production at HBO", en *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*, editado por Marc Leverette, Brian L. Ott.; Cara Louise Buckley . New York, Routledge, 2009, p. 33.

¹⁰² BOUTET, M. "HBO, when the small screen has big ambitions for its series" en Ina Global, 12 de febrero de 2014.

centrado en la historia de un corredor de maratones con una pierna amputada, la miniserie *All the Rivers Run* (1984). A los que seguirían documentales como *Down and Out in America* (1986) que recibió un premio Oscar; *Dear America: Letters Home from Vietnam* (1987) que recibió un Emmy, la mini serie política *Tanner' 88* (1988) de Robert Altman y Garry Trudeau; la comedia *The Larry Sanders Shows* (1992-1998) que parodiaba a un late night talk show, entre otros. Así HBO, comenzaba a construir una identidad de marca a través de contenidos originales donde se tocaban, en muchas ocasiones, temas polémicos que sus competidores –tanto Hollywood como el resto de la televisión- dejaban de lado.¹⁰³

Sin embargo, no sería hasta la llegada de Chris Albrecht en 1995 que HBO dejaría atrás su imagen de canal de estrenos cinematográficos y eventos deportivos para reforzar su producción original. La estrategia de Albrecht fue duplicar los presupuestos para desarrollar programas de prime-time, pasando de gastar dos millones a cuatro millones de dólares por hora, lo que suponía el doble del presupuesto que poseía una network.¹⁰⁴ Además, reducir las temporadas a trece episodios por año, en vez de los veintidós a veintiséis que usualmente se realizaban y, por último, elevar al máximo la calidad de las producciones propias.¹⁰⁵ El 20 de octubre de 1996 el canal presentaba su nuevo lema: ***It's not tv. It's HBO.***¹⁰⁶ Dispuesta a romper moldes aquellas palabras dejaban claro a los televidentes que no serían contenidos LOP lo que encontrarían, sino algo completamente diferente. La apuesta que hacía el canal era alta. Estaba claro que para poder mantener a sus abonados contentos HBO debía multiplicar sus esfuerzos y, así, garantizar la fidelidad de sus clientes.

Albrecht propuso que una importante porción de los contenidos originales fueran series, lo que crearía una cita semanal (**appointment tv**) con sus suscriptores, al igual que hacían las networks y, así, HBO lograba borrar –en su beneficio- una de las diferencias que tenían con otros canales. La idea que perseguían era llevar la calidad de sus documentales y

¹⁰³ BOUTET, M. "HBO, when the small screen has big ambitions for its series". *Op. cit.*

¹⁰⁴ Estrategia que mantendrían con series de elevados presupuestos como *Rome* (2005-2007) cuya primera temporada –de diez episodios- costó cerca de cien millones de dólares.

¹⁰⁵ EDGERTON G. "Introduction a brief history of HBO" en EDGERTON, G. y JEFFREY, J. *The Essential HBO Reader. Ibidem.*

¹⁰⁶ FEUER, J. "HBO and the concept of quality TV" en McCABE, J; AKASS, K.: *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: I. B. Tauris & Co., 2007. Para Feuer: "The claim to being 'not TV' is made by claiming to be something else: namely, art cinema or modernist theatre".

miniseries –los cuales se caracterizaban por tener buena recepción de la crítica y en entregas de premios- a series televisivas. Sin embargo, como se pronunciaba el mismo Albretch, sería una propuesta completamente diferente a la que podían ofrecer sus competidores:

“Respecto a nuestra filosofía creativa, las buenas noticias son que no tenemos reglas. Las malas noticias son que no tenemos reglas. (...) Nos preguntamos a nosotros mismos: ¿Es diferente?, ¿es distintivo?, ¿es bueno?”¹⁰⁷

En 1997 HBO hacía su primera apuesta a un drama de una hora, con la ya mencionada *Oz* (1997-2003). En otro registro le seguiría *Sex and the City* (1998-2004) la serie sobre cuatro amigas treintañeras sin tapujos para hablar de sexo y continuaría la aclamada *The Sopranos* (1999-2006). Así como también TV movies como *Gia* (1998), miniseries como *Band of Brothers* (2001), comedias como *Curb Your Enthusiasm* (2000-) donde Larry David, el co-creador y guionista de *Seinfeld*, se ponía frente a la pantalla, entre otros tipos de productos originales que desarrollaría el canal.

Así, HBO comenzaba un camino de ascensión, desarrollando un modelo de contenidos que no sólo era innovador sino que luego sería ampliamente imitado por sus competidores, téngase en cuenta series como *24* (FOX, 2001-2010), *The Shield* (FX, 2002-2008), *Nip/Tuck* (FX, 2002-2010), *Rescue Me* (FX, 2004-2011) o *Weeds* (Showtime-2005-2012), entre otros que seguirían con la impronta de la provocación, el tabú o la controversia.¹⁰⁸ De esta forma se levantaba la vara en cuanto a producciones televisivas –ya sea desde presupuestos y guiones- y se redefinía el drama de calidad.

En 1998 HBO dejaría de ser un solo canal para convertirse en un verdadero imperio de los medios con una oferta que abarcaba seis canales adicionales: HBO2, HBO Singature, HBO Family, HBO Comedy, HBO Zone –desde 1999- y HBO Latino –desde 2000-. Además de un servicio de video on demand en 2001. Esto coincidía también con el

¹⁰⁷ ALBRETCH, C. Citado en CASCAJOSA, C. “No es televisión, es HBO: La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO”. *Op. cit.*, 26.

¹⁰⁸ EDGERTON G. “Introduction a brief history of HBO” en J. *The Essential HBO Reader*, editado por Gary Edgerton y Jeffrey Jones. *Op. cit.*; DEFINO, D. J. “Cause and effect”, en *The HBO effect. Op. cit* y LEVERETTE. M., OTT, B. L.; BUCKLEY, C. L. *It’s Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era. Op. cit.*, p. 2.

crecimiento de hogares que tenían televisión por cable y la cantidad de horas al día dedicadas a ver televisión.¹⁰⁹ El éxito alcanzado por HBO no tenía precedentes televisivos, la cadena logró reescribir no sólo la ficción en la pantalla chica, sino también el concepto de calidad televisiva, además, de transformar el modelo de negocio que hasta el momento había imperado en la televisión, el basado en los anunciantes.

“For the first time in television history, the quality alternative was not CBS (as it was in the early 1970s), NBC (in the early mid-1980s), ABC (in the late 1980s), or even PBS.”¹¹⁰

Sin embargo, lejos de tratarse de una mera casualidad, el éxito de la ficción propuesta por HBO estaría sustentada en diferentes elementos que permitieron que la cadena hiciera de sus series una marca registrada y donde su lema -It’s not tv. It’s HBO-¹¹¹ pareciera no perder vigencia.

En primer lugar y, heredando (por qué no) parte de la estrategia utilizada por MTM, las series de HBO se han caracterizado por tener autores televisivos de prestigio y otorgarles altos niveles de libertad creativa, una combinación con la cual la cadena ha obtenido excelentes resultados. En las series de HBO, el creador es, además, el productor principal y posee un control directo sobre los contenidos, lo que permite pensarlo como una **televisión de autor**.¹¹² HBO le confió su primera serie dramática a Tom Fontana cuya experiencia laboral se remitía al drama médico *St. Elsewhere* (NBC, 1982- 1988) una de las series icónicas de la Segunda Edad de Oro de la Televisión y *Homicide: Life on the Street* (NBC, 1993-1999) un policial centrado en una unidad de homicidios de la Policía de Baltimore, que ganaría cuatro premios Emmy y donde Fontana formaría dupla con Barry

¹⁰⁹ BOUTET, M. “HBO, when the small screen has big ambitions for its series”. *Op. cit.* En 2005, 110 millones de hogares en Estado Unidos veían un promedio de ocho horas y once minutos de televisión por día. Mientras que en 1995 eran siete horas y quince minutos. El número de canales disponibles también se duplicó de 43 en 1997, a 96 en 2005.

¹¹⁰ EDGERTON G. “Introduction a brief history of HBO” en *The Essential HBO Reader*, editado por Gary Edgerton y Jeffrey Jones. *Op. cit.*

¹¹¹ EDGERTON G. *Íbidem.* “(...) the branding line (...) marked a transitional moment in the industry, when cable and satellite channels rather than the traditional broadcast networks became the first place to look for breakout programming.”

¹¹² CASCAJOSA, C. “No es televisión, es HBO: La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO”. *Op. cit.*, p. 27.

Levinson director premiado con un Oscar por la película *Rain Man* (1988). En *Oz*, se repetiría la fórmula Fontana-Levinson esta vez en un drama carcelario que abriría el camino de la experimentación dramática en el canal de cable. Mientras que en *Sex & the City* (1998-2004), Darren Star sería el profesional a cargo y cuya experiencia se remitía a proyectos como *Beverly Hills 90210* (FOX, 1990-2000) y *Melroce Place* (FOX, 1992-2000). La siguiente serie de HBO, *The Sopranos* también tendría a alguien con una vasta experiencia en el medio, David Chase, que había trabajado como guionista y productor en series de éxito como *The Rockford files* (NBC, 1974-1980), *Northern exposure* (CBS, 1990-1995) y *I'll fly away* (NBC, 1991-1993). Mientras que Alan Ball se uniría al canal premium luego de ganar un Oscar por mejor guión con su película *American Beauty* (Sam Mendes, 1999) tentado por las condiciones que proponía HBO que le permitían debutar como director, se unió al canal con *Six Feet Under* (2001-2005) y la saga de la disfuncional familia Fisher. Años más tarde, Ball volvería al canal esta vez con la serie de vampiros de corte fantástico, *True Blood* (2008-2014). HBO repitió la fórmula de autores televisivos consagrados también con David Simon, quien era el autor del libro *Homicide* sobre el cual se basaba la mencionada historia de Fontana y había ganado dos premios Emmy con la mini serie *The Corner* (HBO, 2000). En esta ocasión el proyecto fue el policial *The Wire* (2002-2008), serie con la cual quedaría claro que para HBO era más importante el reconocimiento de la crítica que los índices de audiencia. Con un ritmo narrativo para muchos considerado lento, la serie de Simon supo cautivar con una fórmula muchas veces más literaria que televisiva. David Milch, reconocido escritor de la serie *Hill Street Blues* y *NYPD Blue*, también se sumaría a HBO con *Deadwood* (2004-2006) un drama que revivía el western. Algunos años más tarde con *The Newsroom* (2012- 2014), HBO reclutaría al premiado guionista y productor Aaron Sorkin conocido por *The West Wing*. La lista de autores consagrados que han dejado su huella en las series de este canal continúa con Terence Winter en *Boardwalk Empire* (2010-2014), Nic Pizzolatto en *True Detective*, entre otros. Sin embargo, a pesar de una vasta experiencia en el medio, muchos de los autores encontrarían un inaudito éxito luego de realizar una serie para el canal, téngase en cuenta el

caso de David Chase, cuya figura adquiriría una nueva dimensión dentro y fuera del medio luego de *The Sopranos*.¹¹³

Al apostar por la figura del autor, otorgarles libertad creativa y concentrar personal de experiencia y aptitud idónea para llevar a cabo sus series, HBO dejaba en claro uno de los pilares sobre los que se apoyan sus productos. El resultado fue que en varias ocasiones ni siquiera tuvieron que ir a buscar ese talento, sino que por el contrario, el talento los buscara a ellos. Fue el caso, por ejemplo, de Larry David y su proyecto de *Curb Your Enthusiasm*.¹¹⁴

“By attracting some of the biggest talents in film and television (Steven Spielberg, Alan Ball, Larry David, David Milch, Martin Scorsese, Aaron Sorkin) and giving them absolute freedom to work, HBO has indeed made television a destination for the sort of mature, satisfying stories once relegated to independent ‘art’ cinema. And because long-form television narrative allows for a complexity of character and plot unavailable to the shorter-form feature film, talented writers, directors and producers may now find television work more appealing and fulfilling than film work.”¹¹⁵

En segundo lugar, otra de las características de la programación de HBO sería la utilización de contenidos tabú. A lo largo de la década del ochenta HBO ganó varias batallas legales contra diversas legislaciones estatales y locales que censuraban sus contenidos. En estas disputas la cadena de cable solicitó a los tribunales la aplicación de la Primera Enmienda, aquella que garantiza la libertad de expresión.¹¹⁶ De esta manera, **HBO aprovecharía al máximo la ‘libertad’ de ser un canal premium** y, por lo tanto no tener

¹¹³ LAVERY, D. *Reading the Sopranos: Hit TV from HBO*. New York: I. B. Tauris, 2006, p. 4.

¹¹⁴ EDGERTON G. “Introduction a brief history of HBO” en *The Essential HBO Reader*, editado por Gary Edgerton y Jeffrey Jones. *Op. cit.*

¹¹⁵ DEFINO, D. J. “Cause and effect”, en *The HBO effect*. *Op. cit.*

¹¹⁶ SANTO, A. “Para-television and discourses of distinction: the culture of production at HBO”, en *It’s Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*, editado por Marc Leverette, Brian Ott y Cara Loiuise Buckley. *Op. cit.*, p. 25. “One of the most significant outcomes of HBO’s court battle with the FCC was that the Court of Appeals declared cable, which is purchased as opposed to ‘freely distributed’ like radio and broadcast television, to be more akin to newspaper publishing, which is offered protection under the First Amendment (...). This ruling would have a profound impact on the content of HBO’s programming, which could incorporate nudity, violence, and vulgarity in ways that the network could not.”

que ajustarse a regulaciones legales o culturales que las networks, por ejemplo, sí. Esto le permitió desarrollar contenidos y temáticas que en otro canal hubieran sido impensables. Así, la cadena se distinguía de sus competidores ofreciendo aquello que los otros no podían.¹¹⁷ De esta forma, escenas de sexo, uso de drogas, violencia, insultos y todo tipo de tabús son un denominador común en las series de HBO. Sin embargo, estos recursos lejos de ser usados de forma caprichosa, son utilizados en pos de la ficción y justificados por las historias que los contienen. Téngase en cuenta el crudo retrato de la vida carcelaria en *Oz*, las conversaciones de sexo del cuarteto de amigas en *Sex & the City*, la violencia sin límites de algunas escenas en *The Sopranos*. Así como también otras temáticas tabú como es el caso de *Angels in America* (2003) la mini serie que cuenta el comienzo del SIDA en Estados Unidos. En *Big Love* (2006- 2011) la historia se centra en una familia que practica la poligamia (algo sin referentes en la televisión) donde se mezcla también la religión. *Deadwood* se caracteriza por la utilización que hace del lenguaje vulgar y los insultos, llegando a ser en algunos casos incomprensible. Tanto *Rome* (2005-2007) como *Game of Thrones* (2011-) presentan escenas de sexo explícitas y, en esta última, la violencia posee también un lugar central con personajes que mueren capítulo a capítulo en las más diversas maneras.

En tercer lugar, **HBO no sólo innovaría desde el contenido sino también desde la forma**. Sus series se caracterizan por utilizar una particular hibridación de formatos. Es el caso, por ejemplo, de *The Sopranos* donde el género de gánsters se mezcla con el drama familiar. Mientras que *Big Love* y *Six Feet Under* el drama familiar tomaba nuevas dimensiones en la pantalla chica. *Rome* combina el revisionismo histórico con el drama político. *Deadwood* el western con el género de gánsters.¹¹⁸ *True Blood* mezcla el misterio con el género fantástico en una serie alto contenido sexual. A su vez, *Game of Thrones* también combina la fantasía épica con el drama político. Con *The Wire* y *Treme* –ambas de David Simon- se ofrecían dilatados tiempos narrativos. De esta manera cada serie, no sólo

¹¹⁷ DEFINO, D. J. "Cause and effect", en *The HBO effect*. *Op. cit.*

¹¹⁸ CASCAJOSA, C. "No es televisión, es HBO: La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO". *Op. cit.*, p.31.

innova dentro del género al que pertenece o sí misma, sino que también entre sí. HBO ha sabido ofrecer productos distintivos en cada uno de sus shows sin caer en lugares comunes o repetir fórmulas.

La innovación en la estructura narrativa también es un distintivo de HBO. Desde los recursos teatrales utilizados en *Oz*, donde el personaje de Augustus Hill (Harold Perrineau) funciona también como un narrador omnisciente. Las escenas oníricas de *Six Feet Under*, las conversaciones con personajes que están muertos o la aparición del patriarca fallecido con Nathaniel Fisher (Richard Jenkins). La exploración de un tiempo narrativo más realista como el caso de *In Treatment* (2008-2010) o la novela narrativa *The Wire* donde cada temporada gira en torno a un tema diferente y que exige un televidente tan atento como paciente. Existen tantos casos de ejemplos como series de HBO, el cometido es mostrar a partir de qué elementos la cadena ha desarrollado un fuerte sello propio.

A modo de conclusión merece la pena recordar la increíble transformación que introdujo HBO en el drama televisivo –sobre todo en sus primeras series- y que tuvo como efecto inmediato la imitación de otras cadenas, lo que trajo como resultado un afán por innovar con temáticas e historias que elevó la vara de lo que se considera televisión de calidad para terminar por redefinir radicalmente este concepto. De esta manera, lo que se pensaba como *quality TV* cambió tanto para los canales, así como también los televidentes, modificando sustancialmente las expectativas que se tenían de un programa televisivo.¹¹⁹

Aunque algunos críticos le reprochan al canal haber disminuido sus éxitos televisivos al nivel de primeros casos como *The Sopranos* o *Six Feet Under*,¹²⁰ merece la pena tener en cuenta que, la ya mencionada calidad de los programas y la competencia de los canales desde entonces ha aumentado notablemente, lo que no significa que HBO haya reducido la calidad de sus productos, sino que –frente al nuevo panorama televisivo- han cambiado lo que se esperaba de los mismos:

¹¹⁹ DEFINO, D. J. “A quality brand”, en *The HBO effect*. *Op. cit.*

¹²⁰ SANTO, A. “Para-television and discourses of distinction: the culture of production at HBO”, en *It’s Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*, editado por Marc Leverette, Brian Ott y Cara Loiuise Buckley. *Op. cit.*, p. 38-39.

“In the face of such growing skepticism, HBO continued to outperform the rest of network television from both a commercial perspective and in terms of winning more top institutional awards than any other service. Throughout the mid- to late 2000s, HBO was trapped in a game of ever-higher expectations. For instance, FX’s Emmy-nominated flagship series *The Shield* (2002-) was widely praised in the popular press for achieving its largest audiences ever by averaging 2.8 million for its eleven-episode fifth season between January and March 2006. In contrast, the 4.6 million garnered by HBO’s *Big Love* for its thirteen-episode first season run between March and June 2006 was viewed as somewhat of a disappointment because it was merely ‘holding onto about half of its *Sopranos* lead-in’, even though FX reaches 60 million more television households than HBO.”¹²¹

2.5. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA TRANSICIÓN ENTRE LA SEGUNDA Y LA TERCERA EDAD DE ORO DE LA TELEVISIÓN

El panorama televisivo de los últimos veinticinco años ha vivido profundos cambios. Una nueva forma de producir y consumir televisión emerge y deja atrás muchas de las cualidades que caracterizaban al medio desde sus inicios. Diferentes hechos son lo que han ocasionado el actual contexto televisivo. Sobre algunos se ha profundizado en este capítulo y sobre otros se ahondará más adelante. A continuación se recapitularán algunos de estos puntos de inflexión.

1. El fin del oligopolio, comienzo del narrowcasting: la llegada de la FOX y el afianzamiento del cable, supuso más opciones para los televidentes hecho que se tradujo en una oferta de visionado más especializada y apuntada a nichos, mayor competencia entre canales y tener que elevar la calidad de los productos que cada una ofrecía. Los cambios que se precipitaron en el panorama televisivo desde finales de la década del ochenta no pueden ser explicados sólo desde el punto de vista de la narrativa o la estética. Ya que son diferentes factores en la producción, la programación, las audiencias y la crisis que vivían las networks las que trajeron consigo transformaciones radicales para el medio.

¹²¹ EDGERTON G.; JONES, P. “HBO’s ongoing legacy” en *The Essential HBO Reader*. Op. cit.

2. La estandarización del *quality TV* de la Segunda Edad de Oro. Hacia finales de los años noventa el modelo de televisión de calidad que había definido Thompson en sus doce características se había convertido en norma, a excepción de algunos shows -como *The X-File*, *Buffy the Vampire Slayer*, *Ally McBeal*, *Sex and the City*, *Oz*, entre otros-, las normas estilísticas y narrativas que una década atrás permitían diferenciar a la televisión de calidad habían perdido vigencia.

“What emerges by the time we get to the 1990s is that ‘quality TV’ has become a genre in itself, complete with its own set of formulaic characteristics. As is the case with any genre (...) we come to know what to expect. All of the innovative elements that have come to define ‘quality TV’, even its unpredictability, have become more and more predictable”¹²²

El actual contexto del medio exige que la televisión de calidad sea redefinida teniendo en cuenta los nuevos parámetros que caracterizan las producciones más innovadoras de nuestros días.

3. La televisión de calidad según HBO. La cadena de cable instalaría una nueva forma hacer y pensar la televisión de calidad que luego sería imitada por otros canales. Desde la instauración de un nuevo modelo televisivo basado en suscriptores hasta la producción de sus series donde a guionistas, directores y productores se les otorgaría una libertad creativa impensada en otros canales; pasando por la utilización de estructuras narrativas que desafían las fórmulas tradicionales tanto en forma como en contenido.

“Selling itself with the audacious tagline ‘It’s Not TV. It’s HBO’ seems in this context about more than just the company’s intention to place itself in another league and say that HBO is different from anything else in the entire TV market, but as somehow making visible –and possibly redefining- what we mean by television in the post-1996 era.”¹²³

¹²² THOMPSON, R. J. *Television’s Second Golden Age. From ‘Hill Street Blues’ to ‘ER’*. *Op. cit.*, p. 16.

¹²³ McCABE, J; AKASS, K. “Sex, Swearing and Respectability: Courting Controversy, HBO’s Original Programming and Producing Quality TV”, en *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. New York: I.B. Tauris, 2007.

4. *The Sopranos* como puntapié para una nueva Edad de Oro. Si la Segunda Edad de Oro de la televisión se iniciaba con *Hill Street Blues*,¹²⁴ durante esta nueva etapa será *The Sopranos* la serie que instaure una nueva tendencia televisiva. Aclamada tanto por la crítica como en los círculos de elite, hasta los intelectuales que han desdeñado al medio han proclamado al programa como una rompedora obra de arte.¹²⁵ Convertida en la primera serie de cable que logró superar la audiencia de una network,¹²⁶ incluida en una retrospectiva sobre películas de gánsters realizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York- donde se proyectaron sus dos primeras temporadas- y proclamada por el crítico del New York Times, Stephen Holden, como la mejor serie norteamericana de los últimos 25 años.¹²⁷ Éstos son sólo algunos de los reconocimientos que dejan al descubierto el status cultural que ha alcanzado la historia de Tony Soprano. Heredera de grandes títulos del género como *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1972) y *Goodfellas* (Martin Scorsese, 1990)¹²⁸ a las cuales la serie no temerá en hacer referencias explícitas, *The Sopranos* mezcló el género de gánsters con el drama familiar y llevó a la mafia a un terreno que hasta entonces era (audiovisualmente) desconocido: la vida familiar y cotidiana. Su creador, David Chase, supo desarrollar personajes complejos y un relato cuyas líneas argumentales se desenvuelven lentamente y donde el televidente deberá ser capaz de sacar sus propias conclusiones.

5. Los cambios tecnológicos: La rapidez con que las nuevas tecnologías se han instaurado en la vida cotidiana ha transformado muchos aspectos y, sin duda, la televisión no está exenta. En este sentido, internet ha cambiado la forma no sólo de hacer y pensar la televisión, sino también de consumirla como ya había anunciado tiempo atrás Janet

¹²⁴ POLLAN, M. Citado en FEUER, J. "MTM Enterprises: An Overview", en *MTM Quality Television. Op. Cit.*, p. 26. "*Hill Street Blues* is not a run-of-the-mill prime-time hit; it is one of those landmark shows that announce the trend for a decade."

¹²⁵ THORBURN, D. "The Sopranos", en *The Essential HBO Reader*, editado por Gary Edgerton y Jeffrey Jones.

Op. cit.

¹²⁶ *Ibidem.*

¹²⁷ HOLDEN, S. "Sympathetic Brutes in a Pop Masterpiece", *The New York Times*, 6 de junio de 1999.

¹²⁸ THORBURN, D. *Ibidem.* "'Goodfellas is my Koran', David Chase tells his interviewer (...) in the voice-over commentary on the DVD of the first season."

Murray.¹²⁹ De hecho, la televisión de nuestros días que brinda posibilidades de streaming, webs específicas de series televisivas y ofrece, en algunos casos, experiencias transmedia difiere notablemente de las propuestas que el medio ofrecía dos décadas atrás y hace pensar que el término ‘televisión’ tiene en nuestros días un alcance completamente diferente.

¹²⁹ MURRAY, J. *Hamlet en la holocubierta: el futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Barcelona: Paidós, 1999, p. 263. “ (...) Internet está comenzando a funcionar como un sistema alternativo de emisión (...) Las actividades de ver televisión y navegar por Internet están convergiendo también desde el punto de vista del consumidor (...).”

PARTE II

TERCERA EDAD DE ORO DE LA TELEVISIÓN

3. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA TERCERA EDAD DE ORO DE LA TELEVISIÓN

I' ve got to watch TV to figure out the world?

Paulie 'Walnuts' Gualtieri, The Sopranos.

Como se mencionó en el capítulo anterior, la Tercera Edad de Oro viene determinada por diferentes factores y características que hacen de esta etapa, un período inédito dentro de la televisión y lo que permite afirmar la existencia de una nueva edad dorada en este medio y no de una extensión de la segunda. En este capítulo se enumerarán los rasgos distintivos de la época, además, que se realizará un recorrido por tipologías y las series más significativas del periodo con el cometido de brindar una mirada completa sobre la etapa y sus productos.

3.1. CÓMO LA TELEVISIÓN SE REINVENTÓ A SÍ MISMA. CARACTERÍSTICAS DE LA TERCERA EDAD DE ORO DE LA TELEVISIÓN

A continuación se enumeran las características de la Tercera Edad de Oro de la televisión.

1. La televisión de calidad en la Tercera Edad de Oro se define por lo que no es. Al igual que la primera de las características enunciadas por Thompson,¹³⁰ la televisión de

¹³⁰ Mencionadas en el capítulo I.

calidad durante este nuevo período se define por lo que no es. De naturaleza inédita, estas nuevas series conforman una novedad que las define por oposición – lo que no son-. En un momento en que la televisión vive transformaciones en todos sus niveles –producción, realización, distribución y consumo- las diferentes series buscan sobresalir de distintas maneras –algunas por emulación y otras por innovación- y para eso apelarán a todo tipo de recursos, algunos de los cuales se mencionarán a continuación, creando historias cada vez más complejas y atrayentes para espectadores que temporada tras temporada se vuelven más sofisticados.

2. Las series exploran nuevas posibilidades narrativas en productos que proveen, muchas veces, verdaderas experiencias transmedia. En esta nueva etapa las series ya no se circunscriben sólo a la televisión. Los shows de la Tercera Edad de Oro buscan expandirse y explorar nuevas posibilidades narrativas. Hay personajes que llenan el espacio entre episodios a través de las redes sociales (*Glee*), videos juegos que expanden la historia (24), webisodios (*Battlestar Galactica*), películas que se llevan a la televisión (*Fargo*), series que se llevan al cine (*Veronica Mars*), a cómics (*Fringe*), a novelas (*Heroes*), epílogos en DVD (*Lost*), pistas que se dejan en webs relacionadas (*CSI: Miami*) y también webs que se crean para dejar pistas (*True Blood*). Todos los recursos son válidos en este juego de experimentación donde se desafía y se transforma la manera de contar una historia.

Sin embargo, mientras que en el pasado también se han dado algunos casos de hipertextualidad e intertextualidad, algunos ya nombrados como las películas de *The X-Files* o *Sex and the City*, el intercambio de personajes entre *Ally Mcbeal* y *The Practice*, o *Buffy the Vampire Slayer* y *Angel*, los cómics de *Buffy* y la novela de *Twin Peaks*, por mencionar sólo algunos. En la actualidad, la exploración de narrativas transmedia se ha convertido en un paso obligado dentro de las series. Los shows televisivos de esta etapa, en mayor o menor medida con mejores o peores resultados, ofrecen (obligadamente) esta variable. Esto sucede cada vez menos como una reacción y cada vez más como una estrategia. Ya, desde sus inicios, las series son pensadas como productos multiplataformas que persiguen ofrecer una experiencia completa y coherente dentro del universo narrativo que las alberga. Esto alimenta las narraciones complejas que se desarrollan en diferentes

capas y donde el televidente, muchas veces, realiza un visionado múltiple –posibilitado por DVDs y plataformas online- tras la búsqueda de las pistas que le permitan descifrar la historia, lo que posibilita y fomenta un público cada vez más activo en un proceso que se retroalimenta.

3. El autor televisivo adquiere un nuevo status. En esta nueva etapa televisiva el autor adquiere una nueva dimensión.¹³¹ En las series de HBO –pionera en revalorizar esta figura- se puede hablar, por ejemplo, de series de autor con figuras como David Chase con *The Sopranos*, David Simon con *The Wire* o Allan Ball en *Six Feet Under*. Tendencia que se trasladaría, también, a la networks como es el caso de *The West Wing* y Aaron Sorkin. En esta última, de hecho, un grupo de fans creó una página web en señal de protesta por la partida de Sorkin al finalizar la cuarta temporada. La contracara de esta situación son los autores que potenciaron su notoriedad a partir de una serie particular como Vince Gilligan luego de *Breaking Bad* o J.J. Abrams y *Lost*. Sin embargo, no sólo la figura del guionista o showrunner toma otro valor, sino también de otras piezas fundamentales en el trabajo audiovisual como productores, y directores, lo que deja en evidencia el trabajo y la autoría colectiva que se produce en el medio. En un contexto de experimentación y libertad creativa, heredado de HBO (y que Netflix y otras cadenas han sabido hacerlo propio), guionistas, productores y directores cuentan, en la Tercera Edad de Oro de la Televisión, con un mayor apoyo por parte de los canales para desarrollar series diferentes que aporten novedad al panorama audiovisual dando lugar a series que, años atrás, hubieran sido impensadas (*Breaking Bad*).

4. Niche programming: Se multiplican las opciones y parece haber una serie para cada espectador En esta etapa canales y audiencias se interrelacionan de forma más fluida. Los contenidos ya no se dirigen a grandes conglomerados, sino a grupos más pequeños con intereses mucho más demarcados y, hasta, especializados. Este periodo se caracteriza por una aguda ambición temática.¹³² El resultado es la exploración de tópicos y géneros de los más variados. De esta manera hay series que han viajado al futuro (*Fringe*) y

¹³¹ GARCIA MARÍNEZ, A. “El fenómeno de la *serialidad* en la tercera edad de oro de la televisión” en Depósito Académico Digital Universidad de Navarra, 2014.

otras que han ido al pasado (*Vikings*), revisionismo histórico (*Rome*), fantasía épica (*Game of Thrones*), se ha indagado en el género del terror (*American Horror Story*), la antología dramática (*American Crime Story*), el musical (*Glee*), el universo vampírico (*True Blood*), y también el zombie (*The Walking Dead*). Se ha desmembrado el drama en sus ramas políticas (*House of Cards*), carcelaria (*Orange is the New Black*), médica (*House*), policíaca (*The Wire*), histórica (*The Borgias*), post 11-s (*Rescue Me*), familiar (*Big Love*), forense (*CSI*), western (*Deadwood*). Misterios que se resuelven en un capítulo (*Without a Trace*), otros en una temporada (*True Detective*) y algunos en dos (*The Killing*). Contenidos para adolescentes (*Scream*), para mujeres (*Desperate Housewives*), hombres (*Men of Certain Age*) y otros a targets específicos (*The L Word*).

5. Las series se vuelven cuidadas superproducciones. Durante la Tercera Edad de Oro de la Televisión las series se caracterizan no sólo por excelentes guiones, narraciones complejas y elencos corales. Sino también porque cada uno de los detalles que hacen a una producción televisiva se cuidan al máximo. Desde ofrecer una experiencia completa al espectador (transmedia) hasta producciones que, en muchas ocasiones, no tienen nada que envidiar a las cinematográficas con merchandising y campañas de promoción de marketing incluidas. En esta etapa guión, actuaciones, vestuario, escenografía, créditos, música y demás detalles se elevan a niveles de perfección que, hasta entonces, no habían sido posibles dentro de la pantalla chica y se ponen al servicio de cada historia. Un ejemplo es *Boardwalk Empire* (HBO, 2010-2014) con un episodio piloto que costó dieciocho millones de dólares y fue dirigido por Martin Scorsese. Sin embargo, aunque HBO se caracteriza por disponer de presupuestos más elevados en sus producciones, estos privilegios ya no son sólo posibles para los canales de cable premium, la cuidada estética de *Mad Men* (AMC, 2007-2015), por un lado, o el despliegue escenográfico de *Marco Polo* (Netflix, 2014-), por otro, lo demuestran.

6. Las series de la Tercera Edad de Oro se caracterizan por ser narraciones complejas. Basadas en guiones minuciosamente trabajados, cada unidad dentro de la historia presenta una complejidad que se utiliza para generar series innovadoras y que se diferencien. Desde sus personajes, muchos de ellos moralmente cuestionables (*Dexter*) que viven una dicotomía entre su vida profesional y personal (*Rescue Me*) lo que tiene como

resultado personajes tridimensionales como nunca antes se habían visto. Hasta los amplios elencos corales (*Orange is the New Black*) que se ponen al servicio de la trama, donde una serie no es una suma de escenas, ni tan sólo una historia, es un universo acabado con una mitología propia (*Game of Thrones*).

7. Hibridación de géneros, experimentación, remakes, reboots, franquicias, adaptaciones y spin off, todo es fuente de nuevos contenidos. En la actualidad pareciera que todo vale al momento de experimentar con el lenguaje televisivo en la búsqueda de nuevos contenidos. De esta manera, la hibridación de géneros se ha puesto al servicio de historias generando resultados, muchas veces, sorprendentes (*The Sopranos*). Con experimentos que han llevado la hibridación a otro nivel y hasta se ha cambiado de género a medida que avanzan las temporadas (*Lost*). Sin embargo, este recurso no es el único utilizado. La adaptación desde películas (*Fargo*) hasta novelas (*True Blood*), pasando por series (*Homeland*). Franquicias que se expanden (*CSI*) y spin off (*Better Call Saul*). También la experimentación del tiempo narrativo con la pantalla partida (*24*), la utilización de una cadencia más real (*In Treatment*) o mucho más dilatada (*Treme*) son sólo algunos de los intentos que se han llevado a cabo durante esta etapa.

8. Series de culto, mainstream, quality TV y must-see TV. Durante la Tercera Edad de Oro de la Televisión se ponen en juicio algunos conceptos que estaban instaurados. El éxito no sólo se define por premios e índices de audiencias como en décadas anteriores. Hoy series con temáticas de culto son mainstream (*The Walking Dead*) y hay dramas que su éxito las ha convertido en series de culto con verdaderos fenómenos fandom a su alrededor (*Lost*). Series cuyos índices de audiencia han crecido recién en su última temporada (*Breaking Bad*). Series de calidad que también son mainstream (*The West Wing*) y otras de culto que se han convertido en un must-see TV (*True Blood*). Series que son must-see TV sin siquiera emitirse por televisión (*House of Cards*). Todas las combinaciones son válidas durante esta etapa.

9. La televisión trasciende la televisión. Internet y las nuevas tecnologías han modificado para siempre el concepto de televisión que había hasta el momento y también los patrones de consumo. La venta de DVDs y dispositivos de grabación como el TiVo comenzarían con un cambio en el visionado que luego se intensificaría con la aparición de

plataformas de streaming como Netflix, Amazon y Hulu. Ya no es necesario que una serie esté en el aire para poder verla, ni tener una cita frente al televisor para no perder un capítulo. Hoy la televisión también se ve por internet, una tablet, un teléfono celular o un ordenador y el horario lo elige cada quien. En la Tercera Edad de Oro de la Televisión cambia también la distribución y el consumo de productos televisivos.

10. El consumo televisivo se vuelve activo y complejo. Durante la Tercera Edad de Oro de la Televisión cambian los patrones de consumo que habían regido al medio así como también el compromiso de las audiencias. El espectador no es un mero consumidor de contenidos sino que participa activamente en las historias generando contenidos, desentrañando significados y desarrollando un saber enciclopédico sobre los universos narrativos.

A finales de la década del noventa la televisión norteamericana comenzaría un período que estaría signado por la transformación. Los cambios se sucederían desde distintas esferas: avances tecnológicos, un nuevo panorama industrial y nuevas formas de consumo. La estandarización de la televisión de calidad de Thompson, el afianzamiento del cable y la irrupción del DVD como una nueva forma de visionado serían algunos de los puntapiés que darían inicio a lo que vendría. Sin embargo, la conformación de grandes conglomerados mediáticos, la experimentación de nuevas pautas narrativas y la necesidad de satisfacer a un público más sofisticado y con más opciones de visionado también tendrían su lugar como factores decisivos para esta transformación. En este panorama se pondrán en práctica diferentes experimentos como la hibridación de géneros, la revitalización de géneros que históricamente habían tenido poca o nula cuota en la pantalla, la adaptación desde las más diversas fuentes, se cambiará la tipología de personajes protagonistas llevándolos a otro nivel de complejidad, se proveerá a las series de un universo creativo y narrativo con leyes propias, se transformará la imagen que la televisión provee de ciertas instituciones como la familia, los avances tecnológicos permitirán empezar a pensar la televisión como un elemento central dentro de un cosmos que va mucho más allá del mero aparato de transmisión y algunos shows se convertirán en tópicos de discusión y debate en la prensa, el mundo académico e internet a través de redes sociales

y wikis generando una atención sin precedentes hacia este medio, que no hace más que confirmar la importancia del período. Estos factores y otros –ya mencionados- abrirían paso a una nueva camada de series donde riesgo, experimentación y creatividad son fórmulas que se repiten pero con resultados muy diversos.

Durante esta etapa la **ambición temática** será un eje central, que por momentos pareciera no tener fin. Distintas modas y tendencias cobrarán protagonismo dentro de la televisión y a partir de ellas se desprenderán historias de lo más diversas. Sin embargo, entre la gran variedad de historias que se producen se despegan algunos patrones que permiten su clasificación. Por lo tanto, en los siguientes apartados se pondrá el foco en ellos. De esta forma, se ahondará en la adaptación a través de series que son remakes, franquicias, spins off, reboots o adaptaciones de otros formatos. Se analizarán los protagonistas: los personajes femeninos y los antihéroes que han acaparado la pantalla, también en distintos géneros que ponen el escenario como protagonista como es el histórico y la ciencia ficción, para analizar luego la televisión post 11-S y los dramas políticos. Con el fin de generar un marco de análisis basto que refleje el amplio abanico de series que surge durante esta etapa. Para poder legitimar la Tercera Edad de Oro de la Televisión norteamericana como un nuevo periodo de esplendor en el medio donde las narrativas están en el centro del debate y, por esta razón, el análisis se centrará en ellas.

Sin embargo, merece tenerse en cuenta que, aunque este capítulo mostrará una amplia gama de series que ya sea por su novedad, innovación, calidad o tendencia a la que se circunscriben serán tenidas en consideración es factible que otras no sean mencionadas, ya que el análisis se enfocará en los patrones que se derivan de este período y que se ejemplifican en el siguiente diagrama.

FIGURA 4. Tendencias del drama serial en la Tercera Edad de Oro



3.2. ADAPTACIONES, REMAKES, FRANQUICIAS Y SPINS OFF

Históricamente el medio audiovisual en general y la televisión en particular se han nutrido de relatos previos para generar nuevos contenidos. Obras de teatro, libros, películas, cómics son sólo algunas de las fuentes de inspiración que han provisto de tramas y personajes –casi ininterrumpidamente- al medio. Si en la Primera Edad de Oro se mencionaban las adaptaciones de piezas literarias como *Cumbres Borrascosas* u obras de Shakespeare que daban lugar a las antologías dramáticas propias de esa época. **En la Tercera Edad de Oro la adaptación se hará presente en todas sus formas.** Desde recurrir a contenidos no originales, repetir fórmulas que hayan funcionado, hasta géneros y temáticas, pasando por adoptar los principios creativos de la competencia y profundizar en historias a través de precuelas o secuelas. Todo es válido al momento de generar contenidos. En este sentido, recuperamos un extracto del libro *Adaptación* de Fernando De

Felipe e Iván Gómez donde tratan este tema relacionado con el cine, aunque sin duda puede extrapolarse a las series.

“(…) la adaptación es, hoy más que nunca, un fenómeno intermediático que debe estudiarse atendiendo a las diferentes plataformas y universos de referencia que suministran contenidos, temas y argumentos al cine. Si la literatura sigue teniendo una importancia capital como principal fuente de ‘inspiración’, no es menos cierto que en los últimos años hemos asistido a la definitiva ‘normalización’ de las adaptaciones de toda suerte de cómics, videojuegos y series de televisión, productos que hasta hace bien poco eran considerados como subalternos o residuales, y que se creían reservados en exclusiva para consumidores muy específicos.”¹³³

De este modo, al igual que sucedería en el cine con sagas como *The Lord of the Rings*¹³⁴ o *The Twilight*. La televisión también se nutrirá de las **tendencias literarias** al momento de crear nuevas series. Ambientada en un escenario medieval de reglas propias, la aventura épica, la fantasía y el drama político son la base de *Game of Thrones* (HBO, 2011-). Historia que narra los periplos de las diferentes dinastías por llegar al trono de hierro. Las complejas tramas que componen la saga de *A Song of Ice and Fire* de George R.R. Martin, fueron adaptadas por HBO e hicieron de esta historia -hasta el momento sólo conocida por un grupo de lectores y aficionados al género- un verdadero fenómeno mundial. Con una buena recepción no sólo del público, sino también de la crítica y las

¹³³ DE FELIPE, F.; GÓMEZ, I. *Adaptación*. Barcelona: Trípodos, 2008, p. 16.

¹³⁴ RAYA BRAVO, I.; GARCÍA GARCÍA, P. J. “El camino hacia Juego de Tronos. Nuevas tendencias en la fantasía cinematográfica y televisiva del nuevo milenio” en *Reyes, espadas, cuervos y dragones: estudio del fenómeno televisivo de Juego de Tronos*, editado por Javier Lozano Delmar, Irene Raya Bravo y Francisco López Rodríguez. Madrid: Editorial Fragua, 2013, p. 33. “Tras el estreno de *El señor de los anillos: la comunidad del anillo* (...), la producción audiovisual de fantasía se ha incrementado considerablemente, especialmente en el medio cinematográfico. (...) Los avances tecnológicos han permitido un cierto abaratamiento de costes en la creación de escenarios fantásticos y han proporcionado una mayor verosimilitud en la representación de universos maravillosos, favoreciendo la creación de mundos irreales muy detallistas. No obstante, aunque esto justificaría la proliferación de películas y series de este tipo, la auténtica razón de este incremento productivo es la gran aceptación popular de estos textos, que ha favorecido la activación de mecanismos de explotación comercial por parte de la industria cinematográfica. A su vez, esta proliferación también se ve respaldada por la capacidad de estos textos para seguir expandiéndose narrativamente, de forma transmediática, en nuevos soportes, medios y formatos.”

entregas de premios¹³⁵ la historia de Martin demuestra que todavía hay mucho por explorar en la narrativa televisiva. Mientras que *True Blood* (HBO, 2008-2014) está basada en *The Southern Vampire Mysteries* de Charlaine Harris. La historia se ubica en un pequeño pueblo de Luisiana llamado Bon Temps y muestra cómo los ciudadanos deben lidiar con la salida a luz de los vampiros y cómo esto afecta la vida del lugar. La trama se centra en la figura de Sookie Stackhouse (Anna Paquin) una camarera con poderes telepáticos y, al igual que con *Game of Thrones*, la historia posee una fuerte mitología que la sustenta.

Otro caso de adaptación literaria es *Dexter* (Showtime, 2006-2013), cuya primera temporada se basa en *Darkly dreaming Dexter*, de Jeff Lindsay. Como el nombre de la serie lo indica, la trama gira en torno al personaje de Dexter Morgan (Micheal C. Hall): forense especializado en análisis de salpicaduras de sangre del Departamento de Policía de Miami, pero que oculta bajo su apariencia de simpático compañero de trabajo, buen hermano y novio fiel, un despiadado asesino en serie. A pesar de las claras diferencias temáticas de estas tres historias, poseen un denominador común. Las tres se basan en novelas que, hasta antes de convertirse en series de televisión, eran conocidas sólo para sus lectores haciendo de ellas libros de culto. Sin embargo, la televisión les otorgaría una fama mundial y las convertiría en verdaderos fenómenos televisivos tanto para el público como en entregas de premios.¹³⁶

Mientras que *Justified* (FX, 2010-) tiene como protagonista Raylan Givens tomado de *Fire in the Hole* de Elmore Leonard. Interpretado por Timothy Olyphant, Givens se presenta como un alguacil que pareciera atrapado en las formas y estilos del lejano oeste del siglo XIV. El episodio piloto comienza con Raylan que es trasladado desde Miami a la

¹³⁵ En el periodo 2011-2014 *Game of Thrones* ha recibido sesenta nominaciones a los premios Emmy, de las cuales ganó en veintidós categorías en su mayoría creativas. Entre las nominaciones se destacan: mejor actor secundario Peter Dinklage (Tyrion Lannister) en 2011 (ganador), 2012, 2013 y 2014; Emilia Clarke (Daenerys Targaryen) como mejor actriz de reparto (2013); Lena Headey (Cersei Lannister) como mejor actriz de reparto (2014).

¹³⁶ *Dexter* recibió veinticinco nominaciones a los Emmy durante sus años de emisión y ganó en cuatro ocasiones. Entre sus nominaciones se destacan las de Micheal C. Hall (Dexter Morgan) como actor principal (2010). En los Golden Globes recibió diez nominaciones y ganó en dos categorías: mejor actor principal (Micheal C. Hall) en 2010 y mejor actor de reparto John Lithgow (Arthur Mitchell) en el mismo año. Mientras que *True Blood* recibió veinte nominaciones a los Emmy de las cuales ganó cuatro. Entre las cuales se destaca el mejor drama en 2009. En los Golden Globes recibió cuatro nominaciones y Anna Paquin (Sookie Stackhouse) ganó como mejor actriz principal en 2008.

comunidad rural de Harlan, Kentucky, su ciudad natal. Con reminiscencias de western, cuotas de humor y una manera al mejor estilo FX de jugar con los límites del cable básico, la serie creada por Graham Yost ha tenido ocho nominaciones a los premios Emmy, de los cuales ganó en dos ocasiones – mejor actriz secundaria en un drama para Margo Martindale (2011) y mejor actor invitado en un drama para Jeremy Davies (2012)- y un Peabody en 2011. Por su parte, *Elementary* (CBS, 2012-) es una versión contemporánea del clásico de la literatura universal: Sherlock Holmes de Sir Arthur Conan Doyle. Situada en Nueva York, Holmes (Jonny Lee Miller) interpreta a un excéntrico detective consultor de la policía de ese lugar que resuelve los casos más difíciles junto a su fiel acompañante de aventuras, en la serie, interpretado por una mujer, Joan Watson (Lucy Liu). La NBC apostaría por un drama basado en la literatura universal con *Dracula* (NBC, 2013-2014) que es una nueva versión de la obra de Bram Stoker y se sitúa en Londres donde el protagonista, un empresario estadounidense llamado Alexander Grayson (Jonathan Rhys-Meyers) pretende traer la ciencia moderna a la sociedad victoriana de la época. Aunque lo que busca en verdad es vengarse de quienes arruinaron su vida siglos atrás. La serie no lograría superar las expectativas de la cadena y sería cancelada tras una primera temporada.

Dos dramas médicos también serán inspirados en libros, por un lado, *Gideon's Crossing* (ABC, 2000-2001) basado en la obra del físico Jerome Groopman, *The Measure of Our Days* y, por otro, *Mornings* (TNT, 2013) creada por el prolífico David E. Kelley se basa a su vez en el texto del mismo nombre del médico neurocirujano, Sanjay Gupta. Ubicada en un hospital de Portland, la serie se enfoca en un grupo de médicos – tanto sus vidas profesionales como personales- que tiene a Dr. Harding Hooten (Alfred Molina) a la cabeza y recibe su nombre por las reuniones que se llevan a cabo los lunes en la mañana donde los doctores deben rendir cuentas tanto de sus logros como sus errores. En un escenario completamente diferente tiene lugar *Black Sails* (Starz, 2014-), la serie que fue concebida como una precuela de *La Isla del Tesoro* de Robert Louis Stevenson. Mientras que *The Leftovers* (HBO, 2014-) está asentada en el libro del mismo nombre de Tom Perrota. Protagonizada por Justin Theroux, Amy Brenneman, Chris Zylka y Liv Tyler la serie se centra la ficticia ciudad de Mapleton y tiene lugar luego de que el 2% de la población mundial haya desaparecido, tres años atrás, por un inexplicable fenómeno. En

este marco, el jefe de policía deberá lidiar con misteriosos sucesos que tienen lugar en el pueblo.

Boardwalk Empire (HBO, 2010-2014) también se inspira en un libro. Sin embargo, en este caso se trata de **no ficción**: *Boardwalk Empire: The Birth, High Times, and Corruption of Atlantic City* de Nelson Johnson, que se basa en la figura del corrupto político Enoch Lewis "Nucky" Johnson, en la pantalla el personaje de Nucky Thompson (Steve Buscemi) y se centra en la Atlanta de la década de 1920 en plena prohibición del alcohol en Estados Unidos. Con una perfecta y cuidada reproducción de este período en escenografía y vestuarios¹³⁷ que hacen de la ciudad donde tiene lugar la historia, por momentos, un personaje más. A la trama también se suman diferentes figuras históricas de la mafia de la época como Al Capone y Lucky Luciano. Con personas de renombre tanto detrás (Terence Winter, Martin Scorsese) como frente a la cámara (Steve Buscemi), la serie tuvo una rápida aceptación de la crítica y en entregas de premios.¹³⁸ Showtime también apostaría a una serie basada en una historia real con su versión previa en papel: *Masters of Sex: The Life and Times of William Masters and Virginia Johnson, the Couple Who Taught America How to Love* de Thomas Maier. En la pantalla: *Masters of Sex* (Showtime, 2013-). Este drama de época se centra en el famoso especialista en fertilidad William (Micheal Shenn) y quien comenzara siendo su secretaria Virginia (Lizzy Caplan). La serie tendría una nominación a mejor serie dramática en los Golden Globes (2013) y para Caplan una nominación a mejor actriz en una serie dramática en los Emmy (2014). Maier comenta acerca de la adaptación de su obra:

“Today, television is our most personal medium—far more so, arguably, than the movies and magazines of old—as our so-called “golden age” of narrative TV dramas wields an at-once greater impact and intimacy than ever before. Showtime’s interpretation of my book, for example, brings Masters and Johnson’s

¹³⁷ El primer episodio costó dieciocho millones de dólares.

¹³⁸ *Boardwalk Empire* recibió cuarenta y cuatro nominaciones a los premios Emmy, entre las que destacan su nominación a mejor drama (2011) y el premio a Martin Scorsese como mejor director de una serie dramática (2011) y para Tim Van Patten en la misma categoría en 2012. En los Golden Globes recibió el premio a la mejor serie dramática (2011) y Steve Buscemi (Nucky Thompson) a mejor actor dramático (2011), además, de otras seis nominaciones.

remarkable personal and professional story to life. It seemed the perfect canvas to capture both the audacity and nobility of Bill and Virginia's work".¹³⁹

Orange is the New Black (Netflix, 2013-) también es una serie basada en un libro de no ficción. En este caso, *Orange is the New Black: My Year in a Women's Prison* de Piper Kerman. Esta comedia dramática tiene como protagonista a Piper Chapman (Taylor Schilling) una mujer de clase media alta que vive en Nueva York junto a su prometido, Larry Bloom (Jason Biggs), cuando es sentenciada a quince meses en una prisión federal por un crimen que cometió diez años atrás: transportar una valija con dinero proveniente de la venta ilegal de droga para su novia (dealer) en ese momento, Alex Vause (Laura Prepon). La serie girará en torno a la vida de Piper en el centro de detención con flashbacks que lleven a su vida antes de ser ingresada. Además, cada capítulo ahondará sobre la historia de las distintas presas y las razones que las llevaron allí, humanizando a los personajes y utilizando, también, el flashback como recurso narrativo. Esta serie obtuvo merecidas nominaciones en las entregas de premios¹⁴⁰ y atención por parte de la prensa, mostrando el potencial del streaming como generador de contenidos y forma de visionado.

Dentro de las adaptaciones literarias, se ubica una tendencia que ha tenido lugar durante esta etapa y es la **inspiración en cuentos infantiles**. En este caso, han sido las networks las que han llevado a la pantalla chica este tipo de historias. Por un lado, está el caso de *Grimm* (NBC, 2011-) un drama donde se mezcla el policial con lo fantástico. La serie cuenta la historia de un detective de homicidios de Portland, Nick Burkhardt (David Giuntoli) cuya vida toma un inesperado giro cuando descubre, a través de la mujer que lo crió, que él es un Grimm, es decir, una persona con la capacidad de reconocer a los Wesen (criaturas sobrenaturales y oscuras pertenecientes a mitos, leyendas, folclore popular y cuentos de hadas) y cuyo deber será, a partir de ese momento, luchar contra ellas para proteger a la

¹³⁹ Disponible: <http://life.time.com/culture/the-real-masters-of-sex-life-with-masters-and-johnson/#2>. [Consulta 18-02-2015].

¹⁴⁰ *Orange is the New Black* ha obtenido cuatro nominaciones a los Golden Globes. Entre las que se destacan la nominación de Taylor Schilling como mejor actriz principal en comedia (2014 y 2015) y Uzo Aduba como mejor actriz de reparto (2015) y mejor comedia o musical (2015). Además, de diez nominaciones a los Emmy de las cuales ganó en tres categorías, donde se destaca el premio a mejor actriz de reparto en comedia (Uzo Aduba, 2014). En 2014 también ganó un premio Peabody, entre otras nominaciones y premios como los SAG awards.

humanidad del mal. Unos años antes la NBC también reviviría a su propia manera la historia de Juana de Arco, que se llevaría a la ficción televisiva con *Joan of Arcadia* (NBC, 2003-2005), un drama familiar y fantástico que, aunque tuvo una buena recepción del público y en entregas de premios¹⁴¹, no superaría las dos temporadas. Por otro lado, *Once Upon a Time* (ABC, 2011-) comparte un aspecto con *Grimm* –los cuentos de hadas- desde una premisa diferente. En esta serie todos los personajes de los cuentos de hadas viven en el pueblo de Storybrooke en Maine, atrapados entre dos mundos y presos de un hechizo de la Reina Malvada, sin saber quiénes son realmente. De esta forma las conocidas historias de Blancanieves, los Siete Enanitos, Caperucita Roja, el Príncipe, Pinocho, Pepito Grillo, entre otros, tienen una nueva versión en este programa de género fantástico cuyo guión está a cargo de Adam Horowitz, guionista de *Lost* y Edward Kitsis, de la película *Tron: Legacy* (2010).

Los **cómics** también han funcionado como una prolífica fuente de inspiración para la televisión. Es el caso de *Smallville* (WB, 2001-2006; CW 2006-2011) que, a modo de precuela, el foco está en un joven Clark Kent antes de convertirse en Superman. Otro ejemplo es *Arrow* (CW, 2012-) también basada en la figura de un superhéroe y de cuya historia se desprenderá el spin off *The Flash* (CW, 2014-). En un registro y género completamente distinto a los anteriores se ubica *The Walking Dead* (AMC, 2010-), basada en el cómic homónimo de Robert Kirkman, Tony Moore y Charlie Adlard. La historia se ubica en un escenario postapocalíptico y ha traído –con éxito- a la pantalla chica un género que había sido poco utilizado en la televisión como son las historias de terror y, más específicamente, de zombies. Un grupo de sobrevivientes intentará desesperadamente huir a la amenaza de los caminantes, como se llama a estas criaturas en la historia, intentando todo tipo de cosas para poder escapar. La serie se ha beneficiado de una buena recepción en entregas de premios, en 2010 fue nominada a mejor drama en los Golden Globes y ha recibido también otras 6 nominaciones a los Emmy de los cuales ha ganado dos estatuillas

¹⁴¹ *Joan of Arcadia* cuatro nominaciones a los premios Emmy, entre ellas mejor serie dramática (2004) y una nominación a los Golden Globes para mejor actriz principal en una serie dramática (2004).

en categorías técnicas,¹⁴² entre otros premios, así como también del público. En la premiere de su primera temporada contaron 5.4 millones de televidentes y la cifra ha ido en ascenso desde entonces con 7.3 millones en la premiere de la segunda temporada, 10.9 en la tercera, 16.1 en la cuarta¹⁴³ y 22.37 millones de televidentes en el estreno de su quinta temporada, cifras especialmente altas cuando se trata de un canal de cable.¹⁴⁴ Mientras que Netflix incursionaría en esta tendencia con *Marvel's Daredevil* (Netflix, 2015-) que se centra en el superhéroe homónimo de Marvel Comics representado en la pantalla por Charlie Cox, el elenco se completa con figuras como Rosario Dawson, Vincent D'Onofrio y Deborah Ann Woll. Así como también con *Marvel's Jessica Jones* (Netflix, 2015-) que trae a la pantalla a una detective privada, Jessica (Krysten Ritter) que deberá hacer frente a Kilgrave (David Tennant), un villano que ha formado parte de su pasado.

El **cine** también ha funcionado como una fuente de historias para las series de la Tercera Edad de Oro de la televisión, como es el caso de *Friday Night Lights* (NBC, 2006-2011) basada en la película del mismo nombre realizada en 2005 – que a su vez se basa en el libro *Friday Night Lights: A Town, a Team and a Dream*, escrito por H. G. Bissinger-. Situada en un ficticio pueblo de Texas llamado Dillon donde la vida gira en torno al fútbol americano del instituto del lugar y donde ganar el campeonato estatal es la mayor victoria a la que sus habitantes pueden aspirar. El piloto mostrará dos grandes ejes sobre los que se centrará la primera temporada. Por un lado, la llegada de un nuevo entrenador, Eric Taylor (Kyle Chandler), a los Panthers y, por otro, el accidente en pleno partido que dejará parálítico a la estrella del equipo Jason Street (Scott Porter). Con una continuidad que más de una vez se puso en duda: una primera temporada de veintidos capítulos, una segunda de quince –debido a la huelga de guionistas en Hollywood en 2007/2008- y una tercera, cuarta y quinta temporada de trece capítulos cada una, este drama supo examinar ciertos aspectos

¹⁴² Best Sound Editing in Television Short Form – Dialogue and Automated Dialogue Replacement (2011) y Best Sound Editing in Television Long Form – Sound Effects & Foley (2012).

¹⁴³ Disponible en: <<http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/walking-dead-sets-ratings-record-740324>> [Consulta 08-02-2015].

¹⁴⁴ Disponible en: <<http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/walking-dead-premiere-climbs-past-741642>> [Consulta 08-02-2015].

de la cultura norteamericana de nuestros días. Otro caso de inspiración cinematográfica es *Crash* (Starz, 2008-2010) serie que toma a la película homónima de Paul Haggis como leí motiv. Mientras que la reciente serie *Fargo* (FX, 2014-) de Noah Hawley se basa en el oscarizado¹⁴⁵ film de 1996 de los hermanos Coen, quienes son productores del show. La serie mantiene el humor negro, la violencia, personajes excéntricos y el registro policíaco del original, además, de ubicarse en el mismo escenario ficticio del film. La primera temporada se centra en el personaje de un delincuente, Lorne Malvo (Billy Bob Thornton) que llega a Minnesota donde ejercerá una grave influencia sobre el vendedor de seguros Lester Nygaard (Martin Freeman). A partir de eso, diferentes episodios unirán las vidas de estos opuestos personajes. Cada temporada se desarrolla como una antología y la primera ha obtenido dieciocho nominaciones a los Emmy.¹⁴⁶ Alfred Hitchcock también tendría su cuota de pantalla durante esta etapa con *Bates Motel* (A&E, 2013) que funciona como una precuela de *Psicosis* (1960) a su vez adaptada del libro del mismo nombre de Robert Bloch. Desarrollada por Carlton Cuse, Kerry Erhin y Anthony Cipriano se centra en un joven Norman Bates (Freddie Highmore) y la relación con su posesiva madre (Vera Farmiga). Otro intento de este tipo de adaptaciones sería *Hannibal* (NBC, 2013-) donde se recupera al personaje de Hannibal Lecter de las películas *The Silence of the Lambs* (1991) y *Hannibal* (2001), a su vez basado en la obra del escritor Thomas Harris. En este caso, la serie se centra en la relación entre el investigador del FBI Will Graham (Hugh Dancy) y el psiquiatra forense Dr. Lecter (Mads Mikkelsen) -quien sin que nadie lo sepa, es un homicida- ambos trabajan en equipo para capturar asesinos en serie. Este thriller psicológico tiene como creador a Bryan Fuller, quien también ha trabajado para series como *Heroes* (NBC, 2006-2010), *Dead Like Me* (Showtime, 2003-2004) y *Pushing Daisies* (ABC, 2007-2009), entre otras. Mientras que *From Dusk Till Dawn* (El Rey, 2014-), basada en la película del mismo nombre, tiene como creador a Robert Rodríguez y funciona como una extensión de las aventuras de los hermanos Gecko, la familia Fuller y Santanico

¹⁴⁵ En 1996 *Fargo* recibió Oscar al mejor guión original (Joel y Ethan Coen) y a mejor actriz (Frances McDormand). Además de un premio al mejor director (Joel Coen) en el Festival Internacional de Cine de Cannes.

¹⁴⁶ La serie recibió dos nominaciones a mejor actor: Billy Bob Thornton y Martin Freeman. Ganó como mejor miniserie y mejor dirección de miniserie (Colin Bucksey) y mejor casting en una miniserie (Rachel Tanner y Jackie Lind).

Pandemonium. Por su parte, *Scream* (MTV, 2015-) recupera la dinámica de la saga de terror de Wes Craven. En esta ocasión, la joven y popular Emma Duval (Willa Fitzgerald) será atormentada por una voz detrás del teléfono que pone en riesgo la vida de sus amigos y familia y traerá al presente secretos del pasado.

El **cine de ciencia ficción** también tendrá su cuota de pantalla con *Terminator: The Sarah Connor Chronicles* (FOX, 2008-2009) adaptación de las películas *The Terminator* (1984) y *Terminator 2: Judgement Day* (1991). La serie es una secuela de la segunda entrega cinematográfica de la saga de James Cameron –que ignora la tercera película *Terminator 3: Rise of the Machine* (2003)- y profundiza en la mitología presentada en los primeros dos films. El piloto se sitúa en 1999 y presenta a Sarah Connor (Lena Headey), su hijo John (Thomas Dekker) –destinado a salvar la humanidad- y Cameron (Summer Glau) -un Terminator programado para proteger a John-. Sin embargo, la aparición de otro Terminator enviado desde el futuro para matar al hijo de Sarah romperá la aparente tranquilidad de sus vidas y los obligará a viajar a 2007. La serie no logró tener los niveles de audiencia esperados por el canal y, junto con altos costos de producción, fue cancelada tras su segunda temporada.

Los productos televisivos de éxito en otros países también han servido de inspiración a la televisión norteamericana. Continuando con una tendencia instaurada en el cine, de realizar producciones propias basadas en productos extranjeros en vez de doblarlos, en las series de televisión ha habido algunos interesantes casos de éxito. En los últimos años diferentes **remakes** han copado la grilla televisiva. HBO hizo su apuesta a este tipo de producciones con *In Treatment* ¹⁴⁷ (HBO, 2008-2010) producida y desarrollada por Rodrigo García. Esta serie se centra en el consultorio del psicólogo Paul Weston (Gabriel Byrne) y las sesiones semanales con sus pacientes y, los viernes, con su propia terapeuta. Conformado como una tira de cinco emisiones semanales -a excepción de la tercera

¹⁴⁷ A lo largo de sus tres temporadas la serie recibió siete nominaciones a los premios Emmy, entre las que se destacan mejor actor principal para Gabriel Byrne (2008 y 2009). Además de cinco nominaciones a los Golden Globes –mejor drama incluida- donde Byrne recibió una estatuilla como mejor actor (2009).

temporada que son cuatro- y una duración poco habitual en un drama –capítulos de treinta minutos aproximadamente- la serie explora un tiempo narrativo completamente diferente al que se puede encontrar en otro tipo de programas televisivos de ficción. Con una dinámica mucho más parecida a un programa de entrevistas (tanto en el tiempo como en algunos encuadres), *In Treatment* está basada en la israelí *Be Tipul* (HOT3, 2005-2008). Cada capítulo está dedicado a un paciente específico, a lo largo de sus temporadas diferentes temáticas serán abordadas a partir de las experiencias y problemas de cada uno de ellos. Desde Laura Hill (Melissa George) una anestesióloga enamorada de Paul, hasta un piloto militar, Alex Prince (Blair Underwood), con una misión fallida en Irak, pasando por un exitoso hombre de negocios, John Mahoney (Walter Barnett) que sufre ataques de pánico o Sophie (Mia Wasikowska) una adolescente con instintos suicidas. Estas serán sólo algunas de las historias que pasarán por el consultorio de Weston, además de las transformaciones que tendrán lugar en la propia vida del terapeuta. La serie *Hatufim/Prisoners of War* (Channel 2, 2009-2012) de Gideon Raff sería sobre la cual se basaría la famosa *Homeland* (Showtime, 2011-). La historia comienza cuando Nicholas Brody (Damian Lewis) marine estadounidense que regresa a su casa luego de haber desaparecido en combate en Irak durante ocho años. A partir de ese momento Carrie Mathison (Claire Danes), una agente de la CIA que luego de conducir una operación no autorizada en Irak es puesta a prueba y reasignada a una oficina Contraterrorista en Virginia, intentará descubrir si el recién liberado prisionero ha sido convertido al grupo terrorista de Abu Nazir y significa una amenaza nacional. Con algunos altibajos dentro de la historia, sobre todo las subtramas que se relacionan con la familia de Brody, la serie supo cautivar al público en su primera temporada a partir de la compleja relación entre Carrie y Brody y mantener la intriga en sus sucesivas entregas. Creada por Howard Gordon y Alex Gansa, ambos guionistas de *24* y *The X-Files*, la serie ha obtenido una muy buena recepción del público,¹⁴⁸ la crítica y en entregas de premios,¹⁴⁹ convirtiéndose junto con *Dexter* en las más vistas del canal.

¹⁴⁸ Con audiencias que han superado los 2 millones de televidentes en más de una ocasión. Ver: <http://variety.com/2013/tv/news/homeland-season-finale-draws-largest-audience-ever-for-series-1200963568/> [Consulta 09-02-2015].

¹⁴⁹ *Homeland* ha tenido entre 2012- 2014 veinticuatro nominaciones a los Emmy. Entre ellos ha ganado mejor serie dramática (2012); mejor actor principal, Damian Lewis (2012); mejor actriz principal, Claire Danes (2012,

Aunque, la inspiración de la televisión norteamericana en series israelíes no terminaría aquí. *Hostages* (CBS, 2013-2014) se basa en un guión para la televisión israelí que nunca se llegó a realizar. La serie tiene como protagonista a Ellen Sanders (Toni Collette), una cirujana encargada de operar al presidente de los Estados Unidos (James Naughton) de un problema pulmonar. Sin embargo, un grupo de hombres se presentan en su casa y toman a su familia de rehén con una clara exigencia: el mandatario debe morir durante la operación o su familia será asesinada. Sanders se deberá enfrentar a esta difícil situación que será el puntapié para el inicio de la historia. Mientras que *Red Widow* (ABC, 2013) está basada en la serie alemana *Penzoza* y tiene como protagonista a Martha Northern (Radha Mitchell) una ama de casa cuyo esposo, una figura de la mafia, es asesinado. Tras su muerte, ella deberá continuar con su trabajo para poder proteger a su familia.

La televisión británica será otra importante fuente de inspiración en esta etapa. Por un lado, la serie *Life on Mars* (BBC, 2006-2007)¹⁵⁰ –cuyo título hace referencia a la canción de David Bowie- tendrá su remake del mismo nombre en este caso a cargo de una network: ABC (2008-2009). La serie que mezcla ciencia ficción, policial y misterio, cuenta la historia de un detective de Nueva York, Sam Tyler (Jason O'Mara) quien luego de sufrir un accidente automovilístico en 2008, recobra su conciencia en 1973. El final de la versión norteamericana dejará al descubierto que los personajes, en realidad, se encuentran en una nave especial rumbo a Marte, donde Sam había elegido soñar ser un policía en 2008 pero un error de sistema llevaría su sueño a la década del setenta conservando sus recuerdos de siglo XXI. Mientras que la serie original ofrecía un final completamente diferente: todo era resultado del estado de coma del protagonista luego del accidente. Estas diferencias produjeron el descontento de los seguidores de la serie original y la versión americana terminaría tan sólo un año después de haber empezado. Desde un registro diferente pero con el mismo país de origen, *Shameless* (Channel 4, 2004-2013) es una comedia dramática que cuenta la vida de la disfuncional familia Gallagher, cuyo patriarca Frank (David

2013) y mejor guión dramático (2012, 2013). En los Golden Globes ganó como mejor serie dramática (2012, 2013); mejor actriz principal, Claire Danes (2012, 2013) y mejor actor principal, Damian Lewis (2013). Entre otros premios y nominaciones en Critics' Choice Awards, SAG, Writers Guild of America Awards y Peabody.

Threfall), un hombre alcohólico y desempleado que queda a cargo de sus seis hijos luego de que su mujer Mónica (Anabelle Apsion) lo abandone. Lejos de ayudar al crecimiento y desarrollo de ellos, Frank se mantiene ocupado gastando el poco dinero que tienen en el bar, mientras sus retoños deberán sobrevivir a pesar de él. La versión norteamericana (Showtime, 2011-) es bastante fiel a la versión original. Cuenta con figuras destacadas en el detrás de cámara con John Wells a cargo del desarrollo, quien también ha participado en *ER* (NBC, 1999-2009), *Third Watch* (NBC, 1999-2005) y como creador y showrunner de las últimas tres temporadas de *The West Wing* (NBC, 1999-2005). Frente a la cámara se suman figuras como Joan Cusack que interpreta a la vecina Sheila Jackson, papel con el cual obtuvo tres nominaciones a los premios Emmy (2011, 2012 y 2013). Además de, William H. Macy como Frank, nominado a mejor actor de comedia en los Golden Globes de 2015 y a la misma categoría en los Emmy en 2014.

Otro ejemplo de remake proveniente de la televisión inglesa es *House of Cards* (Netflix, 2013-) adaptada de la miniserie del mismo nombre (BBC, 1990). La versión original se sitúa en la Inglaterra post- Margaret Thatcher y está, a su vez, basada en el libro¹⁵¹ de Micheal Dobbs, quien trabajó varios años en la política de ese país. La versión norteamericana tiene al congresista demócrata de Carolina del Sur, Francis ‘Frank’ Underwood (Kevin Spacey), y su aparente perfecta esposa, Claire (Robin Wright), como protagonistas en una dupla que hará todo lo que sea necesario en su camino hacia el poder, sin reparar en las formas, ni las consecuencias -como quedará demostrado una y otra vez con el avance de la trama-.¹⁵² Ubicada en Washigton, la serie muestra un lado oscuro de la ciudad donde la política y el poder se relacionan dejando ver un inescrupuloso escenario de pujas y manipulaciones. Desarrollada por Beau Willimon y con David Fincher como productor ejecutivo, *House of Cards* fue una de las grandes apuestas de Netflix en contenidos originales.¹⁵³ Este drama político se convirtió en la primera serie distribuida exclusivamente en streaming en recibir tantas nominaciones en los premios Emmy, con un total de nueve en 2013, entre las que se destacan mejor serie dramática, mejor actor

¹⁵¹ *House of Cards* (1989) es el primer libro de una trilogía de thrillers políticos al cual seguirían *To Play the King* (1992) y *The Final Cut* (1994), también adaptadas como miniseries por la BBC.

¹⁵² El primer capítulo de la segunda temporada es un claro ejemplo.

¹⁵³ Sobre este tema se ahondará más adelante.

principal (Kevin Spacey), mejor actriz principal (Robin Wright) y el premio a la mejor dirección para David Fincher.¹⁵⁴ La segunda temporada no haría más que confirmar lo que había sucedido en la anterior y la serie continuaría obteniendo premios y nominaciones.¹⁵⁵ El éxito alcanzado pone de manifiesto la importancia que ha adquirido el streaming como forma de distribución de productos televisivos, además, de la posibilidad de producir una serie de calidad –que nada tiene que envidiarle al show de una network o el cable- dentro de un formato que propone una radical modificación al concepto tradicional de televisión.

Quizás persiguiendo el éxito obtenido dentro de la literatura y el cine por parte de las historias de suspenso nórdicas, ténganse en cuenta la trilogía *Millenium*¹⁵⁶ de Stieg Larsson, con versión cinematográfica incluida (y remake norteamericano¹⁵⁷ también), Assa Larson y su personaje de Rebecka Martinsson o Henning Mankell y su inspector Wallander, por nombrar sólo algunos. Esta tendencia llegaría a la televisión norteamericana con *The Killing* (AMC, 2011-2013; Netflix, 2014), basada en la serie danesa *Forbrydelsen*¹⁵⁸ (DR1, 2007-2012), el show recrearía un escenario nórdico desde una lluviosa y sombría ciudad de Seattle. Las dos primeras temporadas de este show de misterio girarán en torno al asesinato de la adolescente, Rosie Larsen, donde la investigación de los detectives a cargo del caso, Sarah Linden (Mireille Enos) y Stephen Holder (Joel Kinnaman), se mezclará con la forma en que la familia de Rosie intenta continuar su vida a partir de la pérdida; y los desvaríos en la campaña política de Darren Richmond (Billy Campbell) en uno de cuyos autos se encontró el cadáver de la joven. A medida que se descartan las hipótesis, aumentan las dudas de quién es el asesino de la joven hasta resolverse el misterio en el final de la segunda temporada. La tercera entrega, se sitúa un año después, con Holder trabajando en el caso de una chica desaparecida que está relacionado con una serie de muertes que

¹⁵⁴ Por el primer capítulo de la primera temporada.

¹⁵⁵ En 2014 Robin Wright ganó un Golden Globe a mejor actriz en una serie dramática y en 2015 Kevin Spacey ganaría el mismo premio en la categoría masculina. Tanto en 2014 como 2015 la serie sería nominada a mejor drama. En 2014 la serie recibiría otras once nominaciones a los Emmy, de los cuales ganaría uno. En 2015 Kevin Spacey ganaría, también, como mejor actor en una serie dramática en los premios SAG.

¹⁵⁶ *Los nombres que no amaban las mujeres* (2005), *La chica que soñaba con una cerilla y un bidón de gasolina* (2006) y *La reina en el palacio de las corrientes de aire* (2007).

¹⁵⁷ *The Girl with the Dragon Tattoo* (2011) dirigida por David Fincher, protagonizada por Rooney Mara y Daniel Craig.

¹⁵⁸ La serie ha ganado un premio BAFTA y un Emmy Internacional.

conectan con una investigación previa de Linden, quien ha dejado de trabajar como detective pero volverá a su puesto para intentar resolver el caso. A pesar de algunos vaivenes que no suman a la historia –como la muerte de James Skinner (Elias Koteas)-, la tercera temporada tiene algunos momentos televisivos memorables como el capítulo ‘Six minutes’ (3.10). Luego de haber sido cancelada por AMC, la cuarta temporada –que funciona como un epílogo- se emitió por Netflix y posee tan sólo seis capítulos que giran alrededor del asesinato de una familia con un solo sobreviviente. Otro ejemplo de adaptación de una serie danesa sería la más reciente *Those Who Kill* (A&E, 2014) basada en *Den som dræber* (TV2, 2011), tendría como protagonista a Chloë Sevigny como la detective Catherine Jensen recientemente promovida a homicidios quien ayudará al psicólogo forense, Thomas Schaeffer (James D’Arcy), a buscar asesinos en serie. Sin embargo, este póllice-procedural no lograría atrapar el interés del público y terminaría con tan solo una temporada. Por su parte, el drama supernatural *The Returned* (A&E, 2015) - que tiene como base a la serie francesa *Les Revenants* (Canal +, 2012-)- se centra en las vidas de los habitantes de un pueblo cuyas rutinas se verán alteradas cuando reaparezcan personas que han estado muertas durante años. Desarrollada por Carlton Cuse, la serie tampoco logró superar su primera temporada.

Cuando se trata de adaptaciones, dentro de la televisión ha surgido una tendencia que rápidamente se ha extendido a diferentes series: las **franquicias televisivas**. Con ellas se diversifica el planteamiento argumental, temático o se modifican las coordenadas temporales de una serie mediante una expansión diegética respecto del universo original¹⁵⁹ Y aunque este tipo de productos no son novedad en el panorama televisivo, *Star Trek* y sus diferentes actualizaciones son un claro ejemplo. Diferentes razones como la interminable necesidad de los canales de llenar su grilla sumado a la fragilidad de algunos shows que son cancelados tras algunos episodios –dependiendo de la respuesta del público y la crítica-; han causado la proliferación de estas franquicias que ofrecen la posibilidad de jugar sobre seguro –algo que las network prefieren- con fórmulas cuyo éxito y llegada ya

¹⁵⁹ TOUS, A. *La Era del Drama en Televisión*. Barcelona: UOC Press, 2010, p. 69.

ha sido constatado en un programa previo.¹⁶⁰ *Law & Order* (NBC, 1990-2010) iniciaría esta práctica con las sucesivas *Law & Order: Special Victims Unit* (NBC, 1999-) que se enfoca en los detectives que investigan casos de crímenes sexuales o en contra de niños o personas mayores; mientras que *Law & Order: Criminal Intent* (NBC, 2001-2011) está centrada en los motivos de los criminales, generalmente, incluyen escenas de la vida del delincuente o la víctima sin involucrar policías; *Law & Order: Trial by Jury* (NBC, 2005-2006) tiene su foco en la preparación de la fiscalía y la defensa para el juicio y, por último, *Law & Order: Los Angeles* (NBC, 2010-2011) es la única que se desarrolla en otra ciudad –el resto se sitúa en Nueva York- y, al igual que la serie original, se presenta el caso y luego la primera parte del programa está orientada a la investigación policial y la segunda parte a la judicial. A pesar de las distintas temáticas que se abordan en cada uno de los shows, la franquicia de Dick Wolf posee marcas que perduran en todos como personajes que tienen apariciones en los diferentes programas, además, de la música, el estilo narrativo y los créditos que mantienen una cierta similitud –donde se advierte que las historias se inspiran en casos reales con una voz en off-, lo que ha generado una firma propia de *Law & Order* que permite reconocer fácilmente sus productos televisivos. Otro caso de franquicia televisiva es *CSI* (CBS, 2000-). Este policial ha tenido sus diferentes ramificaciones con *CSI: Miami* (CBS, 2002-2012), *CSI: New York* (2004-2013) y *CSI: Cyber* (CBS, 2014-). La franquicia ha sabido renovar el género policial poniendo la atención en las escenas del crimen y utilizando los avances tecnológicos para hacer tomas microscópicas y secuencias panorámicas con casos que se resuelven capítulo a capítulo. *NCIS* (CBS, 2003-) es, también una franquicia policial cuyo inicio se remite a un spin off de dos capítulos de la serie *JAG* (NBC, 1995-2005): ‘Ice Queen’ (8.20) y ‘Meltdown’ (8.21). A partir de allí surgirá *NCIS* cuya historia trata de un equipo de agentes especiales del Servicio de Investigación Criminal de la Marina de Estados Unidos. La franquicia que tiene como productor ejecutivo a Donald P. Bellisario, se reproduciría en diferentes versiones *NCIS: Los Angeles* (CBS, 2009-) y, la más reciente, *NCIS: New Orleans* (2014-) con personajes que se entrecruzan entre las distintas ficciones. Esta franquicia ha logrado captar a un público fiel,

¹⁶⁰ ALLEN, M. en *Reading CSI: crime tv under the microscope*. Nueva York, I.B. Tauris, 2007, p. 5.

que crece temporada tras temporada – con un record de 25 millones de televidentes-¹⁶¹ y logró posicionarse como la serie preferida de 2011,¹⁶² convirtiéndose en la franquicia más exitosa hasta el momento. Por último, la ciencia ficción también tendría su franquicia televisiva. Sin embargo, en este caso se desprendería de un film *Stargate* (1994) dirigido por Roland Emmerich. Años más tarde con *Stargate SG-1* (Showtime, 1997-2001/ SyFy, 2001-2007) se iniciaría la franquicia a la cual seguirían una serie animada, *Stargate Infinity* (FOX, 2002-2003) y otros dos programas televisivos *Stargate Atlantis* (SyFy 2004-2009) y *Stargate Universe* (SyFy, 2009-2011). Además de dos films, *Stargate: The Ark of Truth* (2008) y *Stargate Continuum* (2008) lanzados para DVD que continuarían con la expansión de la historia. El drama policial se ha convertido en un género prolífico al momento de instaurar franquicias televisivas. Sus tramas episódicas y su forma de entretenimiento efectiva, permiten renovar fácilmente contenidos con un elenco de personajes estables.

Otro caso de inspiración que se produce dentro del mismo medio es el del **spin off**, donde una serie será el puntapié para la creación de contenidos relacionados, ya sea a través de personajes que se desprenden e independizan de la trama original, en algunos casos con una emisión simultánea como sucedió entre *Buffy, the Vampire Slayer* y *Angel* o *Grey's Anatomy* (ABC, 2005-) y *Private Practice* (ABC, 2007-2013) el spin off del personaje de la Doctora Addison Montgomery (Kate Walsh). Así como también entre *The Practice* y *Boston Legal* (ABC, 2004-) -ambas series de David E. Kelley- donde el personaje de Alan Shore, que aparece en la última temporada de *The Practice*, será contratado por un nuevo bufet –Crane, Poole & Schmidt- dando lugar a nueva serie. O por medio de elementos narrativos que se repiten como, por ejemplo, *Once Upon a Time in Wonderland* (ABC, 2013-2014) que funciona como un spin off de la ya mencionada *Once Upon a Time*, donde se reproduce parte de la estrategia narrativa y el género fantástico de la original –situada en el presente con flashbacks que remiten a la vida de los personajes originales-. Sin embargo, en este caso los cuentos de hadas darán lugar a los personajes de *Alicia en el País de las*

¹⁶¹ Disponible en: <http://tvbythenumbers.zap2it.com/2013/01/22/ncis-tops-25-million-viewers-for-first-time/166187/>. [Consulta 10-02-2015].

¹⁶² Disponible en: <http://tvbythenumbers.zap2it.com/2011/05/05/ncis-voted-america-all-time-favorite-tv-show-two-and-a-half-men-bones-house-several-current-shows-rank/91686/> [Consulta 10-02-2015].

Maravillas de Lewis Carroll y se realizarán algunos intercambios entre ambas ficciones. Otra posibilidad sobre la que también ha incursionado la televisión es que el capítulo de una serie se convierta en el piloto de su spin off como, por ejemplo, sucede con *Bones* (FOX, 2005-) y el capítulo ‘The Finder’ (6.19) que daría lugar a la serie del mismo nombre (FOX, 2012), a su vez basada en el libro *The Locator* de Richard Greener.

En otros, deberá terminar una serie para dar lugar a la siguiente como sucede entre *The Closer* (TNT, 2005-2012) y *Major Crimes* (TNT, 2012-). Mientras que con *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013) y *Better Call Saul* (AMC, 2015-), que se basa en el enigmático abogado Saul Goodman (Bob Odenkirk). El spin off se sitúa seis años antes de los episodios de *Breaking Bad* y ha comenzado casi dos años después del término de su antecesora. Esta precuela generó gran expectativa del público que se tradujo en los altos índices de audiencia en su estreno: 4.4 millones de televidentes en la franja 18-49 y un total de 6.9 millones de personas,¹⁶³ lo que la convierte – hasta el momento- en la premiere de cable más vista de la historia norteamericana.

Por último, mencionar una forma de adaptación que ha tenido lugar en este periodo y se conoce como **revival o reimagining** donde se recuperan contenidos de series pasadas y se los actualizan tras el intento de captar a un nuevo público. Tal fue el caso de *Night Stalker* (ABC, 2005-2006) basada en la serie de 1974 *Kolchak: The Night Stalker* donde Carl Kolchak representa a un reportero cuya esposa ha sido asesinada y comenzará a investigar crímenes que cree que están relacionados con el de su mujer. Sin embargo, la serie no superaría los seis episodios y sería cancelada. Otro caso de poco éxito fue el intento de la NBC por revivir la serie de los setenta *Bionic Woman* (ABC, 1976-1977; NBC, 1977-1978) –que a su vez surgió como un spin off de *The Six Dollar Man* (ABC, 1973-1978)- en una versión que no lograría pasar de su primera temporada (NBC, 2007). La mítica serie de ciencia ficción, *Star Trek* (NBC, 1966-1969) también sería recuperada durante esta etapa con *Star Trek: Enterprise* (UPN, 2001-2005). Otro caso de ciencia ficción es la serie de Ronald D. Moore, *Battlestar Galactica* (1978-1980) cuyo reimagining

¹⁶³ Disponible en: <<http://www.theverge.com/2015/2/9/8007727/walking-dead-better-call-saul-amc-season-premiere-ratings>> [Consulta 09-02-2015].

(SyFi, 2003-2009) compartiría nombre y planteamiento con su original, aunque posteriormente se diferenciaría en su trama y desarrollaría significativamente el universo creativo de la historia. Por otro lado, el famoso e histórico melodrama *Dallas* (CBS, 1978-1991) tiene una nueva versión (TNT, 2012-2014) centrada en los hijos de JR y Bobby Ewing y aunque mantiene no sólo el nombre sino también algunos personajes de la original, esta nueva entrega de las aventuras de la familia no logró la atención, ni el éxito de su predecesora. Mientras que, *Hawaii Five-0* (CBS, 2010-) que se desprende de la serie del mismo nombre (CBS, 1968-1980) y al igual que su original trata por sobre una unidad de élite de la policía de Hawái cuyo objetivo es combatir la delincuencia. Cada episodio comienza con un crimen que el equipo comandado por Steve McGarrett (Alex O'Loughlin) deberá resolver, ofreciendo un entretenimiento asegurado para sus televidentes que han llegado a alcanzar los 19 millones.¹⁶⁴ Por su parte, *Cupid* (ABC, 2009) se basa en la serie homónima de 1998 que aunque cambia el escenario de Chicago a Nueva York también se centra en un ser que viene al mundo a unir parejas. La serie no logró alcanzar las expectativas de la cadena y fue cancelada tras una primera temporada. Por último, *Nikita* (CW, 2010-2013) es otro ejemplo de esta tendencia y trata sobre una rama secreta de espionaje del gobierno que recluta y adiestra jóvenes para convertirlas en asesinas donde se retoma la trama de *La Femme Nikita* (WB, 1997-2001) y la película de Luc Besson: *Nikita* (1990).

3.3. PERSONAJES PROTAGÓNICOS: MUJERES Y ANTIHÉROES

Durante esta etapa televisiva se producirán importantes cambios en los personajes principales y se instaurarán dos fuertes tendencias sobre las cuales se ahondará, a partir de diferentes ejemplos, en el siguiente apartado. A lo largo de la historia televisiva norteamericana distintas series se apoyarían en personajes femeninos. *Police Woman* (NBC, 1974-1978) y *Cagney & Lacey* (CBS, 1980-1988) serían referentes durante la década de los setenta y ochenta respectivamente mientras que algunos dramas de los noventa también retomarían, en distintos géneros, esta impronta como, por ejemplo, la serie

¹⁶⁴ Disponible en: <http://tvbythenumbers.zap2it.com/2011/01/24/hawaii-five-0-scores-19-23-million-viewers-and-a-5-6-adults-18-49-rating-after-afc-championship/79923/> [Consulta 10-02-2015].

familiar *Judging Amy* (CBS, 1999-2005) enfocada en la vida personal y los casos de una joven juez, recién separada y madre de una hija y el drama fantástico *Charmed* (WB, 1998-2006) que gira en torno a tres hermanas brujas. Sin embargo, sería con *Sex & the City* (HBO, 1998-2004) que comenzaría una nueva etapa de personajes femeninos. Emitida por HBO cuyos contenidos históricamente se han asociado a una audiencia masculina, profesional y de estrato alto, la serie que presentaba una visión femenina del sexo rápidamente llamó la atención. Basada en el libro de Candace Bushnell, el show mostraba las aventuras y desventuras amorosas de cuatro amigas en Nueva York: la amante de la moda y periodista Carrie Bradshaw (Sarah Jessica Parker) que utilizará sus experiencias para escribir una columna semanal de sexo en un periódico de la ciudad; Miranda Hobbes (Cynthia Nixon) una exitosa abogada pero con una monótona vida personal; la romántica curadora de arte, Charlotte York (Kristin Davis) más cercana a la típica ama de casa de los años cincuenta que a una mujer de 2000, y la atrevida e imprudente relaciones públicas, Samantha Jones (Kim Cattrall). Este cuarteto conformaría un elenco de personajes como nunca antes se había visto en la televisión, con descaradas conversaciones y escenas de sexo, en cada capítulo se plantearían diferentes aspectos de las relaciones humanas y el complejo rol femenino en la actualidad. De esta forma, esta comedia dramática abriría un camino para los personajes que llegarían en el siguiente siglo.

La tendencia se instauraría en programas de distintos registros como el drama médico creado y producido por la actriz y comedianta Whoopi Goldberg y Tammy Ader, *Strong Medicine* (Lifetime, 2000-2006). La serie tocaría temas como conflictos de clases, raciales y médicos a través de las historias de una clínica gratuita para mujeres en Filadelfia a cargo de la doctora y madre soltera Luisa Delgado (Rosa Blasi). La diversidad tanto de los pacientes, como del propio staff de la clínica pondría de manifiesto los contrastes sociales, económicos y raciales de los distintos personajes que aparecían en la serie, donde los protagonistas muchas veces se cuestionarían sus creencias personales. Un año más tarde el mismo canal emitiría *The Division* (Lifetime, 2001-2004) un drama policial centrado en una unidad femenina de la policía de San Francisco comandada por Kate McCafferty (Bonnie Bedelia), donde se retrataría la vida profesional y personal de las protagonistas.

Aunque sería *Desperate Housewife* (ABC, 2004-2012) la serie que marcaría un nuevo precedente, retomando la tendencia de un elenco coral basado en personajes femeninos pero desde una perspectiva completamente diferente: amas de casa viviendo en el ficticio pueblo Fairview, sobre la calle Wisteria Lane- con una cierta reminiscencia a *Twin Peaks*- donde, debajo de la apariencia perfecta del lugar de prolijas casas y acicalados jardines yacerían todo tipo de intrigas y melodramas que incluirían infidelidades, asesinatos, fugas y cualquier clase de problemáticas familiares y amorosas. El primer hecho que rompería con la aparente tranquilidad del lugar sería el suicidio (1.01) de una de las vecinas del pueblo, Mary Alice Young (Brenda Strong), cuyo personaje funcionaría desde ese momento como una voz en off de aparición esporádica en determinados pasajes de la serie como aperturas, cierres o algunas secuencias. El reparto se centraría en cuatro personajes principales: Lynette Scavo (Felicity Huffman),¹⁶⁵ una profesional del mundo de la publicidad devenida en madre full time de unos inquietos niños, la narcisista y ex modelo Gabrielle Solis (Eva Longoria),¹⁶⁶ la obsesiva y en apariencia perfecta ama de casa, madre y esposa Bree Van de Kamp (Marcia Cross)¹⁶⁷ y la divorciada y espontánea Susan Meyer (Teri Hatcher).¹⁶⁸ *Desperate Housewives* obtuvo una inmediata y excelente recepción durante las primeras temporadas, tanto del público -el piloto fue visto por 21.3 millones de personas-¹⁶⁹ como de la crítica, con innumerables nominaciones y galardones en distintas entregas de premios.¹⁷⁰ Estas amas de casas desesperadas centraron un antecedente del potencial que tenían los elencos femeninos dentro –y fuera- de las networks.

Mientras que, *The L Word* (Showtime, 2004-2009) innovaría a partir de la condición sexual de sus protagonistas un grupo de lesbianas, bisexuales y transexuales de West Hollywood, donde las diferentes tramas se enfocarían en las relaciones de pareja y sus

¹⁶⁵ Felicity Huffman ganó un Emmy como mejor actriz principal en una comedia (2005) y fue nominada también en 2007. Además, de una nominación en la misma categoría en los Golden Globes de 2004, 2005 y 2006.

¹⁶⁶ Eva Longoria fue nominada a mejor actriz en una comedia en los Golden Globes (2005).

¹⁶⁷ Marcia Cross fue nominada a un Emmy en la categoría de mejor actriz principal en una comedia (2005) ya un Golden Globe en la misma categorías (2004, 2005 y 2006).

¹⁶⁸ Teri Hatcher fue nominada a un Emmy como mejor actriz principal en una comedia (2005) y ganó un Golden Globe en la misma categoría (2004) y fue también nominada el siguiente año.

¹⁶⁹ Disponible en: <http://insidepulse.com/2004/10/04/21768/> [Consulta 12-02-2015].

¹⁷⁰ La serie recibió treinta y ocho nominaciones a los Emmy y siete estatuillas. Además de trece nominaciones a los Golden Globes donde ganó en tres categorías.

distintas problemáticas. Showtime también introduciría otro interesante personaje femenino en *Weeds* (Showtime, 2005-2012), ambientada en la ficticia ciudad de Agrestic en California, Nancy Botwin (Mary-Loise Parker) es una reciente viuda y madre de dos hijos que deberá apelar a vender marihuana a los vecinos de su barrio residencial para poder mantener su estilo de vida. La serie escrita por Jenji Kohan tendría una buena recepción de la crítica.¹⁷¹ Por su parte, *The Good Wife* (CBS, 2009-) se centra en el personaje de Alicia Florrick (Julianna Margulies) quien deberá hacerse cargo de su familia luego que su marido sea destituido de su cargo de fiscal del condado y encarcelado por corrupción política. El police procedural *The Closer* (TNT, 2005-2012), se enfocaría en la figura de su protagonista: Brenda Leigh Johnson (Kyra Sedgwick),¹⁷² subjefa del departamento de la policía de Los Ángeles y al mando de la división de delitos graves. Famosa por lograr que los delincuentes confiesen, la particular personalidad de Brenda será una cuota distintiva del show. Su secuela, *Major Crimes* (TNT, 2012) también tendría un personaje femenino como protagonista: Sharon Raydor (Mary McDonnell). Mientras que el thriller judicial *Damages* (FX, 2007-2012) ahondaría en la problemática relación entre una poderosa abogada Patty Hewes (Glen Close)¹⁷³ y su protegida, la brillante y recién egresada de Harvard, Ellen Parsons (Rose Byrne). Cada temporada se enfocará en un caso diferente de la firma de abogados, a medida que crece la complejidad de la relación de ambas protagonistas. La serie obtuvo un Emmy como mejor serie dramática (2008), dos Emmy (2008, 2009) y un Golden Globe (2007) a la actuación de Glen Close y nominaciones a ambos premios para Rose Byrne y Ted Danson. Tanto *The Closer* como *Damages* dejan en evidencia –cada uno a su manera- que un programa protagonizado por mujeres, no tiene que estar necesariamente orientado a un público femenino. El canal de cable básico, Lifetime, incursionaría nuevamente con personajes femeninos con *Army Wives* (Lifetime,

¹⁷¹ La serie fue nominada a mejor comedia en los Golden Globes (2005, 2006, 2008) y en los Emmy (2009). Mary-Louise Parker ganó un Golden Globe a mejor actriz en una comedia (2006) y fue nominada en la misma categoría a los Emmy (2007, 2008, 2009), entre otros premios y nominaciones.

¹⁷² Sedgwick ganó un Emmy como mejor actriz principal en una serie dramática (2010) y cuatro nominaciones (2006, 2007, 2008 y 2009) y ganó un Golden Globe en la misma categoría (2007) y fue nominada en cinco ocasiones (2006, 2008, 2009, 2010 y 2011).

2007-2013) una serie que cuenta las distintas historias de cuatro esposas que residen en una base militar estadounidense. Mientras que *Pan Am* (ABC, 2011-2012), también contaría con un elenco de personajes femeninos, donde se distinguen figuras como Christina Ricci (Maggie Ryan), y Margot Robbie (Laura Cameron). La trama se centra en la emblemática aerolínea y las vidas personales y profesionales de un grupo de pilotos y asistentas de vuelo durante la década del sesenta, momento de esplendor de la compañía. Sin embargo, el drama de época no superaría su primera temporada. Por su parte, *How to Get Away With Murder?* (ABC, 2014-) es un drama legal creado por Shonda Rhimes (*Grey's Anatomy*, *Scandal*,...) que se centra en la figura de Annalise Keating (Viola Davis), una carismática profesora de derecho penal de la Universidad de Filadelfia que reclutará un grupo de alumnos para que trabajen en su firma y aprendan de primera mano el oficio legal. La figura de Annalise, una profesional experimentada y segura de sí misma, se irá desdoblado a medida que avance la primera temporada dejando al descubierto diferentes facetas de este atractivo personaje que Davis lleva a cabo de excelente forma y por el cual ganaría un Emmy a mejor actriz en una serie dramática en 2015.

Orientadas a un público más joven, merecen destacarse, por un lado, el drama familiar y adolescente *Gilmore Girls* (WB- 2000-2006) serie que retrataría la relación de una joven madre, Lorelai Gilmore (Lauren Graham), y su hija adolescente, Rory Gilmore (Alexis Bledel) y, por otro, *Veronica Mars* (UPN, 2004-2006/ CW, 2006-2007) serie que lleva el nombre de su protagonista, una joven estudiante que dedica su tiempo libre a trabajar como detective privada junto a su padre. Ambas reunían de forma más o menos arriesgada interesantes personajes femeninos.

Sin embargo, con *Orange is the New Black* se retomaría la tendencia de (extensos) elencos corales femeninos pero a diferencia de los ejemplos anteriores, en este caso no se trataría ni de exitosas profesionales (*Damages*), ni tampoco de problemáticas amorosas (*The L Word*) o familiares (*Gilmore Girls*), ni de apuros económicos (*Weeds*), la moda se dejaría de lado (*Sex & the City*) y la vida doméstica también (*Desperate Housewives*). Con *Orange is the New Black* se introducirían a la pantalla un crisol de personajes femeninos de lo más dispares. Jane Ingalls (Beth Fowler) una monja presa por una protesta en contra de las armas nucleares; Yoga Jones (Constance Shulman) quien da clases de esta disciplina en

la prisión y cumple una pena por la muerte de un niño; Brook Soso (Kimiko Glenn) presa por activismo político; Tasha 'Taystee' Jefferson (Danielle Brooks) quien cumple una pena por traficar heroína; Rosa Cisneros (Barbara Rosenblat) una ladrona de banco devenida en una enferma de cáncer terminal, son sólo algunos de los personajes de la extensa lista que componen esta ficción donde cada una intentará sobrevivir a su manera a sus días en prisión. Mujeres fuertes, personajes complejos, arcos dramáticos bien logrados -merece la pena destacar la transformación que vive Piper Chapman (Taylor Schilling), al mejor estilo de Walter White, a medida que los capítulos avanzan- hacen del elenco uno de los puntos fuertes de esta historia, donde a diferencia de otro tipo de series las relaciones entre personajes no estarán dadas o establecidas por los hombres, donde en este caso, son personajes secundarios. La serie supera ampliamente el test de Bechdel donde se deben cumplir tres requisitos: aparecer al menos dos mujeres en pantalla cuyos personajes tengan nombre, esas mujeres deben hablar entre ellas y la conversación no puede ser sobre un nombre. El origen de esta prueba –claramente alejado del mundo académico- se remonta a un cómic de Alison Bechdel. Sin embargo, a pesar de su poco rigor científico permite reflexionar sobre el rol que muchas veces se les otorga a los personajes femeninos en el cine y la televisión.

También se debe resaltar, además de los ya aludidos, personajes femeninos que ya sea en roles co-protagónicos o secundarios logran destacarse. Téngase en cuenta: Carrie Mathison (Claire Danes) la agente de la CIA con trastorno bipolar en *Homeland*; algunos de los personajes femeninos en *Game of Thrones* como Daenerys Targaryen (Emilia Clarke) que sufrirá un importante arco de transformación desde una joven a las órdenes de su hermano en los primeros capítulos hasta convertirse en líder de diferentes pueblos que ella misma ha conquistado con el correr de las temporadas y Cersei Lannister (Lena Headey) quien utilizará todos sus recursos en pos de proteger a sus hijos y mantener su status. La hermana Jude (Jessica Lange) es la temida monja a cargo de la clínica psiquiátrica de Briarcliff en *American Horror Story* (FX, 2011-) los flashbacks permitirán conocer su pasado y entender su presente a medida que la serie se desarrolla. En *Mad Men* (AMC, 2007) a las en apariencia perfectas esposas de los empleados de Sterling & Cooper se contraponen dos personajes que representan el nuevo rol femenino que emergía a finales

de la década del cincuenta y sesenta, por un lado, la jefa de secretarías Joan Harris (Christina Hendricks) y, por otro, Peggy Olson (Elisabeth Moss) quien lograría ascender en la empresa por méritos propios. La lista continúa: Claire Underwood¹⁷⁴ (Robin Wright) en *House of Cards*, Virginia Johnson (Lizzy Clapan) en *Masters of Sex*, Kate Austere (Evangeline Lilly) en *Lost*, Claire Bennet (Hayden Panettiere) en *Heroes*, Skyler White (Anna Gunn) en *Breaking Bad*, Debra Morgan (Jennifer Carpenter) en *Dexter*, Oliva Benson (Mariska Hargitay) en *Law & Order*, Carmela Sorpano (Edie Falco) en *The Sopranos*, Elizabeht Jennings (Kerri Russell) en *The Americans*, Temperance Brennan (Emily Deschanel) en *Bones*, Sarah Linden (Mireille Enos) y Mitch Larsen (Michelle Forbes) en *The Killing*, Olivia Dunham (Anna Torv) en *Fringe* son sólo algunos de los innumerables, interesantes y complejos personajes que han capturado la pantalla en los últimos quince años.

Al principio de este apartado se mencionaron dos tendencias que se han dado dentro de los personajes en las series televisivas de la Tercera Edad de Oro, luego de haber indagado en los personajes femeninos que han colmado la pantalla, se continuará en la exposición de la segunda tendencia: **los antihéroes**.¹⁷⁵ Atrás quedaron los personajes que se debatían entre el bien y el mal para elegir siempre el bien, con fuertes valores y una ética inalterable que encarnaba los ideales del pueblo americano. Tampoco se harán presentes las fórmulas del realismo social utilizadas durante la década de los ochenta y noventa donde los protagonistas representaban al ciudadano medio.¹⁷⁶ Durante este período de la televisión esos personajes serán reemplazados por figuras antipáticas, con una moralidad cuestionable, villanos o asesinos y aún así lo suficientemente carismáticos como para cautivar a un público que parece no cansarse de estos hombres malos. Ya no será através de

¹⁷⁴ Este personaje resulta particularmente interesante ya que posee características propias del antiheróe, una figura que posee gran importancia durante esta Tercera Edad de Oro de la Televisión y que, en la mayoría de los casos es encarnada por personajes masculinos.

¹⁷⁵ MITTELL, J. "Lengthy Internactions with Hideous Man: The Serial Poetics of Television Antiheroes" en *Complex TV: the poetics of contemporary television*. Nueva York: New York University Press, 2015, p. 142-163. El autor ofrece un interesante recorrido por este tipo de personajes propios de la Tercera Edad de Oro de la Televisión.

¹⁷⁶ CASCAJOSA, C. "La nueva edad dorada de la televisión norteamericana". *Op. cit.* p., 22.

la admiración, la aspiración o la identificación que los personajes logren generar empatía con la audiencia, sino a través de la fascinación que sus, tan cuestionables comportamientos, despierten en unos espectadores que no serían capaces de llevar a cabo tales acciones.¹⁷⁷

“In keeping with their protagonists, this new generation of shows would feature stories far more ambiguous and complicated than anything that television, always concerned with pleasing the widest possible audience and group of advertisers, had ever seen. They would be narratively ruthless: brooking no quarter from which might be the audience’s favorite characters, offering little in the way of catharsis or the easy resolution in which television had traditionally traded.”¹⁷⁸

Con Tony Soprano (James Gandolfini), el mafioso más famoso de la televisión se introducía a la pantalla chica la tendencia de antihéroes que llegaría para quedarse.¹⁷⁹ Jefe de la familia del crimen DiMeo, la más poderosa de Nueva Jersey, Tony se debate en cómo llevar a cabo su papel. Entre los valores de la vieja escuela y las transformaciones que se producen en la actualidad, la contradicción entre ambos escenarios será cuestionada por el personaje y su entorno en más de una ocasión, con referencias a productos de la industria cultural incluso. Su nuevo papel dentro de la mafia no está exento de problemas y sus ataques de pánico lo llevarán a consultar una psiquiatra con la cual mantendrá una – ambigua- relación, de esta forma se presenta una contemporánea visión de un capo mafia. Violento y cruel, aunque también un padre de familia (amantes incluidas) que debe criar a sus hijos con valores y normas; hijo que mantiene una problemática relación con su madre; también hermano, amigo, diferentes caras del personaje –poco exploradas dentro del género- se pondrán de manifiesto en los distintos episodios. Sin embargo, la faceta de padre –tanto de familia como de la mafia- será la que tenga mayor relevancia y genere más conflicto en el personaje. Estas dos caras se pondrán de manifiesto en el episodio ‘College’

¹⁷⁷ MITTELL, J. *Complex TV: the poetics of contemporary television*. *Op. cit.*, p. 145.

¹⁷⁸ MARTIN, B. *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: from the Sopranos and the Wire to Mad Men and Breaking Bad*. Nueva York: Penguin Press, 2013, p. 5.

¹⁷⁹ MARTIN, B. *Op. cit.*, p. 4.

(1.05) cuando acompaña a su hija Meadow (Jamie-Lynn Sigler) a buscar universidad. Durante el viaje, padre e hija compartirán momentos y charlas en lo que podría ser otra relación filial típica. Sin embargo, en el transcurso encuentra a un antiguo mafioso que está en un programa de testigos encubiertos. A partir de ese momento las visitas a universidades con su hija se mezclarán con la persecución de Tony hacia el testigo encubierto y donde, ante la amenaza que eso supone, lo matará con sus propias manos. Este episodio funciona, además, como un punto de inflexión ya que será el primer asesinato que Tony cometa en pantalla. Al respecto del capítulo, David Chase rememora:

“‘We'd gone four episodes, and I thought, if this guy really is a mobster, come on, he's gotta kill somebody.’ Worried about Tony's ‘reliability,’ Albrecht told Chase, ‘You know, you've created one of the best characters in the past 20 years, and you're gonna destroy him in one fell swoop.’ Chase stuck to his guns, and when the first cut of the episode arrived at HBO, Albrecht was certain that he was right, that the murder didn't work. ‘The audience'll hate this guy,’ he told Chase. ‘You can't do it.’ Chase fought back: ‘I gotta tell you, in the universe he lives in, if he doesn't do this, the audience will hate him more. He's gotta uphold the code. If we're really gonna believe this guy is a credible mobster, he's gotta kill people. In real life, that's what these people do.’”¹⁸⁰

Mientras que en el capítulo ‘Two Tonys’ (5.01) el mismo personaje sería quien se reconozca ante la Dra. Melfi, como un hombre de dos caras:

“‘You know, forget about the way that Tony Soprano makes his way in the world, that's just to feed his children. There's two Tony Sopranos. You've never seen the other one. That's the one I wanna show to you.’”

Dejando los asesinatos y la mafia de lado, *House M.D* (FOX, 2004-2012) introducirá también un original protagonista. La primera aparición de Dr. Gregory House (Hugh Laurie) en el piloto dejaba rápidamente claro que no serían falsos estereotipos de Mark Green (Antohny Edwards) o Dr. Brown (Treat Williams) quienes estarían en pantalla. Ya

¹⁸⁰ CHASE, D.; ALBRETCH, C. Citados en BISKIND, P. “An American Family”, en Vanity Fair, abril de 2007.

en los primeros minutos de la primera entrega se perfilaban las nuevas características del médico que durante ocho temporadas atraparía la atención de los televidentes: usa bastón, no lleva bata, gran habilidad para ofrecer diagnósticos pero poco tacto para darlos, irónico y poco convencional. Y la lista de adjetivos para describirlo se engrosaría con el correr de los capítulos y las temporadas: misántropo, machista, ególatra, sarcástico, problemas para seguir las reglas y adicto a la vicodina, analgésico con el que combate el dolor de su pierna derivado de un problema previo a la serie¹⁸¹ -la adicción a este medicamento se desarrollará durante las primeras seis temporadas-. A cargo del departamento de diagnóstico en el ficticio Princeton-Plainsboro Teaching Hospital en Nueva Jersey, House posee una inigualable capacidad para descifrar los más difíciles y raros males que aquejan a sus pacientes, utilizando una lógica socrática y una metodología poco ortodoxa. *House M.D* supuso una renovación dentro del drama médico que se apoyaba en su particular protagonista y con ello quedaba demostrado que no es necesario identificarse con un personaje para poder simpatizar con él.

Al igual que con House, en los primeros minutos de la serie de showtime Dexter Morgan (Micheal C. Hall), su protagonista, se presenta tal cual es: un asesino.

“My name is Dexter, Dexter Morgan and I'm going to kill this man tonight (...) Blood. Sometimes it sets my teeth on edge. Other times, it helps me control the chaos. (...) Whatever made me the way I am left me hollow, empty inside. People fake a lot of human interactions but I fake it *all* and I fake it very well. And that's my plight. I care about people as much as I care about lawn furniture (...) At least the code of Harry,¹⁸² my wonderful father, is satisfied. And so am I. He was a great cop here in Miami, taught me how to think like one, even though I'm not. Taught me how to cover my tracks. I'm a very neat monster (...).”¹⁸³

¹⁸¹ El origen del problema de House es revelado en el capítulo ‘Three stories’ (1.21) donde el médico da una magistral clase sobre tres pacientes diferentes que acuden al hospital por su rodilla. A medida que el episodio avanza, House dará pistas que permitan concluir los casos hasta que se descubra que uno de los pacientes es, en realidad, el mismo médico.

¹⁸² El código de Harry hace referencia a lo que le enseñara su padre adoptivo cuando descubre el instinto asesino de su hijastro y consiste en dos principios: Dexter sólo puede matar gente luego de encontrar evidencia acerca de sus crímenes y debe luego deshacerse de cualquier rastro que pueda dejar para nunca ser descubierto.

¹⁸³ *Dexter*, piloto (1.01).

Luego se descubrirá que Dexter, en su tiempo libre, persigue a asesinos que han logrado escapar a la ley y, de alguna forma, hace justicia por mano propia. De esta manera se introducía un personaje que no tenía precedentes dentro de la pantalla chica.

En 2007 AMC estrenaba su drama de época *Mad Men* y su protagonista el misterioso, mujeriego y fumador Donald Draper (Jon Hamm). Socio de una exitosa agencia de Publicidad de Nueva York –Sterling Cooper Draper Pryce-¹⁸⁴ donde oficia de director creativo, padre de tres hijos y casado con la perfecta Betty –con quien luego se divorciará y se casará con Megan-. La vida de Draper es puertas hacia afuera una cuidada fotografía donde hasta el menor detalle es supervisado. Sin embargo, detrás de su triunfante figura Don esconde oscuros secretos que lo atormentan a lo largo de la serie: una infancia difícil, un robo de identidad, problemas con el alcohol y dos matrimonios fallidos. Sin embargo, a pesar de sus innumerables amantes, este personaje parece incapacitado para amar. Entre el éxito profesional y el caos personal se divide la vida de Don Draper. A lo largo de las temporadas y especialmente en la sexta y séptima, vemos cómo Draper se despoja de su envoltorio y se desdobra, –casi caleidoscópicamente- en una amarga versión de su original. Para su creador, Matthew Weiner:

“Don is a representation, (...) of American society. He is steeped in sin, haunted by his past, raised by animals, and there is a chance to revolt. And he cannot stop himself”.¹⁸⁵

En otras series la transformación del personaje se producirá en la pantalla de forma mucho más apresurada como es el caso de la galardonada *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013) y su protagonista Walter White (Bryan Cranston).¹⁸⁶ Durante cinco temporadas seremos testigos de la metamorfosis que se produce en Walter. De un profesor de química y padre de familia –un hijo discapacitado y una esposa embarazada- en una ajustada posición económica -con horas extras en un lavadero de autos para poder ganar más dinero- cuando

¹⁸⁴ Aunque la firma cambia de nombre varias veces a lo largo de la serie.

¹⁸⁵ WEINER, M. Citado en ROSIN, H. “*Mad Men's* Creator: Don Draper Represents American Society”, en *The Atlantic*, 19 de marzo de 2014.

¹⁸⁶ Cranston ha sido nominado como mejor actor dramático en los Golden Globes por su papel de Walter White (2011, 2012 y 2013) y ganó el galardón en 2014. En 2008, 2009, 2010 y 2014 ganó la misma categoría en los Emmy, además de haber sido nominado en otras ocasiones (2012, 2013).

le diagnostican cáncer de pulmón, hasta convertirse en un verdadero magnate de la metanfetamina bajo su alter ego, Heisenberg. Quizás en una moderna versión de Dr. Jeckill y Mr. Hyde, Walter White y Heisenberg convivirán en una lucha interna del personaje. Para Vince Gilligan parte del reto era convertir al protagonista en su antagonista:

“The idea of a previously good man, an inherently good man, a guy who is a loving husband and father who works hard for his family, who strives to do the right thing and does not break the law. Who suddenly, for external reasons, decides to very much veer off course off the path of goodness and become a bad guy. That intrigued me. (...) the possibility of telling a story where the protagonist, by force of will, decided to become bad and would eventually become the antagonist, that idea of sand shifting beneath the character’s feet via a process that he put in motion.”¹⁸⁷

Su ego, ansia de poder y una capacidad para mentir y mentirse harían que Walter White cruzara cada vez más límites entre el ‘bien’ y el ‘mal’ para elegir siempre el segundo, ocasionando cada vez más problemas y situaciones límites en su familia y círculo más cercano, convirtiéndose el mismo en el cáncer que destruye todo a su paso. Sin duda, Walter White es un personaje en constante cambio y que capítulo tras capítulo sorprende a su público, desde la magnífica y lograda interpretación de Cranston, hasta la transformación –por momentos física- que sufre.

“The Walter White who commits the unfathomable act of poisoning an innocent child at the end of season four is simply a different person than the broken-down school teacher who begins to “break bad” in the show’s pilot, but his gradual transformation has played out onscreen in such a way that his behaviors never feel untrue to who he is at any given point in the story.”¹⁸⁸

¹⁸⁷ GILLIGAN, V. Citado en LANDAU, N. “It’s Better to Be Somebody Negative than Nobody”: *Breaking Bad*’s Vince Gilligan on Walter White en *Filmmaker Magazine*, 5 de marzo de 2014.

¹⁸⁸ MITTELL, J. “The Qualities of Complexity: Aesthetic Evaluation in Contemporary Television”, en *Just TV*, 15 de diciembre de 2011.

Netflix incursionaría en esta tendencia de antihéroes con Frank Underwood (Kevin Spacey), figura que algunos consideran sólo un villano¹⁸⁹ ya que, a diferencia de otros personajes, no posee cualidades o situaciones que logren redimirlo frente al espectador. De una manera u otra, lo cierto es que Frank hará todo lo que esté a su alcance en pos de conseguir más poder y sin remordimientos de las vidas que arruinará o eliminará para lograrlo. Un personaje maquiavélico que ha logrado cautivar a la audiencia.

Ya sea que los personajes se presenten como ‘moralmente’ cuestionables desde el principio (Tony Soprano) o que asesinen en un intento de justicia por mano propia (Dexter Morgan), que cambien a partir de una situación límite en sus vidas (Walter White) o que posean un oscuro pasado (Donald Draper) o una particular personalidad que los haría insoportables en la vida real (Gregory House) una cosa es cierta, los personajes de la Tercera Edad de Oro han desafiado los estereotipos a los que la televisión estaba acostumbrada y los ejemplos son innumerables: Tommy Gavin en *Rescue Me*, Vic Mackey en *The Shield*, Nucky Thompson en *Boardwalk Empire*, Jax Teller en *Sons of Anarchy*, Papa Alejandro VI en *The Borgians*, William Masters en *Masters of Sex*, y la lista continúa. Aunque muchos tienen algo en común una disparidad entre su vida profesional o pública y su vida personal lo que trae como resultados una contradicción dentro del personaje que ayuda a la complejidad del mismo. Los personajes ya no son buenos o malos, hay una variada gama de grises entre medio. Sin embargo, a pesar de sus maldades, en la mayoría de las ocasiones el público sigue simpatizando con ellos. Así, a medida que el espectador conoce un personaje –su historia, relaciones y pensamientos- desarrolla empatía hacia él como si de una ficcionalización del síndrome de Stocolmo se tratara, en la cual el pasar tiempo con un personaje atroz permite que veamos las cosas desde su perspectiva.¹⁹⁰ Alberto García Martínez ofrece una explicación al respecto:

“Los protagonistas han de reavivar cíclicamente la simpatía que sentimos hacia ellos –a pesar de los pecados que cometen- para que los conflictos se multipliquen y la historia pueda dilatarse durante varias temporadas. (...) tres estrategias

¹⁸⁹ HOLMES, D. “Blank Frank: How House of Cards lost its magic and how it can get it back”, en Pando, 2 de marzo de 2015.

¹⁹⁰ MITTELL, J. *Complex TV: the poetics of contemporary television*. Nueva York: New York University Press, 2015, p. 144.

dramáticas que provocan que el espectador adopte una actitud emocional favorable hacia el protagonista. En primer lugar, la victimización: simpatizamos con personajes que están en peligro o sufren. (...) La segunda estrategia dramática atañe a un ‘comparatismo moral’: los antagonistas siempre son mucho más perversos que los protagonistas (...) Ahí radica la ambigüedad moral que tanta vitalidad dramática ha otorgado a la televisión actual, puesto que nos obliga a elegir al ‘menos malo’ y, en consecuencia, reforzar nuestra simpatía con él. La última estrategia tiene que ver con la presencia de la familia: los lazos de sangre desestabilizan el marco moral de los antihéroes, tanto interna como externamente. (...) la familia actúa como un disfraz, para justificar las acciones más censurables (...).”¹⁹¹

Mientras que en el primer caso propuesto por García Martínez tenemos ejemplos como Tommy Gavin en *Rescue Me*, el segundo se puede pensar en Tony Soprano donde otros personajes como Richie Aprile o Ralphie Cifaretto serán peores versiones de hombres implicados en la mafia y el tercer caso se puede ejemplificar con Walter White que se inicia en el mundo de las drogas para poder garantizarle un buen pasar económico a su familia. De esta manera, estos antihéroes poseen características que permiten redimirlos frente al espectador.

Dada la expansión de series durante esta etapa se ha intentado presentar una muestra que permita ejemplificar la tendencia que tiene lugar en los personajes protagónicos o co-protagónicos, aunque conscientes de que hay personajes y series que han quedado de lado.

3.4. ESCENARIOS PROTAGONISTAS: GÉNERO HISTÓRICO, UNIVERSOS RECREADOS, POST- 11 S Y DRAMAS POLÍTICOS

El tiempo y el espacio adquieren gran protagonismo en las series de la Tercera Edad de Oro. Y es que, en los últimos años parece haberse extendido en la industria un renovado

¹⁹¹ GARCIA MARTINEZ, A. “El fenómeno de la serialidad en la tercera edad de oro de la televisión”, Universidad de Navarra, 2014.

interés por la adaptación de períodos históricos concretos.¹⁹² Así, diferentes épocas serán tendencia habrá: una cierta revisión del pasado, una especulación del futuro y otra lectura o deformación respecto del presente. En muchas ocasiones la ficción pondrá a prueba su habilidad para crear universos propios acabados que responden a leyes propias donde la fantasía se hará presente en todas sus formas. En el siguiente apartado se profundizará sobre estos escenarios.

Distintas series han hecho una **revisión del pasado** más remoto –más o menos fiel a los hechos históricos- donde diferentes períodos serán ficcionalizados: Edad Antigua, Edad Media o imperios de la antigüedad serán sólo algunos de los retratados a través de la pantalla chica. De esta forma, una vez más HBO marcaría el camino e iniciaría la tendencia. En el caso de los dramas históricos, sería con *Rome* (HBO, 2005-2007) una superproducción de la cual también participaría la BBC. Situada en la antigua Roma, la historia retrata la transición de república a imperio a través no sólo de grandes personajes históricos como Julio César (Ciarán Hinds), Cesarión (Nicolò Brecci - Max Baldry) o Marco Antonio (James Purefoy) donde se muestra la vida de la aristocracia de la época – con todos sus excesos- sino también de dos soldados –de existencia también real- Lucius Vorenus (Kevin McKidd) y Titus Pullo (Ray Stevenson) cuyas vidas estarían ligadas a importantes episodios de aquel momento. La serie creada por John Milius, William J. MacDonald, y Bruno Heller obtuvo quince nominaciones a los Emmy de los cuales ganó en siete categorías, dos nominaciones a los Golden Globes y seis a los BAFTA, entre otras.

A este primer intento por retratar episodios históricos de la Edad Antigua y Medieval lo seguirían otras series como *The Tudors* (Showtime, 2007- 2010)¹⁹³ que se enfoca en el reinado de Enrique VIII de Inglaterra, su problemática relación con la iglesia –de la cual se separaría- y sus distintos matrimonios.¹⁹⁴ Así como también *Spartacus* (Starz, 2010-2013) donde se representa la vida del famoso gladiador traciano, con altas dosis de violencia –

¹⁹² DE FELIPE, F.; GÓMEZ, I. *Adaptación*. Op. cit., p. 26-27.

¹⁹³ *The Tudors* recibió diferentes nominaciones y premios, entre los cuales se destacan: tres nominaciones a los Golden Globe entre ellas mejor serie dramática (2008), quince nominaciones a los Emmy donde ganaron en seis ocasiones.

¹⁹⁴ Catalina de Aragón, Ana Bolena, Jane Seymour, Ana de Cleves, Catalina Howard y Catalina Parr.

extremidades cortadas y manantiales de sangre- y cámaras que se ralentizan en las batallas para dotar de dramatismo a estas escenas. Con cuatro temporadas que funcionan como relatos independientes, la segunda temporada, *Spartacus: Gods of the Arena*, realiza un importante salto temporal y funciona como una precuela debido a un problema de salud del protagonista, Andy Whitfield, que le impidió continuar en la serie. La tercera y cuarta temporada *Spartacus: Vengeance* y *Spartacus: War of the Damned*, respectivamente, recuperarían el tiempo narrativo de la primera. Mientras que *The Borgians*¹⁹⁵ (Showtime, 2011-2013) se enfoca en la dinastía española afincada en Italia, con el prestigioso y multi premiado Jeremy Irons¹⁹⁶ como Rodrigo Borgia en su ascensión a Papa Alejandro VI, en una historia que muestra las traiciones, luchas de poder e intrigas de esta cuestionada familia. Netflix también se ha unido a esta tendencia con *Marco Polo* (Netflix, 2014-) que cuenta la vida del mercader italiano y sus días en la corte de Kublai Khan (Benedict Wong). Esta super producción que contó con un presupuesto de noventa millones de dólares en su primera temporada ha recibido, sin embargo, críticas contrapuestas. Otro ejemplo de poco o nulo éxito ha venido de la mano de una de las networks, *Crossbones* (NBC, 2014), centrada en la vida del pirata inglés Barba Negra (John Malkovich). Sin embargo, ni su galardonado protagonista serían suficientes para que la serie supere su primera temporada. Orientada a un público adolescente y con evidentes permisos históricos, musicales, de vestuario y maquillaje –probablemente de los títulos mencionados es el que más abusa de ello- *Reign* (CW, 2013) se enfoca en la figura de María Estuardo, Reina de Escocia y su llegada a la corte francesa en 1557.

El común denominador de estas series está en representar –con libertad creativa y licencias históricas- determinados períodos. La excepción a la regla proviene de *Vikings*¹⁹⁷ (History Channel, 2013-) donde se llevan a cabo de manera más fidedigna los hechos. Creada por Micheal Hirst, conocido por su participación en *Elizabeth* (1998), *Elizabeth: The Golden Age* (2007) y la recién mencionada *The Tudors*; *Vikings* se centra en las

¹⁹⁵ *The Borgians* recibió dieciséis nominaciones a los Emmy, de las cuales ganó en tres ocasiones, dos de las cuales fueron a mejor vestuario (2011 y 2013).

¹⁹⁶ Por su papel del Papa Alejandro VI, Irons fue nominado a un Golden Globe (2012).

¹⁹⁷ La serie ha tenido cinco nominaciones a los premios Emmy.

exploraciones y saqueos de esta tribu durante la Edad Media, siendo el guerrero vikingo, Ragnar Lodbrok (Travis Fimmel), su personaje principal.

Otro tiempo, lugar y género televisivo que también sería revivido durante esta etapa es el famoso **le jano oeste norteamericano** que, aunque ampliamente representado en series de la década del cincuenta y el sesenta como *Bonanza* (NBC, 1959-1973), *Maverick* (1957-1952), *Gunsmoke* (CBS, 1955-1975), *Rawhide* (CBS, 1959-1965) o la posterior *Little House on the Prairie* (NBC, 1974-1983), perdería años más tarde protagonismo. En este caso, sería nuevamente HBO la cadena que volvería a traer el western a la pantalla chica luego de décadas de ausentismo con excepción del drama familiar *Dr. Quinn, Medicine Woman* (CBS, 1993-1998) y *The Magnificent Seven* (CBS, 1998-2000). Con *Deadwood* (HBO, 2004-2006) este género adquiriría una impronta sin referentes en la televisión:

“(…) a perfectly realized vision of the Old West by way of Cormac McCarthy and Karl Marx. It's either a scofflaw fantasy in which the arcane and the obscene are at the center of life or a warts-and-all lightning history of strong-arm capitalism finding its feet—America, as he¹⁹⁸ says, discovering ‘its organizing principles’. Maybe it's both.”¹⁹⁹

Creada, producida y escrita por David Milch, este western trataría temas como la inmigración, la prostitución, la búsqueda de poder y dinero a partir de la anexión de Deadwood al territorio de Dakota durante la década de 1870, a través de diálogos llenos de injurias e insultos que muestran la crudeza de la época en un territorio sin ley.

“As presented by an outstanding cast, the language is most often described as Shakesperian, and it is indeed important to note that the language is performed, not merely spoken. Subtle distinctions of diction and voice, vocabulary, and inflection serve to distinguish characters. Soliloquies and muttered musings offer insight into

¹⁹⁸ Por David Milch.

¹⁹⁹ MACINTYRE, J. “The Professor and the Madman: Meet David Milch, the genius behind HBO's Deadwood” en Slate, 31 de agosto de 2006.

the psychology, the motivations and speculations, of individuals, but also into relationships among them.”²⁰⁰

Personajes ficticios y figuras reales se mezclan en este drama para el cual Milch llevó a cabo una profunda investigación sobre el pasado y la historia del lugar. De esta forma Wild Bill Hickock (Keith Carradine), Seth Bullock (Timothy Olyphant), Sol Star (John Hawkes), E. B. Farnum (William Sanderson) y Calamity Jane (Robin Weigert), entre otros, son personas que existieron en la realidad. Mientras que otros serían construidos a partir de las ‘clases’ de habitantes que habían en el lugar. La serie obtuvo veintiocho nominaciones a los Emmy, de los cuales ganó en ocho categorías en tan sólo tres temporadas. Además, de dos nominaciones a los Golden Globes donde Ian McShan ganó como mejor actor dramático (2005), por su papel de Al Swearengen, proxeneta a cargo del Gem Saloon. *Deadwood* es una serie que sentó una novedad temática, estética y narrativa dentro del western, género de gran trayectoria televisiva, y la Tercera Edad de Oro.

Algunos años más tarde, *Hell on Wheels* (AMC, 2011) retomaría el género. En esta ocasión la historia se desenvuelve en 1865 en torno a la construcción del Union Pacific, el primer tren transcontinental de los Estados Unidos y un grupo de mercenarios, prostitutas, trabajadores que seguían la construcción en un intento por vivir a costa de este proyecto. El campamento itinerante se llama Hell on Wheels, dando nombre a la serie. El protagonista de la historia es Cullen Bohannon (Anson Mount) un ex soldado que se unirá al proyecto como trabajador a la vez que intentará encontrar a los asesinos de su mujer y su hijo para vengar sus muertes.

El tercer periodo histórico que tendrá su cuota en la televisión será el **siglo XX**. A partir de hechos históricos de relevancia como la gran depresión, la prohibición del alcohol, la guerra fría o décadas de importantes cambios sociales como los años sesenta y setenta; diferentes momentos del siglo pasado serán llevados a la pantalla chica. *Carnivàle* (HBO, 2003-2005) ubica su acción en 1934 en el sur de Estados Unidos, en plena gran depresión,

²⁰⁰ NEWCOMB. H. “Deadwood” en *The Essential HBO Reader*, editado por Gary Edgerton y Jeffrey Jones. *Op. cit.*

luego de la caída de la bolsa de Nueva York en 1929 que dejaría sumida en la pobreza a miles de personas. La historia creada por Daniel Knauf y que tenía como productores ejecutivos a Howard Klein y Ronald D. Moore –además de Kanuf- presentaba como escenario un espectáculo rodante que tiene al joven Ben Hawkins (Nick Stahl), un granjero con poderes curativos que se unirá a la caravana y al ministro metodista Justin Crowe (Clancy Crow) como protagonistas. En *Carnivàle* mujeres barbudas, encantadoras de serpientes, tarotistas, bailarinas, siamesas y otros monstruos de feria serán los que completen el elenco. En la serie magia, religión y fantasía se unirán dando lugar a una historia en donde se debate la lucha entre el bien y el mal. Aunque la situación social y política de la época no se dejará de lado convirtiendo a esta historia, también, en un drama social. Cancelada luego de dos temporadas, la serie abrió más líneas narrativas de las que logró cerrar. Sin embargo, recibió quince nominaciones a los Emmy y ganó cinco de aquellas categorías en 2004 en su mayoría relacionada con los aspectos estéticos –mejor vestuario, mejores títulos, entre otros- lo que no hace más que indicar dónde estaban los puntos más álgidos de este proyecto de HBO.

Mad Men (AMC, 2007) retomaría el drama de época pero, en esta ocasión, es el final de la década del cincuenta, el transcurso de los sesentas e inicio de los setentas el telón de fondo en una historia sobre secretos y la diplomacia que exigían los valores de ese momento. Centrada en una agencia de publicidad de la Madison Avenue de Nueva York, la forma en que se representa el momento histórico llamó la atención desde los inicios de la serie. Desde los cuidados escenarios y vestuarios hasta la manera en que hechos de aquel entonces, como la muerte de John Kennedy y de Martin Luther King fueron agregados a la trama, recurso que suele utilizarse en este tipo de dramas. Así como también la forma en que se muestra la incorporación de la mujer al mundo laboral, además de los valores machistas y conservadores propios de aquella época que comenzaban a chocar –de alguna manera- con lo que estaba por venir.

Boardwalk Empire (HBO, 2010-2014) también se ubicaría como *Carnivàle* temporalmente en la década de 1930 pero, a diferencia de la anterior, el foco estaría puesto en la prohibición del alcohol y el posterior contrabando del mismo como consecuencia. Una vez más, HBO apostaba por un gran proyecto que tendría como resultado una acabada historia tanto desde el punto narrativo como desde su producción y realización - con excelentes actuaciones,

escenarios y vestuarios que retraban aquel momento-. Martin Scorsese, quien dirigió su piloto, hace referencia a este periodo televisivo y la prestigiosa cadena de pago:

“What’s happening the past 9 to 10 years, particularly at HBO, is what we had hoped for in the mid-Sixties with films being made for television at first. We’d hoped there would be this kind of freedom and also the ability to create another world and create longform characters and story. That didn’t happen in the 1970s, 1980s and in the 1990s I think. And of course ...HBO is a trailblazer in this. I’ve been tempted over the years to be involved with them because of the nature of long-form and their development of character and plot.”²⁰¹

Dos series durante esta etapa mezclarían el drama de época con el médico dando lugar a una relación poco explorada dentro de la televisión. La primera es *Masters of Sex* (Showtime, 2013-) que trata sobre los estudios de sexualidad que llevaron a Bill Masters (Michael Sheen) y Virginia Johnson (Lizzy Caplan) a finales de la década del cincuenta. Mientras que Bill es un médico de prestigio que intenta desarrollar su investigación, ella será su secretaria y asistente. A la vez que entre ellos crecerá una relación amorosa que, en los primeros capítulos, se hará presente en una disimulada tensión y coqueteo que, por momentos, se evidencia más por lo que callan que por lo que dicen y que irá *in crescendo* a medida que avanza este programa televisivo. La serie también incorporará algunos hechos históricos como la llegada del hombre a la luna o la amenaza nuclear –con simulacro en el hospital incluido- durante su primera temporada. Como en casos anteriores en esta serie, también se muestran en la pantalla los tabúes de la época –respecto al sexo, la homosexualidad, el papel de la mujer, el divorcio, entre otros-. La historia de Michelle Ashford es fiel a algunos hechos reales, aunque también se vale de licencias como, por ejemplo, el caso de Barton Scully (Beau Bridges) cuyo personaje es la mezcla de dos personas en la vida real, cuyos verdaderos nombres no se revelan en la serie.²⁰² Más allá de los límites entre la realidad y la ficción la serie ha tenido algunos puntos dramáticamente

²⁰¹ SCORSESE, M. Citado en FINKE, N. “TCA: Why Marty Scorsese Is Now Doing TV”, en Deadline, 7 de agosto de 2010.

²⁰² Disponible en: <http://deadline.com/2014/06/masters-of-sex-michelle-ashford-executive-producer-interview-738710/> [Consulta 18-02-2015].

álidos como es el capítulo 'Catherine' (1.05) donde Libby, esposa de Will Masters, pierde su bebé. De alguna forma, *Masters of Sex* funciona como una serie cuyo tema principal son los sentimientos humanos y la no correspondencia, muchas veces, entre cuerpo, alma y corazón.

La segunda serie que mezcla el drama histórico con el médico es *The Knick* (Cinemax, 2014-) cuya historia se ubica temporalmente en 1900 –periodo poco usual para el drama médico televisivo- en el hospital neoyorquino Knickerbocker y la llegada de su reciente cirujano y protagonista de la serie John Thackery (Clive Owen) cuya figura se inspira en el médico de principios de siglo William Stewart Halsted. Las ambigüedades de la vida de Thackery como destacado médico y drogadicto – a la cocaína y el opio- serán mostradas en la pantalla a la vez que los intentos de este doctor y su equipo por innovar con técnicas médicas que redujeran la alta tasa de mortalidad de la época. Con el oscarizado Steve Soderbergh, entre sus productores ejecutivos y a cargo de la dirección de varios episodios, la serie escrita por Jack Amiel y Michael Begler recibió cuatro nominaciones a los Satellite Awards –de los cuales ganó tres entre ellos mejor drama (2015) y mejor actor dramático para Clive Owen (2015)- y una nominación a los Golden Globe para el mismo actor por su rol protagónico (2015).

En los últimos años, diferentes series intentarían revivir, con poco o nulo éxito, el efecto *Mad Men*. Por un lado, la ya nombrada *Pan Am* (ABC, 2011-2012) escrita por Jack Orman, cuya experiencia como guionista se remonta a series como *ER* (NBC, 1994-2009) y *JAG* (NBC, 1995-1996; CBS, 1997-2005). En el show las historias de las distintas asistentas de vuelo se mezclarán con hechos históricos – en el segundo episodio (1.02) se lleva a cabo la salida de un avión desde Cuba con exiliados de ese país luego de la toma de Bahía de Cochinos-. Por otro, *The Playboy Club* (NBC, 2011) se centraba en la historia de las conejitas del mítico club de Chicago. Sin embargo, los bajos índices de audiencia de ambas serían razón suficiente para su cancelación. Es necesario destacar, que si bien *Mad Men* ha tenido buena recepción en la crítica y en entregas de premios, su rating ha sido moderado y se ha emitido, a diferencia de las dos series recién nombradas, por el cable que es un medio más permisivo con los índices de audiencias que las networks.

Otras dos series recrearían desde diferentes géneros los cincuenta y sesenta, aunque ninguna lograría el éxito esperado. Por un lado, *Vegas* (CBS, 2012-2013) que también se sitúa en el clima de los años sesenta pero a través de un lente diferente. El piloto comienza con el nombramiento del hacendado, Ralph Lamb (Dennis Quaid), como sheriff luego de la desaparición de un predecesor y la aparición de una mujer muerta en el desierto. A este panorama se suma la llegada desde Chicago de Vincent Savino (Michael Chiklis), un mafioso experto en apuestas que llegará para encargarse del nuevo casino Savoy. Los diferentes crímenes que Lamb tendrá que resolver en los distintos episodios están basados en eventos reales que sucedieron en esa época en Las Vegas. Mientras que, por otro lado, situada en Miami, *Magic City* (Starz, 2012-2013) recrea su acción luego de la revolución cubana y tiene como escenario el hotel Miramar Playa y su dueño Ike Evans (Jeffrey Dean Morgan) quien se verá forzado a cooperar con la mafia para asegurar el éxito de su pretensioso hospedaje.

The Americans (FX, 2013-) se ubicaría temporalmente en un momento que hasta hace pocos años atrás tenía poca cuota de pantalla en la ficción televisiva: la guerra fría. La historia retrata la vida de dos agentes de la KGB, Elizabeth (Keri Russell) y Philip Jennings (Matthew Rhys) que viven como una típica familia norteamericana junto a sus dos hijos en los suburbios de Washington, en plena era de Ronald Reagan, cuando se muda a la casa de enfrente un agente del FBI, Stan Beeman (Noah Emmerich). Este hecho y las misiones encomendadas complicarán cada vez más a los Jennings. Vidas inventadas, amantes, múltiples identidades y mentiras constantes serán el día a día de Elizabeth y Philip. La serie creada por Joe Weisberg, un ex agente de la CIA, utiliza su experiencia en pos de esta ficción, aunque según su autor más allá del juego de espías el tema principal es el matrimonio.²⁰³ De la misma manera, *Halt and Catch Fire* (AMC, 2014-) también se sitúa en la década del ochenta aunque está ambientada en el Silicon Prairie de Texas y muestra la revolución que significó el ordenador personal. También situada en el universo de la tecnología se encuentra *Scorpion* (CBS, 2014-) que retrata al excéntrico experto en ordenadores Walter O'Brien y que ha sido renovada para una segunda temporada.

²⁰³ HOLSON, L. M. "The Dark Stuff, Distilled", en The New York Times, 29 de marzo de 2013.

Al drama de época y la tendencia por emular el pasado desde hechos históricos concretos o determinadas décadas, se contraponen escenarios basados en **universos recreados** que tienen como contexto protagonista el futuro –más o menos cercano- o el presente relacionado con hechos paranormales, cuyo telón de fondo es la ciencia ficción y donde la amenaza externa puede traducirse en una escena postapocalíptica, una invasión o una conspiración. A partir de estos elementos una nueva camada de series de **ciencia ficción** se ha afincado en la televisión. Con mayor o menor éxito, lo cierto es que este género considerado de nicho ha logrado un protagonismo que no había tenido hasta entonces en la grilla televisiva.

Distintas series explorarán de forma más o menos convencional la cara más tradicional de este género. Es el caso *Farscape* (SyFy, 1999-2003) que examina un nuevo lugar en la galaxia al cual llegará el ingeniero astronauta John Crichton (Ben Browder) luego de que su vuelo tenga un desperfecto. *The Dead Zone* (USA Network, 2002-2007) centrada en la figura de Johnny Smith (Anthony Micheal Hall) un profesor que luego de despertar tras seis años en coma comienza a tener visiones a partir del tacto con objetos y utilizará su nuevo don para resolver crímenes. Mientras que en 2005 dos de las networks incursionarían en este género: *Surface* (NBC, 2005-2006) y *Treshold* (CBS, 2005-2006) aunque no lograrían el impacto esperado y serían ambas canceladas tras una fallida primera temporada.

Dentro de esta corriente más tradicional de la ciencia ficción merece la pena mencionarse el subgénero de **space-opera**, tan popular dentro del género. Viajes estelares, batallas en el espacio, complejas naves, civilizaciones extraterrestres y galaxias lejanas son algunos de los elementos recurrentes en este tipo de shows. En esta línea se ubica la ya citada *Stargate SG-1* (Showtime, 1997-2002 ; SyFy, 2003-2007), la serie de Brad Wright y Jonathan Glassner que retoma un año después los acontecimientos de la película *Stargate* (1994). Así como también *Andromeda* (SyFy, 2000-2005) inspirada en un guión de la década del setenta de Gene Roddenberry, creador de Star-Trek, que sirvió como base para el proyecto. Mientras que *Firefly* (FOX, 2002), escrita y dirigida por Joss Whedon (*Buffy the Vampire Slayer*), se ubica temporalmente en el año 2517 en la nave espacial Serenity

clase *Firefly*, en una serie que mezcla el western con la ciencia ficción y cuyos protagonistas serán vaqueros espaciales viajando por las galaxias. Sin embargo, el show sería cancelado luego de tan sólo once episodios. Aunque las ventas de DVDs y los reclamos de sus fans tendrían como resultado el desarrollo de la película *Serenity* (2005) que permitiría dar un cierre a la historia. Por último, *Battlestar Galactica* (SyFy, 2003-2009) es otro ejemplo de space-opera creada por Ronald D. Moore, que recupera la serie de ciencia ficción de finales de los setenta y lograría crear una fuerte mitología -con sus doce colonias y sus cylons- que captaría la atención trascendiendo al público más asiduo de este género y dando lugar a una prolífica franquicia televisiva.

Otra corriente dentro de la ciencia ficción también tendrá su lugar en la grilla televisiva. Son series que intentarán recuperar la **tendencia heredada de *The X-File*** (FOX, 1993-2002) con programas que, a partir de distintos aspectos emulan la exitosa serie de los años noventa. La FOX pretendería perseguir sin buenos resultados la fórmula con: *Millennium* (Fox, 1996-1999) centrada en un ex agente del FBI con la habilidad de observar las mentes de asesinos seriales; *FreakyLinks* (FOX, 2000-2001) indagaba en las oscuras verdades de lo paranormal a través un grupo de amigos y, por último, *The Lone Gunmen* (FOX, 2001) tendría varios denominadores comunes con su antecesora: Chris Carter como creador, la conspiración gubernamental y personajes secundarios convertidos en protagonistas – Richard Langly (Dean Haglund), Melvin Frohike (Tom Braidwood) y John Byers (Bruce Harwood)- en un típico caso de spin off.

Mientras que, *Mysterious Ways* (Pax, 2000-2002) se centraba en un profesor de antropología Declan Dunn (Adrian Pasdar) al cual le gusta investigar eventos milagrosos luego de una experiencia personal que lo marcaría fuertemente; *Special Unit 2* (UPN, 2001-2002) es el nombre de la unidad secreta de la policía de Chicago en la que esta serie se enfoca; *Miracles* (ABC, 2003) tendría a un investigador de milagros modernos como protagonista; *The 4400* (USA Network, 2004-2007) hace referencia al número de personas que desaparecieron a lo largo de cinco décadas y reaparecen repentinamente lo que da comienzo a esta historia; *Night Stalker* (ABC, 2005-2006), remake de la serie de los años setenta, tiene como punto de partida el asesinato de la mujer del reportero Carl Kolchak (Stuart Townsend), que partir de este hecho comenzará a investigar extrañas muertes que

vincula con las de su esposa; *Alphas* (SyFy, 2012) se centraba en un grupo de personas cuyas habilidades sobrehumanas les permitirían prevenir delitos y resolver casos; *Alcatraz* (FOX, 2012) enfoca su trama en prisioneros misteriosamente desaparecidos y reaparecidos décadas más tarde de la famosa isla; *Legends* (TNT, 2014-) se basa en el libro *Legends: A Novel of Dissimulation* de Robert Littell, tiene como protagonista al misterioso y camaleónico agente, Martin Odum (Sean Bean) y como creadores a Howard Gordon, Jeffrey Nachmanoff y Mark Bomback. Sin embargo, de las series recién mencionadas la mayoría no sobreviviría su primera temporada y serían muy pocas las que lograrían una segunda, lo cual dejaba más que claro lo difícil que el efecto *The X-File* era de imitar.

Sería con *Fringe* (Fox, 2008-2013) que esta tendencia se retomaría con éxito. Creada por J. J. Abrams, Alex Kurtzman y Robert Ocri la serie se enfoca en la joven agente Olivia Dunham (Anna Torv), el científico y recién salido de una institución mental, Walter Bishop (John Noble) y su problemático hijo Peter Bishop (Joshua Jackson). Este trío compone la división del FBI, *Fringe*, destinada a investigar hechos inexplicables. En su primera temporada utilizarían la fórmula muy común en este tipo de programas de ‘monstruo de la semana’ y las comparaciones con *The X-Files* serían inevitables, a las cuales Abrams responde:

“I was a huge *X-Files* fan, so I would be lying and an idiot if I didn't say that the inspiration for *Fringe* came from *The Twilight Zone*, came from *Night Stalker*, and came from *X-Files*. Those shows were so entertaining and that [type of] show, with characters that are inspired and interesting, isn't on TV and so it was something that we wanted to see.”²⁰⁴

Sin embargo, a medida que los episodios avanzan serían reemplazados por un formato más serial que ayudaría al desarrollo del programa. De esta manera, universos paralelos, saltos temporales y fenómenos paranormales serían sólo algunos de los elementos propios de la narrativa de esta serie. A pesar que los índices de audiencia amenazaron su cancelación, *Fringe* supo hacerse de un público asiduo y crear un

²⁰⁴ ABRAMS, J.J. Citado en GOLDMAN, E. “J.J. Abrams Take us to The Fringe” en IGN, 29 de mayo de 2008.

interesante universo que se complejizó con el avance de sus temporadas. En entregas de premios, *Fringe* recibiría dos nominaciones a los Emmy (2009 y 2010) y veinte de la Academia de Ciencia Ficción, Fantasía y Films de Horror de Estados Unidos, entre las cuales ganaría en ocho ocasiones.

Otro escenario tendría su lugar dentro de la ciencia ficción serían las **historias postapocalípticas**. *Dark Angel* (FOX, 2000-2002) se convertiría en uno de los primeros referentes de esta tendencia. La serie creada por James Cameron y Charles H. Eglee retrata una oscura postal de Seattle en 2019, luego de que el país quedara devastado por un ataque terrorista diez años atrás. Su protagonista y heroína, Max Guevara (Jessica Alba), es una soldado creada genéticamente en un laboratorio gubernamental llamado Manticore, del cual lograría escapar antes de los ataques junto a sus once ‘hermanos’ a los cuales busca desde entonces. Max se aliará al periodista Logan Cale (Micheal Weatherly) en la búsqueda de ellos y en la lucha contra la opresión en la que viven. Mientras que, temporalmente situada en 2021, *Jeremiah* (Showtime, 2002-2004), serie creada por J. Micheal Straczynski (*Babylon 5*), también se ubica en un escenario postapocalíptico pero, en este caso, la amenaza es una plaga que ha aniquilado a la mayoría de la humanidad. Los únicos en salvarse son aquellos que no han llegado a la pubertad, entre ellos Jeremiah (Luke Perry) quien desde entonces está en la búsqueda de Valhalla, un misterioso lugar del que su padre, un investigador, le habló antes de morir. Mientras que *Jericho* (CBS, 2006-2008) es el nombre del ficticio pueblo de Kansas donde tiene lugar esta historia. Luego de que ataques nucleares afectaran veintitrés ciudades en Estados Unidos en una conspiración gubernamental, los habitantes de esta ciudad quedarán incomunicados, ‘encerrados’ en su territorio y sumidos en el caos. Este complejo contexto será punto de inicio de una Segunda Guerra Civil en el país.

Alejada de las plagas y ataques terroristas, *Terminator, the Sarah Connor Chronicles* (FOX, 2008-2009) –nombrada anteriormente– presenta un escenario postapocalíptico donde la amenaza está encarnada por la tecnología con la cual Sarah y su hijo John deberán luchar. Creada por Steven Spielberg y Robert Rodat –guionista de *Saving Private Ryan*–, *Falling Skies* (TNT, 2011-) comienza seis meses después de una violenta invasión alienígena que anulará la electricidad. En este contexto su protagonista Tom

Mason, profesor de Historia de la Universidad de Boston, perderá a su esposa y uno de sus tres hijos será capturado. Tom deberá apelar a sus conocimientos de historia militar para intentar rescatar a su hijo y se convertirá en uno de los líderes del movimiento de resistencia alienígena, 2nd Mass. Mientras que *Revolution* (NBC, 2012-2014) se sitúa en un futuro cercano donde la electricidad –sin revelarse la razón- se ha extinguido, ningún aparato eléctrico funciona y la gente deberá acostumbrarse a este nuevo panorama. Con un gobierno colapsado y una población que no estaba preparada para semejante catástrofe, los militares –con el diabólico Monroe (David Lyons) a la cabeza- intentarán consolidar su poder y controlarlo todo. Un pequeño grupo de personas se opondrán, entre ellos, la familia Matheson, cuya madre tiene un elemento que podría no sólo devolver la electricidad, sino revelar las razones de lo sucedido. Con algunos puntos en común con *Falling Skies*, esta serie fue creada Eric Kripke (*Supernatural*) y producida por J. J. Abrams y Bryan Burk (*Alias*), los grandes nombres detrás del proyecto no serían suficientes y la serie no sobreviviría a una segunda temporada. Por su parte, *Defiance* (SyFy, 2013-) se ubica temporalmente en 2046, en un planeta Tierra radicalmente diferente al que conocemos donde varias razas extraterrestres conviven con humanos en las ruinas de St. Louis. Mientras que *Helix* (SyFy, 2014-2015) se concentra en un grupo de científicos que, al examinar la posible explosión de un laboratorio en el Ártico descubren un nuevo virus que podría tener efectos funestos para la raza humana. En sus primeros capítulos el show presentaría un escenario atractivo, aunque con el correr de las entregas no lograría satisfacer las expectativas generadas y sería cancelado tras una segunda temporada. *12 Monkeys* (SyFy, 2015-) está basada en la película del mismo nombre de 1995 dirigida por Terry Gilliam y que tenía a Bruce Willis, Madeline Stowe y Brad Pitt como protagonistas que, a su vez se basaba en el corto *La Jetée* (1962). En esta ocasión, James Cole (Aaron Stanford) viajará desde 2043 a 2013 para intentar evitar que un virus mortal se propague y cause la muerte de la mayoría de la población mundial, lo ayudarán la viróloga Cassandra Raily (Amanda Schull) y la genia matemática con problemas mentales Jennifer Goines (Emily Hampshire). Mientras que *Between* (City TV- Netflix, 2015-), elaborada como una coproducción entre el canal canadiense y la empresa de streaming norteamericana Netflix, tiene como protagonista a Wiley Day (Jennette McCurdy) una joven adolescente

embarazada y una de las únicas sobrevivientes del pequeño pueblo de Pretty Lake, donde una extraña enfermedad ha matado a todos aquellos mayores de veintiún años y nadie puede salir. En este extraño escenario la joven deberá luchar para sobrevivir. Orientada a un público joven, la serie se vale de algunos clichés propios del género. Con algunos comentarios contrapuestos por parte de la crítica, el show ha sido renovado para una segunda temporada.

Dentro de la ciencia ficción también se deben mencionar aquellas series que han hecho de la **invasión exterior** su tema principal. Por un lado, *V* (ABC, 2009-2010) inspirada en la miniserie de los años ochenta, donde se muestra la llegada de unos pacíficos Visitantes extraterrestres comandados por la hermosa Anna (Morena Baccarin), su carismática líder. Sin embargo, un grupo de humanos comenzará a dudar de las intenciones de los recién llegados y poco a poco se descubrirá la compleja red creada por los Visitantes que tienen como cometido apoderarse de la Tierra. Por otro lado, en *The Event* (NBC, 2010-2011) mientras Sean Walker (Jason Ritter) va tras la búsqueda de su novia luego de que ella desaparezca misteriosamente de un crucero, descubrirá una conspiración gubernamental donde extraterrestres han sido ocultados por el Gobierno desde la Segunda Guerra Mundial y algunos han logrado infiltrarse con la intención de tomar el poder. Sin embargo, ambas series serían canceladas por sus bajas audiencias. Dejando los escenarios post apocalípticos y las invasiones de lado, *Extant* (CBS, 2014-) se ubica temporalmente en un futuro cercano –donde los gadgets tecnológicos más sofisticados forman parte del día a día- y tiene como protagonista a la astronauta Molly Woods (Halle Berry) quien volverá a la Tierra -donde se reencontrará con su marido John (Goran Visnjic) y su hijo artificialmente inteligente (Pierce Gagnon)- luego de una misión en solitario de trece meses de la que regresará extrañamente embarazada. Misterio, drama y ciencia ficción se mezclan en esta serie creada por Mickey Fisher y que tiene a Steven Spielberg entre sus productores ejecutivos.

Los **superhéroes** con sus particulares y respectivos superpoderes que desafían la realidad como la conocemos y, por lo tanto, puede considerarse como un subgénero dentro de la ciencia ficción, también se harán presentes en esta etapa televisiva. Para Jenkins:

“While comics overall do not sell especially well in today’s market, the superhero titles continue to dominate that market (...). The genre’s commercial success has contributed to its high visibility within contemporary popular culture. It’s also clear that we tend to use the superhero genre to talk about a broad range of other issues.”²⁰⁵

Diferentes personajes que tienen su origen en el mundo del cómic serán protagonistas de series televisivas, orientadas, en muchas ocasiones a un público adolescente como, por ejemplo, *Smallville* (WB, 2001-2006; CW, 2006-2011), *Arrow* (CW, 2012-), *The Flash* (CW, 2014-) –las tres mencionadas anteriormente- y *Birds of Prey* (CW, 2002-2003) que sería una versión femenina de este tipo de programas. Con una Batichica (Dina Meyer) alejada de su papel de superheroína y en silla de ruedas luego de ser herida por Joker, se unirá a Huntress (Ashley Scott) –la hija de Batman y Gatúbela- y Dinah Lance (Rachel Skarsten) –hija de Black Canary- para continuar su lucha contra el mal. *Gotham* (FOX, 2014-) es, al igual que algunos de los casos anteriores, una precuela pero en este caso la acción tiene lugar en la famosa ciudad de Batman, en la serie se verán los inicios de diferentes figuras de los cómics como un joven Bruce Wayne (David Mazouz), Robin (Oswald Cobbleplot) y Alfred (Sean Pertwee). Además del detective James Gordon (Ben McKenzie) que luchará por restablecer el orden en la ciudad. Mientras que *Agents of S.H.I.E.L.D* (ABC, 2013-) - con Joss Whedon, Jed Whedon y Maurissa Tancharoen como creadores- recupera la organización del mismo nombre que figura en Marvel Comics, destinada a luchar con las más diversas situaciones en un universo donde villanos, aliens, distintas criaturas y elementos extraños amenazan a la población de Nueva York. *Constantine* (NBC, 2014-) sería la adaptación del cómic Hellblazer cuyo protagonista, John Constantine (Matt Ryan), es un cazador de demonios. *Marvel’s Daredevil* (Netflix, 2015-) basado en unos los superhéroes de Marvel Comics introduce al personaje de Matt Murdock (Charlie Cox) un abogado que se quedará ciego luego de un accidente siendo niño. Así, Matt será un abogado durante el día y un enmascarado superhéroe que luche contra el mal

²⁰⁵ JENKINS, H. “How the Extended Marvel Universe (and Other Superhero Stories) Can Enable Political Debates”, en Confessions of an Aca-Fan. The Official Weblog of Henry Jenkins, 6 de mayo de 2015.

por la noche. La serie ha alcanzado las expectativas previstas de Netflix y ya se ha confirmado una segunda temporada. La compañía de Hastings también ha lanzado *Marvel's Jessica Jones* (Netflix, 2015-) que se centra en la detective privada que da nombre a la serie y que, en su primera temporada, deberá luchar contra Kilgrave un villano que puede controlar la mente de las personas. La serie ha tenido una excelente respuesta por parte del público y la crítica y ha logrado posicionar a una superheroína dentro de un género donde suelen predominar los papeles masculinos.

Sin pertenecer a un cómic como los casos anteriores, *Heroes* (NBC, 2006-2010) tomaría elementos propios de este formato y lograría renovar este subgénero con excelentes resultados: una óptima recepción del público –en especial en la primera temporada, aunque luego disminuiría-, la crítica y en entregas de premios.²⁰⁶ De esta forma la serie se anunciaba en su primer episodio:

“In recent days, a seemingly random group of individuals has emerged with what can only be described as ‘special’ abilities. Although unaware of it now, these individuals will not only save the world, but change it forever. This transformation from ordinary to extraordinary will not occur overnight. Every story has a beginning. Volume One of their epic tale begins here...”²⁰⁷

Enfocada en un grupo de personas normales que descubre sus superpoderes, la serie mostrará cómo este hallazgo afecta la vida de los diferentes personajes y la manera en que cada uno comienza a lidiar con esta nueva realidad. De esta forma, aparecían en pantalla: el enfermero Peter Petrelli (Milo Ventimiglia) con la capacidad de absorber las habilidades ajenas; Mohinder Suresh (Sendhil Ramamurthy) profesor de genética en la India, que viajará a Nueva York para investigar la muerte de su padre y que posee la habilidad de eliminar un virus que sólo afecta a las personas con estos extraordinarios poderes; la animadora Claire Bennet (Hayden Panettiere) capaz de regenerarse celularmente a un ritmo

²⁰⁶ Dos nominaciones a los Golden Globe a mejor drama (2007) y mejor actor de reparto en una serie a Masi Oka (2007). Mientras que en los Emmy recibiría catorce nominaciones, entre las cuales se destacan mejor serie dramática (2007), mejor actor de reparto para Masi Oka (2007), mejor dirección en una serie dramática para David Semel (2007) y ganaría en una ocasión en la categoría de mejores efectos especiales para una serie (2009). Además ganaría un BAFTA a mejor drama internacional en 2008, entre otras nominaciones y galardones.

²⁰⁷ Los primeros segundos del primer episodio (1.01): Genesis (aka in his own image).

acelerado, lo que le permitirá recuperar miembros perdidos, rehabilitar sus huesos, inmunizarse frente a enfermedades contando con una aparente inmortalidad; Isaac Méndez (Santiago Cabrera) un artista neoyorquino que puede visualizar el futuro en sus pinturas; Hiro Nakamura (Masi Oka) un oficinista japonés que se teletransporta en el tiempo y el espacio; Micah Sanders (Noah Gray-Cabey) el niño superdotado preparado para manipular con su mente el funcionamiento de sistemas electrónicos; serán sólo algunos de los interesantes personajes con los que contará esta historia original de superhéroes. La serie supo aprovechar los recursos narrativos del cómic y adaptarlos a la pantalla chica lo que supuso otra novedad dentro del show. Con *Heroes* se introducía (otra) serie de compleja mitología que exigía un público activo y comprometido con la trama, dispuesto a prestar atención y descifrar sus interrelacionadas historias.

De la mano de las networks, otras dos series volverían a apostar a contenidos originales de superhéroes pero, una vez más, el efecto no sería tan fácil de imitar y tanto *No ordinary Family* (ABC, 2010-2011) como *The Cape* (NBC, 2011) serían rápidamente canceladas.

Durante la Tercera Edad de Oro de la televisión y, como resultado del nombrado narrowcasting, se recuperarán géneros que habían tenido una limitada cuota en la grilla televisiva y que, a la vez que la ciencia ficción, tratan de una realidad diferente a la que conocemos. En este caso sería **el horror**.

La serie adolescente *Supernatural* (CW, 2005-) tiene como protagonistas a los hermanos Sam (Jared Padalecki) y Dean Winchester (Jensen Ackles) que, a bordo de un Chevrolet Impala negro modelo 1967, recorrerán diferentes lugares de Estados Unidos tras la búsqueda de eventos paranormales e inexplicables que investigar y combatir. En sus hazañas diferentes criaturas clásicas como vampiros, fantasmas, monstruos y demás se harán presentes dando lugar a una serie de corte fantástico y de misterio, donde se introducirán también distintos elementos de las creencias judeocristianas, como ángeles y demonios. Orientada a un público adulto, la ya nombrada *True Blood* (HBO, 2008-2014) se vale del universo fantástico de los vampiros para desarrollar una historia que los tiene como protagonistas. Mientras que *The Walking Dead* (AMC, 2010-), mencionada más atrás, se

decantaría por el horror zombie en un escenario postapocalíptico donde los sobrevivientes deberán luchar para poder mantenerse con vida. Con *Helmock Grove* (Netflix, 2013-) el sitio de streaming se sumaría a esta tendencia en una historia de terror y misterio. Basada en la novela homónima de Brian McGreevy, la historia tiene lugar en el ficticio pueblo que da nombre a la serie, donde se realizan extraños y siniestros ensayos. Escrita por John Logan y Sam Mendes –oscarizado por su dirección en *American Beauty* (1999), *Penny Dreadful* (Showtime, 2014-) se ubica en Londres de la época victoriana –período históricamente fértil para este género- donde monstruosos personajes y hechos sobrenaturales tienen lugar. Otro intento en este tipo de género ha sido *Bitten* (Space, 2014-) centrado en la figura de Elena Michaels (Laura Vandervoort), la única mujer lobo del mundo.

Sin embargo, cuando se trata de historias que se basan en el género del horror, mientras las anteriores utilizan la hibridación, *American Horror Story* (FX, 2011-) se distingue, justamente, por el respeto a los elementos propios de este registro. Este drama antológico posee temporadas que funcionan como relatos independientes, aunque se mantiene el elenco cuyos roles cambiarán significativamente en cada nueva historia. Entre ellos figuras de renombre como: Dylan McDermott, Frances Conroy, Sarah Paulson, Evan Peters, Joseph Fiennes y Jessica Lange, quien sin lugar a dudas es la personalidad destacada. De esta manera, la primera temporada llamada *Murder House* se enfoca en la familia Harmon compuesta por Ben (Dylan McDermott), su mujer Vivien (Connie Britton) y su hija adolescente, Violet (Taissa Farmiga). La historia comienza con la mudanza de los Harmon desde Boston a Los Ángeles luego de una infidelidad de Ben y en un intento por salvar su matrimonio y familia. Ubicados en una elegante casona restaurada, diferentes hechos insólitos no tardarán en tener lugar y las sospechas de que la casa está embrujada irán siendo cada vez más evidentes. Extraños personajes se unirán a la vida de la familia como la sexy o anciana mucama –dependiendo de quién la vea- Moira O' Hara (Frances Conroy ; Alex Breckenridge); la entrometida y misteriosa vecina Constance (Jessica Lange) y sus dos hijos, el raro Tate (Evan Peters) y Addie (Jamie Brewer), entre otros. Poco a poco se conocerán las diferentes y tenebrosas historias que han tenido lugar en la casa y la imposibilidad de todos los anteriores dueños a escapar.

“Al inicio de la primera *American Horror Story* el miedo está ahí. Los personajes y el entorno son inquietantes, con ese inicio de los gemelos pelirrojos a la manera de *El resplandor*, y la presencia terrible que vislumbramos en el sótano. Si se tratara de una película, ese mecanismo de tensión narrativa se hubiera mantenido porque el propósito principal hubiera sido el miedo como tal. Sin embargo, debida a la duración que exige una serie, el resorte del susto nos abandona progresivamente y da paso a la explicación de lo que estamos viendo, del porqué de la casa encantada, del porqué de la inocencia truncada y traumatizada de Tate, entre otras muchas incógnitas.”²⁰⁸

Mientras que *Asylum* sería el nombre de la segunda temporada que comienza en la década del sesenta –con una excelente ambientación– y se desarrolla en el hospital psiquiátrico y católico Braircliff donde aterradores personajes harán que el horror, la locura, el maltrato y la injusticia sean moneda común. Entre ellos, la hermana Jude (Jessica Lange) una malvada monja que tiene un oscuro pasado que la aqueja, el maquiavélico y nazi doctor Arthur Arden (James Cromwell) que utilizará a los pacientes en sus extraños experimentos médicos; Monseñor Timothy Howard (Joseph Fiennes) a cargo del manicomio y quien desoirá todos los reclamos en su camino hacia el poder; la poseída hermana Mary Eunice (Lily Rabe) y el asesino serial enmascarado de psiquiatra, Dr. Oliver Thredson (Zachary Quinto). El elenco se completa con dos pacientes injustamente hospitalizados: la periodista Lana Winters (Sarah Paulson) y, el acusado de asesinato, Kit Walker (Evan Peters), además, de Francis Conroy interpretando al ángel de la muerte. La tercera temporada, *Coven*, se centraría en la brujería y los personajes femeninos serían protagonistas en un elenco al que también se sumaría la galardonada Kathy Bates. Una vez más, los saltos temporales serían un recurso utilizado en la historia que se remite, por momentos, hasta los juicios de Salem. En esta ocasión Jessica Lange interpreta a Fiona una bruja que ha permanecido mucho tiempo ausente pero volverá a escena luego de diferentes incidentes para proteger a las de su especie.

²⁰⁸ CRISOSTÓMO, R. “El horror en la serialidad contemporánea (el coronel Kurtz tenía razón)”, en *Serializados*, septiembre de 2014.

Su última temporada, *Freak Show*, se ambienta en la década del cincuenta en Florida y tiene un circo de fenómenos, regentado por Elsa Mars (Jessica Lange) como telón de fondo de la historia, en el cual también se encuentran unas hermanas siamesas recientemente recluidas (Sarah Paulson), una mujer barbuda (Kathy Bates), un payaso asesino (John Carroll Lynch), entre otros personajes que componen esta cuarta entrega. Una vez más, el show de Ryan Murphy y Brad Falchuk hace de su cuidada estética uno de los puntos más fuertes, no sólo en esta ocasión, sino también en todas las anteriores. *American Horror Story* le ha dado al género un protagonismo del que carecía en la televisión. Con siete nominaciones a los Golden Globes, entre las cuales se distinguen mejor drama (2012), mejor actriz en cuatro ocasiones para Jessica Lange, categoría que ganó en 2012; cuarenta y siete nominaciones a los Emmy, de las cuales ganó en ocho ocasiones donde se destaca nuevamente Jessica Lange como mejor actriz principal (2014) y como mejor actriz de reparto (2012), además, de Kathy Bates en la misma categoría en 2014 y James Cromwell como mejor actor de reparto (2013) queda demostrada la atención que esta serie ha obtenido.

El 11 de septiembre sería un punto de inflexión dentro de la historia, no sólo norteamericana, sino mundial y tanto la televisión como la ficción se harían rápido eco de lo sucedido creando un subgénero que podría catalogarse como **series post 11-S**. Mientras algunas series darían una respuesta casi inmediata, otras cambiarían escenas o episodios que adquirirían un nuevo (tétrico) tinte frente a los recientes atentados,²⁰⁹ algunas rendirían un respetuoso tributo²¹⁰ y los posteriores contenidos se valdrían de lo sucedido para generar historias²¹¹ que, de alguna forma, permitieran digerir mediante la ficción los hechos de la

²⁰⁹ La franquicia de *Law & Order*, tenía previsto una miniserie (pre 11-S) con los protagonistas de las tres series donde debían investigar un atentado en Nueva York, la cual fue inmediatamente cancelada. *Friends* (NBC, 1994-2004) fue otra de las series que tuvo que cambiar una escena completa en la que Chandler era detenido en el aeropuerto por hacer chistes respecto de los controles y los secuestros aéreos, entre otros ejemplos. Mientras que *Sex & the City* y *The Sopranos* quitaron imágenes de las Torres Gemelas que habían en sus respectivas presentaciones.

²¹⁰ *Law & Order* incluiría una placa inicial en la cual se conmemoraba a las víctimas del atentado, *Sex & the City* incluiría un episodio tributo, entre otros.

²¹¹ Los géneros más dispares dieron respuesta al 11-S. Desde la ciencia ficción al drama familiar, pasando por el policial, ninguna historia parece haber escapado al horror en el que se vio envuelto el país.

realidad. De una manera u otra, lo cierto es que la respuesta de la televisión tuvo una inmediatez que, por ejemplo, el cine careció y a partir de ese momento y con la posibilidad que permite ver la historia desde una cierta distancia, la ficción televisiva norteamericana, al igual que el país y el mundo, no volvería a ser el mismo después de esa mañana de martes de 2001.

Si bien este apartado se centrará en las series que tratan directamente las problemáticas post 11-S en sus tramas. Merece la pena mencionarse la respuesta inmediata que *The West Wing* (NBC, 1999-2006) dio a los hechos. El 3 de octubre de 2001 –a menos de un mes de los ataques- emitió un capítulo especial que hacía referencia –sin mencionarlo directamente- al 11-S, en lo que debió ser una carrera contra el tiempo no sólo de su guionista y creador, Aaron Sorkin, sino también del resto del equipo. En la introducción los diferentes personajes explicaban que ese episodio no continuaría con la línea temporal de la serie y que las ganancias serían otorgadas al departamento de bomberos de Nueva York, además, de que en vez de la presentación del show aparecerían teléfonos donde se podían realizar donaciones a las víctimas de los atentados. De esta forma, *The West Wing* hacía su lectura de lo sucedido:

“(..) «Isaac e Ismael» demostraría que la ficción televisiva, lejos de ser un mero entretenimiento sin más, también podía convertirse en un tan pedagógico como necesario servicio público de primer orden al intentar centrar un debate que, en un momento tan delicado como el que estaba viviendo el mundo en su totalidad, parecía absolutamente inasumible”.²¹²

El capítulo de este drama político presentaba a un grupo de alumnos que acuden a la Casa Blanca para una llamada ‘Presidencial Classroom’ que Josh Lyman (Bradley Whitford) –Ayudante del Jefe de Gabinete- debería darles. Sin embargo, una alarma alrededor de uno de los trabajadores de origen árabe que podría estar relacionado con el terrorismo, hace que haya un cierre de seguridad en el lugar y que Josh se vea obligado a improvisar su clase en el comedor privado del equipo presidencial, donde dadas las

²¹² DE FELIPE, F.; GOMEZ, I. *Ficciones colaterales: Las huellas del 11-s en las series ‘made in USA’*. Barcelona: UOC Press, 2011, p. 61-62.

circunstancias la temática girará alrededor del terrorismo. Esta excusa sería perfecta para que Josh ofrezca una excelente clase al respecto donde marcaría la diferencia entre musulmanes y terroristas haciendo una comparación entre el Cristianismo y el Ku Klux Klan. Entre los estudiantes, Josh y los demás personajes que se unirían a la charla se abriría una interesante discusión que servía como una lectura a lo que estaba sucediendo fuera de la pantalla. A partir de esta estrategia narrativa, Sorkin daba una respuesta inmediata, aunque también parcial en algunos aspectos, a los recientes acontecimientos.

Como se mencionó al comienzo del apartado el foco se pondrá en aquellas series que se centraron abiertamente en los acontecimientos post 11-S. Entre ellas se pueden enumerar a *The Agency* (CBS, 2001-2003) creada por Micheal Frost Beckner que se enfocaba en un grupo de agentes de la CIA y mostraba una polaridad sin matices entre ‘buenos’ y ‘malos’ que no repararía en caer en lugares comunes y tópicos. Mientras que *24* (FOX, 2001-2010), serie creada por Joel Surnow y Robert Cochran se emitiría por primera vez el 6 de noviembre de 2001 y su figura central, Jack Bauer (Kiefer Sutherland), sería un agente de la CTU (Counter Terrorist Unit). La serie proponía un original formato donde cada capítulo suponía una hora dentro de un día que, finalmente, componía una temporada entera y un reloj que acentuaba la sensación de ‘tiempo real’. Sin embargo, más allá de la novedad en el manejo del tiempo narrativo o que las pantallas partidas suponían, *24* trajo aparejado una representación sin matices de los terroristas y de que la seguridad nacional debía defenderse a cualquier precio. A lo largo de las nueve temporadas, Bauer encarnaría al héroe americano que llevará a cabo todo tipo de (cuestionables) acciones, siempre mostrando que el fin justifica los (violentos e ilegales) medios. *Threat Matrix* (ABC, 2003-2004), por su parte, mostraría a lo largo de sus dieciséis episodios los diferentes problemas y amenazas del departamento de seguridad antiterrorista que el agente especial John Kilmer (James Denton) y su equipo deberían enfrentar. Mientras que, la miniserie *The Grid* (TNT, 2004) una coproducción norteamericana e inglesa, también se enfocaría en un grupo internacional que lucha contra el terrorismo. En *Rescue Me* (FX, 2004-2011) el foco estaría en un grupo de bomberos de Nueva York pertenecientes a la Compañía 62, cuyo protagonista Tommy Gavin (Denis Leary) deberá luchar con los recuerdos y la muerte de su primo y amigo, Jimmy Keefe –quien se le aparecerá en la serie-, luego del 11-S:

“(…) los uniformados protagonistas de la serie, aunque ética y profesionalmente intachables, no destacan precisamente a nivel personal por sus virtuosos comportamientos o sus modélicos estilos de vida. Afectados todos ellos en primera persona por los terribles atentados de 2001, los traumatizados bomberos de *Rescue Me* huyen deliberadamente hacia delante para intentar sobrellevar de ese modo el dolor y la rabia acumulados desde entonces mediante una caótica dieta hecha a base de sexo urgente, alcoholismo nada anónimo, broncas familiares, divorcios de lo más disfuncional, peleas de taberna, novatadas realmente crueles y provocaciones disciplinarias sin demasiado sentido.”²¹³

La serie huía de lugares comunes y mostraba una faceta de los bomberos que incomodaba a más de uno, sin embargo, también dejaba en claro la dificultad de seguir luego de semejante tragedia ya sea desde aspectos emocionales como prácticos a partir de enfermedades, problemas con el seguro médico o la falta de ayudas por parte del gobierno.

El fugaz drama bélico *Over There* (FX, 2005) -creado por Steven Bochco and Chris Gerolmo- haría de la guerra contra Irak su principal escenario. En una historia que mostraba la vida de un grupo de militares en su primera misión en este país de Oriente y la relación, a la distancia, con sus familias y allegados, en el cual se introducía un inusual personaje de un soldado americano con ascendencia árabe que se alistaba al ejército. Otro ejemplo es *E- Ring* (NBC, 2005-2006) donde el foco vuelve a estar en las agencias de inteligencia. En este caso el nombre hace referencia a uno de los departamentos del FBI en el cual trabajan sus protagonistas. Con *Sleeper Cell* (Showtime, 2005-2006) el canal de cable Showtime se acercaba a la temática post 11-S que luego retomaría con *Homeland*. Este primer intento, aunque con sólo dos temporadas, se perfiló como una interesante trama que escapaba a algunos de los (muy) utilizados tópicos de otros programas del medio. En *Sleeper Cell* el protagonista es Darwyn Al-Sayeed (Micheal Ealy), un joven agente del FBI norteamericano y musulmán que se infiltrará en una célula dormida que planea un ataque en Los Ángeles y que tiene a Faris al-Farik (Oded Fher) como líder. De esta forma, los

²¹³ DE FELIPE, F.; GOMEZ, I. *Ficciones colaterales: Las huellas del 11-s en las series 'made in USA'*. Op. cit., p. 205.

personajes se alejaban de los estereotipos ofreciendo perfiles complejos y atrayentes en una serie cuyos inesperados giros mantendrían al público al borde del asiento. *Sleeper Cell* introdujo otra novedad que la distinguió de otros shows al emitir sus capítulos en noches consecutivas, lo que suponía además, tener que grabar toda la temporada con antelación. Mientras que la primera se emitió con el tagline de ‘Neighbors. Husbands. Terrorists’, la segunda fue ‘Cities. Suburbs. Airports. Targets’ donde Al-Sayeed deberá infiltrarse en otro grupo. Ambas ponían de manifiesto, mediante sencillas palabras cómo había cambiado el significado y la relación de aquéllas luego del 11-S. El show recibiría distintas nominaciones entre las que se destacan dos a los Golden Globe –mejor miniserie (2006) y mejor actor en una miniserie para Micheal Ealy (2007)- y cuatro a los Emmy – mejor miniserie (2006), entre otras-. *Rubicon* (AMC, 2010) sería otro ejemplo que se distinguía del resto en una serie con una trama compleja y un pausado tiempo narrativo que pondría a prueba a la audiencia. En este caso su protagonista es Will Travers (James Badge Dale) un analista de inteligencia que trabaja para el API (American Policy Institute) que, además, perdió a su mujer e hija en los ataques del 11-S, hecho que será el telón de fondo de esta historia donde conspiraciones, un nuevo régimen mundial, terrorismo e inabarcables cantidades de información se unen en un interesante thriller político que, aunque halagada por la crítica, desafortunadamente, no sobrevivió a su primera temporada. Por último, la ya mencionada *Homeland* (Showtime, 2011-) tendría mejor suerte que gran parte de las anteriores. La serie de Howard Gordon y Alex Gansa saldría al aire casi una década después de los terribles atentados,²¹⁴ y mostraba –una vez más- que la televisión (y Estados Unidos) estaba lejos de dejar ir a la amenaza árabe y la guerra del terror. La conocida y ya aludida trama de este thriller comienza con la liberación, luego de ocho años, del soldado y prisionero de guerra en Irak, Nicholas Brody (Damian Lewis), y la sospecha de la agente de la CIA Carrie Mathison (Claire Danes) de que Brody ha sido convertido por sus captores y, por lo cual, supone un peligro para la nación norteamericana. En esta ocasión el temible enemigo es Abu Nazir (Navid Negahban) y Carrie deberá hacer lo que esté a su alcance para impedir que se lleve a cabo un nuevo atentado.

²¹⁴ La emisión del primer capítulo fue el 2 de octubre de 2011.

La amenaza externa, la guerra contra el terror, los atentados, la captura de criminales de guerra, los juicios, las teorías conspirativas, las torturas, los traumas de la población, las experiencias vividas en primera persona y demás caras (y hechos) que traerían aparejados los ataques a las Torres Gemelas continuarían una línea temporal e histórica que se trasladará a la ficción televisiva no sólo en las series ya mencionadas sino también en tantas otras –que de forma más o menos referencial o indirecta- también han tratado estos temas.

Dentro del **drama político** se destaca la ya mencionada, *The West Wing* que le otorgaría al género un nuevo estándar dentro de la pantalla chica. La serie se situaba temporalmente en los últimos años de la presidencia de Bill Clinton en una era post Lewinsky. Sin embargo, lejos del escándalo que atrapó al mandatario norteamericano, el presidente de la pantalla estaría felizmente casado en un intento por dejar ese aspecto de lado y centrarse en el día a día del grupo de colaboradores más allegados al presidente. Debates políticos, lecciones cívicas, diálogos inteligentes, numerosas tramas y un elenco coral fueron algunos de los puntos distintivos de este show. A este espectacular programa lo seguirían algunos que intentarían imitar mediante diferentes elementos y con desigual éxito a su predecesora. Con *Commander in Chief* (2005-2006) el escenario volvería a ser la Casa Blanca pero en esta ocasión la primera mandataria sería Mackenzie Allen (Geena Davis),²¹⁵ la vicepresidente que asumiría luego de un repentino accidente cerebral del presidente Teddy Bridges (Will Lyman) que terminaría con su muerte y la convertiría en la primera mujer en gobernar los Estados Unidos. Centrado en la vida profesional, aunque más familiar de Allen, recibiría críticas contrapuestas y no lograría superar una primera temporada. Mientras que *Scandal* (ABC, 2012) el drama creado por Shonda Rhimes tiene como una protagonista a Olivia Pope (Kerry Washington) -cuya figura está basada en Judy Smith jefa de prensa de la administración de George Bush (h)- y su empresa de control de crisis entre cuyos clientes tendrá al presidente. Situada también en Washington, con la Casa Blanca y la política como telón de fondo, *Scandal* se valdría –al igual que muchos shows- de noticias en el mundo real para alimentar sus tramas. Con *Boss* (Starz, 2011-2012) el

²¹⁵ Geena Davis ganó un Golden Globe como mejor actriz en un drama (2006).

escenario se trasladaba al panorama político de Chicago y su alcalde Tom Kane encarnado de excelente manera por Kesley Grammer, quien ganaría un Golden Globe a mejor actor dramático por su actuación (2012). Dispuesto a mantener su poder a cualquier precio, el astuto y violento Kane ocultará a todo su entorno una enfermedad neuronal diagnosticada en la primera entrega -con un desalentador futuro por delante, al mejor estilo Walter White-. Creada por Farhad Safinia, esta serie contó con Gus Van Sant entre sus productores ejecutivos, quien dirigió también el episodio piloto.

Mientras que la ya nombrada *House of Cards* (Netflix, 2013-) volvería a mostrar el potencial de este género. Con Kevin Spacey en el papel del congresista Frank Underwood. La serie casi no logra ver la luz luego de intentos fallidos de su creador, Beau Willimon, por situarla en diferentes canales de cable como AMC y HBO. Sin embargo, fue en la plataforma de streaming Netflix que encontró un perfecto hábitat donde desarrollar esta historia. *House of Cards* ofrecía una cruda postal de la Casa Blanca y un interesante matrimonio en su camino hacia el poder. La serie ha traído la atención no sólo a su historia, sino también a nuevas formas de producir y realizar un show con claras diferencias del sistema de producción tradicional, tema que se tratará más adelante.

Otros dos dramas políticos tendrían nuevamente a protagonistas femeninas. Por un lado, la miniserie *Political Animals* (USA Networks, 2012) con Sigourney Weaver como Elaine Barrish, la ex primera dama divorciada y devenida en Secretaria de Estado. Con algunas referencias a la era Clinton -el marido de Elaine gobierna durante los años noventa y se le conocen romances extramatrimoniales- esta serie mezclará los entretelones de la Casa Blanca con los intentos de Elaine por mantener a su familia unida. Por otro, *Madam Secretary* (CBS, 2014-) se enfoca en la vida profesional y personal de la (también) Secretaria de Estado, Elizabeth Faulkner McCord (Téa Leoni), ex analista de la CIA y recientemente elegida -luego de la sospechosa muerte de su antecesor- por su falta de ambiciones políticas. Creada por Barbara Hall tiene como productores ejecutivos a Morgan Freeman, Lori McCreary y Tracey Mercer.

3.5. MÁS DRAMA SERIAL EN LA TERCERA EDAD DE ORO

La intención de este capítulo ha sido de proveer un amplio contexto de las tendencias televisivas que se han dado durante los últimos quince años, a partir de ejemplos que por diferentes razones han llamado la atención del público, la crítica o la audiencia ya sea por sus novedades narrativas, estéticas o temáticas cada una ha sabido realizar un aporte al panorama televisivo actual. Antes de pasar al siguiente capítulo de este trabajo es necesario mencionar algunas series que se han escapado a las tendencias antes mencionadas y, sin embargo, son producciones que se han distinguido dentro del prolífico escenario televisivo de esta etapa, ya sea por la calidad de sus historias, la resignificación que hacen de un género o por la novedad que suponen y las distingue del resto.

El tradicional **drama policial** ampliamente producido y consumido en la televisión norteamericana, encontraría en las mencionadas (y diferentes) *The Shield*²¹⁶ (FX, 2002-2008) y *The Wire*²¹⁷ (HBO, 2002-2008) una interesante transformación del género. Mientras que la antología *True Detective* (HBO, 2014-) abrió su primera temporada con el crimen de una joven que los detectives Martin Hart (Woody Harrelson) y Rustin Cohle (Matthew McConaughey) serían los encargados de investigar y detrás del cual se esconderían otras muertes. Con dos líneas temporales que se entrecruzan, un perdido pueblo de Louisiana de fondo, el misterio presentado en diferentes capas, una narración densa que enfatiza la historia y algunas evocaciones a *Twin Peaks* esta serie de ocho capítulos ofrecía una versión diferente y atrapante del policial. La serie creada por Nic Pizzolatto recibiría en su primera temporada cuatro nominaciones a los Golden Globes (2015) y ganó cinco premios Emmy – mejor dirección en un drama para Cary Fukunaga (2014), entre otros- además de otras seis nominaciones en esta entrega. Por su parte, *Narcos* (Netflix, 2015-) la serie que se centra en la vida de Pablo Escobar, ofrece novedad al género policial en una historia donde se mezcla la realidad y la ficción.

²¹⁶ *The Shield* ganó un premio Peabody (2006), cinco nominaciones a los Golden Globes donde ganó en dos ocasiones como mejor drama (2003) y mejor actor en una serie dramática para Micheal Chiklis (2003).

²¹⁷ *The Wire* ganó un Bafta en 2009 y obtuvo dos nominaciones a los Emmy.

El **drama policial episódico** también ha mantenido su cuota de pantalla con productos que, aunque por momentos menos complejos, suponen un válido entretenimiento y audiencia asegurada tanto para los canales como los anunciantes. Además de los ya mencionados, de la mano de la CBS el género se haría presente en la pantalla con: la famosa *Cold Case* (CBS, 2003-2010) donde Lilli Rush (Kathryn Morris) y su equipo cerrarían casos que permanecían sin resolver; en *Numb3rs* (CBS, 2005-2010) las fórmulas matemáticas permitirán solucionar los casos más complicados; *The Mentalist* (CBS, 2008-2015) donde Patrick Jane (Simon Baker) ayudará al CBI (California Bureau of Investigation) a resolver crímenes; *Criminal Minds* (CBS, 2005-) donde como su nombre lo indica el foco estará en las mentes de los delincuentes y un grupo de perfiladores criminales del FBI, tres generaciones de policías de la familia Reagan serán los protagonistas de *Blue Bloods* (CBS, 2010-) y *Unforgettable* (CBS, 2011-2014; A&E, 2015-) donde la inusual memoria de la detective Carrie Wells (Poppy Montgomery) será crucial en su profesión. Por su parte, *The Blacklist* (CBS, 2013-) es otra incursión de la CBS en el drama policial, en este caso presenta a un astuto criminal, Raymond Reddington (James Spader), que se rinde y decide cooperar con el FBI para atrapar a otros delincuentes sólo si trabaja junto a Elizabeth Keen (Megan Boone), la nueva analista de perfiles. La serie ha tenido una buena recepción de la prensa y el público, que la ha convertido en uno de los dramas más vistos de esta network. La FOX haría su intento con *Bones* (FOX, 2005-) inspirada en los libros de la antropóloga forense Kathy Reichs, en la serie la doctora Temperance Brennan (Emily Deschanel) que posee un especial talento para descifrar claves ocultas en los cuerpos de las víctimas y *Lie To Me* (FOX, 2009-2011) donde el Dr. Cal Lightman (Tim Roth) dirige un grupo de investigación donde descifran –a través del lenguaje corporal- si alguien miente o no, esta habilidad será puesta al servicio de la policía, el FBI y demás instituciones.

Mientras que el **drama médico** encontraría en la polémica *Nip/Tuck* (FX, 2003-2010) una versión completamente distinta a la que los televidentes estaban acostumbrados. Creada por Ryan Murphy la serie se centraba en la vida laboral y personal de dos cirujanos plásticos (y amigos) de Miami (luego Los Ángeles), Sean McNamara (Dylan Walsh) y Christian Troy (Julian McMahon) que tenían una clínica en conjunto donde se realizaban todo tipo de procedimientos médicos. El programa ganó mejor drama en los Golden Globes

(2005), además de otras cuatro nominaciones, mientras que en los Emmy recibiría dieciocho nominaciones –donde ganaría a mejor maquillaje en 2004-. Entre los más recientes dramas médicos y con una impronta más tradicional se encuentran *Code Black* (CBS, 2015-) que se centra en el ficticio hospital Angels Memorial y un grupo de cuatro residentes que trabajan en su sala de emergencia y *Chicago Med* (NBC, 2015-) creada por Dick Wolf es un spin off de *Chicago Fire*.

En el **ámbito profesional** dos series de Aaron Sorkin reflexionarían desde lugares diferentes acerca del medio televisivo en series que lo ponen como telón de fondo. Quizás retomando la línea narrativa de la sitcom *Sports Night* (ABC, 1998-2000), el creador de *The West Wing*, lanzaría, por un lado, *Studio 60 on the Sunset Strip* (NBC, 2006-2007) centrada en el detrás de escena de un programa de sketches cómicos al mejor estilo *Saturday Night Live*, la serie no escapará al escenario post 11-S del cual se valdrá para hacer algunas críticas a la sociedad y los medios. Sin embargo, los bajos índices de audiencia serían suficientes para que la serie no fuera renovada tras su primera temporada. Por otro lado, en *The Newsroom* (HBO, 2012-2014) Sorkin apostaría por el backstage del noticiero ‘News Night’ con Will McAvoy (Jeff Daniels)²¹⁸ como presentador y editor jefe y la nueva productora ejecutiva (y ex novia de Will) MacKenzie McHale (Emily Mortimer) como protagonistas del show, además, de Charlie Skinner (Sam Waterson) como jefe de Will y el resto de los integrantes del equipo de redacción. Ya desde su inicio la serie dejaría en claro que serían sus diálogos el pilar sobre el que se basaría con el excelente y memorable monólogo de Will en los primeros minutos.²¹⁹ A pesar de no haberse convertido en un gran

²¹⁸ Daniels ganó un Emmy como mejor actor dramático en 2013, además de otra nominación para los mismos premios (2014) y una en la misma categoría para los Golden Globes (2013).

²¹⁹ “(...) there's absolutely no evidence to support the statement that we're the greatest country in the world. We're 7th in literacy, 27th in math, 22nd in science, 49th in life expectancy, 178th in infant mortality, 3rd in median household income, number 4 in labor force, and number 4 in exports. We lead the world in only 3 categories: number of incarcerated citizens per capita, number of adults who believe angels are real, and defense spending, where we spend more than the next 26 countries combined. 25 of whom are allies. Now, none of this is the fault of a 20 year old college student. But you, nonetheless, are without a doubt a member of the worst generation ever. So when you ask, "what makes us the greatest country in the world?" I don't know what the fuck you're talking about. Yosemite? [Pause] We sure used to be. We stood up for what was right. We fought for moral reasons. We passed laws, struck down laws for moral reasons. We waged wars on poverty, not poor people. We sacrificed, we cared about our neighbors. We put our money where our mouths were. And we never beat our chest. We built great big things, made ungodly technological advances, explored

hit dentro de HBO, la serie tuvo momentos álgidos y excelentes diálogos que demostraban que era Sorkin quien estaba detrás del proyecto, a la vez que ofrecía un show que se enriquecía de la agenda más actual – como la muerte de Bin Laden- y se ofrecía por momentos una crítica al medio mismo.

El **drama familiar** también será explorado durante esta etapa desde ángulos completamente diferentes a los que el televidente estaba acostumbrado y, mejor aún, con excelentes resultados. Mencionadas en el capítulo anterior dos series de HBO revolucionarían este género: *Six Feet Under* (2001-2005) y *Big Love* (2006-2011). Mientras que la primera se enfoca en la disfuncional familia Fisher, luego de la muerte de su patriarca, Nathaniel (Richard Jenkins) donde el resto de los integrantes del clan conformado por los hijos Nate (Peter Krause), David (Michael C. Hall), Claire (Lauren Ambrose) y la viuda, Ruth (Frances Conroy) deberán lidiar con el nuevo panorama tanto en la familia como el negocio que aquella muerte dejó. En una serie donde la tragedia y la comedia muchas veces conviven, *Six Feet Under* indagaba en las relaciones familiares apelando no sólo al humor negro- una marca registrada de su creador-, sino también a los aspectos más oscuros de sus personajes donde temas como la homosexualidad, las drogas, la adolescencia, la infidelidad, la búsqueda de la identidad, el amor en la tercera edad serían tratados a través de sus historias. Con el telón de fondo de la funeraria familiar, la serie elaboró una estructura narrativa donde cada capítulo se abría con una muerte –absurda, inesperada, cómica, normal...- de alguien que más tarde llegaría a la funeraria. A lo largo de sus cinco temporadas logró desafiar moldes y escapar al cliché con interesantes personajes que, sin duda, redefinirían el género. *Six Feet Under* ha recibido gran cantidad de galardones entre los cuales se destacan: un Peabody en 2003, tres Golden Globes – mejor drama (2002), mejor actriz de reparto para Rachel Griffiths (2002), mejor actriz en

the universe, cured diseases, and we cultivated the world's greatest artists and the world's greatest economy. We reached for the stars, acted like men. We aspired to intelligence, we didn't belittle it, it didn't make us feel inferior. We didn't identify ourselves by who we voted for in our last election. And we didn't... we didn't scare so easy. We were able to be all these things, and to do all these things, because we were informed. By great men, men who were revered. First step in solving any problem is recognizing there is one. America is not the greatest country in the world anymore. Enough?”.

una serie dramática para Frances Conroy (2004)- además de otras cinco nominaciones²²⁰ y nueve premios Emmy- entre ellos mejor actriz invitada en una serie dramática para Patricia Clarkson (2002 y 2006), mejor dirección en una serie dramática para Alan Ball (2002)-, además de otras cuarenta y tres nominaciones.²²¹

Por otro lado, *Big Love* presentaba ni más ni menos que el día a día de una familia polígama conformada por el patriarca Bill Henrickson (Bill Paxton) y sus tres esposas: Barbara (Jeanne Tripplehorn) -con quien tiene tres hijos y, además, está casado legalmente-, Nicolette (Chloë Sevigny) -con quien tiene dos hijos- y Margene (Ginnifer Goodwin) - su última esposa y con quien tiene también dos hijos-. Viviendo en hogares contiguos comunicados por un jardín en común, los Henrickson viven una doble vida. De puertas adentro son una familia y de puertas afuera Nicky y Margene son sólo dos vecinas solteras con hijos. Ya desde el primer capítulo de la serie quedaba demostrado que no habría nada tradicional en la familia retratada en *Big Love* y donde temas tabú y religiosos serían tocados una y otra vez. La serie creada por Mark V. Olsen y Will Scheffer llamaría rápidamente la atención de la crítica y las entregas de premios, con siete nominaciones a los Golden Globes donde se distingue mejor drama (2007, 2008 y 2010), Chloë Sevigny ganaría como mejor actriz de reparto en 2010, además nueve nominaciones a los premios Emmy, entre otros. Mientras que Showtime tendría su propia versión de familia disfuncional con los Gallagher y la ya nombrada *Shameless* (Showtime, 2011-).

Sin embargo, el género también tendría oportunidad de reformularse en las networks -dejando las excentricidades de lado-. Por un lado con *Brothers & Sisters* (ABC, 2006-2011) que presentaba a la pudiente familia Walker luego de la muerte de su patriarca. El elenco se conformaba por la reciente viuda Nora (Sally Field) y sus hijos: Sarah (Rachel Griffiths), Tommy (Balthazar Getty), Kitty (Calista Flockhart), Kevin (Matthew Rhys) y Justin (Dave Annable). Intrigas, celos, infidelidad, problemas con drogas, enfermedades y complejas relaciones familiares se pondrían de manifiesto de diferentes formas en la

²²⁰ La serie fue nominada a los Golden Globes como mejor drama (2003, 2004), mejor actriz en un drama para Rachel Griffiths (2003), mejor actor principal en un drama (2003, 2004).

²²¹ Entre las nominaciones a los Emmy se destacan: mejor drama (2002, 2003), mejor actriz principal para Frances Conroy (2002, 2003, 2005, 2006), Rachel Griffiths (2002), mejor actor principal en un drama para Peter Krause (2002, 2003, 2006) y Micheal C. Hall (2002), mejor guión dramático para Alan Ball (2006), entre otras.

historia. Por otro lado, *Parenthood* (NBC, 2010-2015) que ofrecía un interesante drama familiar basado en la película del mismo nombre de 1989 de Ron Howard. Ubicada en Berkeley, la serie se centraba en tres generaciones del clan Braverman: los padres –Zeek (Craig T. Nelson) y Camille (Bonnie Bedelia)-, sus cuatro hijos adultos –Adam (Peter Krause), Sarah (Lauren Graham), Julia (Erika Christensen) y Jasmine (Joy Bryant)- y la descendencia de éstos. Por su parte, Netflix se incorporaría a esta tendencia con *Bloodline* (2015-), un drama familiar con toques de intriga y suspense que se centra en el clan Rayburn. Dueños de un hotel en Los Cayos, Florida; Robert (Sam Shepard) y Sally (Sissy Spacek) son los padres de cuatro (muy diferentes) hijos: Danny (Ben Mendelsohn) el primogénito mayor y oveja negra de la familia, John (Kyle Chandler) cuya voz en off irá hilando el relato, Meg (Linda Cardellini) la conciliadora hija menor y abogada y el impulsivo Kevin (Norbert Leo Butz). La historia se iniciará con el regreso de Danny para celebrar el aniversario de sus padres. Tras su arribo, los secretos del pasado y las cuentas pendientes entre los miembros de la familia no tardarán en llegar. A los paradisíacos escenarios como el hotel familiar y las playas de arena blanca y mar turquesa se contraponen las mentiras y oscuridades que los Rayburn guardan tras una fachada de familia perfecta. Con grandes nombres tanto detrás – tiene como productores a Daniel Zelman y Todd y Glen Kessler-²²² como frente a las cámaras –Kyle Chandler, Sissy Spacek...- , Netflix ya ha anunciado una segunda temporada. Mientras que *Transparent* (Amazon, 2014-) es el dramedy familiar de Amazon. Creada por Jill Soloway, la serie gira en torno a una familia de Los Angeles cuyas vidas cambiarán cuando descubran que el patriarca, Mort (Jeffery Tambor) es transgénero. La serie ha tenido una excelente recepción en entregas de premios donde ganaron mejor serie cómica y mejor actor principal en un musical o comedia en los Golden Globes (Tambor) en 2015, entre otros premios que han obtenido.

Los realities de concursos musicales dejarán en la ficción la herencia del **musical**, género que estaba ‘olvidado’. Con *American Idol* (FOX, 2002-) como producto estrella de

²²² El equipo detrás de series como *Damages*.

su grilla, no es casualidad que haya sido la FOX la cadena dispuesta a apostar en este género con *Glee* (FOX, 2009-). La serie de Ryan Murphy, Brad Falchuk y Ian Breanan que se centra en la escuela secundaria William McKinley y su club de coro 'New Directions'. A través de su extenso elenco en *Glee* se pondrían de manifiesto temas como la búsqueda de la identidad, la sexualidad, las convicciones y la vida adulta a través del humor, la ironía y la honestidad. Con seis temporadas, giras, miles de CDs vendidos, una película e innumerables premios,²²³ la serie ha sido una clara demostración del potencial del musical en el prime-time. Manteniendo el género aunque en una clave completamente diferente *Nashville* (ABC, 2012-) también sería otra de las series destacadas de esta tendencia. Enmarcada en el universo de la música country. La serie se centran en dos (diferentes) cantantes: la leyenda Rayna James (Connie Britton) y la nueva sensación Juliette Barnes (Hayden Panettiere), entre las cuales el conflicto no tardará en llegar. Creada por Callie Khouri, ganadora de un Oscar y un Golden Globe por el guión de *Thelma y Louise* (1991), la serie ha recibido nominaciones a los Golden Globes – para mejor actriz en una serie dramática para Hayden Panettiere (2013 y 2014) y Connie Britton (2013)- y a los Emmy_ mejor actriz dramática para Connie Britton (2013) y mejor música original (2013)-. Mientras que *Smash* (NBC, 2012-2013) contaba la historia de una obra de Broadway basada en la vida de Marilyn Monroe donde los entretelones para llevar a cabo la producción se mezclará con la vida de los protagonistas, entre los cuales se destacan Debra Messing, Christian Borle y Anjelica Huston. Además de figuras invitadas como Uma Thurman y Jennifer Hudson. *Smash* fue nominada como mejor comedia o musical a los Golden Globes en 2013. Además, de otras dos nominaciones a los Emmy ese mismo año por mejor música original y letras; en 2012 ganaría a mejor coreografía y recibiría otras tres nominaciones en esta entrega de premios.

²²³ La serie ha recibido diez nominaciones a los premios Golden Globes, de los cuales ganó a mejor serie musical o comedia (2010 y 2011), mejor actor de reparto para Chris Colfer (2011) y mejor actriz de reparto para Jane Lynch (2011). Mientras que en los Emmy ha recibido cuarenta nominaciones y ha ganado en seis ocasiones, entre las cuales se destacan: mejor actriz invitada en una comedia para Gwyneth Paltrow (2011), mejor dirección en comedia para Ryan Murphy (2010), mejor actriz de reparto en una comedia para Jane Lynch (2010) y mejor actor invitado en una comedia para Neil Patrick Harris (2010). Además, ganó en Peabody en 2010 y dos nominaciones a los Bafta.

Durante esta etapa aparecerían también algunas series cuyo original planteo hace **difícil su encasillamiento** y cuyas historias serán tendencias por mí mismas. Es el caso, por ejemplo, de *Lost* (ABC, 2004-2010) cuya narrativa -con numerosas intrigas, saltos temporales y dispares personajes- presentaría una historia sin precedentes. En otro registro completamente diferente también se puede mencionar a *Sons of Anarchy* (FX, 2008- 2014), la serie de luchas de poder o a *Treme* (HBO, 2010-2013) que se situaba en la Nueva Orleans post huracán Katrina y su reconstrucción con un dilatado tiempo narrativo.

A mitad de camino entre una película y una serie, durante esta etapa el formato de mini serie -ampliamente utilizado en el Reino Unido- también tendrá su lugar en esta etapa televisiva. A partir de diferentes producciones donde, una vez más, HBO se distinguirá no sólo por su cantidad sino también calidad: *The Corner* (2000)²²⁴ tenía como trasfondo un humilde barrio de Baltimore, *Band of Brothers* (2001)²²⁵ basada en la obra homónima de Stephen E. Ambrose, contaba con Steven Spielberg y Tom Hanks entre sus productores; *Angels in America* (2003) adaptada de la obra de teatro de Tony Kushner; *Empire Falls* (2005)²²⁶ cuya acción se centrada en diferentes habitantes del pueblo del mismo nombre; *Generation Kill* (2008)²²⁷ se basa en el libro de Evan Wright y sus experiencias como reportero al unirse a un pelotón en la Guerra de Irak en 2003; *John Adams* (2008)²²⁸ tiene como protagonista al segundo presidente de Estados Unidos; *The Pacific* (HBO, 2010)²²⁹ donde – temáticamente y temporalmente ligada *Band of Brothers*- el foco volvería a esta en la Segunda Guerra Mundial; *Mildred Pierce* (HBO, 2011) protagonizada por Kate Winslet

²²⁴ *The Corner* ganó un Peabody (2000) y recibió cuatro nominaciones a los Emmy.

²²⁵ *Band of Brothers* recibió un Golden Globe como mejor miniserie (2002), otros 6 premios Emmy, entre ellos también a mejor miniserie (2002) y un Peabody (2002).

²²⁶ *Empire Falls* ganó un Golden Globe a mejor mini serie (2006) y a mejor actor de reparto para Paul Newman (2006) –quien también recibiría un Emmy por ese mismo papel-. Además de otras dos nominaciones para las actuaciones de Ed Harris y Joanne Woodward. En los Emmy obtendría otras nueve nominaciones.

²²⁷ *Generation Kill* ganó tres premios Emmy –mejor edición de video (2009), mejores efectos especiales (2009) y mejor mezcla de sonido (2009)- y recibió otras ocho nominaciones.

²²⁸ *John Adams* ganó cuatro Golden Globes – mejor actor en una miniserie para Paul Giamatti (2009), mejor actriz en una miniserie para Laura Linney (2009), mejor actor de reparto en una miniserie para Tom Wilkinson (2009) y mejor miniserie (2009). Además de trece premios Emmy – donde nuevamente Giamatti, Linney y Wilkinson fueron distinguidos- y otras diez nominaciones.

²²⁹ *The Pacific* recibió ocho premios Emmy –entre ellos se destacan mejor miniserie (2010)- y otras dieciséis nominaciones y una a mejor miniserie en los Golden Globes. Además, de un premio Peabody (2011).

–que ganó un Golden Globe y un Emmy por su actuación–; ofrecía un remake de la película de 1945; *Parade's End* (2012-2013) centrada en un triángulo amoroso durante la Primera Guerra Mundial; *Olive Kitteridge* (2014) basada en la novela del mismo nombre de Elizabeth Strout, la serie contó con figuras como Frances McDormand, Richard Jenkins y Bill Murray y, entre sus últimas producciones, se encuentra *Show me a Hero* (2015) creada por David Simon y William F. Zorzi, que relata la historia de Nick Wasiczko (Oscar Isaac), un político demócrata que fue elegido alcalde de Yonkers en 1987. Otros canales también utilizarían este formato para contar historias de diferente índole: como la ciencia ficción en el caso de *Taken* (SyFy, 2002)²³⁰ que tendría como creador a Steven Spielberg y Leslie Bohem y también de *Lost Room* (SyFy, 2006) con Peter Krause y Julianna Margulies como protagonistas; *Into the West* (TNT, 2005) donde se mostraría la historia de dos familias y cómo sus vidas se entremezclan en el lejano oeste; *The Pillars of Earth* (Starz, 2010) adaptación de la novela homónima de Ken Follet; *The Kennedys* (Reelz Channel, 2011)²³¹ el drama de época que se centra en el político clan norteamericano, *Hatfields & McCoys* (History Channel, 2012)²³² cuenta la famosa disputa de dos familias norteamericanas; *Bonnie and Clyde* (A&E, 2013)²³³ basada en los carismáticos ladrones.

Este capítulo ha sido un acelerado recorrido por las series que, de distintas formas, han tenido lugar durante los últimos quince años, para poder situar mejor al lector en el panorama televisivo de esta etapa. Ya sea formando parte de tendencias o creándolas ellas mismas, experimentando con tiempos narrativos o temáticas; llamando la atención por su brutalidad o sutileza; con extensos elencos o pocos personajes estos programas televisivos – algunos más que otros– confirman la existencia de una nueva Edad de Oro.

²³⁰ *Taken* ganó un Emmy como mejor miniserie en 2003 –otras cinco nominaciones en los mismos premios–, además de una nominación a la misma categoría en los Golden Globes.

²³¹ *The Kennedys* ganó cuatro Emmy entre ellos mejor actor principal en una miniserie para Barry Pepper (2011), además de otras seis nominaciones, entre ellas para Tom Wilkinson como mejor actor de reparto.

²³² Kevin Costner recibió un Golden Globe y un Emmy como mejor actor en una mini serie (2013). Además, *Hatfields & McCoys*, ganó en otras cuatro categorías en los Emmy –entre ellas, a mejor actor de reparto en una miniserie para Tom Berenger– y obtuvo otras once nominaciones.

²³³ *Bonnie and Clyde* obtuvo una nominación a los Emmy como mejor mini serie.

4. EL AUTOR TELEVISIVO. QUIÉN ESTÁ DETRÁS DE LA FICCIÓN TELEVISIVA

The soul? There's nothing but chemistry here.

Walter White, Breaking Bad.

A lo largo de la historia televisiva el autor es una figura que ha adoptado las más diversas formas y ha desatado también diferentes posturas y opiniones. Desde su anonimato hasta su muerte pasando por su reciente resurrección, el autor televisivo parece haber transitado mil vidas para resurgir fortalecido durante esta Tercera Edad de Oro en la que tendrá un protagonismo inédito dentro de la pantalla chica. Pero ¿quién es el autor televisivo? A lo largo, de este capítulo se revisará el ondulado sendero que ha recorrido esta figura para poder reformular esta noción y situarla en el contexto actual.

Mientras que la respuesta a quién es el autor de un libro, una obra de teatro, una película o pintura puede resultar sencilla. En el medio televisivo la misma pregunta parece más difícil de contestar, habrán diferentes respuestas –muchas dependiendo de la época- y será arduo conciliar por momentos la idea de un autor único como lo hay en otros terrenos artísticos. Sin embargo, durante la Tercera Edad de Oro el drama televisivo adquiere un

nuevo status²³⁴ que nos permite hablar de obras de arte dentro del medio y, por lo tanto, transformar y conciliar un nuevo concepto de autor. Son productos donde la huella de su creador, como sucedió con el cine, se impregna en sus obras. A lo largo de este capítulo revisaremos la noción de autor televisivo en pos de encontrar un concepto que se adapte al momento actual.

4.1. EL AUTOR: ANTECEDENTES DENTRO Y FUERA DE LA PANTALLA CHICA

La teoría del autor televisivo ha estado marcada por su par en el cine, así como también por transformaciones que se han dado en otros contextos artísticos y académicos. En 1954 François Truffaut y su artículo *Une certaine tendance du cinéma français* publicado por la revista Cahiers du cinéma sentaría las bases no sólo de la Nueva Ola francesa, sino también del cine de autor. De esta manera, se introducía una discusión en el ámbito cinematográfico donde se reivindicaba la importancia del autor (director) quien- a través de diferentes elementos- empapaba con su huella personal un film y que, llevaría –en algunos directores- a desarrollar un marcado estilo que sería reconocible en toda su obra.²³⁵ Mientras que en los Estados Unidos esta teoría sería divulgada por Andrew Sarris con su ensayo *Notes on the auteur theory in 1962* y su posterior libro *The American Cinema: Directors and Directions 1929-1968*. Sarris se valía de los conceptos planteados por Truffaut para traspolarlos al panorama cinematográfico norteamericano e iniciaba, así los estudios sobre autoría cinematográfica en su país.²³⁶ Sin embargo, la figura del autor sería cuestionada por el estructuralismo con su proclamada muerte por parte de Roland Barthes y el nacimiento de una teoría del lector,²³⁷ donde el pensador francés sentenciaba:

“(…) writing is the destruction of every voice, of every point of origin. Writing is that neutral, composite, oblique space where our subject slips away, the negative

²³⁴ MITTELL, J. *Complex TV: the poetics of contemporary television*. Op. cit., 96. “As American television has become more aesthetically valued over the past two decades, its author function has become more prominent, helping to justify and anchor the medium’s cultural worth through a range of discursive practices.”

²³⁵ TRUFFAUT, F. “Une certain tendance du cinéma français” en Cahiers du Cinéma, n° 31, 1954.

²³⁶ Sarris incorporaría tres elementos a la teoría del autor: la competencia técnica, una personalidad distintiva –que se traduzca en diferentes elementos dentro de sus films que sirvan a modo de firma- y el significado interior que se manifiesta en la tensión entre la personalidad del director y su material.

²³⁷ BARTHES, R. “The Death of the Author”, en *Image-Music-Text*. London: Fontana Press, 1977, (1a ed. 1968).

where all identity is lost, starting with the very identity of the body writing. (...) To give a text an Author is to impose a limit in that text, to furnish it with a final signified, to close the writing. (...) we know that to give writing its future, it is necessary to overthrow the myth: the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author”.²³⁸

Años más tarde, Michel Foucault retomaría este debate con la pregunta ¿Qué es un autor? a la que seguiría ¿Qué es una obra? y donde ahondaría la relación entre ambos para definir, luego, la función autor y su concordancia con el discurso.²³⁹

La televisión tampoco escaparía a estas transformaciones producidas respecto de la noción de autor. En la Primera Edad de Oro el guionista sería el autor televisivo por excelencia en las antologías dramáticas que se emitían semana tras semana. Con nombres como los ya mencionados Rod Serling, Reginald Rose o Paddy Chayefsky, entre otros. Sobre estos profesionales recaía el concepto de autoría hasta lograr una notoriedad, en ocasiones, similar o superior a las de los actores más reconocidos del momento.²⁴⁰ Sin embargo, tras el término de este período la figura del guionista también quedaría en un segundo plano y la autoría televisiva caería en el anonimato de un ámbito de producción industrial y colectiva. En esta etapa, mientras algunos autores negarán la existencia de un único autor televisivo y se apoyarán en la noción de un ‘comunicador’ identificado a través de diferentes niveles: las caras visibles de la pantalla como actores y presentadores; las instituciones emisoras con sus empleados y sus códigos; y la cultura donde se enmarcan los mensajes televisivos.²⁴¹ Otros se inclinarán por pensar que la televisión seguirá los pasos del cine en cuanto a autoría.²⁴²

Sin embargo, pasarían décadas hasta que se inicien los estudios sobre autoría televisiva, sería recién en los ochenta con **Horace Newcomb** y **Robert Alley** y su libro *The producer's medium*. En este trabajo mediante entrevistas con diferentes productores de

²³⁸ BARTHES, R. “The Death of the Author”, en *Image-Music-Text. Op. cit.*, p. 142-148.

²³⁹ FOUCAULT, 1979.

²⁴⁰ MARC, D.; THOMPSON, R. J. *Prime Time, Prime Movers. Op. cit.*, p. 119- 120.

²⁴¹ FISKE, J.; HARTLEY, J. *Reading Television*. London: Routledge, 1978, p. 82-83.

²⁴² STAM, R. *Film Theory. An Introduction*. London: Blackwell Publishing, 2000, p. 91.

aquel momento como Grant Tinker, Norman Lear, James L. Brooks, Allan Burns, entre otros; Newcomb y Alley ponían el foco en el rol del productor como el verdadero autor televisivo – en lo que, posteriormente, Mittell denominaría un modelo de ‘authorship by management’²⁴³ y demostraban que a pesar del aspecto industrial y económico que siempre ha acompañado al medio, la visión de su creador era inherente a su obra como sucedía con otras creaciones artísticas. De esta forma, elevaban a otro nivel ciertas producciones televisivas y sus creadores. Newcomb y Alley presentaban al productor como:

“(...) the person who must oversee entire projects. (...) Directors, writers, editors, and guest stars may work only in a single episode of a series. The producer, involved with the project from beginning to end, sees to it that continuity is maintained, that peace is kept among others members of the team, and, most importantly, that the series concept remains secure. (...) They also establish the creative vision of the projects they control. The vision encompasses all these things and recognizes the best ways to express them as television. (...) members of that audience can, in many cases, recognize immediately the style of a particular producer, may even be able to recognize others shows as copies of that style. (...) is well aware of the strengths and weakness of the tradition and is able to make his own expression distinct within it. (...) may be known as a true innovator, one who takes the traditions in new directions or creates new forms that are closely identified with his work alone.”²⁴⁴

Aunque distante en el tiempo el concepto propuesto resulta acertado al momento definir el rol del autor televisivo, en nuestros días encarnado en la figura del **creador o showrunner**, quienes se involucrarán en diferentes tareas y niveles –dependiendo de cada caso- en el guión, la dirección y la producción, asumiendo un gran compromiso y

²⁴³ MITTELL, J. *Complex TV: the poetics of contemporary television*. *Op. cit.*, p. 88. “Under this model, the producer rather than the director is accorded the final responsibility for the choices that shape the finished work in a model of authorship by management, evoking the leadership and oversight that managers take in businesses.”

²⁴⁴ NEWCOMB, H.; ALLEY, R. *The Producer's medium: conversations with creators of American TV*. New York: Oxford University Press, 1983, p. xii-xiii.

responsabilidad con la obra como reconoce Joss Whedon, creador de *Buffy The Vampire Slayer*, que expresa los diferentes niveles de implicación en sus proyectos:

“I’m responsible for all the shows. (...) I certainly break the stories with the writers so that we all know what’s going to happen. Then once the writers are done, I rewrite every script.... Then I oversee production and edit every show, work with the composers and sound mixers. Inevitably every single show has my name on it somewhere and it is my responsibility to make it good (...).”²⁴⁵

Sin embargo, los autores de la Tercera Edad de Oro, también, serán los responsables de innovar en géneros, formatos, narrativas llevando al medio a nuevas direcciones como bien decían Newcomb y Alley anteriormente y esto significará un gran distintivo dentro de la etapa actual. Téngase en cuenta, por ejemplo, el caso de David Simon con *The Wire*, donde el creador supo reformular el género policial (tan popular en la televisión norteamericana), la investigación previa al show se remonta a la experiencia de Simon como periodista en Baltimore y cada temporada está centrada en una organización diferente de esta ciudad norteamericana.²⁴⁶ Mientras que Ronald D. Moore plasmaría en *Battlestar Galactica: Naturalistic Science Fiction or Taking the Opera out of Space Opera*²⁴⁷ todo un manifiesto no sólo en relación con su serie, sino también con la ciencia ficción televisiva.

Luego de *The producer’s médium*, **David Marc y Robert Thompson** también harían su aporte al estudio del autor televisivo con su trabajo, *Prime time, prime movers* donde se enfocaban en diferentes creadores del medio como Steven Bochco, Micheal Mann, Quinn Martin, Glen Larson, entre otros. Marc y Thompson presentaban a la televisión como un medio de guionistas y recuperaban el término ‘hyphenate’²⁴⁸ utilizado en la industria para denominar a aquellos productores con habilidades creativas que luego de

²⁴⁵ WHEDON, J. Citado en LAVERY, D. “The Imagination Will Be Televised: Showrunning and the Reanimation of Authorship in the 21st Century American Television” p. 8.

²⁴⁶ LAVERY, D. *Op. cit.*, p. 16.

²⁴⁷ En este escrito Moore, sentaba las bases de una nueva forma de hacer una serie de ciencia ficción denominada por él como Naturalistic Science Fiction donde ahondaba en aspectos relacionados con la estética, los efectos especiales, la historia, los personajes, entre otros.

²⁴⁸ NEWCOMB, H.; ALLEY, R. S. *Op. cit.*, p. 15. Los autores utilizan este término como: “On occasion (...) writers who wish to gain greater creative control will strike out as independents to achieve it. Indeed, at present the production ranks are being filled more and more by the new ‘hyphenate’, writer-producer”.

escribir algunos episodios de una serie, mantendrían el control editorial sobre el resto de la obra. Sobre esta persona, además, recaerían diferentes tareas tanto creativas como de gestión, llegando en algunos casos hasta financiar sus propios proyectos. Ésta sería la única manera en que un escritor podía tener total control sobre una serie televisiva.²⁴⁹ Marc y Thompson presentaban en la sección dedicada al drama una mayoría de *hyphenates*, productores que comenzaron su carrera escribiendo guiones para otros y que, luego de un cierto tiempo, podrían lanzarse a realizar una pieza propia. De esta manera, al enfocarse en el guionista recuperaban parcialmente la tendencia de la Primera Edad de Oro en cuanto a autoría televisiva, a la vez que validaban los conceptos propuestos por Newcomb y Alley.

Thompson también retomaría la importancia de la autoría televisiva al incluirla entre sus doce características de la televisión de calidad en la Segunda Edad de Oro, aunque no se adentraría con profundidad en ella. Mientras que **John Caldwell** sería otro de los teóricos que reivindicaría esta figura y establecería tres sistemas organizativos en torno a ella: aquellos que provienen del interior del mismo medio – como Steven Bochco, Micheal Mann o Joshua Brand- se los relaciona con una cadena determinada; creadores de productos mainstream – Donald Bellisario, Aaron Spelling, Stephen Cannell- y aquellos que provienen fuera del medio, en especial del cine – Steven Spielberg, Barry Levinson, Oliver Stone-.²⁵⁰ Caldwell relacionaría la autoría con el aspecto productivo e industrial del medio que se valía, por ejemplo, de autores de prestigio para darle un valor agregado a sus productos y diferenciarse así de su competencia,²⁵¹ característica (y estrategia) que también reconocería Mittell.²⁵² Los últimos estudios sobre autoría televisiva estarían a cargo de **David Lavery** quien ha realizado trabajos sobre diferentes autores y series de esta Tercera

²⁴⁹ MARC, D; THOMPSON, R. J. *Prime Time, Prime Movers*. Boston: Little, Brown and Company, 1992, p. 130.

²⁵⁰ CALDWELL, J. "Excessive Style: The Crisis of Network Television" en *Televisuality style, crisis and authority in American television*. New Jersey: Rutgers University Press, 1995.

²⁵¹ CALDWELL, J. "Boutique Designer Television/ Auteurist Spin Doctoring" en *Televisuality style, crisis and authority in American television. Op. cit.*

²⁵² MITTELL, J. *Complex TV: the poetics of contemporary television. Op. cit.*, p. 97. "Such authorial branding functions as an anchor for understanding programming, delimiting potencial appeals, tone, style, and genre. This branding can certainly help a series get on the air, as a network or channel can look to a creator's reputation as an asset to help build an audience, and can often provide fans with hope that a series will grow to match a producer's previous work."

Edad de Oro entre ellos Joss Whedon, Amy Sherman Palladino, David Chase, entre otros. Con Lavery se reactivaría el análisis de esta figura dentro del medio.²⁵³

4.2. EL AUTOR EN LA TERCERA EDAD DE ORO

Será durante este periodo que el autor televisivo adquiriera un protagonismo del que no había precedentes²⁵⁴ en el medio y se convertirá en una característica distintiva del panorama televisivo actual.²⁵⁵ Luego de décadas de estudio de la autoría televisiva, finalmente, esta figura ha adquirido el status que posee en el cine y también dentro de otros terrenos artísticos. Sin embargo, la discusión ya no estará –como decía Caldwell- en si se trata del guionista, el director o el productor.²⁵⁶ En la Tercera Edad de Oro el autor estará encarnado en la figura del **showrunner o creador** donde se incorporan y se reformulan características de todos los anteriores. Por un lado, se mantendrán algunos de los conceptos propuestos por Newcomb y Alley como su responsabilidad en el producto televisivo que se traducirá en su implicación en el proyecto desde el principio hasta el final, supervisar diferentes aspectos de la producción, vigilar que el concepto de la serie se mantenga intacto, reunir a personas idóneas para llevar a cabo el proyecto, entre otras de las ya mencionadas. Por otro, se sumará y se potenciará la noción que presentaba Thompson respecto de que la televisión de calidad posee pedigrí de calidad.²⁵⁷ En palabras de Jason Mittell:

“The final product of an aired episode goes through complex collaborative processes, filtering the contributions of performers, designers, editors, and network executives, but the responsibility for the end product rests with the showrunner.”²⁵⁸

²⁵³ LAVERY, D. “The Imagination Will Be Televised: Showrunning and the Re-animation of Authorship in the 21st Century American Television”.

²⁵⁴ MITTELL, J. *Complex TV: the poetics of contemporary television*. *Op. cit.*, 97.

²⁵⁵ LAVERY, D. *Op. Cit.*

²⁵⁶ CALDWELL, J. “Boutique Designer Television/ Auteurist Spin Doctoring” en *Televisuality style, crisis and authority in American television*. *Op. cit.*

²⁵⁷ THOMPSON, R. *Television’s Second Golden Age. From ‘Hill Street Blues’ to ‘ER’*. *Op. cit.*, p.14.

²⁵⁸ MITTELL, J. *Complex TV: the poetics of contemporary television*. *Op. cit.*, p. 91.

De hecho como prueba de la importancia que ha adquirido la figura del showrunner durante esta Tercera Edad de Oro del medio, en 2014 se estrenó el documental *Showrunners: The Art of Running a TV Show* (Des Doyle) que recoge testimonios de diferentes creadores televisivos entre ellos: Joss Whedon, Hart Hanson, J.J. Abrams o Damon Lidenlof y cómo hacen para llevar adelante sus producciones desde problemas monetarios hasta coordinar con actores o negociar con las networks. A su vez, también debe tenerse en consideración que, en esta etapa la figura del autor no estará sólo relacionada a discursos televisivos de calidad, sino que tan autora puede ser Shonda Rhimes con *Scandal* o Erik Kripke con *Supernatural*, Jenji Kohan con *Orange is the New Black* como David Chase con *The Sopranos*, Allan Ball con *Six Feet Under* o los hermanos Wachowski con *Sense8*. Por último, estaremos frente a una **visión ampliada del rol del autor televisivo** que posee diferentes competencias y altos niveles de responsabilidad dentro de su papel. Como lo pone de manifiesto, Matthew Weiner creador de *Mad Men*:

“Every single word that’s on the screen, I over see. There’s nothing that’s shot, I’m not involved in. (...) I’m extremely involved in the writing process. As far as casting, I’m there for every single person that’s cast. (...) I’m involved in the props (...) I’m involved in the costumes (...) I’m involved with the directors. We have tone meetings where I explain to them the script, page by page and word by word, and often perform it (...) I visit the set for a lot of rehearsals (...) I’m involved in post-production, very intensely involved in editing, and the sound mix and color timing. Really, I have about nine jobs.”²⁵⁹

En definitiva, el autor no ha muerto y el medio televisivo no es anónimo como en un momento se lo presentó. Así como no puede haber obra de arte sin un artista,²⁶⁰ durante la Tercera Edad de Oro de la Televisión el autor se proclamará así mismo como tal. Será visto como un artista –en algunos casos- y último responsable sobre su obra donde dejará su impronta de diferentes formas y, en ocasiones, generará unos rasgos estilísticos y narrativos

²⁵⁹ WEINER, M. Citado en LAVERY, D. “The Imagination Will Be Televised: Showrunning and the Re-animation of Authorship in the 21st Century American Television”, p. 8-9.

²⁶⁰ CASCAJOSA, C. “La Nueva Edad Dorada de la Televisión Norteamericana”, *Op. cit.*, p. 17.

propios que definan sus producciones. Mientras algunos elaborarán una firma audiovisual²⁶¹ con la que sellar cada producto como sucede con el ‘Grr Arg’ de Joss Whedon, el ‘Bad Robot’ de J. J. Abrams o el logo de ‘R and D Productions’ con figuras animadas de Ronald D. Moore y David Eick que se matan mutuamente de las formas más horribles con todo tipo de referencias intertextuales. Otros se destacarán por el particular sello que poseen sus historias como es el caso, por ejemplo, de las series de Aaron Sorkin ligadas al mundo laboral, con excelentes diálogos y ancladas a la realidad política del momento, los dilatados tiempos narrativos y el declive de ciudades norteamericanas retratadas en las series de David Simon, las historias donde se mezcla drama y humor que tienen a (complejos e interesantes) personajes femeninos como protagonistas tal es el caso de Jenji Kohan, o los particulares universos creados por Joss Whedon, entre otros. En cada caso, el autor persigue una identificación y singularidad que convierta su **obra en única e irrepetible** como sucede con las piezas de arte. Todo su bagaje personal y profesional se despliega sobre la pantalla chica y el resultado son trabajos que sólo ellos podrían llevar a cabo. La serie *The Sopranos* de David Chase, tendría diferentes puntos en común con la vida de su creador, como él mismo lo enuncia:

“Network dramas have not been personal (...) I don’t know very many writers who have been cops, doctors, judges, presidents, or any of that—and, yet, that’s what everybody writes about: institutions. The courthouse, the schoolhouse, the precinct house, the White House. Even though it’s a Mob show, *The Sopranos* is based on members of my family. It’s about as personal as you can get.”²⁶²

Las coincidencias irían desde sus orígenes italianos –su apellido es en realidad DeCesare– y su vida en Nueva Jersey hasta su problemática relación con su madre que luego trasladaría a la dinámica entre Tony (James Gandolfini) y Livia (Nancy Marchand), pasando por sus sesiones terapéuticas que en la pantalla se reflejan en el consultorio de la

²⁶¹ MARC, D; THOMPSON, R. J. *Prime Time, Prime Movers. Op. cit.*, p. 153. Este recurso había sido ya utilizado por Quinn Martin: “Decades before (...) there was at least one TV producer who was making calculated efforts to establish himself as a distinctive artista in the eyes of the viewing audience. Fans of such sixties hits as *The Fugitive* and *The F.B.I* had not yet gotten through the opening credits of an episode before a booming voice informed them each week that they were about to see was ‘a Quinn Martin Production’.”

²⁶² CHASE, D. Citado en, BISKIND. P. “An American Family”, *Vanity Fair*, Abril, 2007.

Doctora Melfi (Lorraine Bracco). Así como también el padecimiento de cáncer de uno de sus amigos mientras escribía el piloto que también estaría presente en la primera temporada.²⁶³ Mientras que en *Six Feet Under*, Allan Ball, su creador, también se apoyaría en sus experiencias personales. A los trece años, su hermana mayor, Mary Ann, murió en un accidente automovilístico mientras lo llevaba a su clase de piano y definiría –más tarde– ese triste momento como un antes y un después en su vida. Seis años más tarde, la muerte de su padre de cáncer pulmonar sería otro doloroso episodio en la vida de Ball que marcaría tanto su vida como su estilo narrativo.²⁶⁴ Por su parte, Matthew Weiner comenzaría a pensar y escribir el episodio piloto de *Mad Men* –‘Smoke Gets in your Eyes’ (1.01)– mientras trabajaba como guionista para la sitcom *Becker* (CBS, 1998-2004). Sin embargo, al igual que su protagonista Don Draper, Weiner parecía tenerlo todo – familia, un trabajo en una serie de éxito, una buena posición económica- y aún así estaba en descontento con ello. De ese sentimiento de inconformidad surgiría la idea del drama de época que, finalmente, lo catapultaría como showrunner. Luego de *Becker*, comenzaría a trabajar como guionista para *The Sopranos*, su primera experiencia en un drama de una hora donde aprendería alternativas narrativas al estilo televisivo propio de las networks y donde David Chase se convertiría en un mentor para su todavía embrionario proyecto.²⁶⁵ Otros autores también se valdrían de sus experiencias profesionales previas para llevar a cabo nuevos productos que sólo podrían tener sus firmas. Por ejemplo, Tom Fontana se valió de su trabajo como guionista en *Homicide* (NBC, 1993-1999) y de la libertad creativa que le preveía HBO para desarrollar su drama carcelario, *Oz*.²⁶⁶ En *Battlestar Galactica* Ronald D. Moore tomaría su experiencia como escritor en *Star Trek* y también las cosas con las cuales en aquel momento no comulgaba para llevar a cabo una serie que supuso una importante renovación en la ciencia ficción y donde el autor, sentó todo un precedente en cuestiones narrativas – introduciendo temáticas actuales- y estilísticas. Por su parte, David

²⁶³ CHASE, D. Citado en, BISKIND. P. “An American Family”, *Vanity Fair*, Abril, 2007.

²⁶⁴ AKSASS, K.; McCABE, J. “Six Feet Under” en *The Essential HBO Reader*, editado por Gary Edgerton y Jeffrey Jones. *Op. cit.*

²⁶⁵ EDGERTON, G. “The Selling of Mad Men: A Production History” en *Mad Men, Dream Come True TV*. London y New York: I.B. Tauris, 2011. p. 3-6.

²⁶⁶ CASCAJOSA, C. “No es televisión, es HBO: La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO”. *Op. cit.*, p. 27.

Simon se nutrió de sus vivencias como periodista policial en The Baltimore Sun para desarrollar *The Wire*. Aquellas razones por las cuales Barthes anunciaba la muerte del autor, son las que en nuestros días le dan vida.²⁶⁷ De esta manera se evidencia que:

“The very heart and soul of the artistic act is the communication of a creator’s emotion, perception, and thought to an audience. To deny that animating influence of the creator’s personality in a film is to place it (and, by implication, the entire medium) outside de realm of art.”²⁶⁸

Así como nadie más que Picasso podría haber pintado el Guernica y nadie –con mínimos conocimientos de arte- confundiría una pintura de Joan Miró con una Andy Warhol, o un libro de Joseph Conrad con una obra de Shakspeare. De esta forma, en la Tercera Edad de Oro de la televisión cada autor (consagrado) explotará su singularidad, sus sellos narrativos y estilísticos para dejar en claro que sólo él podía hacer la serie que, finalmente, salió al aire. Este aspecto dota a algunas series televisivas del aura artística del cual el medio había carecido hasta entonces y provee a este período de una de sus características primordiales. En la actualidad el autor televisivo parece haber alcanzado finalmente el lugar y prestigio que durante décadas anteriores había sido puesto en duda. De esta manera, en nuestros días hay autores cuyo sólo nombre provee de un valor añadido a sus productos²⁶⁹ y otros cuyas series hacen al nombre y el prestigio de los mismos. Basta con pensar en figuras como Vince Gilligan, J. J. Abrams, Aaron Sorkin, David Simon, David Milch, Allan Ball, Matthew Weiner, Beau Willimon o los recientes integrados al panorama serial Lana y Andy Wachowski. Todos ellos han elevado a nuevas categorías sus producciones de ficción y, además, se han convertido en verdaderos artífices, artesanos y artistas de la Tercera Edad de Oro de la televisión.

²⁶⁷ BARTHES, R. “The Death of the Author”, en *Image-Music-Text*. *Op. cit.* “The image of literature to be found in ordinary culture is tyrannically centred on the author, his person, his life, his tastes, his passions (...) The *explanation* of a work is always sought in the man or woman who produced it, as if it were always in the end, through the more or less transparent allegory of the fiction, the voice of a single person, the *author* ‘confiding’ in us”.

²⁶⁸ MARC, D.; THOMPSON, R. J. *Prime Time, Prime Movers*. *Op. cit.*, p. 6.

²⁶⁹ MITTELL, J. *Complex TV: the poetics of contemporary television*. *Op. cit.*, p. 98.

Sin embargo, como ya se mencionó el autor no estará encarnado en un único rol sino que, en la actualidad, debe pensárselo como **una figura elástica y ampliada que se implicará en los diferentes aspectos y será el último responsable** sobre lo que se emita en pantalla, como lo deja en claro Amy Sherman Palladino, showrunner de *Gilmore Girls*, el dramedy de madre e hija que llamó la atención del público y la crítica en la década pasada:

“No one is going to know what works and what doesn’t work more quickly than I will. Also, no one is going to want to change it quicker than me. My name is on it and I want to make it good.”²⁷⁰

Aunque los canales de cable han generado el ecosistema perfecto para el crecimiento y progreso del autor televisivo como tal –téngase en cuenta, HBO, Showtime o AMC-, tendencia que también seguiría el sitio de streaming Netflix. Tampoco puede pasarse por alto que, en las networks -relacionadas siempre con grandes emporios empresarios preocupadas por números e índices de audiencias- también se pueden encontrar verdaderos artistas del medio que han sabido aprovechar esos canales para el desarrollo de sus productos. Piénsese, por ejemplo, el caso de Aaron Sorkin reconocido por guiones cinematográficos como *A few Good Men* (Rob Reiner, 1992), *The Social Network* (David Fincher, 2010)²⁷¹ y *Moneyball* (Bennett Miller, 2011), entre otros, quien se iniciaría en la televisión con *Sports Night*, la cual tuvo críticas por momentos contrapuestas.²⁷² Sin embargo, sería con su siguiente serie *The West Wing* –que ganó el Emmy a mejor drama durante cuatro años consecutivos (2000-2003) y el Globo de Oro en 2000, además, de dos Peabody (1999 y 2000), entre otros premios y nominaciones- donde quedó en claro su

²⁷⁰ SHERMAN PALLADINO, A. Citada en, LAVERY, D. “The Imagination Will Be Televised: Showrunning and the Re-animation of Authorship in the 21st Century American Television”. *Op. cit.*, p. 9.

²⁷¹ Ganó un Oscar por mejor guión adaptado (2010), un premio BAFTA en la misma categoría (2010) y un Globo de Oro a mejor guión (2011).

²⁷² LONGWORTH, J. *TV Creators: Conversations with America’s Top Producers of Television Drama. Vol. 2*. New York: Syracuse University Press, 200, p. 5-6. “Sports Night was both admired and admonished, sometimes by the same publications. For example, TV Guide went on the attack at the outset, saying, ‘the show spends only half of its running time being funny, and just as often turns serious, with drama that ranges from the poignant to the preachy’ (September 12, 1998). But two years later, the magazine awarded Sports Night a cover story (March 11, 2000), titled ‘The Best Show You’re Not Watching’, with Matt Roush describing it as ‘Not quite comedy, not quite drama, and certainly not about sports’.”

enorme capacidad para crear intensos diálogos, excelentes contenidos, atractivos personajes y un ritmo acelerado que supo cautivar a la crítica y los televidentes. Aunque Sorkin se proclama ante todo un guionista,²⁷³ las marcas de autor que poseen sus productos son claras: un fuerte sustento en sus interesantes diálogos y las relaciones que se establecen entre sus personajes -resultado probablemente de sus inicios en el teatro-, se suman los entornos laborales liberales -donde se muestra el detrás de escena de ciertas profesiones- como escenario de fondo de sus historias fuertemente ligadas a la realidad política -sobre todo con *The West Wing* y *The Newsroom*-.

Otro ejemplo es J. J. Abrams cuya serie emblema *Lost*, se emitió en una network, pero cuyo recorrido televisivo se remonta a *Felicity* -quizás su pieza más tradicional- y posee todo tipo de matices: *Alias*, *Six Degrees*, *Fringe*, *Undercovers*, *Alcatraz*, *Person of Interest* donde un denominador común son los atractivos argumentos, complejos personajes y el protagonismo que obtiene lo visual -en un medio que de por sí lo es-. Como suele suceder en esta industria con algunos guionistas y productores, Abrams también se caracteriza por dejar sus productos en otras manos una vez que se encuentran encaminados en pos de otros proyectos, en el caso de *Lost*, cinematográficos y donde quedaron a cargo Damon Lindelof y Carlton Cuse, quienes serían a partir de ese momento los responsables.²⁷⁴ Sería esta dupla la que daría un giro durante la tercera temporada, cuando la historia parecía haber perdido su magia, la que negociaría también temporadas más cortas -algo que no tenía precedentes dentro de las networks, excepto que una serie fuera a cancelarse- y acordaron de antemano su -luego cuestionado- final para 2010.²⁷⁵ Esta situación despierta el debate de quién se considera un autor televisivo, si Abrams quien fue el que generó la idea o Lindelof y Cuse que la desarrollaron y llevaron a cabo. La respuesta reside probablemente en considerar que existen diferentes tipos y niveles de autoría.

Por su parte, Shonda Rhimes es otra figura que se destaca cuando de showrunners y networks se trata. Esta autora televisiva se ha caracterizado por incluir a figuras

²⁷³ LONGWORTH, J. *TV Creators: Conversations with America's Top Producers of Television Drama*. Vol. 2. *Op. cit.*, p. 16.

²⁷⁴ MITTELL, J. *Complex TV: the poetics of contemporary television*. *Op. cit.*, 92-94. Para saber más acerca del complejo proceso de autoría de *Lost*, se recomienda esta lectura.

²⁷⁵ LAVERY, D. "The Imagination Will Be Televised: Showrunning and the Re-animation of Authorship in the 21st Century American Television". *Op. cit.*

femeninas (de color) dentro del mundo laboral. Con mujeres conflictuadas que resultan complejas así como también atractivas para su audiencia donde muchas veces se desafían los estereotipos televisivos. De esta forma, Rhimes aborda temas de sexo, desigualdad laboral, raza, prejuicios o política alimentándose, en muchas ocasiones, de noticias o hechos que han tenido lugar en el mundo real. Con programas de éxito para audiencias masivas como *Grey's Anatomy*, *Scandal* o *How To Get Away With Murder?* Rhimes ha forjado su lugar dentro de los showrunners de esta etapa.

Antes de finalizar este apartado, merece la pena destacar, sin embargo, que no todas las producciones televisivas de la época contarán con la mencionada aura artística. Muchas de ellas apuntarán a una forma de entretenimiento más efectista ligada todavía al aspecto más industrial de la televisión que, aunque válidos por diferentes razones, no lograrán desarrollar una identidad que se asocie con un autor determinado como en otros casos que se han mencionado en este apartado. Téngase en cuenta shows como *Bitten*, *Crossbones*, *The 4400*, *Pan Am*, entre otros cuyos creadores, guionistas y productores pasarán desapercibidos para la mayoría del público.

4.3. EL AUTOR COMO IDENTIDAD CORPORATIVA

“Producers and authors are conceptual mythologies manufactured by production entities and broadcast corporations alike. Amassing and flaunting producerly distinction is one way for media corporations to cut through the televised clutter. Television’s recent penchant for subjectivizing the origins of its mass-produced fare frequently takes place in boutique genres and formats.”²⁷⁶

Las palabras pertenecen a Caldwell y, hoy, sin duda es un recurso que cada vez más canales ponen en práctica como manera de diferenciarse del resto. En un mercado audiovisual cada vez más fragmentado y competitivo los canales apelarán a diferentes estrategias para lograr sobresalir dentro de una saturada grilla televisiva.

²⁷⁶ CALDWELL, J. “Boutique Designer Television/ Auteurist Spin Doctoring” en *Televisuality style, crisis and authority in American television*. New Jersey: Rutgers University Press, 1995.

Un referente de esta estrategia serían las series de la productora independiente MTM que sería pionera en forjar un estilo distintivo para sus productos y una coherente imagen.²⁷⁷ Sin embargo, en los inicios de esta Tercera Edad de Oro de la televisión sería HBO, el canal que utilizaría la figura del autor televisivo y sus distintivas series como fórmula para garantizarse la fidelización de sus suscriptores y, por lo tanto, sus beneficios económicos. De esta manera, la cadena de pago combinará **autores (televisivos) de prestigio** dentro del medio con **altos niveles libertad creativa** -como se mencionó en el capítulo anterior-, lo que trajo consigo interesantes resultados.

“Todas las series tenían una personalidad distintiva derivada del trabajo cinematográfico previo de sus directores/guionistas y el propósito de continuidad (...) se subordinaba a la coherencia creativa (...) el creador de la serie era siempre el productor principal y su fin estaba motivado por el deseo de éste de dedicarse a otros proyectos.”²⁷⁸

David Chase, uno de los autores que consagró con su serie a la cadena,²⁷⁹ y quien no repara en mostrar su descontento con la televisión²⁸⁰ cuya experiencia televisiva se remite a *Northern Exposure* (CBS, 1990-1995) y *The Rockford Files* (NBC, 1974-1980), encontró en este canal el perfecto ecosistema para desarrollar un producto el cual, por ejemplo, todas las networks habían pasado por alto:

“I get bored (...) with all the niceties of network television. I couldn't take it anymore. And I don't mean language and I don't mean violence. I just mean

²⁷⁷ BROWER, S. “Fans as Tastemakers: Viewers for Quality Television” en *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, editado por Lisa A. Lewis. New York: Routledge, 1992, p. 165.

²⁷⁸ CASCAJOSA, C. “La Nueva Edad Dorada de la Televisión Norteamericana”, en *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, núm. 29, 2009, p. 18.

²⁷⁹ EPSTEIN, M.; REEVES, J.L.; ROGERS, M.C. “Will *The Sopranos* Still Sing for HBO?”, en *Reading The Sopranos: Hit TV from HBO*, editado por David Lavery. New York: I. B. Tauris, 2006, p. 16. “Few would dispute that *The Sopranos* has done more than any other program to build the HBO brand with American audiences. In terms of traditional measures of success - ratings and new subscriptions - *The Sopranos* has been a bonanza for HBO. Ratings for original airings of the show have been unprecedented for HBO. In September 2002, for example, the fourth season premiere garnered 13.4 million viewers, making it not only the most-watched program in HBO history, but the third-most-watched show on cable since 1994.”

²⁸⁰ LAVERY, D. *Reading The Sopranos: Hit TV from HBO. Op. cit.*, p. 4.

storytelling, inventiveness, something that really could entertain and surprise people.”²⁸¹

Además, Chase encontró libertad en la forma de producción de HBO: temporadas más cortas- trece capítulos- sumado a intervalos más largos entre temporadas a pedido del creador. Por ejemplo: la temporada cuatro se emitió dieciséis meses después de su antecesora y la temporada cinco luego de quince meses.²⁸² HBO repetiría exitosamente esta fórmula con otros autores como Allan Ball quien se uniría al canal luego de haber ganado un Óscar a mejor guión por *American Beauty* (1999) tentado, justamente, por las condiciones creativas que le ofrecían:

“The enormous critical and commercial success of *American Beauty* (...) meant that Ball was much in demand, but (...) he chose HBO and a return to television rather than another choice maybe, but according to Ball, he ‘didn’t want to become a hired gun’ or ‘to be hired to write other people’s ideas.’ ”²⁸³

Más tarde HBO sumaría más autores consagrados como David Milch, David Simon, Aaron Sorkin, Terence Winter, entre otros, para llevar a cabo sus proyectos. De esta manera, la cadena elevaría a otro nivel no sólo al autor televisivo sino que también se forjaba así, **una fuerte identidad de marca** que se acompañaría con su innovación en géneros, estrategias narrativas y temáticas controvertidas ya comentadas en un capítulo anterior. Además, de su afortunada bajada ‘It’s not TV. It’s HBO’, así como también exitosas campañas como la de ‘HBO making the water... cooler’, donde la ficticia Water Cooler Association of America daba las gracias a HBO por haber aumentado sus ventas ya que distintos trabajadores de las oficinas donde se encontraban sus surtidores se reunían alrededor de ellos para comentar las novedades de sus series.

Sin embargo, HBO no sería el único canal que reforzaría o cambiaría su imagen de marca a partir de sus contenidos. Durante la Tercera Edad de Oro de la Televisión **las**

²⁸¹ CHASE, D. Citado en LAVERY, D. *Op. cit.*, p. 5.

²⁸² LAVERY, D. *Reading The Sopranos: Hit TV from HBO. Op. cit.*, p. 6.

²⁸³ AKSASS, K.; McCABE, J. “Six Feet Under”, en *The Essential HBO Reader*, editado por Gary Edgerton y Jeffrey Jones. *Op. cit.*

cadena llevarán a otro nivel su branding y apuntarán al interés por los dramas televisivos y sus autores para ampliar su público y forjar su propia personalidad en cuanto a contenidos.²⁸⁴

Otra cadena que se inscribiría en esta misma dirección sería el canal de cable básico, AMC, inicialmente llamado *American Movie Classics*, donde se hacía referencia a su programación de películas del Hollywood de antaño y más tarde abreviaría su nombre tal cual como se lo conoce en nuestros días. Desde 2002 el canal comenzaría a realizar contenidos originales. Aunque no sería hasta 2007 que irrumpirían con la producción original de ficción de una serie dramática de la mano de *Mad Men* (2007-2015) y Matthew Weiner, su creador. La vinculación de éste con *The Sopranos* –donde había trabajado como guionista y productor- resultó suficiente para llamar la atención de la crítica. De hecho, los el poster promocional de la serie obviaba el nombre de sus actores protagonistas e incluso sus rostros para centrarse en el nombre de su creador.²⁸⁵

“Los términos no eran elegidos de manera casual. En los últimos años, la figura del productor ejecutivo ha sido revalorizada como el mayor equivalente a la autoría a la que se puede aspirar en televisión, una posición desde la que se ejerce auténtico control creativo. Centrando el lanzamiento de la serie en Matthew Weiner, la publicidad quería certificar que *Mad Men* era una serie de autor, y no de un autor cualquiera, sino de uno que ya había contribuido decisivamente a una serie memorable.”²⁸⁶

El show de época emulaba una cuidada estética y unos elevados valores de producción que rápidamente atraerían la atención de la crítica y las entregas de premios. Así, *Mad Men* se convertiría en sinónimo de televisión de prestigio confiriéndole esta

²⁸⁴ JOHNSON, C. *Branding Television*. New York: Routledge, 2012, p. 1. “Television corporations now have brand strategies and television channels are being constructed with brand identities that are conveyed through logos, slogans and trailers. Even programmes are now being constructed as brands designed to encourage audience loyalty and engagement with the text beyond the act of television viewing”. Y MITTEL, J. “Forensic Fandom: One Of The Reasons TV Storytelling Is Now So Complex” en *Science 2.0*, 28 de marzo de 2015.

²⁸⁵ CASCAJOSA, C. “Enmarcando ‘Mad Men’: Elogio del Contexto Televisivo”, en *Guía de Mad Men. Reyes de la Avenida Madison*, de Jesse McLean. Madrid: Capitán Swing Libros, 2010, p. 15.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 15.

característica también al canal emisor. Mientras que su segunda serie, *Breaking Bad* (2008-2013), volvería a atraer la mirada de la crítica y las entregas de premios a su grilla. A estas series le seguirían, un remake en formato de miniserie *The Prisoner* (2009) basada en la serie de los años sesenta y, más tarde, *Rubicon* (2010). *The Walking Dead* y *The Killing*. La cadena reforzaría su nueva imagen de marca con el tag line ‘Something more’ como forma de hacer referencia a sus producciones originales. La producción continuaría con: *Turn* (2014-), *Halt and Catch Fire* (2014-) y, la más reciente, *Better Call Saul* (2015-). Y, aunque no hay relación entre sus contenidos sí hay una importante continuidad entre sus series que poseen un marcado estilo visual extraordinariamente elaborado y rápidamente reconocible como cinematográfico además de su adscripción a géneros más cultivados por el cine de los sesenta y setenta.²⁸⁷ De esta manera, AMC se abrió camino en la producción original y apostaba por proyectos que nada tenían que envidiarles a sus competidoras como HBO y Showtime.

FX también sería otro de los canales que afianzó su imagen y público a partir de sus series originales. Al aire desde 1994, en sus inicios se orientó a shows en vivo y emisión de clásicos cinematográficos de la década del sesenta, setenta y ochenta como *Batman*, *Wonder Woman* y *The Green Hornet*, entre otros, el canal utilizó los taglines: ‘TV Made Fresh Daily’ y ‘The World’s First Living Television Network’. En 1997 se unirían al cable y su programación se orientaría a reruns de series como: *Married with Children*, *Ally McBeal*, *The Practice*, *The X-File*, entre otras. Sin embargo, sería en 2002 que iniciarían su producción original orientada a su público de hombres jóvenes con series dramáticas repletas de violencia y sexo como el policial *The Shield*, el drama médico *Nip/Tuck* y los bomberos de *Rescue Me*. En 2008 inaugurarían su lema: ‘Thinking outside the Box’. Con contenidos muchas veces políticamente incorrectos e humor negro, FX ha sabido jugar con los límites en cuanto a permitidos dentro del cable básico y forjar una marcada identidad. Concepción Cascajosa resume parte de la importancia que los contenidos originales tienen para los canales de cable:

²⁸⁷ CASCAJOSA, C. “Enmarcando ‘Mad Men’: Elogio del Contexto Televisivo”, en *Guía de Mad Men. Reyes de la Avenida Madison. Op. cit.*, p. 14.

“En la televisión por cable, basada en las repeticiones, una serie original lleva a los espectadores al resto de la programación del canal y puede mejorar su audiencia. Con algo de popularidad conquistada, el canal puede lograr entrar en más paquetes de canales ofrecidos a los abonados. Estos abonados son un público potencial para anuncios, lo que permite cobrar más por publicidad. Además, como el dinero pagado a los canales por los operadores de cable siempre es renegociable, un canal popular puede lograr unos centavos más por cada abono, lo que multiplicado por doce meses y decenas de millones de abonados, supone millones de dólares a final de año.”²⁸⁸

Aunque la tendencia por reforzar la identidad corporativa no estaría sólo limitada a la caja chica, dentro del **streaming** los contenidos originales también serán la forma perfecta de emular al ‘autor’ dentro de esta nueva forma de visionado y de elevar, en este caso, sus suscriptores. Netflix rápidamente se sumaría a esta tendencia por un lado con el ‘rescate’ de series que habían sido canceladas por sus cadenas originales -como la comedia *Arrested Development* o el drama de suspenso *The Killing* que obtendría un esperado epílogo en este medio- logrando así apuntar a nichos y ofrecer otro final a determinadas series que ya poseían una audiencia. Por otro, a partir de la producción de **contenidos originales**. Atento al panorama televisivo actual, Netflix apostó por grandes nombres –delante y detrás de cámara- en sus producciones más importantes como es el caso de David Fincher, Kevin Spacey, Robin Wright en la galardonada *House of Cards*. Mientras que en *Orange is the New Black*, otro de los productos estrellas del sitio, se valdrían de Jenji Kohan, una figura reconocida en el ámbito televisivo y con un marcado estilo narrativo, como showrunner. A esto le sumaron una enorme libertad creativa como lo pone de manifiesto Kohan:

“(...) the greatest thing about going to Netflix was that I pitched it in the room, and they ordered 13 episodes without a pilot. That's miraculous. That is every showrunner's dream, to just 'go to series' and have that faith put in your work.

²⁸⁸ CASCAJOSA, C. “Enmarcando ‘Mad Men’: Elogio del Contexto Televisivo”, en *Guía de Mad Men. Reyes de la Avenida Madison. Op. cit.* p.13.

They paid full freight. They were new, they were streamlined, they were lovely, they were enthusiastic about it.”²⁸⁹

Con estos dos productos Netflix llamaría la atención de la crítica, las entregas de premios y los espectadores. Así, se perfilaba no sólo como una nueva oferta de visionado sino también como una competencia frente a los canales televisivos de extensa trayectoria. Satisfechos con los resultados han mantenido la estrategia con series posteriores como *Sense8* (2015-) de los aclamados hermanos Wachowsky o el sitcom *Wet Hot American Summer* (2015-), entre otras de sus producciones.²⁹⁰ Sin embargo, a diferencia del modelo de los canales de cable o las networks donde series de prestigio pueden devenir en cuotas más costosas para los auspiciantes, tanto en el caso de HBO y de Netflix que no poseen publicidad el prestigio y la identidad de marca apuntan a multiplicar sus suscripciones y, por lo tanto, sus ingresos.

A modo de resumen, lo que se ha intentando poner de manifiesto en este apartado es la manera en que distintas cadenas generan una ‘personalidad’ y emulan la figura del autor – en el ámbito empresarial de un canal- a partir de sus contenidos originales. El éxito televisivo no sólo se mide en índices de audiencia, sino también en la recepción de la crítica y las nominaciones y galardones en entregas de premios, lo que significará para el canal un distintivo frente a su competencia y, a largo plazo, un beneficio económico. De esta manera, los atributos de una serie se trasladan a los del canal. Así como un autor televisivo puede hacer a una serie de prestigio (o viceversa), una serie puede hacer a un canal. HBO y *The Sopranos*, AMC y *Mad Men*, Netflix y *House of Cards* son sólo algunos ejemplos. Durante esta etapa, muchas cadenas buscarán el prestigio que ofrecen los contenidos originales a través de series dramáticas –téngase en cuenta History Channel y Cinemark, por ejemplo- en pos de generar branding, atraer nuevos televidentes y conservar su público.

²⁸⁹ KOHAN, J. Citada en “‘Orange’ Creator Jenji Kohan: ‘Piper Was My Trojan Horse’”, en NPR, 13 de agosto de 2013.

²⁹⁰ Sobre el autor televisivo en Netflix se ahondará más adelante.

5. CÓMO SE CUENTAN LAS HISTORIAS: NARRACIÓN COMPLEJA, HIBRIDACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN

*I have been watching my life. It's right there.
I keep scratching at it, trying to get into it. I can't.
Don Draper, Mad Men.*

Desde que Robert Thompson trazara las características de la televisión de calidad de los años ochenta, aquella que sustentaba sus historias en elencos numerosos donde el pasado narrativo cobraba importancia y la mezcla de géneros daría lugar a nuevas formas de contar historias,²⁹¹ las narrativas televisivas se han expandido hacia direcciones que, en ese momento, hubieran sido insospechadas. Desde entonces, los repartos se han ampliado, los personajes y las tramas se han diversificado, los universos ficcionales se han tornado más vastos. En definitiva, **las narraciones se han complejizado**. Aunque todavía (muchos) productos se ajustan a las fórmulas televisivas de las que hablara Newcomb,²⁹² diferentes

²⁹¹ THOMPSON, R. J. *Television's second golden age. Op. cit.*, p. 14-15.

²⁹² NEWCOMB, H. *TV: The Most Popular Art. Op. cit.*, p. 22. En 1974 el autor se refería a las fórmulas televisivas que predominan en el medio como: "(...) television is essentially a formulaic medium in terms of entertainment. (...) television repeats its formulas complete with the same characters, the same stars, sometimes for years on end. (...) Successful television formulas are widely copied by those producers who hope to cash in on the commercial success that accompanies them. The formulas that survive have wide appeal in a massive audience. Their special appeal is so wide (...) that there can be no artistic excellence".

series que han marcado la televisión de los últimos años muestran que no siempre se trata de repetir recetas de éxito y **que en el medio (todavía) hay lugar para la experimentación tanto de la forma como del contenido**. Los universos de ficción, las historias que desafían el tiempo y el espacio, los backstories prolijamente confeccionados, las tramas expansivas, las historias que se sirven de la convergencia mediática dan cuenta de ello.

Sobre este punto, tanto internet como los ordenadores y las nuevas tecnologías ayudarán a la transformación de la forma en que se cuenta una historia. Como ya había anunciado Janet Murray en su libro *Hamlet en la holocubierto*, el ordenador sería el puntapié para otro tipo de relatos,²⁹³ que podrían propagarse en nuevas direcciones²⁹⁴ y donde la linealidad al momento de contar una historia sería cuestionada.²⁹⁵ De esta forma Murray presentaría distintos casos en que la ficción ha adoptado diferentes tiempos narrativos no lineales como estrategias (novedosas) para contar una historia. Desde la repetición hasta los flashbacks pasando por los flashforwards, estas tácticas también han sido utilizadas en series televisivas como *Lost*, *True Detective* o *Arrested Development*, lo que demuestra cómo la forma afecta al contenido. Y aunque, Murray no se centra específicamente en la ficción televisiva, sino que encuentra en los juegos de ordenador²⁹⁶ el escenario perfecto para nuevos relatos, sus conceptos y aportes sobre historias multiformes son muy valiosos cuando de aproximarse a nuevas narrativas se trata. Para la autora:

²⁹³ MURRAY, J. *Hamlet en la holocubierto: el futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Barcelona: Paidós, 1999, p. 14. "El ordenador se asemeja cada día más a las cámaras de cine de la última década del siglo pasado: es un invento revolucionario que la humanidad está a punto de empezar a usar como maravilloso instrumento para contar historias."

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 22. "El ordenador promete dar una forma nueva al conocimiento, a veces complementando y a veces sustituyendo (...) e igualmente promete modificar las posibilidades de la expresión narrativa, no reemplazando a las novelas o a las películas, sino continuando su trabajo de eterno bardo en otro contexto."

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 49. "(...) las historias impresas y filmadas llevan tiempo intentando superar los formatos lineales, no por mera diversión, sino en un esfuerzo por mostrar la percepción de la vida como una suma de posibilidades paralelas, algo muy característico del siglo XX. La narrativa multiforme intenta presentar estas posibilidades simultáneas para permitirnos concebir al mismo tiempo múltiples alternativas contradictorias."

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 62. "Mientras los formatos lineales como las novelas, las obras de teatro y las historias se están volviendo cada vez más multiformes y participativos, los nuevos entornos electrónicos han ido desarrollando formatos narrativos propios. El mayor éxito comercial y el esfuerzo creativo más grande en narrativa digital se ha realizado hasta ahora en el área de los juegos de ordenador."

“Estamos al borde de una convergencia histórica porque los novelistas, guionistas y directores de cine avanzan hacia las historias multiformes y los formatos digitales, los informáticos se mueven hacia la creación de mundos virtuales, y la audiencia hacia el escenario virtual. ¿Cómo predecir lo que vendrá a continuación? (...) podemos esperar que las fronteras tradicionales entre juegos e historias, entre películas y atracciones de feria, entre medios emisores (..) y medios de archivo, (...) entre formas narrativas (...) y formas dramáticas, (...) e incluso entre la audiencia y el autor se van a ir disolviendo”²⁹⁷

Henry Jenkins es otro de los **referentes teóricos**, junto con Murray, cuyas nociones serán cruciales en este capítulo. El autor que ha estudiado a través de diferentes trabajos la convergencia mediática y las ficciones transmedia,²⁹⁸ encuentra en los cómics el propicio trasfondo para historias expansivas,²⁹⁹ donde los acabados universos ficcionales creados décadas atrás todavía poseen un público fiel y activo, al cual se han sumado nuevos integrantes a través de las diferentes actualizaciones –series, películas, videojuegos- que han tenido sus historias y personajes, donde el éxito de estas franquicias reside en su complejidad más que en su simplicidad. Sin embargo, esto pondría de manifiesto la puja entre un público más demandante y aquellos que recién se inician en la saga. De esta manera, la industria del cómic se enfrenta a la dificultad de producir contenidos que mantengan el interés de los primeros (conocedores de sus complejos universos narrativos) y capten la atención de los segundos (en pos de llegar a nuevos lectores).³⁰⁰ Y es que, en nuestros días, los universos narrativos complejos, las narraciones fragmentadas, la autoreferencialidad, la hipertextualidad, la metatextualidad, el tiempo real, las pantallas

²⁹⁷ MURRAY, J. *Hamlet en la holocubierto: el futuro de la narrativa en el ciberespacio*. *Op. cit.*, 74-75.

²⁹⁸ Diferentes libros de este autor como *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* y *Fans, Bloggers, and Gamers: Media Consumers in a Digital Age*, además, de su blog personal (<<http://henryjenkins.org/>>) lo ponen de manifiesto.

²⁹⁹ FORD, S; JENKINS, H. “Managing Multiplicity in Superhero Comics: An Interview with Henry Jenkins”, en *Third Person. Authoring and Exploring Vast Narratives*, editado por Pat Harrigan y Noah Wardrip-Fruin. *Op. cit.*, p. 303. Jenkins alega sobre los comics “They are relatively cheap to produce by comparison with a computer game, television series, or feature film. Their content is mined for both mainstream and independent films. Their aesthetic gets tapped for games. And superheroes spill over into television as well-witness *Heroes*.”

³⁰⁰ FORD, S; JENKINS, H. *Op. cit.*, 306.

partidas, –recursos heredados de otros medios- se introducen a la pantalla televisiva en pos de ficciones que promueven la interpretación, la inmersión y persiguen un papel más activo por parte del espectador.

En este capítulo se realizará un recorrido por las ficciones más novedosas de los últimos años en cuanto a género, narratología e hibridación se refiere.

5.1. LA NARRACIÓN COMPLEJA Y LA NOVELA TELEVISIVA COMO BASE DEL RELATO

Para entender el modelo de narración compleja se debe rastrear en la ficción norteamericana de fines de los años setenta y principios de la década siguiente, momento en que las tramas seriales³⁰¹ se empezarían a combinar con las tramas episódicas³⁰² lo que daría lugar a una nueva forma de relato. De esta manera, los acontecimientos de un episodio podían repercutir en los siguientes –dando lugar a arcos argumentales que se extenderían por varios episodios y hasta temporadas en algunos casos- y que apuntaban a un televidente más asiduo. Mientras que, las tramas episódicas -que se inician y terminan con cada capítulo- permitían el visionado del público más ocasional. Así, este tipo de shows contentaban tanto a sus televidentes más fieles como a aquellos eventuales. Este mecanismo híbrido denominado por **Robin Nelson** como ‘flexi narrative’³⁰³ y por **Horace Newcomb** como ‘cumulative narrative’³⁰⁴ encontraría sus primeros referentes en series como *M*A*S*H*, *All in the Family* o *Magnum P.I.*, entre otros. Con el perfecto balance entre los riesgos que conllevan las tramas episódicas y las seriales, a la vez que disfrutaban

³⁰¹DOLAN, M. “The peaks and Valleys of Serial Creativity: What Happened to/on Twin Peaks”, en *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, editado por David Lavery. Detroit: Wayne State University Press, 1995, p. 33. Al respecto de este tipo de tramas “(...) deliberately left hanging at the end of each episode; nearly all plots initiated in a continuous serial were designed to be infinitely continued and extended.”

³⁰² *Ibidem*. “(...) an individual storyline almost never stretched beyond the limits of a single episode. To a certain extent, routine viewers of an episodic series watched in the secure knowledge that, whenever something drastic happened to a regular character (...) in the middle of an episode, it would be reversed by the end of the episode and the characters would end up in the same general narrative situation that they began in”.

³⁰³ NELSON, R. *TV Drama in Transition. Forms, Values and Cultural Change*. *Op. cit.*, p. 24-68.

³⁰⁴ NEWCOMB, H. Citado en REEVES, J.; RODGERS, M.; EPSTEIN, M. “Rewriting Popularity. The Cult Files”. *Op. cit.*, p. 30. Para Newcomb esto suponía una nueva forma de relato donde: “Each week’s program is distinct, yet each is grafted onto the body of the series, its characters’ pasts”.

de las ventajas de ambos,³⁰⁵ este tipo de productos llegó a dominar la televisión de aquel momento³⁰⁶ y lo que en un período fuera novedoso se convertiría más tarde en norma.

Sin embargo, tras la estandarización de este tipo de shows algunas series empezaban a incluir contenidos, narrativas y tramas diferentes como *Ally McBeal*, *The X-Files*, *Buffy the Vampire Slayer*, *Angel* o *Seinfeld* dentro del género del sitcom. **Jason Mittell** encuentra en determinados productos televisivos de los últimos veinte años, un modelo de relato que se caracteriza por su complejidad narrativa y se conforma como una alternativa al modelo episódico/serial que caracteriza al medio (casi) desde sus inicios.³⁰⁷ Mittell describiría la complejidad narrativa como una redefinición de la forma episódica bajo la influencia de la narrativa serial, aunque no necesariamente como una fusión sino como un cambiante equilibrio que rechaza la necesidad de cerrar las tramas al final de cada entrega, propio de la forma episódica. Así, la narrativa compleja sustenta sus historias en variadas tramas que crecen en paralelo y donde se toman elementos del relato serial propio de los culebrones o los melodramas³⁰⁸ aunque rechazando algunas características de las mismas.³⁰⁹ Sin embargo, esto no significa que este tipo de narrativas esté sólo sujeta a la televisión de calidad³¹⁰ ya que se encuentra presente en diferentes tipos de relatos. En la narración compleja la audiencia disfruta no sólo de los giros de la historia sino también de las excepcionales técnicas narrativas que se necesitan para tales maquinaciones. Es decir,

³⁰⁵ SCONCE, J. "What If?: Charting Television's New Textual Boundaries". *Op. cit.*, p. 102.

³⁰⁶ DOLAN, M. "The peaks and Valleys of Serial Creativity: What Happened to/on Twin Peaks", en *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*. *Op. cit.*, p. 34.

³⁰⁷ MITTELL, J. "Narrative Complexity in Contemporary American Television", en *The Velvet Light Trap*, nº58, 2006, p. 29.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 32.

³⁰⁹ *Ibidem*. "(...) narrative complexity moves serial form outside of the generic assumptions tied to soap operas—many (although certainly not all) complex programs tell stories serially while rejecting or downplaying the melodramatic style and primary focus on relationships over plots of soap operas, which also distances contemporary programs from the cultural connotations of the denigrated soap genre. While certainly soap opera narration can be quite complex and requires a high degree of audience activity to parse out the web of relationships and backstory evoked at every plot turn, narratively complex programming typically foregrounds plot developments far more centrally than soaps, allowing relationship and character drama to emerge from plot development in an emphasis reversed from soap operas."

³¹⁰ *Ibidem*, p. 30. Mittell mantiene algunos límites entre la narración compleja y la televisión de calidad y destaca que uno no hace al otro. "Complexity and value are not mutually guaranteed (...) the pleasures potentially offered by complex narratives are richer and more multifaceted than conventional programming, but value judgments should be tied to individual programs rather than claiming the superiority of an entire narrational mode or genre."

tan importante es la historia que se cuenta como la forma en que es contada, que rompe con las convenciones televisivas a las que el público está acostumbrado.³¹¹ Para Mittell este tipo de narrativas invitan a la desorientación temporal y confusión de los espectadores permitiéndoles desarrollar competencias de comprensión a partir de un visionado activo y de largo plazo.³¹² Al respecto deben tenerse en cuenta algunos aportes como el de Micheal Kackman que destaca que la complejidad no es sólo algo que encontramos en un texto, sino algo que llevamos a él, es decir, una narrativa compleja necesita de un visionado también complejo.³¹³

“Narratives that require that their viewers fill in crucial elements take... complexity to a new level. To follow the narrative, you aren’t just asked to remember. You’re asked to analyze. This is the difference between intelligent shows, and shows that force you to be intelligent.”³¹⁴

Las series de narrativa compleja hacen sutilmente referencia a episodios anteriores, insertan nuevos personajes sin preocuparse porque los espectadores se confundan, presentan misterios y enigmas de larga data que, en ocasiones, permanecen durante varias temporadas. Casos como *Lost*, *Game of Thrones* o *Arrested Development* son sólo algunos ejemplos de textos que poseen una compleja arquitectura y narrativa que exigen un múltiple visionado, posible en nuestros días por plataformas on demand, lanzamientos en DVD o grabaciones.³¹⁵

³¹¹ MITTELL, J. “Narrative Complexity in Contemporary American Television”. *Op. cit.*, p. 36. “Narratively complex programs also use a number of storytelling devices that, while not unique to this mode, are used with such frequency and regularity as to become more the norm than the exception.”

³¹² *Ibidem*, p. 37. Mittell reconoce que esta estrategia no se limita sólo a la televisión sino que diferentes medios como los videojuegos o el cine –con casos como *The Sixth Sense*, *Pulp Fiction*, *Memento*, *Adaptacion*, *Run Lola Run*- también invitan al espectador a descifrar el código de interpretación para poder entender las complejas estrategias narrativas utilizadas (p. 37-38).

³¹³ KACKMAN, M. “Quality Television, Melodrama, and Cultural Complexity”, en *FlowTV*, 5 de marzo de 2010.

³¹⁴ JOHNSON, S. en LAVERY, D. “LOST and Long-Term Television Narrative”, en *Third Person. Authoring and Exploring Vast Narratives*, editado por Pat Harrigan y Noah Wardrip-Fruin, 2009, p. 313.

³¹⁵ MITTELL, J. “Why has TV storytelling become so complex?: A journalistic take” en *Just TV*, 30 de Marzo de 2015.

Este tipo de narrativas que también se conocerán como **‘long-term television narrative’**,³¹⁶ **‘vast narratives’**³¹⁷ y **‘neo-baroque narratives’**³¹⁸ se han popularizado en la televisión de las últimas dos décadas y aunque no todas las series se ajustan a estos patrones, la forma en que se ha popularizado es suficiente para considerar este periodo como una etapa caracterizada por la complejidad narrativa.³¹⁹ Estas producciones se identificarán con las nociones de obra abierta propuesta por Umberto Eco³²⁰ y de la narrativa individual como un trabajo siempre en progreso de Gilles Deleuze.³²¹ Angela Ndalianis analiza este tipo de historia desde la perspectiva barroca:

“The central characteristic of the baroque (...) is this lack of respect for the limits of the frame. Closed forms are replaced by open structures that favor a dynamic and expanding polycentrism. Stories refuse to be contained within a single structure, expanding their narrative universes into further sequels and serials. Distinct media cross over into other media, merging with, influencing, or being influenced by other media forms.”³²²

Así, como un cuadro o fotografía donde sólo se representa una parte de un todo mucho mayor, las historias de narrativa compleja muestran en la pantalla sólo un fragmento del relato y la mitología global donde tienen lugar. Estas series se sustentarán no sólo en la premisa narrativa que les da origen sino también sobre un universo vasto que transmita la sensación de no poder ser indagado por completo –como sucede en *Game of Thrones*,³²³ por ejemplo- y, por lo tanto, siempre dispuesto a nuevas historias más allá del término de la

³¹⁶ LAVERY, D. *Op. cit.*, 313-322.

³¹⁷ HARRIGAN, P; WARDRIP-FRUIIN, N. *Third Person. Authoring and Exploring Vast Narratives*. Cambridge: MIT Press, 2009, p. 2.

³¹⁸ NDALIANIS, A. *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. Cambridge: MIT Press, 2004, p.25.

³¹⁹ MITTELL, J. *Op. cit.*, p. 29.

³²⁰ ECO, U. *Obra abierta*. Buenos Aires: Planeta Agostini, 1992 (1a ed. 1962).

³²¹ DELEUZE, G. *El pliegue*. Barcelona: Paidós Básica, 1989 (1a ed. 1988).

³²² NDALIANIS, A. *Ibidem*. p. 25.

³²³ La serie es un excelente exponente de un mundo narrativo vasto: un amplio elenco de personajes, diferentes dinastías y tribus que componen las líneas argumentales, situada especialmente en distintos lugares cada uno con sus leyes propias; la historia se irá desdoblado de una forma que por momentos parece infinita e inabarcable.

serie que los contiene. Como apunta Mittell todas las series tienen un principio pero no todas concluyen o tienen un final.³²⁴ Y es que, el final de una serie no tiene por qué significar la desaparición de sus personajes o su universo, téngase en cuenta la última escena de *Buffy the Vampire Slayer*, “Chosen” (7.22), en la cual tras vencer al Primer Mal e impedir el Apocalipsis, Buffy y los Scoobie observan el inmenso cráter sobre lo que una vez fue Sunnydale, la última línea del episodio la enuncia Dawn (Michelle Trachtenberg) que le pregunta su hermana: “Buffy, What are we gonna do now?” En esa frase -no casual que sea un interrogante- no se evidencia un final, sino que se vislumbra una puerta que queda abierta a nuevas aventuras y es que este tipo de series lejos de cerrarse se mantienen como **narraciones abiertas** donde siempre se puede continuar el relato como sucedería con la octava temporada del show que vio la luz en formato cómic. En este sentido, es tan interesante y polifacético el mundo creado por Whedon que sus posibilidades narrativas pueden ser (por qué no) infinitas. Esta característica no se ajusta sólo a la mitología del creador de Buffy, casos como *Game of Thrones* o *Heroes* también lo ponen de manifiesto. De hecho, esta última ha vuelto a la pantalla con *Heroes Reborn* (NBC, 2015-) y algo similar sucedió con *24* donde Jack Bauer volvería tras la finalización de la serie con *24: Live Another Day* (FOX, 2014). De esta forma, durante esta etapa pareciera no haber un final para una serie, por más que algunas se despidan (momentáneamente) de su público o salgan de la grilla televisiva.

A medida que avanzan este tipo de series, lejos de cerrar líneas argumentales que limiten el relato, se irán abriendo distintos interrogantes que darán lugar a nuevas posibilidades y caminos narrativos, donde algunos serán más explorados en pantalla que otros. Sin embargo, en estas narrativas y universos -en apariencia infinitos- no se debe renunciar a alcanzar un cierto nivel de cierre argumental. Volviendo al caso de Buffy, la pregunta de Dawn con la que termina el relato llega una vez que la protagonista ha logrado detener el Apocalipsis y vencer al Primer Mal. De esta manera, Whedon provee a la historia de un cierre aunque se deja una posibilidad abierta que -como ya se sabe- será utilizada en la octava temporada. En este punto es necesario tener en cuenta que, aunque en la narración

³²⁴ MITTELL, J. *Complex TV: the poetics of contemporary television*. Op. cit., p. 319.

compleja no se cerrarán todas las líneas argumentales de un texto, sí se debe responder a las expectativas que se hayan establecido a lo largo de la serie. Al respecto, merece tenerse en cuenta el aporte y diferenciación que realiza P. H. Abbott en *The Cambridge Introduction to Narrative* acerca del cierre de preguntas y de expectativas en una narrativa,³²⁵ quien se preguntará **¿debe una narrativa terminar?**

“Aristotle wrote that the well-made tragedy has a beginning, a middle, and an end. But this was an evaluation rather than a definition. Soap operas, by contrast, can go on forever. Some sagas, myth cycles, comic strips, TV series seem also to have no proper end. And the phenomenon of the "prequel" (...) suggests that even beginnings are not sacred, but can be pushed back endlessly into the past. Much as we, like Aristotle, want shape in our narratives we seem also frequently content with postponing the end- and therefore some final perception of narrative shape- indefinitely.”³²⁶

Mientras que Murray responde –aunque no de forma expresa- a la misma pregunta y encuentra en el laberinto un perfecto escenario para contar historias que prueban la exploración y la participación:

“El potencial del laberinto como forma narrativa participativa debería estar entre ambos extremos: en historias lo suficientemente motivadas como para orientarnos en la navegación, pero lo suficientemente abiertas como para que la exploración sea libre. Deberían tener además una estructura dramática satisfactoria independientemente de cómo atraviere el espacio el usuario.”³²⁷

³²⁵ ABBOTT, H. P. *The Cambridge Introduction to Narrative*. New York: Cambridge University Press, 2002, p. 188. “When a narrative ends in such a way as to satisfy the expectations and answer the questions that it has raised, it is said to close, or to have closure. Notice that there is a distinction here between ‘expectations’ and ‘questions.’ By expectations are meant kinds of action or event that the narrative leads us to expect (...). King Lear, for example, satisfies the expectations that are aroused early on when we perceive that its narrative pattern is tragedy. We expect among other things that Lear will die, and he does. But major questions are raised over the course of the play that for many viewers are not answered by the conclusion. So for many, King Lear has tragic closure (giving satisfaction at the ‘level of expectations’) but not closure of understanding (giving satisfaction at the ‘level of questions’).”

³²⁶ ABBOTT, H. P. *Op. cit.*, p. 53.

³²⁷ MURRAY, J. *Hamlet en la holocubierto: el futuro de la narrativa en el ciberespacio*. *Op.cit.*, p. 147.

Sin embargo, este tipo de ficciones correrán un peligro cuando se intenten mantener abiertas una vez concluidas sus premisas principales como sucedió con *Twin Peaks* y la resolución del misterio de la muerte de Laura Palmer. Similiar sería el caso con *The Killing*, que tras el término de su segunda temporada y una vez terminado el caso de Rosie Larsen, la tercera temporada no lograría mantener el interés narrativo y el pulso dramático de las dos primeras. Otro ejemplo es *Prision Break* que, luego del término de su primera temporada, la continuidad de la historia y la serie sería un tanto forzada. Esto puede adjudicarse a que se trata de ficciones que se apoyan más en premisas narrativas (que exigen una resolución) que en universos ficcionales vastos que permitan su constante exploración y, de esta manera, una vez resuelto el *lei motiv* principal desaparece lo que daba sustento a la historia dejando, en la mayoría de las ocasiones, un vacío difícil de llenar que augura un futuro poco prometedor. En palabras de Pedro José García García:

“La promesa de respuesta a los enigmas planteados y de resolución a los conflictos hace regresar a una audiencia que perderá interés en la historia a menos que ésta no ofrezca algún tipo de cierre o conclusión (...) Las tramas altamente seriales generan una suerte de adicción en el espectador, pero su estiramiento provoca el agotamiento de una audiencia cada vez más dispuesta a evitar el ‘relleno’ de los dramas en abierto.”³²⁸

Mientras que, otro tipo de series, utilizarán una **narrativa laberíntica** que les permitirá la exploración de su universo, sumando diferentes posibilidades o versiones al relato que las contiene. Con estrategias, en muchas ocasiones, cercanas a la ciencia ficción, harán de estos mecanismos un terreno fértil para llevar a cabo sus historias. *Lost* haría de su particular utilización del tiempo narrativo una de sus características más sólidas. Con innumerables flashbacks y algunos flashforwards quedaría en evidencia el pasado pre-isla y

³²⁸ GARCÍA GARCÍA, P. J. “La serie-novela HBO: Juego de Tronos en la era de la televisión por entregas” en *Reyes, espadas, cuervos y dragones: estudio del fenómeno televisivo de Juego de Tronos*, editado por Javier Lozano Delmar, Irene Raya Bravo y Francisco López Rodríguez. Madrid: Editorial Fragua, 2013, p. 74.

el futuro post-isla de los integrantes del vuelo Oceanic 815 que se esparcían como pistas de un puzle para unos televidentes dispuestos a desentrañar los diferentes misterios e interrogantes que se sumaban a cada capítulo. A lo largo de sus seis temporadas *Lost* ofreció una narrativa serial particularmente compleja no sólo por su coral elenco y sus numerosas tramas sino también por los diferentes tiempos narrativos en que se producen aquéllas. De esta manera, la serie desprendería tantas líneas narrativas que, el espectador se cuestionaría, por momentos, la existencia de un tiempo narrativo en la isla que parece funcionar como un paréntesis temporal donde se termina por experimentar una suspensión del mismo. Otra serie que exploraría con éxito este tipo de laberinto temporal y narrativo sería *Fringe*, la cual a través de la introducción de universos paralelos y diferentes líneas temporales examinaría distintas variables de un mismo relato. Con un comienzo orientado a una dinámica episódica del tipo ‘monstruo de la semana’, este show se centraba en la división Fringe del FBI -a cargo de la agente Olivia Dunham (Anna Torv), el científico (loco) Walter Bishop (John Noble) y el extraño hijo de éste, Peter Bishop (Joshua Jackson)- destinada a investigar casos de la ciencia fringe que incluirían desde fallidos experimentos transhumanos hasta evitar la posible colisión de los universos paralelos. A medida que la serie avanzaba las dos dimensiones –en apariencias idénticas y al mismo tiempo disímiles-³²⁹ y el juego con diferentes tiempos narrativos fue tomando protagonismo hasta convertirse, en cierto punto, en dos series distintas sobre una mismo disparador. De esta manera, el show experimentaba con las distintas consecuencias que pequeñas acciones podían desencadenar en las vidas de los personajes y en la realidad de cada universo de forma novedosa y sustentado sobre un interesante planteamiento. *Heroes* también experimentaría con los tiempos narrativos de una original manera, a partir del personaje de Hiro Nakamura (Masi Oka), quien puede realizar viajes en el tiempo y en el espacio. A su vez, la capacidad de otros personajes de absorber los poderes ajenos daría lugar a un confuso mapa de tramas donde pasado, presente y futuro se encuentran en permanente transición. Aunque sin experimentar con los tiempos narrativos como los casos mencionados anteriormente cuando se habla de narrativa laberíntica merece ser tenida en

³²⁹ Por ejemplo, en el universo alternativo los ataques del 11-S no se derribarían las Torres Gemelas.

cuenta *Game of Thrones* cuyo extenso elenco compuesto por diferentes familias así como también criaturas fantásticas, sus entrelazadas tramas que exigen atención por parte del espectador y su (inabarcable) universo son un perfecto exponente de esta tendencia dentro de la ficción. De hecho, los créditos iniciales del show muestran el complejo entramado narrativo de la serie donde uno a uno se suceden los diferentes lugares donde la historia tiene lugar y, como si de un libro se tratara, las imágenes de la pantalla emulan los mapas de las tierras imaginarias donde se ambientan muchos libros fantásticos. Esta cuidada secuencia, de hecho, permite orientar al espectador dentro del universo narrativo que la serie tiene para ofrecer.³³⁰

Otra vertiente narrativa se sustentará en el guión y el poder evocador de las palabras con diálogos cuidadosamente elaborados para entretejer sus complicados relatos. Esta tipología de series que ha recibido el nombre de **novela televisiva**³³¹ o **novela visual** se sostiene en narraciones que se desenvuelven –muchas veces- de manera lenta y donde los significados del relato se dispersan para un televidente dispuesto a leerlos en pantalla. Aunque no todos los estudiosos del medio concuerdan con esta relación entre la televisión y la literatura,³³² Newcomb ya daba cuenta del medio como un formato ideal para desarrollar tramas que pudieran persistir en el tiempo y personajes recurrentes que se desarrollaran en pantalla como una fórmula para contar historias donde se pudieran indagar en profundidad diferentes aspectos que hacen a un relato:

“Television’s real relationship with other media lies not in movies or radio, but in the novel. Television, like the literary form, can offer a far greater sense of density.

Details take on importance slowly, and within repeated patterns of action, rather

³³⁰ GARCÍA GARCÍA, P. J. “La serie-novela HBO: Juego de Tronos en la era de la televisión por entregas” en *Reyes, espadas, cuervos y dragones: estudio del fenómeno televisivo de Juego de Tronos*. Op. cit., p. 76. “Con cada nuevo capítulo de la serie regresamos a esas primeras páginas del libro, para volver a estudiar la geografía de Poniente y así recuperar el ritmo de la historia en caso de haberli perdido.”

³³¹ CASCAJOSA, C. “La Nueva Edad Dorada de la Televisión Norteamericana”. Op. cit., p. 19.

³³² MITTELL, J. “All in the Game: The Wire, Serial Storytelling, and Procedural Logic”, en *Third Person. Authoring and Exploring Vast Narratives*, p. 429-430. “As a television scholar, this cross-media metaphor bristles –not because I don’t like novels but because I love television. And I believe that television at its best shouldn’t be understood simply as emulating another older and more culturally valued medium. (...) The phrase ‘televised novel’ functions as an oxymoron in its assumed cultural values, much like the term ‘soap opera’ juxtaposes the extremities of art and commerce into a cultural contradiction.”

with the immediacy of other visual forms. It is the sense of density, built over a continuing period of time that offers us a fuller sense of a world fully created by the artist”.³³³

En 1995 el crítico literario, Charles McGrath, sería otro de los pioneros en reconocer el valor que determinadas obras televisivas tenían y a cuyos contenidos adjudicaba una profundidad y sofisticación que no había tenido el medio desde sus inicios, al punto de pensar la aparición de un nuevo género televisivo que denominaría **prime-time novel**.³³⁴

“TV can afford to take chances, and often enough it does (...) has, ironically, become much more of a writer’s medium than either movies or Broadway (...). It has happened, rather, because of the very nature of the medium (spectacle doesn’t show up well on the small screen, and it’s too expensive anyway) and because (...) people who create and who produce most shows are also the people who write them, or else they’re former writers (...) television these days, if you listen hard enough, you can often hear dialogue of writerly quality- dialogue, that is (...) good enough to be in a book.”³³⁵

Aunque McGrath se refería a series como *E.R.*, *Hill Street Blues*, *NYPD Blue*, entre otras, durante la Tercera Edad de Oro de la televisión esta forma narrativa que emulaba la novela vivirá su apogeo. Series como *The Sopranos* y *The Wire* serán perfectos exponentes de esta estrategia y forma narrativa en donde se tratarían temas como conflictos de clase, de raza, de drogas, pandillas, corrupción y las limitaciones de diferentes entidades como el poder judicial, el sistema educativo o la familia de una manera realista y detallada que, por momentos, pareciera imitar una narrativa similar a la de la novela decimonónica. Tanto una serie como la otra, lejos de ofrecer un entretenimiento fácil y chato, brindaban contenidos cuyo subtexto debía ser traducido e interpretado por sus espectadores.

Para Mittell, *The Wire* adopta lo que denomina:

³³³ NEWCOMB, H. *TV: The Most Popular Art. Op. cit.*, p. 256.

³³⁴ McGRATH, C. “The Triumph of the Prime Time Novel”, en *Television. The Critical View. Op. cit.*, p. 243.

³³⁵ McGRATH, C. *Op. cit.*, 243-244.

“(…) **centrifugal complexity**, where the ongoing narrative pushes outward, spreading characters across a expanding storyworld. On a centrifugal program, there is no clear narrative center, as the central action is about what happens between characters and institutions as they spread outward. It is not just that the show expands in quantity of characters and settings, but that its richness is found in the complex web of interconnectivity forged across the social system.”³³⁶

Así, *The Wire* dedicó los trece capítulos de cada una de sus temporadas a diferentes instituciones de la ciudad de Baltimore como: la policía (y el tráfico de drogas), el puerto y los sindicatos, la política, la educación pública y el periodismo, donde su autor, David Simon, -al igual que Chase- buscaría que en sus narrativas sean los televidentes quienes elaboren sus propios juicios respecto de los personajes.³³⁷ De hecho, *The Wire* escapa a muchas de las convenciones televisivas; en la serie las tramas se introducen de forma gradual y los personajes principales pueden tardar varios episodios en aparecer.³³⁸

“(…) as we rarely dive into a novel expecting the first chapter to typify the whole work as a television pilot is designed to do. Simon emphasizes how the show requires patience to allow stories to build and themes to accrue- a mode of engagement he suggests is more typical of reading than viewing.”³³⁹

The Sopranos también se distinguiría por un ritmo (pausado) cuyos giros y suspenso funcionan como reminiscencias de los seriales de Dickens,³⁴⁰ donde en diferentes ocasiones elementos que, en un primer momento parecen no tener importancia volverían a la trama y a partir de ellos se desencadenarían sus consecuencias, advirtiendo al televidente de prestar atención a las más mínimas y en apariencia superfluas acciones. Como, por ejemplo, el

³³⁶ MITTELL, J. “The Qualities of Complexity: Aesthetic Evaluation in Contemporary Television”, en *Just TV*, 15 de diciembre de 2011.

³³⁷ LAVERY, D. “The Imagination Will Be Televised: Showrunning and the Re-animation of Authorship in the 21st Century American Television”. *Op. cit.*, p. 16.

³³⁸ MITTELL, J. “All in the Game: The Wire, Serial Storytelling, and Procedural Logic”, en *Third Person. Authoring and Exploring Vast Narratives. Op. cit.*, p. 429.

³³⁹ MITTELL, J. *Ibidem*.

³⁴⁰ WILLIS, E. Citado en LAVERY, D. *This thing of ours: investigating The Sopranos*. New York: Columbia University Press, 2002, p. 2- 3.

desafortunado chiste sobre el peso de Ginny Sacramoni -mujer de Johnny Sack- que realiza Ralph cobrará una insospechada importancia en el episodio 'The Weight' (4.04), además de ser mencionado en diferentes ocasiones a lo largo de la cuarta temporada, quinta temporada y sexta temporada.

Estas dos series aprovecharían al máximo las posibilidades narrativas de un relato serial sin miedo a que la fidelización que exigen de su público les juegue en contra. Al igual que lo han hecho series como *Lost* o *Fringe* que no permiten que un capítulo se pase por alto para poder entender en todo su esplendor sus diferentes universos narrativos. Otro tipo de series, aunque también con un fuerte componente serial, permitirían el visionado de sus temporadas de manera independiente una de otra, de esta manera –como el formato episódico- permiten la incorporación de nuevos televidentes una vez iniciada la serie. Sería el caso de *24* que, si bien se mantienen los personajes cada temporada permite su visionado sin la necesidad de haber visto las otras. Mientras que *American Horror Story* y *True Detective* cambian de personajes y temáticas en cada temporada manteniendo como denominador común las características del género que las contiene.

5.2. LA HIBRIDACIÓN: NUEVOS NIVELES Y FÓRMULAS

Serían Newcomb³⁴¹ y Thompson³⁴² los primeros teóricos de la televisión en acreditar las posibilidades narrativas que traía consigo la hibridación de géneros. Más aún, Thompson encontraría en ella una de las características de la televisión de calidad durante la Segunda Edad de Oro del medio. Ambos autores coincidían en que era un excelente recurso para crear nuevos formatos, como sucedería – más tarde- con *Ally McBeal* donde se combinaba a la perfección el drama y la comedia. Sin embargo, como muchas de estas características durante la Tercera Edad de Oro serán llevadas a un extremo, realzando algunos aspectos y dando lugar a nuevos e originales resultados. Mientras que décadas atrás algunos shows podían ser descriptos a través de dos categorías, téngase en cuenta, por ejemplo, *Beverly Hills 90210* = drama adolescente + romance. Durante esta etapa las

³⁴¹ NEWCOMB, H. *TV: The Most Popular Art. Op. cit.*

³⁴² THOMPSON, R. J. *Television's Second Golden Age. From 'Hill Street Blues' to 'ER'. Op. cit.*

combinaciones serán más complejas y se convertirán en un recurso narrativo ampliamente utilizado.

“Generic hybridity has gone beyond a device to aggregate different target groups to build an audience (...) to be used creatively, with one genre consciously played against another. *The Sopranos*’ mix of gangster movie, soap opera and psychological drama, for example, plays self-consciously and intertextually with the various contributing discourses and plays them against each other to produce complex seeing (...).”³⁴³

De esta manera, diferentes géneros, no necesariamente asociados, se combinarán complejizando los parámetros que hasta ahora tenía la hibridación. Por ejemplo, *Game of Thrones* combina la épica, el género fantástico y el drama político; o *Breaking Bad* que posee elementos de crime drama, thriller y drama familiar, *Flight of the Conchords* mezcla el sitcom, el musical y la autoficción; o *House of Cards* que es un drama político y un thriller psicológico así como también una historia de amor entre Frank y Claire. Mientras que la descripción de *Buffy the Vampire Slayer* que hace su creador Joss Whedon muestra no sólo el amplio abanico de referencias que puede haber en un producto televisivo, sino también cómo parte de este tipo de productos se gestaron durante la década del noventa:

“We wanted to make that sort of short-attention-span, *The Simpsons*, cult-from-every genre all the time thing. You know, if we take this moment from *Nosferatu*, and this moment from *Pretty in Pink*, that’ll make this possible. A little *Jane Eyre* in there, and then a little *Lethal Weapon 4*. Not 3, but 4. And I think this’ll work”.³⁴⁴

Así, se percibe cómo en algunos casos la hibridación es tan amplia que hace imposible su encasillamiento y termina favoreciendo un modelo de referencialidad mucho más amplio que los que se conocían hasta entonces. Sin embargo, esta tendencia lejos de

³⁴³ NELSON, R. “Quality TV Drama: Estimations and Influences Through Time and Space”, en *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*.

³⁴⁴ WHEDON, J. Citado en LAVERY, D. “A Religion in Narrative: Joss Whedon and Television Creativity”. *Op. cit.*

remitirse a una sola serie se hará presente en diferentes productos. Téngase en cuenta a *Six Feet Under* que funciona como un drama familiar donde se recupera la tradición del cine arte moderno y se tratan temas como la vida y la muerte, el sueño y la realidad con evocaciones al cine de Federico Fellini, Ingmar Bergman y Alain Resnais donde también habrán ecos al realismo mágico, corriente literaria latinoamericana -en especial en los episodios dirigidos por Rodrigo García, hijo del Nobel colombiano- y lugar para el surrealismo.³⁴⁵ Otro ejemplo, que merece ser tenido en cuenta es *Orange is the New Black* que a través del escenario de una prisión federal norteamericana se trabaja un drama social –con interesantes personajes de diferentes clases sociales, razas y backgrounds- donde lo único que las protagonistas parecieran tener en común son las malas decisiones que las llevaron hasta allí. De esta manera, la prisión sirve como excusa para poder indagar en los más disímiles y (por qué no) entrañables personajes. Con cuotas de humor y romance el peso de la serie no deja de estar en su mensaje social.³⁴⁶

Como queda demostrado, **esta Tercera Edad de Oro de la televisión rehúye a las clasificaciones (fáciles) de sus series y apuesta por una forma de hibridación que es llevada a tal extremo que sus límites se desdibujan haciéndola, por momentos, desaparecer.** En nuestros días, las teorías que piensan los géneros televisivos como categorías culturales en constante cambio cuyo proceso de categorización no se encuentra dentro del texto, sino que opera desde áreas culturales como los procesos de producción, las audiencias, los críticos y los contextos históricos³⁴⁷ han ganado terreno. En esta corriente tanto los procesos involucrados en la producción como los relacionados con la recepción serán cruciales al momento de intentar identificar un género.³⁴⁸

³⁴⁵ FEUER, J. "HBO and the Concept of Quality TV", en *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond. Op. cit.*

³⁴⁶ MARCHE, S. "Orange is the New Black destroys the 'television' genre", en *Esquire*, 2 de agosto de 2013.

³⁴⁷ MITTELL, J. *Television Genre: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York: Routledge, 2004.

³⁴⁸ MITTELL, J. "A Cultural Approach to Television Genre Theory", en *Cinema Journal* 40, núm. 3, primavera 2001, p. 6. "Genres emerge only from the intertextual relations between multiple texts, resulting in a common category. But how do these texts interrelate to form a genre? Texts cannot interact on their own; they come together only through cultural practices such as production and reception. Audiences link programs together all the time ("This show is just a clone of that one"), as do industrial personnel ("Imagine Friends meets The X-Files"). Texts themselves do not actively link together without this cultural activity. Even when one text explicitly references another (as in the case of allusions, parodies, spin-offs, and crossovers), these instances become activated only through processes of production or reception."

Por otro lado, muchas series encontrarán en un género determinado el marco contextual desde el cual narrar historias que exceden las temáticas del mismo. Piénsese, por ejemplo, en la ciencia ficción con una serie como *Battlestar Galactica* que tratará temas tan actuales como la política, la guerra, el genocidio o la igualdad social; o *True Blood* que desde el género fantástico narrará un relato costumbrista del sur de los Estados Unidos. De esta manera, la hibridación ha dado lugar a que géneros que históricamente han sido considerados periféricos o, directamente, de culto como la ciencia ficción, el terror, el fantástico o el musical puedan tener con series como *Battlestar Galactica*, *American Horror Story*, *True Blood*, *Penny Dreadful*, *Game of Thrones*, *Helmock Groove*, *Glee* o *Flight of the Conchords* su lugar en la grilla televisiva.

Más aún la hibridación ha superado los géneros y se encuentra, en estos días, presente en los procesos de producción, realización, distribución y exhibición de las series. ¿Cómo entender sino que la televisión puede verse por internet? ¿O qué un director de cine sea quién está detrás de un proyecto televisivo? ¿O que una serie por streaming sea nominada a premios televisivos como los Emmy? En la actualidad los recursos narrativos se expanden y se valen de la hibridación para contar sus historias.

5.3. LA EXPERIMENTACIÓN: FÓRMULA DE LA NARRATIVA COMPLEJA

El modelo de estructura narrativa compleja, presente durante la Tercera Edad de Oro de la televisión y eje de este capítulo, se valdrá de la experimentación como manera para innovar en sus contenidos. **Durante esta etapa la producción, realización y arquitectura de las series serán reformuladas en pos de generar contenidos que resulten novedosos ya sea por la reutilización, combinación o innovación en el uso de sus recursos narrativos.** En este apartado revisaremos tres de las áreas en que se ha hecho presente la experimentación televisiva.

En primer lugar, el **empleo del tiempo narrativo** será uno de los recursos distintivos con el cual algunas series experimentarán. Para Mittell el tiempo es un elemento esencial al momento de contar historias pero resulta todavía más crucial en la televisión.³⁴⁹ En estos

³⁴⁹ MITTELL, J. *Complex TV: the poetics of contemporary television*. *Op. cit.*, p. 26.

casos, la narración se presentará como una construcción fragmentada, desde lo temporal y lo espacial, coincidente en ocasiones con la visión de caleidoscopio propuesta por Murray:

“Ya no creemos que haya una sola realidad, una sola visión integradora del mundo, ni siquiera nos fiamos de un solo ángulo de percepción. Pero todavía sentimos el deseo tan humano de fijar la realidad en un lienzo, de expresar todo lo que vemos de un modo integrado y bien formado. La solución es utilizar un lienzo calidoscópico que pueda capturar una imagen del mundo desde múltiples perspectivas, complejo y quizá finalmente indiscernible, pero todavía coherente.”³⁵⁰

Lost se ha convertido en todo un referente de la manipulación del tiempo narrativo. Con sus constantes flashbacks y flashforwards, la utilización de estos saltos fueron las herramientas privilegiadas de la serie para completar el relato que tenía lugar en la isla. Mientras que otras ficciones harán un uso más tradicional de los saltos temporales, es el caso de *True Detective* cuya primera temporada se vale de dos líneas narrativas -una en pasado y otra en presente- para llevar a cabo la historia, donde en los primeros capítulos tendrá preponderancia el pasado, contado a través de sus dos personajes principales y, a medida que avanza la serie, el presente se apoderará de la historia. En este caso, al uso del flashback se suma el punto de vista de sus personajes que irán dando pistas sobre las intrigas del relato. Algo similar se produce en *How To Get Away With Murder?* (ABC, 2014-) el drama legal que se vale de saltos temporales que, por momentos, desorientan al espectador aunque también lo atraen a la trama para intentar delucidar lo que sucede en la historia. Mientras que, en *Orange is the New Black* la utilización del flashback funcionará como una ventana hacia el pasado de las diferentes protagonistas que le permitirá al espectador indagar y conocer un poco más acerca de sus vidas afuera de la prisión -las razones que las llevaron allí, la relación con su entorno,...- y la contradicción que se produce, muchas veces, entre ambas. Téngase en cuenta, por ejemplo, cuando en la tercera

³⁵⁰ MURRAY, J. *Hamlet en la holocubierto: el futuro de la narrativa en el ciberespacio*. *Op. cit.*, p. 174.

temporada se revela que Leanne pertenecía a una comunidad amish antes de ingresar a la cárcel.

Por otro lado, durante la primera temporada de *American Horror Story*, mediante flashbacks se conocerán las diferentes historias de los personajes que han habitado la casa embrujada. A medida que los capítulos avanzan las líneas argumentales se irán entrelazando y así, tanto pasado y presente, como el universo de los vivos y el de los muertos se mezclarán llegando a confundirse, por momentos, estas dos dimensiones. Otra serie que, desde la comedia, hará un excelente uso de la construcción fragmentada del relato será *Arrested Development* centrada en la historia de la excéntrica familia Bluth, en especial, durante la cuarta temporada emitida por Netflix, las disímiles versiones de los mismos hechos contadas desde la visión de cada integrante de la familia, hará que el relato no sólo realice saltos temporales constantemente, sino que los acontecimientos adquieran nuevas significaciones cada vez que son narrados desde una perspectiva diferente.

Sin embargo, cuando se trata de experimentación temporal, en la era multipantallas en la que vivimos a veces una sola no será suficiente para contar una historia, como se pondrá de manifiesto durante la cuarta temporada de *Battlestar Galactica* cuando en el episodio ‘Guess What’s Coming to Dinner’ (4.07) la Estrella Base Cylon realizará un salto y desaparecerá de escena y no será hasta el capítulo ‘The Hub’ (4.09) donde se descubrirá qué pasó con la nave y sus personajes.

Otro recurso con que se operará para manipular el tiempo narrativo, propio de la producción de fans³⁵¹ y también del cómic será el ‘**what if**’³⁵² o ‘qué hubiera pasado si’. De esta manera, mediante la combinación de los mismos elementos se crearán relatos distintos siguiendo con la noción de caleidoscopio –anteriormente citada– propuesta por Murray. *Buffy the Vampire Slayer* sería precursora en utilizar este recurso cuando, en el episodio

³⁵¹ JENKINS, H. “Quentin Tarantino’s Star Wars?: Digital Cinema, Media Convergence and Participatory Culture”. En el artículo Jenkins cita a un fan: “What I love about fandom is the freedom we have allowed ourselves to create and recreate our characters over and over again. (...) We can take a character and make him charming and sweet or cold-blooded and cruel. We can give them an infinite, always-changing life rather than the single life of their original creation.”

³⁵² Marvel Comics posee una línea de historietas con este nombre donde se exploran líneas narrativas alternativas a aquellas que se establecen en los cómics principales. Por ejemplo: ¿Qué hubiera pasado si determinado personaje no hubiera muerto?

‘The Wish’ (3.09) se explorará qué hubiera pasado si la protagonista no hubiera llegado a Sunnydale. Mientras que en *Heroes*, cuyas líneas argumentales se sustentan, muchas veces, en realidades paralelas se perfilaría como todo un referente en cuanto a la utilización y experimentación con este recurso. En el episodio ‘Five Years Gone’ (1.20), por ejemplo, *Heroes* presenta un futuro alternativo no sólo del mundo de los personajes sino de la propia serie en sí misma. El capítulo muestra una distopía donde una versión futura de Hiro se encuentra con un posible Peter en un mundo radicalmente diferente.³⁵³ La comedia también hará uso de este recurso, como sucedió con *Friends* donde el episodio de dos partes ‘The One That Could Have Been’ (6. 15-16) ahondaría a partir del humor en interrogantes como ¿qué hubiera pasado si Ross siguiera casado con Carol? o ¿qué hubiera pasado si Mónica no hubiera bajado de peso? llevando a los personajes a escenarios completamente diferentes.

Aunque sería *Fringe* la serie que indagará en la experimentación de tiempos narrativos como nunca antes se había visto en la pantalla chica: universos paralelos, saltos temporales hacia atrás y hacia adelante, exploración de posibilidades serán los mecanismos utilizados para contar la historia. Mittell resume parte de las estrategias en relación con el tiempo narrativo:

“Complex narratives often reorder events through flashbacks, retelling past events, repeating story events from multiple perspectives, and jumbling chronologies – these are overt manipulations of discourse time, as we are to assume that the characters experienced the events in a linear progression. Mystery plotlines often play with discourse time to create suspense concerning past events, waiting until the end of the narrative to reveal the inciting incident that diegetically occurred near the beginning of the story, and many complex narratives play with chronology to engage viewers and encourage them to try to actively parse the story.”³⁵⁴

³⁵³ PORTER, L.; LAVERY, D.; ROBSON, H. *Saving the World. A Guide to Heroes*. Toronto: ECW Press, 2007, p. 149.

³⁵⁴ MITTELL, J. *Complex TV: the poetics of contemporary television*. *Op. cit.*, p. 26.

En segundo lugar, se experimentará con el **reciclaje de contenidos propios del medio** en una reutilización de recursos. Estrategia de larga tradición en el género televisivo si se considera que ya, algunas antologías dramáticas de la primera etapa de oro fueron remakes, spin off o adaptaciones -obras de teatro, libros o películas-³⁵⁵ y la tendencia continuaría con nuevas versiones actualizadas de productos televisivos ya emitidos.³⁵⁶ A tal punto se hacen presente estos recursos que hay quienes entienden la ficción televisiva como una recombinación constante de relatos previos.³⁵⁷

“The true art in the algebra of televisual repetition is not the formula but the unique integers plugged into the equation.”³⁵⁸

Aunque lo distintivo y novedoso que traerá este reciclaje será el conocido como **reimagining**. Esta tendencia aunque encuentra afinidades con el remake mantiene las suficientes diferencias para destacarse por sí sola. En el reimagining la reutilización de elementos será de manera más sutil y la relación que se establecerá entre el original y su nueva versión será diferente a lo que sucede –en la mayoría de ocasiones- con los prejuicios que circundan a la copia en general³⁵⁹ y al remake en particular.³⁶⁰ En este caso, la llamada copia combinará de manera diferente elementos estilísticos y narrativos del original dando lugar a un nuevo discurso.³⁶¹ Matt Hills, por su parte, considera que el reimagining de una serie puede sanar los errores o fallas que posee su original. Al respecto, Hill que ha

³⁵⁵ CASCAJOCA, C. “La televisión llega a Hollywood: una aproximación a los dramáticos llevados al cine”, en *ÁMBITOS*. Nº 13-14 - Año 2005, p. 94.

³⁵⁶ *Hawaii 5-O* (CBS, 1968-1980) y *Hawaii 5-O* (CBS, 2010-) o *The Bionic Woman* (ABC.1976–77; NBC1977–78) y *Bionic Woman* (NBC, 2008).

³⁵⁷ BALLÓ, J.; PEREZ, X. Yo ya he estado aquí: ficciones de la repetición. Barcelona: Anagrama, 2005.

³⁵⁸ SCONCE, J. “What If?: Charting Television’s New Textual Boundaries”. *Op. cit.*, p. 105.

³⁵⁹ BENJAMIN, W. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.

³⁶⁰ LÜTTICKEN, S. “El planeta de los remakes”, en *New Left Review*, enero-febrero de 2004, pp. 97-112.

³⁶¹ NDALIANIS, A. *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. *Op. cit.*, p. 73. “(...) the reorganization of past signs and stylizations into new combinations so that a discourse emerges between past and present, between “original” and sequel”.

realizado un completo estudio sobre la nueva versión de *Dr. Who*³⁶² reflexiona sobre esta actualización de la historia como una ‘lectura crítica’ de su original.³⁶³ *Battlestar Galactica* es un excelente ejemplo del potencial que una versión re-imaginada puede ofrecer al universo narrativo de una historia.

Por último, el tercer terreno de experimentación tendrá lugar en los llamados **capítulos especiales o Gimmick TV** –término proveniente del universo publicitario- que ofrecen algunas series y suponen una manera de generar un contenido diferencial -ya sea dentro de sus propios episodios como con otros shows televisivos- donde se introducen formas narrativas y estilísticas novedosas.³⁶⁴ Scone presenta dos tipos de estos capítulos, mientras que en el primer grupo se encuentran aquellos episodios que no modifican el relato general, donde la novedad reside en la forma en que se presenta la historia y es autoreflexivo de la serie en cuestión; en el segundo grupo se ubican aquellos episodios que despiertan conjeturas y dudas en su audiencia, de si deben considerarlos como parte del relato o tomarlos como una pieza independiente.³⁶⁵ Scone ejemplifica al primer grupo con capítulos como ‘The Betrayal’ (9.08) de *Seinfeld* que utiliza una cronología inversa, donde el principio del episodio pone a los protagonistas como responsables de impedir una boda en la India y el resto del capítulo será la explicación a dicho desenlace y el episodio en vivo de ER ‘Ambush’ (4.01). En el segundo grupo, el autor propone los capítulos ‘War of the

³⁶² HILL, M. *Triumph of a Time Lord: Regenerating Doctor Who in the Twenty-first Century*. New York: I.B. Tauris, 2010.

³⁶³ JENKINS, H. “Triumph of a Time Lord (Part One): An Interview With Matt Hills”, en *Confessions of an Aca-Fan. The Official Weblog of Henry Jenkins*, 28 de septiembre de 2006.

³⁶⁴ CASCAJOSA, C. “La nueva edad dorada de la televisión norteamericana”. *Op. cit.*, p. 21. “El *gimmick* es un truco o recurso especial con el que resaltar o diferenciar un producto de su competencia, u ofrecer algo novedoso y excitante al cliente. Siguiendo ese planteamiento, la *Gimmick TV* pone la historia al servicio de la exploración de fórmulas narrativas o estilísticas vanguardistas caracterizadas por el riesgo, la novedad o la provocación. Aunque en la mayor parte de los casos se pueden considerar como meros ejercicios de estilo, en otras ocasiones su intención es explorar los límites de la expresión televisiva revelando sus convencionalismos. El *gimmick* se inserta en una de las grandes contradicciones de las narrativas fragmentadas como la televisión: el confort que supone encontrar lo familiar dentro del relato frente a la monotonía por la repetición. Los capítulos de concepto permiten romper esta monotonía con la seguridad de que todo volverá a lo establecido en el capítulo siguiente.”

³⁶⁵ SCONCE, J. “What If?: Charting Television’s New Textual Boundaries”. *Op. cit.*, p. 105-109.

Coprophages’ (3.12) y ‘Jose Chung’s from Outer Space’ (3.20) de *The X-Files*, serie que considera articula de manera original esta narrativa conjetural.

“Television, it would appear, no longer feels compelled to explain narrative variation through the codes of ‘realism’. Series architecture, viewer sophistication, and the cumulative format have apparently reached the point where television can engage in stories that are wholly conjectural- performative exercises in character, style, and narration.”³⁶⁶

En el último tiempo, los capítulos especiales han mantenido su cuota de pantalla. Desde episodios musicales como ‘Once more, with feeling’ (6.05) en *Buffy the Vampire Slayer* o ‘Brown Betty’ (2.20) en *Fringe* hasta capítulos enteros o parciales que resultan ser un sueño como ‘John Micheal’ (3.22) en *Without a Trace* - en el primer caso- o ‘The test dream’ (5.12) en *The Sopranos* –en el segundo-, pasando por el polémico episodio ‘Fly’ (3.10) de *Breaking Bad* o el debate en vivo entre candidatos presidenciales que se vivió en *The West Wing* durante el capítulo ‘The Debate’ (7.07) son sólo algunos ejemplos que dan cuenta de ello.

Sin embargo, mientras algunas series reservan este tipo de experimentos para algunos episodios aislados, habrá otras que harán de ellos su característica principal. Téngase en cuenta, por ejemplo, el manejo del tiempo narrativo de *24*, donde cada capítulo supone una hora y una temporada es un día en la vida de sus protagonistas. Este experimento puede considerarse un caso de éxito en cuanto a recepción del público y la crítica, no obstante otros correrán peor suerte como es el caso de la ya cancelada *Day Break* donde el protagonista revivía una y otra vez la misma jornada. Los dispares resultados que han tenido una y otra dejan al descubierto que, aunque se ha avanzado mucho en términos de experimentación dentro del terreno televisivo, la tradicionalidad del medio en algunos aspectos todavía se mantiene vigente.

David Thorburn y Henry Jenkins argumentan que a veces las fases más tempranas de un nuevo medio proveen a los artistas mayor posibilidad de libertad y experimentación que

³⁶⁶ SCONCE, J. “What If?: Charting Television’s New Textual Boundaries”. *Op. cit.*, p. 107.

luego podrían verse perjudicadas por las convenciones y rutinas impuestas en la forma de producir:

“When comic strips came to be distributed by national syndicates, rigid formulas were imposed to insure that the panels could be slotted into any newspaper page. Since the comic strip had to have a preset number of panels in a fixed relationship to each other, artists ceased to explore the complex formal properties of this popular medium”.³⁶⁷

Si bien durante décadas la televisión ha sufrido parte de las desventajas que los impedimentos y la tradicionalidad del medio imponen a sus productos. También debe tenerse en cuenta que la propia madurez que la televisión ha alcanzado sumado a los avances tecnológicos, los equipos creativos dispuestos a llevar a otro nivel la estética y la narrativa audiovisual, así como también un público cada vez más habituado a este lenguaje conforman un panorama ideal para la experimentación. Aunque en los últimos años se ha avanzado mucho en este aspecto todavía queda lugar para más avances.

“Television and film producers often express the need to maintain absolute fidelity to one definitive version of a media franchise, fearing audience confusion. Comics, on the other hand, are discovering that readers take great pleasure in encountering and comparing multiple versions of the same characters (...) Multiplicity seems to coexist with continuity at the present moment (...).”³⁶⁸

De la cita anterior, el medio tiene mucho que incorporar (y ha incorporado) de las estrategias narrativas del cómic, precursor en algunos aspectos de tendencias que luego inundarían otras formas de entretenimiento como antihéroes que se vuelven protagonistas, backstories elaborados, puntos de vistas múltiples, mundos inmersivos e historias transmediáticas por nombrar sólo algunas.

³⁶⁷ THORBURN, D.; JENKINS, H. “Introduction Essay”, en *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, editado por David Thorburn y Henry Jenkins. Cambridge: MIT Press, 2003.

³⁶⁸ FORD, S.; JENKINS, H. “Managing Multiplicity in Superhero Comics: An Interview with Henry Jenkins”. *Op. cit.*, p. 307.

Este recuento sobre los recursos y estrategias utilizadas por la narrativa compleja que se ha hecho a lo largo de este capítulo evidencia cómo **una nueva forma de estructurar la ficción emerge durante este período**. No sólo a partir de la hibridación de la forma episódica y la serial sino también: incorporando elementos inéditos en las estructuras narrativas, adoptando mecanismos narrativos de otros medios, poniendo a disposición de las historias los avances tecnológicos, rompiendo convenciones, experimentando con los límites del medio y la pantalla. Así, se conforma una nueva manera de contar las historias televisivas donde se redefinen, a su vez, muchas de las cualidades que caracterizaban a la televisión.

6. CONVERGENCIA MEDIÁTICA Y NARRACIONES TRANSMEDIÁTICAS: LA FICCIÓN DESAFÍA LOS FORMATOS

Every day in this place I get more confused.

Gloria, Orange is the New Black.

Dedicado a la narración compleja, el capítulo anterior ofreció un panorama de cómo se organizan (algunas) historias durante esta Tercera Edad de Oro de la televisión. Estructuras que enredan el relato ofreciendo historias más complicadas, extensas y, por momentos, confusas aunque también más atractivas para los televidentes que terminan por encontrar una experiencia de entretenimiento más completa. Sin embargo, esta nueva forma de contar historias no puede entenderse en su totalidad sino se tiene en consideración dos fenómenos íntimamente relacionados que lo atraviesan: **la convergencia mediática y las narrativas transmediáticas**. Durante esta etapa, las historias experimentarán con posibilidades que traen los avances tecnológicos e incitan a pensar a las narraciones televisivas de una forma que muchas veces supera y trasciende a su propio formato. Para poder abordar estas temáticas nos valdremos, entre otros, de los aportes del estudioso de los medios de comunicación, Henry Jenkins, quien ha desarrollado un amplio corpus teórico al respecto.

6.1. UNA APROXIMACIÓN A LA CONVERGENCIA MEDIÁTICA Y A LA NARRACIÓN TRANSMEDIÁTICA

Los avances tecnológicos han introducido novedades en diferentes aspectos de la sociedad. La industria del entretenimiento, en general, y la televisión, en particular, no han sido excepciones. La incorporación de internet y los nuevos medios a la vida cotidiana han traído consigo profundas transformaciones, aunque no han sido los únicos factores que han precipitado estos cambios. Henry Jenkins sería quien acuñara el término **convergencia mediática** para referirse a ella como:

“(...) al flujo de contenido a través de múltiples plataformas mediáticas, la cooperación entre múltiples industrias mediáticas y el comportamiento migratorio de las audiencias mediáticas, dispuestas a ir casi a cualquier parte en busca del tipo deseado de experiencias de entretenimiento.”³⁶⁹

En este aporte Jenkins tiene en consideración no sólo la manera en que estos productos son pensados y realizados desde la industria sino también la forma en que son recibidos por el público, lo cual no será un aspecto menor ya que la convergencia depende en gran medida de la participación activa de los consumidores como apunta este autor³⁷⁰ y coincide también Christy Dena.³⁷¹

“Argüiré aquí en contra de la idea de que la convergencia debería concebirse principalmente como un proceso tecnológico que aglutina múltiples funciones

³⁶⁹ JENKINS, H. *Convergence culture, la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Op. cit., p. 14.

³⁷⁰ JENKINS, H. Op. cit., p. 15. “La convergencia no tiene lugar mediante aparatos mediáticos, por sofisticados que éstos puedan llegar a ser. La convergencia se produce en el cerebro de los consumidores individuales y mediante sus interacciones sociales con otros. Cada uno de nosotros construye su propia mitología personal a partir de fragmentos de información extraídos del flujo mediático y transformados en recursos mediante los cuales conferimos sentido a nuestra vida cotidiana. Como existe más información sobre cualquier tema de la que nadie es capaz de almacenar en su cabeza, tenemos un incentivo añadido para hablar entre nosotros sobre los medios que consumimos.”

³⁷¹ DENA, C. “Patterns in Cross-Media Interaction Design: It’s Much More Than a URL...(part 1)”, en *First International Conference on Cross-Media Entertainment (Sweden)*, 10 de marzo de 2007, p. 5. Dena también apunta a la importancia de la participación del público para que la narrativa transmediática pueda llevarse a cabo: “A transmedia experience is very different to mono-medium ones (the traditional and dominant mode) because a person has to sometimes physically move to another location, switch on or sign in, move from click to flick, watch to wrestle, and all of these require an effort that has traditionally not been demanded of audiences before”.

mediáticas en los mismos aparatos. Antes bien, la convergencia representa un cambio cultural, toda vez que se anima a los consumidores mediáticos dispersos.”³⁷²

De esta manera, en nuestros días los contenidos se piensan, producen, distribuyen y consumen a través de diferentes plataformas o formatos, respondiendo al *lei motiv* de la idea original pero amplificando el universo narrativo de la historia. En el ámbito de la ficción la convergencia mediática ha introducido algunas novedades en la forma de contar historias, en lo que se denomina **narraciones transmediáticas o transmedia storytelling**.³⁷³ Sin embargo, este tipo de historias –como algunos autores apuntan- no se restringen sólo a nuestros días:³⁷⁴

“Transmedia storytelling is very, very old. The Bible, the Homeric epics, the Bhagvad-gita, and many other classic stories have been rendered in plays and the visual arts across centuries. There are paintings portraying episodes in mythology and Shakespeare plays. More recently, film, radio, and television have created their own versions of literary or dramatic or operatic works.”³⁷⁵

Aunque es cierto que las historias transmediáticas existían antes del boom de internet – casos como el de *Stars Wars* o *Star Trek* lo ejemplifican- Jenkins realiza una distinción entre contenidos que puedan ser transmedia –como las adaptaciones- y las narrativas transmediáticas, las cuales no se limitan a representar un mismo contenido en otro formato sino a expandir el universo de la historia.³⁷⁶ Es decir que, al generar cualquiera de las maneras de explotación con las que vaya a contar el relato se piense también en las otras. Se

³⁷² JENKINS, H. *Op cit.*, p. 15.

³⁷³ Este tipo de narrativas ha sido bautizada por los estudiosos de la materia de distintas formas. Por ejemplo: Matt Henson utiliza el término ‘bleed-screen’, Mimi Ito emplea ‘media mix’, Marc Ruppel usa el término ‘cross-sited narratives’ y Christy Dena se refiere a ellas como ‘cross-media entertainment’ o ‘transfiction’, mientras que Marsha Kinder elige ‘transmedia intertextuality’.

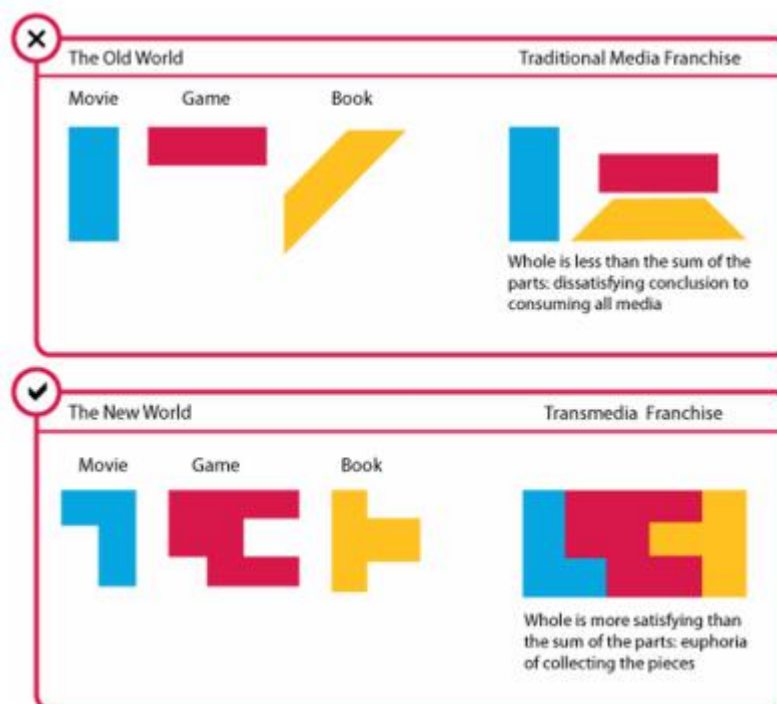
³⁷⁴ MITTELL, J. *Complex TV: the poetics of contemporary television. Op. cit.*, p. 292. Mittell también apoya esta postura. “(...) transmedia is not a new phenomenon but predates the digital age. Even if the term is new, the strategy of adapting and expanding a narrative into other media es as old as media themselves (...).”

³⁷⁵ BORDWELL, D. Citado en “The Aesthetics of Transmedia: In Response to David Bordwell”, en *Confessions of an Aca-Fan. The Official Weblog of Henry Jenkins*, 10 de septiembre de 2009.

³⁷⁶ JENKINS, H. “The Aesthetics of Transmedia: In Response to David Bordwell”. *Op. cit.*

debe pensar, cómo se explotará el universo de la historia desde diferentes ventanas en pos de crear una sincronización narrativa entre ellos.³⁷⁷

FIGURA 5. Comparativa entre la franquicia tradicional y la franquicia transmedia



Fuente: Robert Pratten.³⁷⁸

Para poder entender mejor este fenómeno se pueden rastrear sus antecedentes en la noción de **intertextualidad** que tan presente se encuentra en las narrativas de nuestros días. Este término fue acuñado por Julia Kristeva en la década del sesenta y, a su vez, tomado del concepto de dialogismo planteado por Mijaíl Bakhtin, a partir del cual todo texto se conforma como un ‘mosaico de citas’ y un palimpsesto de huellas donde otros textos pueden ser

³⁷⁷ BENITO-GARCÍA, J. M. (2014). El nuevo escenario del mercado audiovisual: un análisis prospectivo de un sector en crecimiento. *Revista Mediterránea de Comunicación*, vol. 5(1), p. 132.

³⁷⁸ PRATTEN, R. *Getting started in transmedia storytelling: a practical guide for beginners*. London, UK: CreateSpace, 2011, p. 2.

leídos.³⁷⁹ Así, se evidencia cómo el significado de un texto no se limita sólo a su contenido o la relación entre autor y lector, sino que sobrepasa diferentes esferas. Lévi-Strauss sería quien mostrara la necesidad conceptual del intertexto. En un estudio sobre los nativos americanos el antropólogo descubrió que un mito en concreto sólo puede ser comprendido teniendo en cuenta un vasto sistema de otros mitos, prácticas sociales y códigos culturales.³⁸⁰ De esta forma, un texto en concreto debe ser entendido como una parte de un sistema mayor de referencias, relaciones y enunciados que lo contiene, donde el lector tendrá un papel activo en cuanto a éste. Las narrativas transmediáticas se comprenden dentro de un contexto de intertextualidad, donde las relaciones entre textos se dan de forma consciente y autoreflexiva.³⁸¹ Para Jenkins este tipo de narrativas:

“(…) represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes its own unique contribution to the unfolding of the story.”³⁸²

Según este concepto una narración transmediática se compone a partir de relatos que aunque integrales se dispersan en múltiples formatos o plataformas y que responden a una única experiencia de entretenimiento. Gráficamente, podría representarse de la siguiente manera.

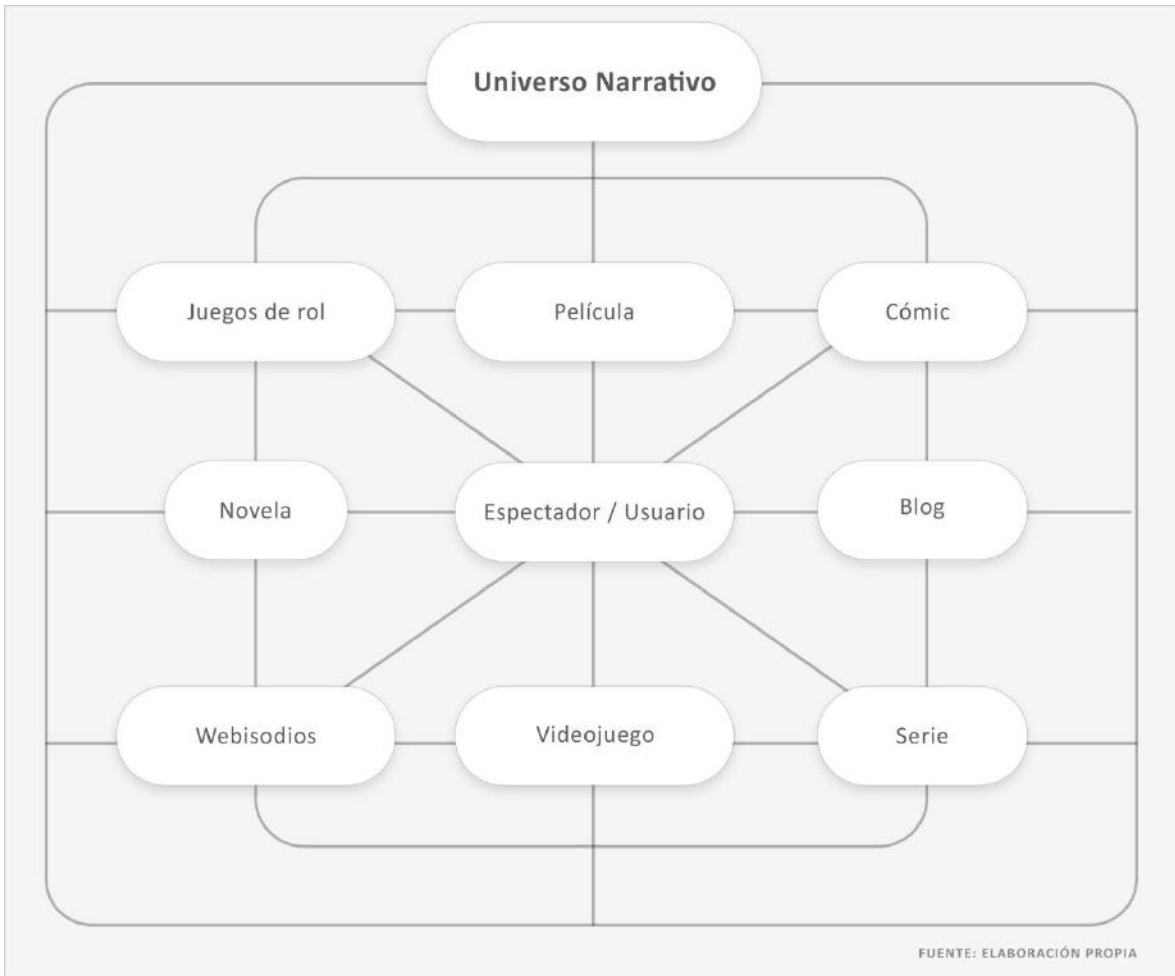
³⁷⁹ KRISTEVA J.; BAKHTIN. M. en STAM, R.; BURGOYNE, R.; FLITTERMAN-LEWIS, S. *Conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, intertextualidad*. Barcelona: Paidós, 1999, p. 233.

³⁸⁰ LEVI STRAUSS, C. en STAM, R.; BURGOYNE, R.; FLITTERMAN-LEWIS, S. *Conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, intertextualidad*. *Op. cit.*, p. 233.

³⁸¹ STAM, R.; BURGOYNE, R.; FLITTERMAN-LEWIS, S. *Op. cit.*, p. 227.

³⁸² JENKINS, H. “Transmedia 202: Further Reflections”, en *Confessions of an Aca-Fan. The Official Weblog of Henry Jenkins*, 1 de agosto de 2011.

FIGURA 6. Narración transmedia



Jenkins encontraría en *Matrix*, un caso perfecto donde ejemplificar esta noción:

“(…) integrando múltiples textos para crear una narración de tales dimensiones que no puede confinarse a un único medio. Los hermanos Wachowski revelaron una gran destreza en el juego transmediático, estrenando primero la película original para estimular el interés, colgando unos cuantos cómics en la red para alimentar el ansia de información de los fans más acérrimos, lanzando los animés como anticipo de la segunda película, poniendo a la venta a su lado el juego de ordenador para navegar por la publicidad, concluyendo el ciclo entero con *MatrixRevolutions*, y poniendo luego toda la mitología a disposición de los

jugadores del juego de ordenador para múltiples participantes. Cada etapa del camino se basa en la precedente, ofreciendo nuevos puntos de acceso.”³⁸³

La franquicia *Matrix* resultó ser un producto lo suficientemente consistente para que cada entrega fuera una parte reconocible del todo y, a la vez, lo suficientemente flexible para que pudiera expresarse en los diferentes estilos y formatos de representación que posee la historia.³⁸⁴ En este sentido, los hermanos Wachowski, a pesar de tener gran control sobre la obra, permitieron la autoría cooperativa al incorporar a otros artistas -de marcados estilos propios- en la producción de los cortos animados y ofrecerles libertad creativa en sus aportes con la obra.³⁸⁵

No se pueden pasar por alto los intereses económicos que acompañan a este tipo de producciones,³⁸⁶ donde las franquicias -en muchas ocasiones- son impulsadas por una lógica mercantil más que por visión artística.³⁸⁷ Sin embargo, desde la óptica creativa o artística los contenidos transmedia apuntan a ofrecer: un backstory elaborado, mapas del mundo narrativo, distintas perspectivas de acuerdo a los diferentes personajes o un mayor compromiso de la audiencia.³⁸⁸ Según, Vicente Luis Mora las narraciones transmedia se rigen por el proceso detectivesco que insta a reunir todas las piezas del puzzle y donde el fin de la obra no alude a lo temporal sino a lo espacial.³⁸⁹ Ofrecer nuevos enfoques y niveles de conocimiento de una misma historia, permite que la franquicia se renueve y mantenga, así, el

³⁸³ JENKINS, H. *Convergence culture, la cultura de la convergencia de los medios de comunicación. Op. cit.*, p. 100-101.

³⁸⁴ JENKINS, H. *Op. cit.*, p. 118.

³⁸⁵ JENKINS, H. *Op. cit.*, p. 116-118.

³⁸⁶ JENKINS, H. *Op. cit.*, p. 9 “Seamos claros: detrás de la narración transmediática se esconden fuertes intereses económicos. La convergencia mediática toma inevitable el flujo de contenidos a través de múltiples plataformas mediáticas. En la era de los efectos digitales y de los gráficos para videojuegos de alta resolución, el mundo de los videojuegos puede parecer hoy casi exactamente igual que el mundo del cine, pues ambos utilizan muchos de los mismos recursos digitales. Todo lo relativo a la estructura de la moderna industria del entretenimiento se diseñó con esta única idea en mente: la construcción y el fortalecimiento de las franquicias del entretenimiento.”

³⁸⁷ JENKINS, H. “Transmedia Storytelling Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling”, en MIT Technology Review, 15 de junio de 2003.

³⁸⁸ JENKINS, H. “Transmedia 202: Further Reflections” en *Confessions of an Aca-Fan. The Official Weblog of Henry Jenkins. Op. cit.*

³⁸⁹ MORA, V. L. *El lector espectador*. Barcelona: Seix Barral, 2012. p. 151.

interés y la lealtad del consumidor. De esta manera, este tipo de producciones que se le presentan al espectador en múltiples capas ofrecen un entretenimiento más complejo y sofisticado, así como también más gratificante. Lo que, además, tiene sentido económicamente ya que diferentes medios atraen diferentes públicos. Mientras que la televisión y el cine poseen audiencias más diversas, los cómics y los juegos apuntan a grupos más reducidos. Una buena franquicia atrae a un público amplio brindando contenidos para sus diferentes audiencias.³⁹⁰

Como ya se mencionó las narrativas transmediáticas no se restringen a nuestros días,³⁹¹ este tipo de historias que pueden desarrollarse en diferentes formatos –videojuegos, blogs, películas, novelas, cómics o juegos de rol, ...- y que, a su vez, se distribuyen a través de distintas plataformas –móviles, cine, televisión, papel, ordenadores, ...- donde el usuario tiene la posibilidad de elegir entre las diferentes propuestas para el desarrollo de una historia, donde cada una funciona de forma autónoma, tiene sentido propio,³⁹² amplía el universo narrativo y ofrece nuevas líneas argumentales parece haber encontrado en el momento actual un escenario ideal para su desarrollo. Sobre este punto se debe tener en consideración que la **explosión tecnológica y digital**³⁹³ de la actualidad, así como también las **prácticas de producción** –moldeadas por la concentración mediática en algunos casos-, las **prácticas de recepción** –con la aparición de la Web 2.0 y redes sociales- y la **emergencia de creativos** dispuestos a experimentar con las narrativas³⁹⁴ han propiciado este panorama. No debe pasarse por alto que, si bien este tipo de historias vienen ganando terreno dentro de la ficción y el entretenimiento, aún se trata de un fenómeno relativamente nuevo cuyo progreso y

³⁹⁰ JENKINS, H. "Transmedia Storytelling Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling". *Op. cit.*

³⁹¹ DENA, C. "Patterns in Cross-Media Interaction Design: It's Much More Than a URL...(part 1)", en *First International Conference on Cross-Media Entertainment (Sweden)*, 10 de marzo de 2007, p. 3. "Like allso-called 'new' occurrences, these forms have a long history. Indeed, they date back to the use of stories, dance, song and paintings in oral storytelling cultures."

³⁹² SANMARTIN, J. F. "...Media, crossmedia, transmedia". *L'Atalante revista de estudios cinematográficos*. Nº 13, enero-junio 2012, p. 34-35.

³⁹³ DENA, C. *Op. cit.*, p. 3. "The age of cross-media production emerged with force, however, with digital technology and the Net. With digital technology came the ability to move and remediate content with ease. Alongside this occurrence is the increasing range of devices of all sizes and uses to house and transmit this content"

³⁹⁴ JENKINS, H. "Transmedia 202: Further Reflections", en *Confessions of an Aca-Fan. The Official Weblog of Henry Jenkins*, 1 de agosto de 2011.

desarrollo se encuentra en plena acción.³⁹⁵ Por esta razón, al momento de estudiar las narrativas transmedia nos encontramos con diferentes posturas que desde lo académico tratan este tipo de ficción, sobre la cual todavía no se ha alcanzado consenso crítico.³⁹⁶ Pese a esto, se cuentan con las suficientes prácticas y referencias, lo que nos ha permitido, en este apartado, realizar un acercamiento al fenómeno.

6.2. LAS NARRACIONES EXPANSIVAS EN LA FICCIÓN TELEVISIVA

Durante esta etapa, la pantalla chica no quedará ajena a los recursos transmediáticos que se incorporan a la manera de contar las historias. De hecho ya desde sus inicios la televisión se ha nutrido de otros medios y sus respectivas tendencias.³⁹⁷ No obstante, no puede pasarse por alto que, como se mencionó en el apartado anterior, si bien las narraciones transmediáticas van ganando terreno en las propuestas de entretenimiento y ficción, todavía se encuentran en una etapa experimental, por lo cual, muchas de las posibilidades y límites que poseen estas historias están aún por definirse. Frente a este panorama deben diferenciarse aquellos programas que han incorporado el juego transmediático como una estrategia de promoción en productos específicos³⁹⁸ o como una reacción frente a la demanda de la audiencia interesada en consumir más contenidos que, como una acción planificada (desde lo creativo) de antemano donde se extiende el mundo narrativo en cuestión.³⁹⁹ El propio escenario televisivo posee, por un lado, cierta inestabilidad, que se traduce en series canceladas tras una primera temporada (o antes) cuando no cumplen con las expectativas del canal y, por otro, una capacidad de acción más rápida que otros medios, lo que le permite incorporar recursos narrativos sobre la marcha. Estos hechos podrían justificar que acciones transmediáticas –que significan un gran trabajo y presupuesto previo- no se piensen y ejecuten de antemano, sino que se lleven a

³⁹⁵ JENKINS, H. "Transmedia 202: Further Reflections", en *Confessions of an Aca-Fan. The Official Weblog of Henry Jenkins*, 1 de agosto de 2011.

³⁹⁶ LONG, G. A. "How to Ride a Lion: A Call for a Higher Transmedia Criticism", en *Confessions of an Aca-Fan. The Official Weblog of Henry Jenkins*, 24 de marzo de 2012.

³⁹⁷ Sobre este tema de ahondó en el capítulo 3.

³⁹⁸ Téngase en cuenta la campaña previa al estreno de *True Blood* en HBO.

³⁹⁹ MITTELL, J. *Complex TV: the poetics of contemporary television. Op. cit.*, p. 293. Mittell hace una diferenciación los paratextos que funcionan para promocionar -a saber merchandising, webs promocionales o material de detrás de escena- y aquellos cuya función es expandir la narrativa.

cabo una vez que la buena recepción de la serie está garantizada y siendo pensadas desde un punto de vista más estratégico y comercial que creativo. Esto se evidenciaría en las licencias de explotación que se suelen otorgar, en vez de apostar por un equipo creativo que vele por el proyecto y sus respectivas ramificaciones. De hecho, si se piensa a las narraciones transmediáticas a partir de los conceptos y características planteadas en el apartado anterior y sustentadas en el modelo de Jenkins, la forma en que la televisión incorpora estos recursos no se condice con lo expuesto. **En el caso televisivo, los contenidos de otros medios se encuentran subordinados a la serie que opera como producto principal y punto de entrada para la historia.**⁴⁰⁰ Lo que demuestra que la televisión todavía dista de ofrecer experiencias coordinadas y unificadas y que el medio aún se encuentra en una etapa embrionaria cuando de pensar narraciones transmediáticas se trata. Así, en el marco de las ficciones televisivas, lo transmediático adquiere otras magnitudes, lo que permiten que se consideren como transmediáticas series que, por diferentes razones, desplazan sus contenidos expandiéndose hacia otros medios favoreciendo a la narrativa compleja con la multiplicación de líneas argumentales, personajes que se mueven en distintas plataformas e invitan a una nueva forma de consumo de las series televisivas.

⁴⁰⁰ MITTELL, J. *Complex TV: the poetics of contemporary television*. *Op. cit.*, p. 294. "It is useful to distinguish between Jenkin's proposed ideal of balanced transmedia, with no one medium or text serving a primary role over others, with the more commonplace model of unbalanced transmedia, with a clearly identifiable core text and a number of peripheral transmedia extensions that might be more or less integrated into the narrative whole (...)."

FIGURA 7. Estrategias transmediáticas en la televisión



La experimentación con estrategias transmediáticas no data sólo de nuestros días ya en la década del noventa se encuentran algunos antecedentes. Tal fue el caso del drama adolescente *Dawson's Creek* (WB, 1998-2003) donde se desarrolló el proyecto Dawson's Desktop, un sitio web que reproducía los archivos informáticos del protagonista y permitía a los usuarios leer los correos electrónicos, mirar sus apuntes, borradores de guiones, su diario y hasta su papelería. Con una actualización diaria, el sitio apuntaba a llenar las lagunas entre episodios.⁴⁰¹ De esta forma, el boom de internet y los dispositivos móviles ha afianzado a la **web como una nueva plataforma en línea** donde las series amplían sus contenidos para un espectador que puede consumirlos cuando lo desee. Janet Murray ya daba cuenta de cómo podía ser esta integración entre internet y la televisión, la cual no se limitaría sólo a las páginas web asociadas con programas de televisión que funcionan más como estrategias publicitarias que narrativas.⁴⁰² En este sentido, sería la ya cancelada *Caprica* un buen ejemplo de cómo la narración puede expandirse a través de internet con la

⁴⁰¹ JENKINS, H. *Convergence culture, la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Op. cit., p. 120-121.

⁴⁰² MURRAY, J. *Hamlet en la holocubierto: el futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Op. cit., p. 264.

web ‘The Caprican’⁴⁰³ que funcionaba como un periódico donde se compartían artículos sobre entretenimientos, deportes, actualidad o cultura relacionado con el universo de ficción de la serie y, cuyos contenidos, afectaban a las líneas argumentales del programa – con personajes de la serie que colmaban los titulares- o noticias que se convertían en el trasfondo de las mismas. Desde una perspectiva diferente pero mediante la utilización del mismo recurso, *Fringe* se expandiría con la web de Massive Dynamic,⁴⁰⁴ la empresa de William Bell responsable de muchos de los eventos paranormales que ocurren en el show televisivo y que funciona como una verdadera web corporativa con información sobre la compañía y sus áreas de investigación –biológica y médica, computación y comunicaciones, energía y medio ambiente, aeroespacial y transporte, vida y tiempo libre- secciones de prensa, contacto, ofertas de trabajo, entre otras. En 2006 *CSI* ofrecería a sus seguidores la posibilidad de participar de una ‘escena del crimen interactiva’ a través de su web la cual sería, además, la última de esa temporada para que los fans pudieran reunir información y pistas al respecto.⁴⁰⁵ Mientras que a través de la web de HBO, los espectadores de *Six Feet Under* pueden acceder al portafolio de fotos de Claire Fisher (Lauren Ambrose)⁴⁰⁶ así como también a los obituarios de todos los personajes centrales de la serie escritos desde el futuro donde tienen lugar los minutos finales de la serie.⁴⁰⁷

Los **blogs** también serían utilizados como una manera de ofrecer contenidos extras a los espectadores. *Grey’s Anatomy* brindaría diferentes plataformas que apuntaban a proveer material exclusivo. Por un lado el blog *Grey Matter*⁴⁰⁸ donde los escritores de la serie ofrecen anécdotas del detrás de escena y, por otro, *The Nurse’s Station*⁴⁰⁹ un blog de chismes escrito por uno de los personajes de la serie.

⁴⁰³ Anteriormente disponible en <<http://showblogs.syfy.com/caprican/>>.

⁴⁰⁴ Disponible en: <<http://www.massivedynamic.com/>>.

⁴⁰⁵ ASKWITH, I. *Television 2.0.: Reconceptualizing TV as an Engagement Medium*, 2007. Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, p. 33-34.

⁴⁰⁶ Disponible en: < <http://www.hbo.com/six-feet-under/inside/behind-the-scenes/slideshow/claire-artwork.html?autoplay=true>>.

⁴⁰⁷ CARRIÓN, J. “¿Son las series arte contemporáneo?” en *Yo Soy Más De Serie: 60 Series Que Cambiaron La Historia De La Televisión. Op. cit.*, p. 460.

⁴⁰⁸ Disponible en: <http://www.greyswriters.com>

⁴⁰⁹ Anteriormente disponible en: <http://www.steatlegracegossip.com>.

Otra técnica on-line que se pondría en marcha a partir de la web sería la emisión de **webisodes o minisodes**, que operan como pequeñas píldoras de ficción o microrelatos y con pocos minutos de duración completan la narración entre episodios o temporadas de una serie, ya sea centrándose en un personaje en particular –principal, secundario o desconocido hasta el momento- o mostrando otra visión sobre un hecho en concreto. Aunque no es necesario su visionado –al igual que con los otros recursos mencionados- para el entendimiento de la obra general, éste es otro de los mecanismos que las series han utilizado para expandir sus contenidos y satisfacer la demanda de sus espectadores más fieles. *Battlestar Galactica* estrenaría a través de la web de SyFy diferentes webisodios de una duración aproximada de siete minutos. Mientras que ‘BSG: The Resistance’ mostraría cómo sobreviven los humanos tras la ocupación de Nueva Caprica. En ‘BSG: The Face of the enemy’ se revelarían los hechos relacionados con una operación de rescate de una nave tripulada. *Ghost Whisperer* subiría a la web una miniserie online titulada *Ghost Whiseperer: The Other Side* en la temporada 2006-2007 donde se introducían nuevos arcos argumentales. Por su parte, *24* presentaría algunos que profundizaban en el universo de Jack Bauer a través de ‘24: Conspiracy’, ‘The Rookie’, ‘24: Day Zero’ y ‘24: Day 6 Debrief’. Este recurso narrativo no sería utilizado sólo por las series dramáticas y tanto *The Office* como *Scrubs* presentarían sus propias versiones de esta tendencia, mientras que la primera presentaría gags de una duración aproximada de dos a tres minutos, la segunda utilizaría los webisodios para introducir una nueva camada de personajes.

Ya sea por el revival que ha tenido o por la facilidad y los bajos costos de producción en comparación con otras plataformas,⁴¹⁰ el **cómic** se ha convertido en un medio ampliamente utilizado para expandir las historias televisivas. Entre los ejemplos se destaca *Buffy the Vampire Slayer* que a partir del cómic mantendría su universo narrativo tras la cancelación de la serie televisiva. De esta manera, aparecerían una octava temporada en

⁴¹⁰ JENKINS, H. “We Had So Many Stories to Tell: The Heroes Comics as Transmedia Storytelling”, en *Confessions of an Aca-Fan. The Official Weblog of Henry Jenkins*, 3 de diciembre de 2007. “Comics have emerged as a key vehicle for constructing transmedia narratives — in part because they cost less to produce and are thus lower risk than developing games or filming additional material.”

este formato escrita por su creador, Joss Whedon.⁴¹¹ En *Firefly/Serenity* Whedon también se valdría del cómic para resolver incógnitas y tramas que en la serie quedarían demasiado abiertas luego de su cancelación. Mientras que en *Supernatural* las historietas remitirían a la niñez de los hermanos Winchester y explicarían cómo su padre comenzaría la caza de demonios a través de diferentes entregas: ‘Supernatural: Origins’, ‘Supernatural: Raising Son’ y ‘Supernatural: Beginning’s End’. En el caso de *Battlestar Galactica* llenaría el vacío entre una temporada y otra.

Otro recurso gráfico utilizado sería la **novela** que tendría a *Twin Peaks* como precursora de esta tendencia con la publicación de *The Secret Diary of Laura Palmer*, que se lanzó en 1990 en el receso entre la primera y la segunda temporada, y funciona como una **extensión diegética** donde un objeto de la trama se lanza al mundo real.⁴¹² Y aunque algunas series han novelizado parte de sus tramas -24, por ejemplo-, vale la pena destacar el empleo de este recurso que realiza el drama policial *Castle* (ABC, 2009-) –también como una extensión diegética-, el cual agrega un nuevo nivel de complejidad a su mundo narrativo. En este caso, ficción y realidad se mezclarán de una interesante manera en los libros que ha escrito el personaje de ficción Richard Castle (Nathan Fillion) desde que comenzó a acompañar a la detective Kate Beckett en sus investigaciones y, sobre quien se inspiraría para el personaje literario de Nikki Heat. La particularidad de este caso reside en que los libros del personaje de la serie han sido editados y publicados a través de la editorial Hyperion – *Heat Wave*, *Naked Heat*, *Heat Rises*, *Forzen Heat*, *Deadly Heat* y *Raging Heat*- y se encuentran disponibles a la venta, firmados por el mismo Castle, donde se respetan, además, las dedicatorias del personaje televisivo así como también el aspecto que tienen los libros en la pantalla chica. En un intento por potenciar el recurso que acerca realidad y ficción, también se han publicado los dos libros protagonizados por otro de los personajes creados por Richard, Derrick Storm, en sus versiones de: *Storm Front* y *Wild Storm*.

⁴¹¹ MITTELL, J. *Complex TV: the poetics of contemporary television*. *Op. cit.*, p. 298.

⁴¹² MITTELL, J. *Op. cit.*, 298-299. “(...) was a reproduction of Laura’s diary as featured on the series, with pages ripped out to obscure crucial narrative revelations still to come, making it both an object from the series and an early experiment in integrated transmedia storytelling.”

Los **videojuegos** también serán un canal puesto al servicio de las estrategias transmediáticas y que permitirán, principalmente, indagar en el mundo narrativo presentado previamente por la serie. Funcionan, así, como una manera de extender la experiencia narrativa del espectador dejándolo participar en su universo ficcional.⁴¹³ De esta forma, le permitirán al espectador transitar las calles de Los Ángeles en *The Shield* hasta la exploración del espacio en *Battlestar Galactica*. Así como también jugar desde la perspectiva de diferentes personajes como sucede en *Buffy the Vampire Slayer: Chaos Bleeds* o introducirán nuevos personajes como en *Lost: Via Domus*, *The Sopranos: Road to Respect* o *Prision Break: The Conspiracy*. Aunque, en la mayoría de los casos, no ofrecen información que haga avanzar la acción u pistas acerca del devenir de determinados acontecimientos o líneas argumentales. Por lo cual, terminan por ofrecer una experiencia que, aunque pueda resultar satisfactoria para el jugador, narrativa y transmediáticamente resulta incompleta. Mittell apunta sobre las carencias de este medio:

“Even when television tie-ins are enjoyable gaming experiences, most fail to provide a transmedia storytelling resonance. Sometimes such games are peppered with mythological informations allowing a die-hard fan to recognize a reference to the program’s backstory or ongoing mystery, but I have yet to find a television tie-in game that delivers an integrated narrative payoff that feels tied to a serial canon in a significant rather than superficial way, aside from creating a navigable storyworld.”⁴¹⁴

Cuando se trata de narrativas transmedias en el ámbito televisivo, especial mención merecen dos series. Por un lado, *Heroes* que introduciría una amplia gama de elementos para que sus fans pudieran bucear en su mundo narrativo, no sólo generando expectativa con una campaña previa a su estreno en NBC⁴¹⁵ sino con elementos transmediáticos que

⁴¹³ MITTELL, J. *Complex TV: the poetics of contemporary television*. *Op. cit.*, p. 300.

⁴¹⁴ MITTELL, J. *Op. cit.*, p. 302.

⁴¹⁵ PORTER, L; LAVERY, D.; ROBSON, H. *Saving the World. A Guide to Heroes*. Toronto: ECW Press, 2007, p. 61-62. “Initial promotional advertisements for *Heroes* were unique: they presented a cinematic approach as opposed to traditional television promos. They shied away from offering standard pilot-episode

enriquecían la experiencia del espectador. Ya sea con su cómic donde, a diferencia de los casos anteriores, sería pensado desde un principio como un soporte que se emitiría en paralelo con la serie.⁴¹⁶ En este caso, *The 9th Wonders*, es el nombre que recibió la tira creada por el personaje Isaac Mendez y que se publicaría paralelamente a la emisión de los capítulos televisivos y con una frecuencia semanal. Disponible en la web de la NBC tanto para verlo on-line o descargarlo, el cómic brindaba información sobre el pasado de personajes tanto principales como secundarios, así como también algunos que aparecerían más adelante.

“The extradiegetic comics — the graphic novels released weekly on the official Web site — continue to provide a means by which fans engage with the series even during hiatuses. They are often used to introduce new heroes or expand on the pasts of others we know, including Hana Gittelman, the Haitian, and Hiro.”⁴¹⁷

A esto se sumaría *Heroes 360* una plataforma en línea disponible en móviles y ordenadores que ofrecía tanto material suplementario como el blog del personaje de Hiro, la web de Yamagato Fellowship, así como también un juego de realidad alternativa. La serie también contaría con webisodios que introducirían diferentes personajes desconocidos hasta el momento por el televidente que luego se incorporarían a la trama principal, además, de web relacionadas con líneas argumentales como primatechpaper.com y mobi.votepetrelli.com, entre otras acciones que se llevaron a cabo.

Por otro lado, *Lost* sería otra de las series que se destacaría por la expansión que realizaría de sus contenidos y de la cual participarían miles de fans logrando que la mitología del show creciera en diferentes formatos. Los recursos transmediáticos que

advertisements that present the basic premise, main characters, and plot in an easy-to-digest, thirty-second spot. *Heroes* characters were not introduced by name but by extraordinary power. (...) The pre-season promotional materials' tone, lighting, and dramatic effect situated *Heroes* as a dark thriller with a mysterious interconnectivity between characters, a series asking a larger question of what could make a person a 'hero' . . . and why.”

⁴¹⁶ JENKINS, H. “We Had So Many Stories to Tell: The Heroes Comics as Transmedia Storytelling”, en *Confessions of an Aca-Fan. The Official Weblog of Henry Jenkins*. Op. cit. “Heroes was the only series to be releasing comics on a weekly basis via the web to coincide with the rolling out of the series episodes, resulting in comics that are much more fully integrated into the flow of the series narrative.”

⁴¹⁷ PORTER, L.; LAVERY, D.; ROBSON, H. *Saving the World. A Guide to Heroes*. Op. cit., p. 71.

acompañarían a la serie abarcarían: trece webisodes bajo el nombre de *Lost: Missing Pieces* que se emitirían entre la tercera y cuarta temporada donde se proporcionaban nuevas escenas -algunas que remitirían a hechos previos a la isla y otros luego del accidente aéreo-; contenidos web como el blog de Rachel Blake, la página de Oceanic Airlines o el MySpace de Drive Shaft; un juego de realidad alternativa llamado *The Lost Experience* en el cual se incitaba a los seguidores del show a seguir pistas para resolver los misterios de la isla a través de web de Hanso Foundation; y la novela escrita por el personaje de ficción Gary Troup llamada *Bad Twin*, quien sería una de las víctimas fatales del accidente.

Antes de terminar y, a modo de conclusión de este apartado, las palabras de Caldwell resultan útiles para poder resumir lo presentado en las páginas que preceden:

“The most effective Web sites for tv succeed by keeping viewer-users engaged long after a series episode has aired, and this requires greatly expanding the notion of what a TV text is. Shows accomplish this through at least six on-line strategies: ‘characterized’ proliferations of the text; ‘narrativized’ elaborations of the text; ‘backstory’ textuality; ‘metacritical’ textuality; technological augmentations; and merchandizing augmentations.”⁴¹⁸

Quizás, apoyados en la manera de lanzar todos los capítulos de una temporada a la vez, Netflix se ha mantenido bastante apartado de las estrategias transmediáticas que suelen rodear a algunos productos de la Tercera Edad de Oro de la televisión, trabajando el compromiso con la audiencia a partir de otras tácticas, aunque, sin duda desperdiciando parte del potencial de sus historias. ¿Qué espectador de *Orange is the New Black* no querría poder leer el diario online de alguna de las presas? ¿O tener acceso al borrador del libro que se escribe sobre Frank Underwood? ¿O poder indagar más acerca de la mitología de *Sense8*? Por nombrar solo algunas ideas de cómo el sitio de streaming podría incorporar el juego transmediático a sus series.

⁴¹⁸ CALDWELL, J. “Convergence Television: Aggregating Form and Repurposing Content in the Culture of Conglomeration” en *Television after TV, essays on a medium in transition..* Op. cit., p. 51.

6.3. LA SUPRESIÓN DEL MARCO Y ALGUNOS TEMAS PENDIENTES

“We had so many stories to tell and there was only so much room in the TV show — so we decided that we could tell these alternative stories in the comics. The stories could be deeper, broader and reveal more secrets about our characters. It was also a way to tell stories that would be otherwise unproduceable on our show.”⁴¹⁹

Así se expresaban Aron Eli Coleite y Joe Pokaski respecto de los cómics de *Heroes*. Es que en estos tiempos de narrativas complejas y convergencia cultural, de forma ‘natural’ las historias parecen no poder inscribirse en un solo formato y terminan por derramarse hacia otras plataformas. Para poder ser contadas en todo su esplendor hay productos que llevan al espectador hacia atrás –backstory-, otros que lo que conducen hacia adelante – donde avanza la acción- mientras algunos indagan hacia los costados y, así, se exploran todas las dimensiones de una historia. Y aunque la televisión todavía dista de ofrecer una experiencia transmedia coordinada y unificada y, por ahora, adopta parcialmente las posibilidades que la convergencia mediática y la narrativa transmedia ofrecen y donde las diferentes piezas que componen un relato -en la mayoría de las ocasiones- no responden a una previa planificación. No se puede pasar por alto que el modelo narrativo de la actualidad le permite al espectador circular por diferentes medios, establecer relaciones y disfrutar de lo que cada uno ofrece al conjunto de la historia. Manera que se condice con el concepto de ‘flow’ planteado por Raymond Williams⁴²⁰ donde el espectador se mueve por un flujo continuo de contenidos que, en nuestros días, se actualiza con la noción de ‘overflow’⁴²¹ donde se superan los límites televisivos y una historia que comenzó en la televisión se puede continuar con una novela, un videojuego o un cómic; sin la necesidad o exigencia de mantenerse dentro de una sola plataforma mediática. Mientras que en los años setenta Williams comparaba al flujo del discurso televisivo como ir a ver dos obras de

⁴¹⁹ COLEITE, A. E.; POKASKI, J. Citados en JENKINS, H. “We Had So Many Stories to Tell: The Heroes Comics as Transmedia Storytelling”, en *Confessions of an Aca-Fan. The Official Weblog of Henry Jenkins*.

⁴²⁰ WILLIAMS, R. *Television. Technology and Cultural Form*. London: Routledge, 2004, p. 91. (WILLIAMS, R.: *Television. Technology and Cultural Form*. London: Routledge, 1975, 1ed.)

⁴²¹ BROOKER, W. “Conclusion: Overflow and Audience”, en *The Audience Studies Reader* editado por Will Brooker y Deborah Jermyn London y New York: Routledge, 2003.

teatro, leer tres diarios y unas cuatro revistas en el mismo día que se ha visto un show y un evento deportivo.⁴²² En nuestros días, la televisión ya no es suficiente para abarcar una ficción que suprime los marcos y fluye a través de medios digitales y analógicos indistintamente.

“The contemporary phenomenon of overflow, then, transforms the audience relationship with the text from a limited, largely one-way engagement based around a proscribed time slot and single medium into a far more fluid, flexible affair which crosses media platforms -internet, mobile phone, stereo system, shopping mall - in a process of convergence.”⁴²³

Este escenario hace repensar el concepto de narración donde existe un principio, un desarrollo y un final para comenzar a considerar las historias como un universo mucho más vasto (e infinito quizás) en el cual algunas líneas argumentales se cerrarán y otras se mantendrán abiertas dando lugar a que la historia continúe y pueda ser retomada, incluso, cuando se creía finalizada. Si se piensa el recorrido que las series han tenido de un formato episódico a uno serial indagar sobre las diferentes dimensiones que ofrecen los mundos de ficción a partir de diferentes medios surge como el nuevo paso a seguir. Y aunque no todas las historias deben ser necesariamente transmediáticas y, de hecho, una verdadera experiencia transmedia que resulte satisfactoria para el público no es algo fácil de conseguir. Esto demuestra que todavía queda camino que recorrer y experimentar en este tipo de historias. En este panorama el espectador tiene (y tendrá) un papel mucho más activo ya que es aquel que relaciona los diferentes textos que componen a una historia, realiza relecturas en la búsqueda de pistas y elige por dónde comenzar o terminar una narración. En tiempos de narrativas complejas y transmedia el concepto de fan parece haberse extendido.

⁴²² WILLIAMS, R. *Television. Technology and Cultural Form. Op. cit.*, p. 96.

⁴²³ BROOKER, W. “Conclusion: Overflow and Audience”, en *The Audience Studies Reader* editado por Will Brooker y Deborah Jermyn London y New York: Routledge, 2003.

7. LA (NUEVA) ESTÉTICA TELEVISIVA

How can you grow as an artist, if you don't have the freedom to fail now and then?

Russell Corwin, Six Feet Under.

Para poder ofrecer una visión completa del modelo televisivo que concierne a este trabajo, todavía existe un factor fundamental por analizar: su estética. Por esta razón, a lo largo de este capítulo se ahondará sobre sus características y el papel que ha jugado en la ficción televisiva de los últimos años.

En un contexto marcado por la proliferación de signos y su interminable circulación generada por los desarrollos asociados al boom tecnológico,⁴²⁴ la ficción televisiva se hará eco de este panorama a través del eclecticismo y el bricolaje como asienta Jim Collins.⁴²⁵ En este punto, la forma de contar las historias y el momento cultural actual se relacionan mutuamente en la televisión contemporánea a través de un montaje rápido donde se combinan múltiples líneas argumentales, lo que presume del avanzado nivel de visionado

⁴²⁴ COLLINS, J. "Television and Postmodernism", en *Film and Theory: An Anthology*, editado por Toby Miller y Robert Stam. Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 2000, p. 759.

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 765.

que poseen los televidentes de nuestros días.⁴²⁶ Durante esta etapa, algunas series de ficción sobresaldrán del resto destacándose por el particular uso de determinados recursos, lo que las convertirá en piezas originales y las elevará a obras maestras dentro del medio.

7.1. LA TELEVISIÓN CINEMATOGRAFICA. LA ESTÉTICA TELEVISIVA CONTEMPORÁNEA

“(…) a television director’s choice of shots is constrained by the norms already established by the medium; the art-film director will expect to establish his own norms in the film.”⁴²⁷

Esta frase de John Fiske y John Hartley que abre este apartado merece ser tenida en cuenta por diferentes razones. Mientras que, por un lado, deja en evidencia cómo la televisión ha estado más sujeta a las normas y convencionalidades del medio a diferencia, por ejemplo, del cine, con imposiciones y limitaciones muchas veces autoimpuestas.⁴²⁸ Por otro lado, -y si bien puede haber reflejado el periodo televisivo en que fue emitida- ya no expresa el presente que vive la televisión donde lentamente se ha dado espacio a la experimentación –como se ha mostrado en capítulos anteriores- lo que permite establecer **nuevas convenciones y códigos**⁴²⁹ **que, a su vez, actualizan el registro televisivo y las competencias de los espectadores** como se mencionaba más atrás. Y aunque habrán

⁴²⁶ NELSON, R. “Analysing TV Fiction: How to Study Television Drama”, en *Tele-Visions. An Introduction to Studying Television. Op. cit.*, p. 83. “Assuming an advanced level of television literacy in today’s viewers, editors can cut from high point to high point of the storyline in each narrative arc keeping up the overall temperature of the drama.”

⁴²⁷ FISKE, J.; HARTLEY, J. *Reading Television. Op. cit.*, p. 63.

⁴²⁸ NELSON, R. “Pushing the envelope: ‘edgy’ TV drama, *Queer as Folks*, *Sex and the City*, *Carnivàle*” en *State of Play*. Manchester: Manchester University Press, 2007. “(...) television has not traditionally been regarded as an experimental medium. Art video demonstrates that it is not the medium itself which imposes constraints but the social context of broadcast transmission. (...) the broadcast television industry has historically has tended towards norms, and what has passed for innovative has frequently been little more than an established formula with a new twist.”

⁴²⁹ THORBURN, D. “Television as an Aesthetic Medium” en *Critical studies in mass communication*, volumen 4, número 2, junio de 1987, p.163. El autor reconoce la importancia del estudio de la estética televisiva que se sustenta en las convenciones del medio. “Because television fiction is a body of drama or narrative that relies on conventions of characterization, plotting, and, especially, of genre and that employs strategies of editing and camera movement drawn from our culture’s 80 years saturation in forms of visual storytelling, a scholarship oblivious or insensitive to these aesthetic ground features of the medium will be radically enfeebled.”

productos televisivos que todavía sigan al pie de la letra las convenciones del medio, aquellos sobre los cuales ahondaremos aquí son, justamente, los que escapan a ellas llevando más allá las posibilidades de la ficción televisiva y generando tendencias que luego podrían instaurarse en la pantalla chica.

“aesthetic expression aims to communicate notions, subtleties, complexities which have not yet been formulated, and therefore, as soon as an aesthetic code comes to be generally perceived as a code... the works of art tend to move beyond this code. They question, parody, and generally undermine the code while exploring its possible mutations and extensions (...) much of the interest of works of art lies in the ways in which they explore and modify the codes which they seem to be using (...).”⁴³⁰

Por su parte, el concepto que propone Culler resulta más útil y acertado al momento de pensar las ficciones televisivas de la actualidad donde se exploran las posibles mutaciones, extensiones del código a la vez que se modifica el mismo, lo que trae como resultado un avance y desarrollo dentro del lenguaje televisivo y que, aunque interfiere con la televisión de calidad no se limita únicamente a ésta. Por lo tanto, y si bien durante décadas a la ficción televisiva se le ha negado el estatuto de arte,⁴³¹ en la actualidad, el medio y sus autores han alcanzado una madurez que permite pensar a determinados productos como verdaderas ‘obras maestras’ de la ficción televisiva, equivalentes a piezas del ámbito cinematográfico o literario.⁴³² Si en etapas anteriores habían casos aislados de productos con una aura artística –téngase en cuenta *Twin Peaks* o *Northern Exposure*- hoy la ficción televisiva puede pensarse como una expresión artística ya que tanto su lenguaje como su práctica y sus autores han alcanzado un desarrollo creativo que permite

⁴³⁰ CULLER, J. citado en FISKE, J.; HARTLEY, J. *Reading Television. Op. cit.*, p. 62.

⁴³¹ NEWCOMB, H. *TV: The Most Popular Art. Op. cit.*, p. 263. “In the past one did not speak of any television program as ‘art’. The aesthetic viewpoint was ignored, at time excluded from the process of understanding and explaining the extraordinary powerful economic, social and psychological effects of television.”

⁴³² CARDWELL, S. “Television aesthetics” en *Critical studies in television 1/1*, p. 76. “Of course, television is a distinctive art. It has a specific history, and particular and unique forms. Recognizing these specificities is by no means incompatible with recognizing its identity (and status) as an art form alongside others.”

transformar, operar, crear y desafiar convenciones del medio llevando a nuevos niveles el hacer televisivo.

“A television aesthetics has emerged (...) tries to define what is specific about television as a medium. It examines the technological set-up of TV, the feel of its images and sounds, the determining ways in which it is received and used, the distinctive nature of its texts, how it creates and organizes meaning.”⁴³³

Como dijera Newcomb la televisión es una expresión de múltiples talentos. Para este autor, el medio ha logrado desarrollar diferentes capacidades que definen su estética: la **intimidad** –al poder ofrecer cercanía con los personajes en pantalla-, la **continuidad** –historias que se despliegan a lo largo del tiempo y el espacio- y el **sentido histórico** –la utilización de preocupaciones contemporáneas en las tramas-. Estas tres características son mecanismos que permiten distinguir cómo la televisión puede generar compromiso con su audiencia a través de sus contenidos.⁴³⁴ Ténganse en cuenta series como *The Walking Dead* o *True Blood* que han encontrado aceptación en la televisión, logrando superar a los nichos del cómic y el género fantástico, respectivamente.

Este desarrollo que la televisión ha hecho de sus recursos estéticos,⁴³⁵ su lenguaje narrativo y de la figura del autor ha devenido en productos a los cuales se les concede **valor cine matográfico**, en donde David Lynch con *Twin Peaks* abriría un territorio común entre el cine y la televisión en más de un sentido.⁴³⁶ En la actualidad, el riesgo y la experimentación se hacen presente de diferentes maneras. Desde el juego con los tiempos narrativos como se aprecia con los flashbacks y flashforwards de *Lost* -sin antecedentes hasta entonces en el medio- o la simulación de un tiempo ‘real’ de *24* o la cadencia

⁴³³ ELLIS, J. “Defining the medium. Tv form and aesthetics” en *Tele-Visions. An Introduction to Studying Television. Op. cit.*, p. 13.

⁴³⁴ NEWCOMB, H. *TV: The Most Popular Art. Op. cit.*, p. 263-264.

⁴³⁵ Diferentes autores son los que han ahondado en estudios al respecto. Entre ellos se destacan trabajos como el de CALDWELL, J. *Televisuality. Style, Crisis, and Authority in American Television. Op. Cit.*; y PEARSON, R. “LOST in Transition: From Post-Network to Post-Television” en *Quality: Contemporary American Television and Beyond. Op cit.*

⁴³⁶ NELSON, R. “Aspiration to cinema” en *State of Play. Op. cit.* “(...) writers and directors have been encouraged to be aspirational. (...) the circumstances for visual style in television production have arisen, with technological developments playing a very significant part. Where, in the past, the industry hierarchy kept film directors away from television, today personnel move freely between the two mediums (...).”

temporal de *In Treatment*; hasta la cuidada estética de series como *Mad Men*, *Boardwalk Empire* o *American Horror Story*; pasando por la ruptura de la cuarta pared en *House of Cards* o la originalidad de temáticas que tiempo atrás hubieran sido impensadas para la televisión como fue el caso de *Breaking Bad*, que introducía la historia de un profesor de química que se adentraría en el universo de la producción de metanfetaminas, una prisión femenina como escenario para una ficción como sucede en *Orange is the New Black* o un padre de familia transgénero como pasa en *Transparent*.

A esto se sumarían presupuestos y valores de producción más elevados en lo que Nelson denomina **'high end' drama**⁴³⁷ donde HBO⁴³⁸ sería una pieza clave al momento de dotar del carácter cinematográfico a la ficción televisiva introduciendo formas de producción y realización propias de la gran pantalla⁴³⁹ ayudados por los avances tecnológicos.⁴⁴⁰ Así como también poder costear personalidades del cine que llevarán nuevos valores al ámbito televisivo⁴⁴¹ tanto en cámara –Anna Paquin, Kevin Spacey, Robin Wright, Halle Berry, Steve Buscemi...- como detrás de ella – Martin Scorsese, Steven Spielberg, David Fincher, Alan Ball, Gus Van Sant, los hermanos Wachowski...-.

“Hollywood is past its heyday, however, and television is no longer a comedown. Now, movie stars who make the move to television are like European aristocrats

⁴³⁷ NELSON, R. “Introduction: aims, scope, methods and standpoints” en *State of Play. Op. cit.*

⁴³⁸ JARAMILLO, D. “Rescuing television from ‘the cinematic’: The perils of dismissing television style” en *Television aesthetics and style*, editado por JACOBS, J. y PEACOCK, S. Nueva York: Bloomsbury Academic, 2013, p. 69. “HBO’s ad-free subscription model meant that scholars and critics could ignore the economic foundation of the rest of television and enjoy this news, ‘cinematic’ television available for an additional fee.”

⁴³⁹ NELSON, R. “ ‘Cinematic’ television: a paradox to which the times give proof?” en *State of Play. Op. cit.* “First, it should be noted that the impetus to reconceived TV as film comes from the industry, particularly from HBO with its tag line promoting its output as Home Box Office, in which the engagement is on an economic basis like that of the movie theatre, requiring payment directly for a singular ‘cinematic’ experience (...). Secondly, the term might imply an enhanced visual means of story-telling in place of the dialogue-led television play with its theatrical, rather than filmic, heritage.”

⁴⁴⁰ NELSON, R. “Carnivalesque” en *State of play. Op. cit.*

⁴⁴¹ NELSON, R. “ ‘Cinematic’ television: a paradox to which the times give proof?” en *State of Play. Op. cit.* “High budgets also afford highly paid star performers, external and occasionally exotic locations and many extras (...). Established film directors are being drawn into television (...) and bring a range of filmic vocabularies and grammars into play. Intertextual reference is frequently made to film, as well as television, products and in some instances (...) there is a conscious use of modernist European cinema techniques.”

emigrating to America after World War II — there are so many opportunities in the new world and so little left back home to reclaim.”⁴⁴²

De esta manera, mediante formas de producción similares a las del cine - presupuestos, elencos, post producción, cámaras...-, la televisión llevaría a sus series un aura cinematográfica que no debe pensarse como una imitación, sino que debe entenderse como un indicador de calidad donde la televisión se reafirma como medio con sus convenciones y particularidades propias donde, además, reconoce la herencia del séptimo arte como referente audiovisual. Y aunque no todos los estudiosos del medio coinciden en este valor cinematográfico⁴⁴³ no puede pasarse por alto el interés que la estética televisiva ha adquirido en el último tiempo.

“Television aesthetics involve the textures of the imagery and sound, and the play between them. They may be in the performers and their performances and the way they are situated in visually rich locations. They might be in the lighting, the camerawork and the usual angle or effect. (...) In sum, they concern all those aspects with which Film Studies has historically been concerned but which, until very recently, have not been thought appropriate to television.”⁴⁴⁴

7.2. EL EXCESO COMO IDENTIDAD ESTÉTICA

La estética televisiva de esta Tercera Edad de Oro estará signada por el exceso, que **John Caldwell** describiera a través de su concepto de ‘**televisuality**’, donde se ponen de manifiesto diferentes factores y tendencias interrelacionadas como cambios en la forma de producción, en la programación y en la audiencia y sus expectativas⁴⁴⁵ que describen un

⁴⁴² STANLEY, S. “It’s Her Freak Show Right Now It’s Jessica Lange’s Show on ‘American Horror Story’” en New York Times, 2 de enero de 2015.

⁴⁴³ JARAMILLO, D. “Rescuing television from ‘the cinematic’: The perils of dismissing television style” en Television aesthetics and style. *Op. cit.*, p. 67-74.

⁴⁴⁴ NELSON, R. “Television’s pleasures” en *State of Play. Op. cit.*

⁴⁴⁵ CALDWELL, J. “Excessive Style: The Crisis of Network Television” en *Televisuality. Style, Crisis, and Authority in American Television. Op. cit.*

momento histórico definido por el **estilo excesivo** y el exhibicionismo visual.⁴⁴⁶ Aquel del que Collins también diera cuenta y que se produce a través del bombardeo de signos y la abundancia semiótica⁴⁴⁷ propia del momento actual. Característica que se hará presente de diferentes maneras: en la proliferación de contenidos y el caudal informativo que posibilitan las nuevas tecnologías de comunicación, en narraciones expansivas donde también se multiplican los personajes y las líneas argumentales, en el aumento de las series televisivas, en resumidas cuentas, nuevas formas de recombinación propias del bricolaje.⁴⁴⁸ Durante esta etapa todos los recursos estéticos y visuales serán puestos en el centro de la narrativa televisiva, mostrando que la forma puede ser tan importante como el contenido y dando mayor protagonismo al estilo de las series, piénsese, por ejemplo, en *Mad Men*. Así, desde los títulos de créditos hasta los vestuarios pasando por la música y las localizaciones tendrán un papel de suma importancia. Cada ficción intentará, a partir del uso de diferentes elementos, destacar en la grilla televisiva y captar la atención de los televidentes. Y es que, este exceso estético que caracteriza las ficciones de este momento, lo que persigue es generar series que puedan resaltar dentro de un universo televisivo colmado de historias.

Este estilo excesivo tendrá uno de sus máximos exponentes en la antología de terror *American Horror Story*, donde cada temporada estará dedicada a un relato distinto. Creada y producida por Ryan Murphy y Brad Falchuk, la cuidada estética –tanto en escenografía como vestuarios- y las impactantes imágenes serán los caballitos de batalla de esta serie. Con todo su peso puesto en el aspecto visual de sus historias ofrece claras referencias al cine de terror, el universo de Hitchcock, *The Twilight Zone*, entre otros. Así, a lo largo de las temporadas veremos una mansión embrujada, un asesino en un traje de látex negro, un hombre con la cara desfigurada por el fuego, una monja que tras su hábito viste un sexy camisón rojo de satén, un médico que hace inhumanos experimentos con sus pacientes, exorcismos, fenómenos de circo, una mujer barbuda, una sensual mucama, unas siamesas, un desalmado asesino serial entre otras de las terroríficas y sugerentes postales

⁴⁴⁶ CALDWELL, J. "Resuscitating Aesthetics (as Culture)" en " en *Televisuality. Style, Crisis, and Authority in American Television. Op. cit.*

⁴⁴⁷ COLLINS, J. "Television and Postmodernism", en *Film and Theory: An Anthology. Op. cit.*, p. 759.

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p. 764.

que tendrán lugar en sus historias. Desde la forma al contenido –un camino que la mayoría de las series hacen a la inversa- se mueven los relatos que conforman esta antología. Con algunas inconsistencias narrativas –como por ejemplo la aparición de ovnis en la segunda temporada -‘American Horror Story: Asylum’- o lugares comunes –como la casa embrujada en ‘American Horror Story: Murder House’- el show parece demostrar que el peso de su estética y sus actuaciones -con una camaleónica Jessica Lange⁴⁴⁹ que se apropia del programa- son suficientes para sostener una serie.

“(...) might American Horror Story be an aesthetic rather than a narrative project, a horror story more concerned with a particular type of horror than a particular type of story?”⁴⁵⁰

Otras series también se adecuarán -cada una a su manera- al exceso estético propio de este período, por ejemplo, la franquicia de *CSI* renovará el police procedural centrándose en la escena del crimen y los científicos forenses, a la vez que desarrollará un marcado estilo visual que se caracteriza por el uso de los efectos digitales y sus inusuales ángulos de filmación con tomas en detalle de bisturíes cortando carne humana, movimientos de cámara que siguen balas, reconstrucciones virtuales sobre el crimen en cuestión –conocido como ‘CSI-shot’⁴⁵¹-, o la intensidad de colores con uno distintivo para cada una de sus versiones geográficas – Miami, Nueva York y Las Vegas-.⁴⁵² Estas tomas ‘excesivas’ serán el sello propio de la franquicia utilizado como estrategia para diferenciarse de otros programas televisivos del mismo género. Una vez más, el cómo es más importante que el qué en una

⁴⁴⁹ STANLEY, S. “It’s Her Freak Show Right Now It’s Jessica Lange’s Show on ‘American Horror Story’”. *Op. cit.* “Lange is a seductive, sinister hoot in all her “American Horror” impostures — the actress glows with matriarchal mystique. Her women have different accents and back stories, but they share many of same preoccupations with age, power and loneliness. The redeeming underlay of every season is in the characters, who are strangely real even when enacting the most extreme flights of fancy and brutal violence, Ms. Lange most of all: Her heroines are feathered in madness and satire, but each one carries a glint of inner truth — the actress manages to slip some poignancy into all these gargoyles without dimming their brio.”

⁴⁵⁰ MACIAK, P. “Is “American Horror Story” the future of TV?” en Salon, 15 de octubre de 2012.

⁴⁵¹ WEISSMANN, E.; BOYLE, K. “Evidence of things unseen: the pornographic aesthetic and the search of truth in CSI” en *Reading CSI: crime tv under the microscope* editado por ALLEN, M. *Op. cit.*, p. 93-94. “The ‘CSI-shot’ breaches the fictional mode of the text by presenting something that cannot be seen, that is not (and could not be) anchored to any character’s optical point of view and that is temporally removed from the narrative.”

⁴⁵² ALLEN, M. “So many different ways to tell it: multi-platform storytelling in CSI” en *Reading CSI: crime tv under the microscope*, editado por Micheal Allen. *Op. cit.*, p. 66.

serie que hace de la visualización de la formulación y el proceso científico –que incluyen desde autopsias hasta pruebas forenses pasando por sofisticados gráficos- uno de sus pilares más importantes.

Mientras que **24** ya desde su nombre indica la importancia que el tratamiento del tiempo narrativo tendría en el show. Con una excesiva dilatación temporal, la serie haría de esta particularidad un sello propio: con temporadas de 24 capítulos donde cada uno funciona como una hora dentro de un día. Esta estrategia se refuerza con la incorporación de la pantalla partida y el reloj digital como manera de intensificar la sensación de ‘tiempo real’ de la serie. Sustentada en este ritmo acelerado, cada temporada funciona como una carrera contra reloj en pos de prevenir la catástrofe de turno –secuestros, intentos de asesinatos, virus mortales, conspiraciones políticas, amenazas terroristas, ...- llenando de acontecimientos e imprevistos al día en cuestión -al punto de exagerar la percepción del tiempo real- y jugando con la ansiedad del televidente.

El elenco de las series también se sumará a esta disposición al exceso. Aquellos protagonistas honrados e íntegros que colmaran la pantalla décadas atrás darán lugar a la más variada gama de **personajes moralmente cuestionables, haciendo de la figura del ‘villano’ el nuevo héroe televisivo**. Amorales, violentos, criminales serán algunas de las características que compartan estos protagonistas y sus particulares personalidades alrededor de las cuales girarán sus series, haciendo de ellas una extensión de la historia. Para Mittell la narrativa serial ofrece un marco ideal para explorar las personalidades y backstories de este tipo de personajes que se presentan en múltiples capas al espectador.⁴⁵³ Y aunque Tony Soprano iniciaría esta tendencia que se extendería a numerosas series, dos ejemplos merecen ser tenidos en cuenta: Walter White y Dexter Morgan. Por un lado, en el primer ejemplo, la audiencia será testigo de la lenta metamorfosis de Walter que, a lo largo de las seis temporadas, irá de un profesor de química de una escuela secundaria y padre de familia a un inescrupuloso traficante de drogas y asesino.⁴⁵⁴ En el segundo caso, Dexter

⁴⁵³ MITTELL, J. “Complex TV: Character” en Just TV, 25 de junio de 2012.

⁴⁵⁴ MITTELL, J. “The Qualities of Complexity: Aesthetic Evaluation in Contemporary Television”. *Op. cit.*, “(...) *Breaking Bad* is a profile of psychological change as the core character becomes darker and more amoral,

representa un asesino serial –responsable de la muerte de ciento treinta personas a lo largo de las ocho temporadas-. Sin embargo, a pesar de las atrocidades que cometen, tanto uno como el otro logran redimirse ante el público. Walter se inicia en el mundo de las drogas para poder costear su tratamiento contra el cáncer y garantizar un buen pasar económico a su familia. Mientras que Dexter sólo asesina a aquellas personas que han cometido crímenes antes y han logrado escaparse de la ley. La historia personal de los personajes - Dexter fue testigo del asesinato de su mamá cuando tenía tres años y Walter se perfila como un perdedor al inicio de la serie- también sirven como alicientes o justificaciones a sus accionares. En las dos series, estamos ante el típico caso de un antihéroe cuyo antagonista es todavía más siniestro que él –otros dealers en *Breaking Bad* y asesinos en *Dexter*-, estrategia que el medio agotará durante esta etapa⁴⁵⁵ y que encuentra su excepción en Frank Underwood de *House of Cards*. A diferencia de los ejemplos recién mencionados, Frank no posee antagonistas que sean más malvados que él, ni tampoco una historia personal que justifique su maquiavélico accionar más que su ansia de poder.⁴⁵⁶ Al igual que la recién mencionada serie de Netflix, otros programas televisivos se apoyarán en personajes de autoridad de los cuales se esperan conductas modélicas como un bombero en *Rescue Me*, una agente de la CIA en *Homeland* o, como ejemplo más edulcorado, el malhumorado médico de *House* y a quienes, sin embargo, veremos llevar a cabo acciones que no se condicen con las expectativas que despiertan sus figuras públicas.

Por otro parte, el exceso también tendrá lugar en los numerosos personajes que conforman las series de esta etapa desde el elenco de *Lost* hasta el de *Orange is the New Black* pasando por *Heroes*, *Sense8* o *Game of Thrones*. Así, la característica que Thompson describiera para la Segunda Edad de Oro del medio, será llevada en esta etapa a un nuevo nivel.

pulling everyone around him down on his descent, the journey that creator Gilligan has frequently called the ‘transformation from Mr. Chips to Scarface’.”

⁴⁵⁵ MITTELL, J. *Complex TV: the poetics of contemporary television*. *Op. cit.*, p. 143. “Antihero narratives regularly invoke *relative morality*, in which an ethically questionable character is juxtaposed with more explicitly villainous and unsympathetic characters to highlight the antihero’s more redeeming qualities. (...) on *Dexter*, the title character’s murderous ways are always contrasted with another murderer who lacks a code and targets innocents.”

⁴⁵⁶ JONES, A. “House of Cards: Season Two” en *Slant* magazine, 18 de febrero de 2014.

7.3. LA MÚSICA COMO IDENTIDAD ESTÉTICA

El estudio de la música en la televisión es una asignatura que ha recibido poco interés por parte del mundo académico⁴⁵⁷ y que ha enfrentado más de un obstáculo para poder ser considerada un tema de estudio ‘serio’, a diferencia de la atención que la música ha recibido en el ámbito cinematográfico.⁴⁵⁸ De hecho, Roy Prendergast, usualmente reconocido como un pionero en los estudios americanos sobre cine y música, menospreciaba a la misma en la pantalla chica por diferentes razones que incluían su brevedad, comercialización y sus valores de producción. Una actitud elitista que también compartirían otros académicos especializados en la música cinematográfica.⁴⁵⁹ Sin embargo, poco a poco esta postura se ha ido revertiendo a partir de diferentes trabajos que apuntan a revelar la importancia de la música en el panorama televisivo⁴⁶⁰ que ya no actúa sólo como acompañamiento de la imagen o ‘sin resonancia emocional precisa’ como indicara Michel Chion.⁴⁶¹ De esta manera, si en etapas anteriores la composición musical había sido naturalista o reducida,⁴⁶² **durante esta Tercera Edad de Oro la música se incorpora como un elemento que adquiere importancia y protagonismo** donde la relación entre el drama televisivo y el elemento musical no se limita meramente al uso diegético, extradiegético o intradiegético del sonido que ha acaparado los estudios más tradicionales de esta asignatura sino que **sienta referente en cuanto a estilo, funcionalidad y estética de las historias de este período.**

⁴⁵⁷ NEGUS, K.; STREET, J. Citados en “Soundtrack” en NELSON, R. *State of Play. Op. cit.*. “Television has been conspicuously neglected in studies of popular music, and music has been notably absent from most accounts of television.”

⁴⁵⁸ DEAVILLE, J. “A Discipline Emerges. Reading Writing about Listening to Television”, en *Music in Television: Channels of Listening*, editado por James Deaville. New York: Routledge, 2011, p. 7.

⁴⁵⁹ PRENDERGAST, R. Citado en DEAVILLE, J. “A Discipline Emerges. Reading Writing about Listening to Television”, en *Music in Television: Channels of Listening*, editado por James Deaville. New York: Routledge, 2011, p. 7.

⁴⁶⁰ DONNELLY, K. J. *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*. London: The British Film Institute, 2005; RODMAN, R. *Tuning In, American Narrative Television Music*. New York: Oxford University Press, 2010; y DEAVILLE, J. (ed.). *Music in Television: Channels of Listening*. New York/London: Routledge, 2011.

⁴⁶¹ CHION, M. *La Audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1993, p. 20.

⁴⁶² NELSON, R. “Soundtrack” en *State of play. Op. cit.* “Early television naturalism, following its theatrical precursors, required everything in the diegesis to be motivated and hence, beyond the dialogue which was central, any audible sound had to be either ambient (...) or diegetic (...).”

Uno de los antecedentes de esta tendencia estaría en *Miami Vice*,⁴⁶³ que utilizará de forma periódica grandes éxitos comerciales de la época como canciones de fondo en videoclips que sirven como elementos exclusivamente de estilo ya que no hacen avanzar la acción. Sin embargo, un referente más representativo y arriesgado en cuanto a la introducción y el potencial del uso musical se encuentra en *Ally McBeal*. La serie de David E. Kelley hará una interesante incorporación de la música que aportará una frescura y originalidad a la historia y servirá, además, como mecanismo para cohesionar los elementos de drama y comedia propios del show. Con la cantante Vonda Shepherd que ofrecía actuaciones ‘en vivo’ en el bar debajo de las oficinas del buffet de abogados, donde Ally y sus compañeros de trabajo acuden una vez finalizada la jornada laboral, la serie:

“(...) illustrates a range of music uses in a prime-time drama, significantly for the pleasures popular music affords in itself but also in new ways in respect of television narrative and the treatment of character (...) Episodes end with the characters congregating there to relax to the music over a drink. The lyrics and moods of the songs are chosen to reflect in the episode’s narrative and, occasionally, key characters are themselves persuaded to take the microphone, particularly when the song has a special significance for them or their situation. This whole approach resonates with the omnipresence of popular music as a soundtrack to contemporary life. (...) *Ally McBeal* picks up this contemporary phenomenon and adapts it to television. (...) the music is used to articulate (characters) inner thoughts and feelings.”⁴⁶⁴

Otra serie que sumaría el elemento musical como forma de dar fuerza a determinadas escenas y definir un estilo sería *Nip/Tuck*, que utilizaría canciones populares⁴⁶⁵ para iniciar y suavizar las secuencias de las cirugías estéticas que tenían lugar en la trama, dichas canciones sirven para unir la apariencia física -foco del programa- con la psicología

⁴⁶³ NELSON, R. “Soundtrack” en *State of play. Op. cit.* “In the 1980s, Miami Vice was perhaps the first TV drama to use popular (in this instance, rock) music in this way.”

⁴⁶⁴ *Ibidem.*

⁴⁶⁵ Por ejemplo ‘Paint it Black’ de The Rolling Stones versionada por Sean McNamara y Christian Troy en el episodio piloto durante una reconstrucción facial a un hombre.

interior e identificaciones de los diferentes pacientes.⁴⁶⁶ Mientras las canciones de rock clásico perseguían un efecto irónico o satírico, el uso de melodías de moda –en especial de música electrónica– representaba la superficialidad del mundo de South Beach y determinados procedimientos médicos.⁴⁶⁷ Estos clips de las cirugías suelen comenzar mediante la activación del estéreo de la sala de operaciones. Para Aslinger:

“For viewers who might otherwise ignore the popular music soundtrack or miss its textual significations in other parts of the episode, the visual representation of the process of musical selection here emphasizes the role of popular music in establishing surgical aesthetics by incorporating audio technology in the diegesis”.⁴⁶⁸

Mientras que en *Supernatural* la música jugará un papel crucial, en especial, en los largos viajes a bordo del chevrolet impala de los hermanos, Sam y Dean Winchester, por las desoladas rutas norteamericanas. Así, bandas de rock clásico y metal como Black Sabbath, Metallica, Bob Dylan, The Rolling Stones, Iron Butterfly o Blue Öyster Cult entre otras formarán parte del soundtrack de este interminable road trip y funcionan, por momentos, como un pasajero más. Las referencias musicales, sin embargo, no terminarán aquí con capítulos cuyos títulos hacen referencia a canciones,⁴⁶⁹ las discusiones de los hermanos por la música que suena en el auto o los nombres de músicos que utilizan como seudónimos en diferentes ocasiones. Vale destacar también, que el papel de la música en *Supernatural*, llevaría a la serie a forjar una identidad que la ayudaría a diferenciarse de otros shows también al aire. *Mad Men* es otro de los ejemplos a tener en cuenta. Conocido por la meticulosidad de su trabajo, no es de extrañar que Matthew Weiner impartiera su

⁴⁶⁶ ALSINGER, B. “Nip/Tuck popular music” en *How to watch television* editado por THOMPSON, E. y MITTELL, J. Nueva York: New York University Press, 2013, p. 48.

⁴⁶⁷ ALSINGER, B. *Op. cit.*, p. 49.

⁴⁶⁸ ALSINGER, B. *Op. cit.*, p. 50.

⁴⁶⁹ Algunos episodios que hacen referencia a la música: ‘In my time of dying’ (2.01) de Led Zeppelin, una de las bandas preferidas de Dean; ‘Everybody loves a clown’ (2.02) de Gary Lewis & The Playboys, ‘Houses of the Holy’(2.13) el nombre un álbum de Led Zeppelin o ‘Folsom prison blues’ (2.19) de Johnny Cash.

minuciosidad en la música que conforma el show, donde los éxitos de la época⁴⁷⁰ se han elegido cuidadosamente para acompañar las vivencias de los personajes y fortalecer el peso dramático de los episodios.⁴⁷¹

La **música original** también será un importante elemento para proveer de personalidad a sus historias y protagonistas. Es, por ejemplo, el caso de *Lost* que mediante las composiciones de Micheal Giacchino se reforzó el misticismo y la carga dramática de los capítulos y también el de *Buffy the Vampire Slayer* donde la música no diegética servirá para reforzar el carácter de los personajes.⁴⁷²

En los ejemplos precedentes se percibe cómo la música, tanto original como popular, no funciona como un elemento escogido al azar ni como un mero acompañamiento de la imagen, sino que permite cohesionar la historia ofreciendo un valor y significación agregada a la narrativa y sin la cual la serie no sería la misma.

El exceso musical encontrará su máximo referente en las **series musicales** de esta etapa, un género que había tenido poca cuota de pantalla hasta entonces. Por su penetración y la forma en que han cohesionado los elementos propios del género, *Glee* irrumpe como el mejor caso para ejemplificar esta tendencia. La serie de Ryan Murphy y Brad Falchuck implementaba el elemento musical a través de las actuaciones de los miembros del club de coro 'New Directions' de la ficticia escuela William McKinley, así como también a través de canciones que los diferentes personajes interpretan como manera de expresar sus sentimientos –elemento propio del musical-. Las canciones en cuestión serían grandes éxitos comerciales pertenecientes a artistas como Lady Gaga, Rihanna, Kanye West, Céline Dion, Queen, Usher, Bon Jovi y Aretha Franklin, entre otros; lo cual ayudaría a que la serie tuviera una rápida penetración en el mercado que se reflejaría en giras, dvds y soundtraks. Dentro del drama también se destaca *Nashville* donde la música está presente tanto en la

⁴⁷⁰ Por ejemplo, 'Don't think twice. It's alright de Bob Dylan (13.1); 'The Infanta' de Los Decemberists (2.06); 'Bye Bye Birdie' de Ann-Margaret (2.03) o 'Tomorrow never knows' de los Beatles por mencionar solo algunos.

⁴⁷¹ Para ampliar el papel de la música en *Mad Men* se recomienda la lectura de MOLANPHY, C. "A (nearly) comprehensive guide to the music of 'Mad Men'" en NPR music, 7 de abril de 2015 y PLITT, A. "25 best 'Mad Men' Musical Moments" en Rolling Stone, 15 de mayo de 2015.

⁴⁷² HALFYARD, J. K. "Love, Death Curses and Reverses (in F minor): Music, Gender, and Identity in 'Buffy the Vampire Slayer' and 'Angel'", en *Slayage, The Online International Journal of Buffy Studies*.

trama de la serie como en las diferentes presentaciones de sus protagonistas. Aunque perteneciente al género de la comedia, merece la pena mencionar a *Flight of the Conchords* que, a lo largo de sus dos temporadas, también introduciría de forma original el elemento musical. Centrada en dos amigos neozelandeses –Bret y Jemaine- que se mudan a Estados Unidos para hacer despegar sus carreras musicales, cada episodio contaba con dos canciones acompañadas por sus videoclips que se ajustaban a la trama del mismo.

Mientras que otras series incluirán performances musicales en capítulos específicos como es el caso de *Buffy the Vampire Slayer* y su episodio ‘Once more, with feeling’ (6.07) en el cual presos del embrujo de un demonio de la danza los habitantes de Sunnydale se encuentran inesperadamente cantando sus diálogos. Por su parte, *Mad Men* contiene en determinados episodios números musicales de sus personajes como es el caso de Roger Sterling (John Slattery) y ‘My Old Kentucky Home’ (3.03); Megan Draper (Jessica Paré) cantando ‘Zou Bisou Bisou’ (5.01) en el cumpleaños cuarenta de Don (Jon Hamm) o la musical despedida de Bert Cooper (Robert Alan Morse) al final de la primer parte de la última temporada (7.07) que, en una onírica e irónica escena, le cantarían a Don ‘Best things in life are free’.

A lo largo de este capítulo se ha puesto de manifiesto cómo esta Tercera Edad de Oro se caracteriza por series televisivas que hacen de su exceso su principal sello. Así, la televisión de esta etapa utilizará reflexivamente los elementos estilísticos mencionados anteriormente en pos de destacarse dentro de un medio colmado de las más variadas y atractivas historias. En este período, los hacedores de programas televisivos impregnarán de identidad a sus historias y, así, actualizarán los códigos del medio haciendo que el lenguaje televisivo se despliegue y crezca. Del otro lado de la pantalla, un espectador cada vez más entrenado y sofisticado es testigo de este derramamiento estilístico que define la (inédita) estética de este periodo.

8. RECEPCIÓN Y CONSUMO TELEVISIVO

Are there people who eat dinner and smile at each other instead of watching TV? Did you ever do that with your family? I don't remember.
Peggy, Mad Men.

A lo largo de la segunda parte de este trabajo y los capítulos que la contienen se han tratado de examinar las nuevas propiedades que caracterizan a las series televisivas que conforman la Tercera Edad de Oro del medio. Productos de ficción que se presentan como diferentes a sus antecesores por la forma de ser pensados, producidos y realizados. Si en apartados anteriores se profundizó sobre narraciones complejas, nuevos niveles de hibridación, historias transmediáticas y expansivas, en definitiva, prácticas que exigen un televidente activo. En este capítulo se ahondará sobre una cuestión que terminará por completar el panorama actual: **la recepción y el consumo televisivo**. Y es que **cambios radicales en el hacer televisivo, significan también cambios radicales en su consumo**. En este punto, es inevitable pensar que una nueva manera de hacer televisión viene aparejada de una nueva manera de consumirla. Y a lo largo de este capítulo se ahondará, justamente, sobre esto último. Aunque teniendo en consideración los aportes de Fiske y Hartley, el foco e interés estará en la manera en que el consumo televisivo y la noción de fan han cambiado (radicalmente) en esta etapa televisiva.

8.1. DEL 'APPOINTMENT TV' AL 'ENGAGEMENT TV'. NUEVAS FORMAS DE VER TELEVISIÓN

Como medio doméstico la televisión es un aparato que, desde sus inicios, ha sabido incorporarse a la cotidianeidad y rutina de los hogares.⁴⁷³ El resultado es que no existe una única forma de ver televisión, sino diferentes modos que irán acompañados de distintos grados de inmersión por parte del televidente en lo que **Hartley** reconocería como 'regímenes de visionado'.⁴⁷⁴ Así, la televisión adquirirá -para el espectador- diferentes grados de importancia que pueden ir desde: un 'acompañamiento de fondo' -o 'glance'⁴⁷⁵ como lo llama Ellis-⁴⁷⁶ hasta acaparar toda su atención. Y mientras que anteriormente la televisión se presentaba como un elemento satélite dentro del ámbito cotidiano que permitía combinar diferentes actividades y grados de atención -como leer, hablar, tejer, cocinar, trabajar...-. Hoy la atención del espectador se encontrará también desparramada entre diferentes textos satélites que giran alrededor de una serie en cuestión y que pueden ir desde contenidos transmedia complementarios hasta foros pasando por páginas webs, entre otros.⁴⁷⁷

Por lo cual, en nuestros días 'ver televisión' es una actividad que ha actualizado su alcance, ya que no remite solamente a sentarse frente al aparato televisivo sino que hace referencia al consumo de productos del medio y sus derivados en diferentes plataformas -descargas, streaming, dvds, redes sociales, páginas webs, cómics, libros, videojuegos, ...- en una visión extendida del texto televisivo. Esto trae una perspectiva sobre el visionado televisivo -planteada ya por Fiske- no como una actividad pasiva ya que es la audiencia quien 'dialoga' con el texto televisivo -en este caso una serie-, lo interpreta, le otorga significado dependiendo de diferentes variables y lo comparte con otros espectadores.⁴⁷⁸ Así como también será el espectador el que reúna información dispersa en diferentes

⁴⁷³ FISKE, J. "Making meanings" en *Television culture*. Nueva York, Routledge, 2ª ed, 1989, p. 72.

⁴⁷⁴ HARTLEY, J. Citado en FISKE. J. *Op. cit.* p. 74.

⁴⁷⁵ CALDWELL, J. "Nagging theoretical suspicions" en *Televisuality. Style, Crisis, and Authority in American Television. Op. cit.* La teoría del 'glance' -avalada por Ellis y a la cual Caldwell se opone y este trabajo también supone que: "(...) television viewers are, by nature distracted and inattentive. (...) He (por Ellis) argued that TV viewers also gave up looking at all, by 'delegating' their sight to the TV set."

⁴⁷⁶ ELLIS, J. Citado en NELSON, R, en "Specificity of the television medium", *State of Play. Op. cit.* "(...) the relatively casual disposition towards the television monitor in domestic spaces characterized by Ellis (1994) as the 'glance', as distinct from the concentrated 'gaze' elicited by cinema."

⁴⁷⁷ ASKWITH, I. *Television 2.0.: Reconzeptualizing TV as an Engagement Medium. Op. cit.*, p. 41.

⁴⁷⁸ FISKE, J. "Making meanings" y "Gossip and oral culture", en *Television culture. Op. cit.* p. 66.

canales para poder completar supuestos o resolver intrigas y enigmas, por ejemplo. Téngase en cuenta la relación que se estableció entre *Lost*, sus espectadores y la web que se convirtió en la arena de foros y wikis donde se especulaba acerca del accidente aéreo y la misteriosa isla. Mientras que, **Reeves, Rodgers y Epstein** hacen un interesante aporte al estudio de la audiencia televisiva que permite refrescar los conceptos planteados por Fiske. Teniendo en cuenta el compromiso con un programa televisivo, los autores reconocen **tres tipos de espectadores: casuales** –aquellos para los cuales el show forma parte del ‘flow’ televisivo sin necesidad de prestarle mayor atención o sintonizar especialmente para verlo-, **devotos** –aquellos para los cuales ver un show es un evento especial que inspira mayores niveles de identificación y atención que otros programas- y **ávidos fans**– aquellos que no sólo verán todos los episodios sino que también los grabarán para poder reverlos o archivarlos, además, de consumir material relacionado y tener una participación activa en comunidades ligadas con el show como por ejemplo un club de fans-.⁴⁷⁹

Esta diferenciación que hacen Reeves, Rodgers, y Epstein⁴⁸⁰ viene de la mano de las nuevas tecnologías. En este punto, no pueden pasarse por alto el importante papel que los avances tecnológicos han jugado en la manera en que las audiencias se relacionan y consumen series. Si antes un espectador tenía que sentarse frente al televisor un día y horario específico para poder seguir las andanzas de los personajes de una serie determinada en lo que se denomina ‘**appointment TV**’. En nuestros días eso ha cambiado sustancialmente y hasta hay quienes han llegado a proclamar la muerte de esta práctica,⁴⁸¹ mientras que otros apuntan a su supervivencia con base en programas en vivo como *American Idol* o eventos deportivos.⁴⁸²

⁴⁷⁹ REEVES, J.; RODGERS, M.; EPSTEIN, M. “Rewriting Popularity. The Cult Files”, en *Deny All Knowledge. Reading the X-Files. Op. cit.*, p. 25-26.

⁴⁸⁰ REEVES, J.; RODGERS, M.; EPSTEIN, M. “Rewriting Popularity. The Cult Files”, en *Deny All Knowledge. Reading the X-Files. Op. cit.*, p. 25.

Los autores reconocen cada tipo de espectador como un modelo dominante en diferentes momentos televisivos. Mientras el casual se corresponde con el consumo televisivo del prime-time propio de las décadas de 1950 y 1960, el devoto con la Segunda Edad de Oro del medio y los fans se verían beneficiados por los avances tecnológicos como el VCR, por ejemplo.

⁴⁸¹ ZURAWIK, D. “The year appointment television died”, en *The Baltimore Sun*, 27 de diciembre de 2013 y COLLINS, K. “House of Cards producer declares appointment TV ‘dead’”, en *Wired UK*, 6 de noviembre de 2014.

⁴⁸² JOHNSON, B.D. en JENKINS, H. “Imagining television’s futures: An interview with Intel’s Brian David Johnson (part two)” en *Confessions of an Aca-Fan. The Official Weblog of Henry Jenkins*, 20 de Julio de 2011.

De una forma u otra, la incorporación de las tecnologías que se iniciaría con la videocasetera y continuaría con el DVD y el TiVo introducirían nuevas formas de visionado que lejos de exigir al espectador cumplir una cita frente al televisor le permitían adaptar los contenidos que le interesaban a sus horarios o rutinas. Esta práctica se extendería con internet; los sitios de descarga; la portabilidad de tablets, notebooks y móviles y la facilidad de acceso al contenido que brindan sitios de streaming como Netflix.

“(...) the all-ruling power of the prime-time schedule, which has been the network TV template since 1948, has been broken by new distribution models that allow viewers to call the shots and tailor their viewing experiences to their wants and needs.”⁴⁸³

El resultado ha sido una modificación en los hábitos de consumo televisivo⁴⁸⁴ que se traduce en lo que comúnmente se denomina **visionado maratónico, binge-viewing o binge watching**⁴⁸⁵ y que cada vez encuentra más adeptos entre los televidentes.⁴⁸⁶ De esta manera, en un proceso que se retroalimenta, la tecnología no sólo cambiaría la forma de ver televisión sino también el compromiso de las audiencias con los contenidos en lo que se ha dado por llamar **‘engagement TV’** concepto relacionado, para algunos autores, con la televisión de calidad.⁴⁸⁷ Este compromiso de la audiencia no se refleja sólo en su régimen de visionado sino también en una mayor participación con la historia como leer reviews, escribir en foros, consumir material complementario como cómics y libros, entre otros, como se verá a lo largo de este capítulo. Aunque sobre este tema se ahondará más adelante, merece igualmente destacarse la estrategia que puso en marcha Netflix cuando se trata de

“Technology (...) has brought about the transformation of entertainment from a broadcast model or an appointment based TV experience to a more personated and engaged TV experience. Technology did this. No question. In the early days of the DVR is way ReplayTV and Tivo. (...) Regardless of how technology transforms TV to an intensely personal experience, appointment TV will not go away. We will always have World Cup and the Olympics and American Idol.”

⁴⁸³ ZURAWIK, D. “The year appointment television died”. *Op. cit.*

⁴⁸⁴ Se encuentra evidencia de esto, por ejemplo, en el cambio que se ha producido en las mediciones de Nielsen donde se toma como ‘prime-time’ las primeras veinticuatro horas desde el estreno de un episodio.

⁴⁸⁵ Hace referencia a mirar varios capítulos seguidos de una misma serie.

⁴⁸⁶ HUDDLESTON, T. “Survey: Pretty much everybody is binge-watching TV”, en *Fortune*, 30 de junio de 2015.

⁴⁸⁷ CARDWELL, S. “American Quality Television” en *Quality TV: contemporary American television and beyond*. *Op. cit.* “This higher level of engagement is considered to be another feature of high-quality television.”

visionado donde, a diferencia de otros sitios de streaming como Amazon, la compañía lanzaría las temporadas completas otorgando al espectador la libertad de consumirlas a su propio (y frenético) ritmo.

8.2. MIRAR, PARTICIPAR Y CREAR. EL CONSUMO TELEVISIVO SE VUELVE COMPLEJO

Teniendo en cuenta las pautas de consumo propuestas por Reeves, Rodgers y Epstein en el apartado anterior y las **cinco lógicas** sobre las cuales pendularía el consumo de un producto televisivo según Ivan Askwith, a saber: **entretenimiento, conexión social, dominio, inmersión e identificación**.⁴⁸⁸ A lo largo de este apartado indagaremos sobre las características que ha adquirido el consumo televisivo en nuestros días.

Un **primer nivel de consumo televisivo** se corresponde con la audiencia que mira una serie como mera forma de entretenimiento. Un espectador, por ejemplo, que ve *House* porque disfruta del drama médico y pretende distraerse luego de una larga jornada de trabajo. Sin embargo, este consumo que se basa en la búsqueda de esparcimiento no supone de ninguna manera adquirir un rol pasivo ya que, como se ha manifestado anteriormente, el simple visionado de un contenido presume la interpretación del texto y la construcción de significado por parte del espectador. El consumo televisivo adquiere otro nivel de compromiso cuando el espectador establece una conexión social a partir de su visionado como puede ser la base para una conversación, la sensación de pertenencia o un rol social, entre otros. Es decir, le otorga al espectador la posibilidad de hablar con compañeros de trabajo, amigos o familia acerca de los avances del show. Siguiendo el ejemplo anterior, una serie como *House* podría asociar al televidente con un tipo de humor más oscuro alejada de los tradicionales dramas médicos televisivos. Mientras que el visionado de una serie como *Orange is the New Black*, perteneciente a Netflix, -sitio de streaming que se ha convertido en tendencia por sus contenidos originales- podría asociar al espectador con el consumo de series punteras así como también con las nuevas tecnologías frente a otras personas. Además de brindarle la posibilidad de generar tema de conversación con aquellos que también ven la serie ya que sugeriría gustos a fines. Retomando el concepto de Fiske el

⁴⁸⁸ ASKWITH, I. *Television 2.0.: Reconzeptualizing TV as an Engagement Medium*. Op. cit., p. 102-116.

visionado, aún en solitario, se transformaría en una experiencia de grupo ya que el espectador sabe que otros miembros de su círculo también lo están viendo.⁴⁸⁹ Aunque, ni una modalidad ni la otra conllevan mayor interacción por parte del espectador con el producto. Por lo tanto, podríamos decir que **estamos frente a una audiencia que, principalmente, observa.**

Un **segundo nivel de consumo** sería una audiencia que no sólo observa –y, consecuentemente, interpreta el texto- sino que también lleva a cabo diferentes actividades que dejan en evidencia un mayor nivel de participación con la serie. Es aquel que adivina cómo se resolverá un capítulo en narrativas episódicas (*CSI*), especula sobre las consecuencias que determinados hechos puedan tener en entregas subsiguientes en narrativas seriales (*House*) o el que reúne piezas para resolver el enredado puzzle de la historia en narrativas complejas (*Lost*). Al poseer el suficiente bagaje respecto del show – por el múltiple visionado de episodios, la búsqueda de información adicional en la web, etc.- puede predecir el devenir de algunas líneas argumentales.⁴⁹⁰ Se trata de un espectador que cuenta con un **dominio** mayor en cuanto a conocimiento de la serie -backstory de los personajes, relación entre los mismos, cronología, niveles de intertextualidad- lo cual lo habilita a hacer una lectura más profunda, analítica y participativa respecto al texto televisivo. Este tipo de público experimenta el placer asociado a los juegos: la satisfacción de superar un desafío.⁴⁹¹ Son aquellos espectadores que participan de foros, recopilan información y se regocijan al contar con datos que otros carecen al ofrecer ‘primicias’ sobre determinados temas o devenires de la historia. En este nivel el saber enciclopédico adquirido es una recompensa en sí misma. Téngase en cuenta, por ejemplo, las especulaciones que la muerte de Jon Snow despertó en la comunidad de asiduos de *Game of Thrones* y la aparición del actor en el set de filmación en la quinta temporada como un indicativo de que el final podría no ser el que se creía. En la Tercera Edad de Oro de la televisión la información es poder y los espectadores están al tanto de ello.

⁴⁸⁹ FISKE, J. “Gossip and oral culture” en *Television culture. Op. cit.* p. 80.

⁴⁹⁰ BRODESSERAKNER, T. “Speculation is the new spoiler” en *New York Times*, 8 de noviembre de 2013. La autora profundiza y reflexiona sobre diferentes prácticas de consume televisivo de nuestros días.

⁴⁹¹ ASKWITH, I. *Television 2.0.: Reconzeptualizing TV as an Engagement Medium. Op. cit.*, p. 104- 106.

En este nivel de consumo lo que la audiencia intenta es indagar y profundizar sobre el universo narrativo de una historia a través de diferentes plataformas y canales que hoy están a su disposición –blogs, webs, foros, videojuegos, redes sociales, webisodios, libros, cómics...- y que ofrecen información adicional, pistas, nuevos ángulos, etc. En resumidas cuentas, una **inmersión** en el mundo narrativo en cuestión. Concepto que trabajaría Janet Murray en *Hamlet en la Holocubierta*⁴⁹² y que describe como una experiencia en la cual:

“(...) buscamos lo mismo que cuando nos zambullimos en el océano o en una piscina: la sensación de estar rodeados por una realidad completamente diferente, tan diferente como el agua lo es del aire, algo que requiere toda nuestra atención y concentra nuestros sentidos. Nos divierte el movimiento fuera de nuestro mundo habitual, la sensación de alerta que se despierta al estar en un lugar nuevo, y el placer de aprender a moverse en él.”⁴⁹³

Escenario que es posible dentro de las narrativas complejas que colman las pantallas de esta etapa y que crean mundos narrativos lo suficientemente vastos como para poder bucear (indeterminadamente) en ellos. Estamos frente a **un espectador que participa de la historia**.

Por último, el **tercer nivel de consumo** y, el más avanzado, es la consecuencia de llevar un paso más allá el dominio de conocimiento y la inmersión a partir de la creación de contenidos que tienen como punto de partida un mundo narrativo determinado. Desde materiales propios de la producción fan –fan fictions, blogs, podcast, fanzines, fan art...- hasta textos satélites en lo que Fiske denomina textos terciarios.⁴⁹⁴ Así, los espectadores se relacionan con la historia a través de la producción de diferentes elementos. Para Mittell los espectadores buscan otorgar sentido y orden a las narrativas complejas a través de una amplia gama de prácticas de orientación que pueden incluir mapas, listas o cualquier otro

⁴⁹² MURRAY, J. *Hamlet en la Holocubierta*. *Op. cit.*, p. 109-139.

⁴⁹³ MURRAY, J. *Op. cit.*, p. 111.

⁴⁹⁴ FISKE, J. *Television Culture*. *Op. cit.* p. 125. “These are the texts that the viewers make themselves out of their responses, which circulate orally or in letters to the press, and which work to form a collective rather than an individual response.”

elemento en lo que el autor denomina ‘paratextos orientadores’. Ya que una narrativa compleja presenta diferentes facetas de la historia— tiempo, eventos, personajes y espacio— que puedan necesitar de orientación.⁴⁹⁵ Por ejemplo, en *Game of Thrones* estos paratextos podrían ser las diferentes producciones que han hecho los fans en pos de ordenar el universo de la historia. A saber, árbol genealógico de los personajes, mapas de las distintas comarcas que conforman el territorio de la historia y las familias que reinan en cada espacio, relaciones entre personajes, etc. Este tipo de producciones ponen de manifiesto el papel más activo que adopta la audiencia durante esta etapa donde **estamos frente a un espectador que no sólo observa y participa, sino que también crea contenidos adicionales.**

8.3. EL ESPECTADOR COMPLEJO

Como se ha insinuado a lo largo del capítulo, la forma de visionado que se ha desarrollado en esta Tercera Edad de Oro dista (radicalmente) de las etapas anteriores lo que nos permite hablar de un nuevo modelo de audiencia sobre el cual se profundizará a continuación. Con series que demandan mayor atención, incitan a la participación y se extienden a través de diferentes plataformas cabe preguntarse si en nuestros días **¿todos los espectadores se han vuelto fans?** Durante este período se ha puesto de manifiesto cómo se han transformado las formas de visionado, el compromiso de las audiencias con los contenidos así como también la manera de organizarse de las mismas. Para Matt Hills:

“Our identity as part of the TV audience now stretches far beyond any specific moment of watching television. When we read consumer magazines, or talk to friends about what we saw on TV last night, when we post to online message boards or study TV at university; (...) when we download a leaked TV programme before it is even broadcast —all manner of cultural activities presuppose and reactivate our identity as a ‘TV’ audience.”⁴⁹⁶

⁴⁹⁵ MITTELL, J. “Serial Orientations”, en *JustTV*, 14 de noviembre de 2011.

⁴⁹⁶ HILLS, M. “Television and Its Audience: Issues of Consumption and Reception. Case Study: Fandom and Fan Studies”, en *Tele-Visions. An Introduction to Studying Television. Op. cit.*, p. 98.

Frente a este panorama, insertos en una **cultura participativa**⁴⁹⁷ y, ayudados por las nuevas tecnologías -a través de herramientas como redes sociales, wikis, webs, blogs, entre otros- los miembros de estas audiencias (especializadas) generarán y compartirán conocimientos y contenidos elaborados por ellos mismos (o no). Así buscarán, investigarán, conectarán y consultarán cada rincón de los universos narrativos de las series generando un **saber enciclopédico y una inteligencia colectiva** abierta a la discusión, negociación y desarrollo.⁴⁹⁸

“La audiencia adquiere (...) mayor peso y protagonismo (...) ya no solo es un mero consumidor de contenidos sino que además participa en los contenidos y crea opinión a través de las redes sociales; incluso puede ser generador de nuevos contenidos, lo que se conoce ya como user-generated content (UGC). Es decir, Internet hace posible que la televisión se ofrezca y se consuma de forma interactiva y en tiempo real de forma que los consumidores no solo escogen los contenidos sino que a través de sus perfiles en las redes sociales los comparten, los reelaboran e incluso producen nuevos contenidos a partir de los que son emitidos.”⁴⁹⁹

De esta manera, prácticas que antes se relacionaban directamente con grupos de fans – participación en foros, listas de correo, consumo de textos complementarios, entre otros-, en nuestros días se han derramado a sectores más amplios de la audiencia. La idea del fan como un inadaptado social⁵⁰⁰ ha quedado atrás. Parte de esto puede atribuirse al éxito de series mainstream -como *Lost*, *Heroes*, *The West Wing*, *The Sopranos*, *Breaking Bad*...- que han sabido generar gran entusiasmo en el público, lo que se ha traducido en

⁴⁹⁷ JENKINS, H. “Interactive Audiences? The ‘Collective Intelligence’ of Media Fans”, en web.mit.edu. “The new participatory culture is taking shape at the intersection between three trends: (1) new tools and technologies enable consumers to archive, annotate, appropriate, and recirculate media content (2) a range of subcultures promote Do-It-Yourself (DIY) media production, a discourse that shapes how consumers have deployed those technologies (3) economic trends favoring the horizontally integrated media conglomerates encourage the flow of images, ideas, and narratives across multiple media channels and demand more active modes of spectatorship.”

⁴⁹⁸ LEVY, P. en JENKINS, H. “Interactive Audiences? The ‘Collective Intelligence’ of Media Fans”. *Op. cit.*

⁴⁹⁹ BENITO-GARCÍA, J. M. “El nuevo escenario del mercado audiovisual: un análisis prospectivo de un sector en crecimiento”. *Op. cit.*, p. 131.

⁵⁰⁰ JENKINS, H. *Piratas de textos: fans, cultura participativa y televisión*. *Op. cit.*, p. 37.

comunidades de fans. Y es que en épocas de narrativas complejas y nuevas tecnologías, el espectador adopta una postura más activa y participativa frente a los contenidos que consume.⁵⁰¹ En este contexto, la ‘cultura de los fans’ ha dejado de operar desde la sombra y se ha posicionado como centro de atención, sacándola de los márgenes de la industria mediática⁵⁰² donde hasta el momento había estado confinada. Dentro de esta nueva manera de entender el consumo televisivo autores como Abercrombie y Longhurst también se inscriben en esta línea argumentativa al sostener que los espectadores se parecen cada vez más a los fans en la forma en que se comprometen con los textos.⁵⁰³ Durante esta etapa, el consumo maratónico, el doble visionado, la lectura de textos complementarios y el saber enciclopédico serán prácticas extendidas dentro del público medio.⁵⁰⁴ Por lo cual, en la Tercera Edad de Oro nos encontramos frente a un espectador que condensa no sólo una experiencia de visionado más activa y participativa sino también y, por ende, más compleja. Jenkins articula esta transformación -donde sectores vastos se han apropiado de prácticas que, hasta muy reciente, eran reducidas y teniendo en consideración el papel no menor que juega la industria cultural:

“If the cultural logic of fandom no longer feels outside the mainstream, perhaps it is because of a series of economic and technological shifts that have made the idea of interactive media and participatory culture more central to the marketing strategies of media industries and to the everyday lives of cultural consumers.”⁵⁰⁵

⁵⁰¹ JENKINS, H. *Convergence culture, la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. *Op. cit.*, p. 243.

⁵⁰² *Ibidem*, p. 244. Respecto a la cultura de fans el autor se pronunciaba: “(...) operaba a la sombra de, en respuesta a y como alternativa a la cultura comercial. (...) mediante la apropiación y transformación de materiales tomados de la cultura de masas; era la aplicación de las prácticas de la cultura popular a los contenidos de la cultura de masas”.

⁵⁰³ ABERCROMBIE, N.; LONGHURST, B. en HILLS, M. “Television and Its Audience: Issues of Consumption and Reception. Case Study: Fandom and Fan Studies”, en *Tele-Visions. An Introduction to Studying Television*. *Op. cit.*, p. 98.

⁵⁰⁴ MITTELL, J. “Serial Boxes” en JustTV, 20 de enero de 2010. “Rewatching and close analysis of television existed prior to DVD, but it was a marginal cult practice in the broadcast era, typified by trends like *The Nitpicker’s Guide* books to various *Star Trek* series. Digital fandom, both via DVD and fansites, moves such practices out of the margins and into the mainstream, making sites like Lostpedia widely consulted references to decode *Lost’s* complex narrative.”

⁵⁰⁵ JENKINS, H. “The Poachers and the Stormtroopers: Cultural Convergence in the Digital Age”, en web.mit.edu.

Sin embargo, no todos los autores estarán de acuerdo con la apropiación que ha hecho la industria cultural de las prácticas de los fans y algunos la recibirán con recelo.⁵⁰⁶ Y sin negar la puja constante que se ha producido entre, estos dos sectores,⁵⁰⁷ debe reconocerse que la industria se ha valido de la utilización de prácticas de las comunidades de fans – facilitando, por ejemplo, la creación de comunidades- como forma de generar compromisos con sus audiencias o evidenciar la reacción inmediata de los espectadores más acérrimos a la evolución de una historia. Aunque no por eso, restar mérito a la proliferación y la mayor capacidad organizativa que han adquirido estas comunidades de espectadores en internet. Hecho que les ha permitido ejercer presión sobre las cadenas, en algunos casos puntuales, como sucedió con la historia de ciencia ficción *Firefly* de Joss Whedon cuyos fans lograron que, tras la exitosa distribución de la serie en DVD se realizara una versión cinematográfica, *Serenity* (2005, Joss Whedon) y con el drama post apocalíptico *Jericho* donde la CBS, tras un reclamo de fans, accedió a llevar a cabo una segunda temporada.⁵⁰⁸

Como se ha puesto de manifiesto a lo largo del capítulo, durante esta etapa surge la figura de un **espectador complejo** -que se condice con las características de la narrativa de esta época- y que adopta determinadas prácticas del **sector fan**. Dos figuras que, aunque con puntos en común, merecen ser entendidas como diferentes. Mientras que, por un lado, la comunidad fan se caracteriza por unos intensos hábitos de consumo a saber un compromiso activo, un visionado (y doble visionado) atento, una desarrollada avidez por el texto televisivo y su universo narrativo. Mecanismos que se traducen en la **creación de material por parte de estas comunidades**, característica sobre la cual se basa la gran diferencia con el espectador complejo. Diferentes autores le han otorgado distintas

⁵⁰⁶ SCOTT, S. "Repackaging Fan Culture: The Regifting Economy on Ancillary Content Models", en *Transformative Works and Cultures*, núm. 3, 2009.

⁵⁰⁷ FISKE, J. "The Cultural Economy of Fandom", en *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, editado por Lisa A. Lewis. New York: Routledge, 1992, p.47. "Fan culture is also related to the commercial interests of the culture industries. For the industries fans are an additional market that not only buys 'spin-off' products, often in huge quantities, but also provides valuable free feedback on market trends and preferences. There are thus contradictory functions performed by cultural commodities which on the one hand serve the economic interests of the industry and on the other the cultural interests of the fans. There is a constant struggle between fans and the industry, in which the industry attempts to incorporate the tastes of the fans, and the fans to 'excorporate' the products of the industry."

⁵⁰⁸ CASCAJOSA, C. "La Nueva Edad Dorada de la Televisión Norteamericana", *Op. cit.*, p. 30.

nomenclaturas al sector fan: ‘cult fandom’ (Hills)⁵⁰⁹, ‘forensic fandom’ (Mittell)⁵¹⁰ o ‘avid fan’ (Rodgers, Reeves y Epstein).⁵¹¹ Henry Jenkins resume al fandom como:

“This ability to transform personal reaction into social interaction, spectator culture into participatory culture, is one of the central characteristics (...). One becomes a fan not by being a regular viewer of a particular program but by translating that viewing into some type of cultural activity, by sharing feelings and thoughts about the program content with friends, by joining a community of other fans who share common interests.”⁵¹²

En el otro lado, el espectador complejo surge junto con la Tercera Edad de Oro de la Televisión y los avances tecnológicos como un tipo de público ansioso por consumir nuevos contenidos. Este espectador se apropia de la narrativa compleja que se apodera de las series, con contenidos que logran exceder el ámbito de la pantalla chica a través de productos que se conocen como **must see tv** y que se convierten, como su nombre lo indica en programas de visionado obligado. Estamos hablando de ficciones que se destacan y sobresalen de la grilla o ‘flow’ televisivo y que logran hacer de la emisión de sus capítulos verdaderos eventos especiales como sucedió con el estreno de la segunda temporada de *House of Cards* donde, vía twitter, hasta el mismísimo presidente de los Estados Unidos, Barack Obama, pidió que no hubieran spoilers⁵¹³ o la expectativa que despertó el último

⁵⁰⁹ HILLS, M. *Fan Cultures*. London: Routledge, 2002. p. x. “(...) ‘cult fandom’ does seem to imply a cultural identity which is partially distinct from that of the ‘fan’ in general, but I would suggest that this relates not to the intensity, social organization or semiotic/material productivity of the fandom concerned, but rather to its durations, especially in the absence of ‘new’ or official material in the originating medium”.

⁵¹⁰ MITTELL, J. “Forensic Fandom: One Of The Reasons TV Storytelling Is Now So Complex”. *Op. cit.* “As shows craft ongoing mysteries, convoluted chronologies or elaborate webs of references, viewers embrace practices that I’ve termed ‘forensic fandom.’ Working as a virtual team, dedicated fans embrace the complexities of the narrative – where not all answers are explicit – and seek to decode a program’s mysteries, analyze its story arc and make predictions.”

⁵¹¹ REEVES, J.; RODGERS, M.; EPSTEIN, M. “Rewriting Popularity. The Cult Files”. *Op. cit.*, p. 26.

⁵¹² JENKINS, H. “Star Trek Rerun, Reread, Rewritten. Fan Writing as Textual Poaching”, en *Television. The Critical View*, editado por Horace Newcomb. New York: Oxford University Press, 2000, p. 473.

⁵¹³ LOMBARDI, K. “House of Cards season 2: President Obama tweets ‘No spoilers’” en CBS News, 14 de febrero de 2014.

capítulo de *Breaking Bad*,⁵¹⁴ o de *Lost*,⁵¹⁵ entre otros muchos ejemplos a ser tenidos en cuenta. Estas historias ya no forman parte de la rutina de los televidentes en un horario y día determinado, sino que conforman un flujo continuo que se dilata a través del tiempo y que se hace presente en contenidos o materiales adicionales, conversaciones, redes sociales, webs, etc.

La ficción de esta Tercera Edad de Oro exige (y también encuentra) una audiencia más activa. Si antes el visionado comprometido se relacionaba con el ‘appointment TV’, en nuestros días es un visionado maratónico, posible gracias a tecnologías como el streaming o el DVD, que cuenta con una audiencia más dedicada a los contenidos que consume. Con líneas argumentales que pueden extenderse a lo largo de años (*Game of Thrones*), con series que se reparten en diferentes plataformas (*Heroes*), con contenidos que exigen un visionado atento (*Lost*) o que ponen a prueba el binge viewing del espectador (*House of Cards*). Esta etapa deja en claro que ver televisión es mucho más que sentarse frente al aparato televisivo. **Se trata de ver e interpretar, de analizar y desentrañar, de leer información adicional y participar y, hasta, en algunos casos, de crear.**

⁵¹⁴ CARTER, B. “More Than 10 Million Watch Finale of ‘Breaking Bad’” en The New York Times, 30 de septiembre de 2013. “The only other drama to attract more viewers for its finale was ‘The Sopranos’ on HBO, which totaled 11.9 million. But ‘The Sopranos’ always had big ratings numbers. ‘Breaking Bad’ was truly a late finisher, growing every year, especially over its last 16 episodes, driven largely by so-called binge viewing as fans caught up with the series through streaming on Netflix or by playing DVDs.”

⁵¹⁵ CARTER, B. “‘Lost’ Finale Lifts ABC to a Big Night” en The New York Times, 24 de mayo de 2010.

PARTE III

NETFLIX: CÓMO CAMBIÓ LA FORMA DE PRODUCIR Y CONSUMIR FICCIÓN

9. NETFLIX, UN BREVE RECORRIDO POR SU HISTORIA

Every trip is a reminder of how far I've come.

Frank Underwood, House of Cards.

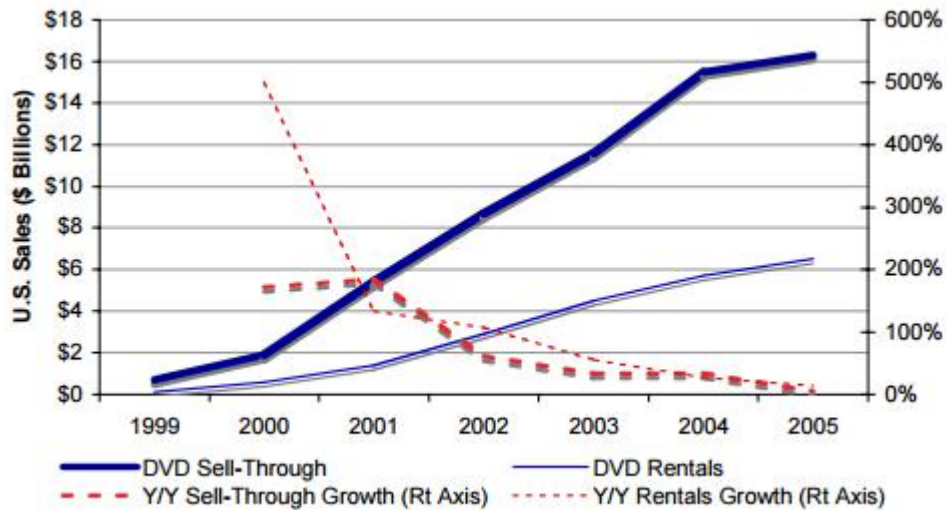
La aparición y consolidación del modelo de Netflix traería aparejados profundos cambios y el panorama televisivo cambiaría para siempre. De esta manera, producción, realización, distribución y consumo de contenidos audiovisuales comenzarían a regirse bajo unas nuevas reglas desconocidas, hasta aquel momento, para la industria del entretenimiento. A lo largo de este capítulo se hará un breve repaso por la historia de la compañía que revolucionó la manera de ver películas y series televisivas.

9.1. ESCENARIO, INICIO Y EXPANSIÓN (1997-2006)

El éxito de Netflix tendría relación directa con una serie de cambios en el mundo del entretenimiento que se perfilaban a fines de los años noventa y principios del siguiente siglo. La aparición de internet, la proliferación de ordenadores portátiles y otros dispositivos digitales así como también la irrupción del DVD anunciaban una transformación en la manera en que las personas consumían contenidos. Si décadas atrás la llegada del cable, el mando a distancia o la VCR a los hogares norteamericanos habían cambiado la forma de ver televisión obligando a las networks a reformular sus estrategias y

contenidos; el fin de siglo traería aparejado nuevos cambios tecnológicos que generarían un reordenamiento en la industria del entretenimiento. A mitad de la década del noventa los canales de cable introdujeron el **pay-per-view** que permitía a sus suscriptores, por un módico coste extra, ver cuando desearan un reciente estreno cinematográfico sin necesidad de esperar o tener que salir del hogar para alquilar la película en cuestión. Esta novedosa forma de visionado cautivaría a muchos espectadores que se decantaban por la comodidad de acceder a contenidos sin la necesidad de dejar sus casas. Mientras que en 1997 llegaría un nuevo dispositivo que terminaría por reemplazar definitivamente a la videocasetera: el **DVD**. Aunque al principio pocos títulos estarían disponibles en este nuevo formato y pocos hogares serían los que contarán con esta nueva tecnología. Sin embargo, para el 2000 la situación comenzaba a revertirse con 13 millones de hogares que ya poseían un reproductor de DVD⁵¹⁶ y la incorporación de, cada vez más, títulos que se lanzaban en este nuevo formato.

GRÁFICO 1. Ventas de DVDs de 1999-2005

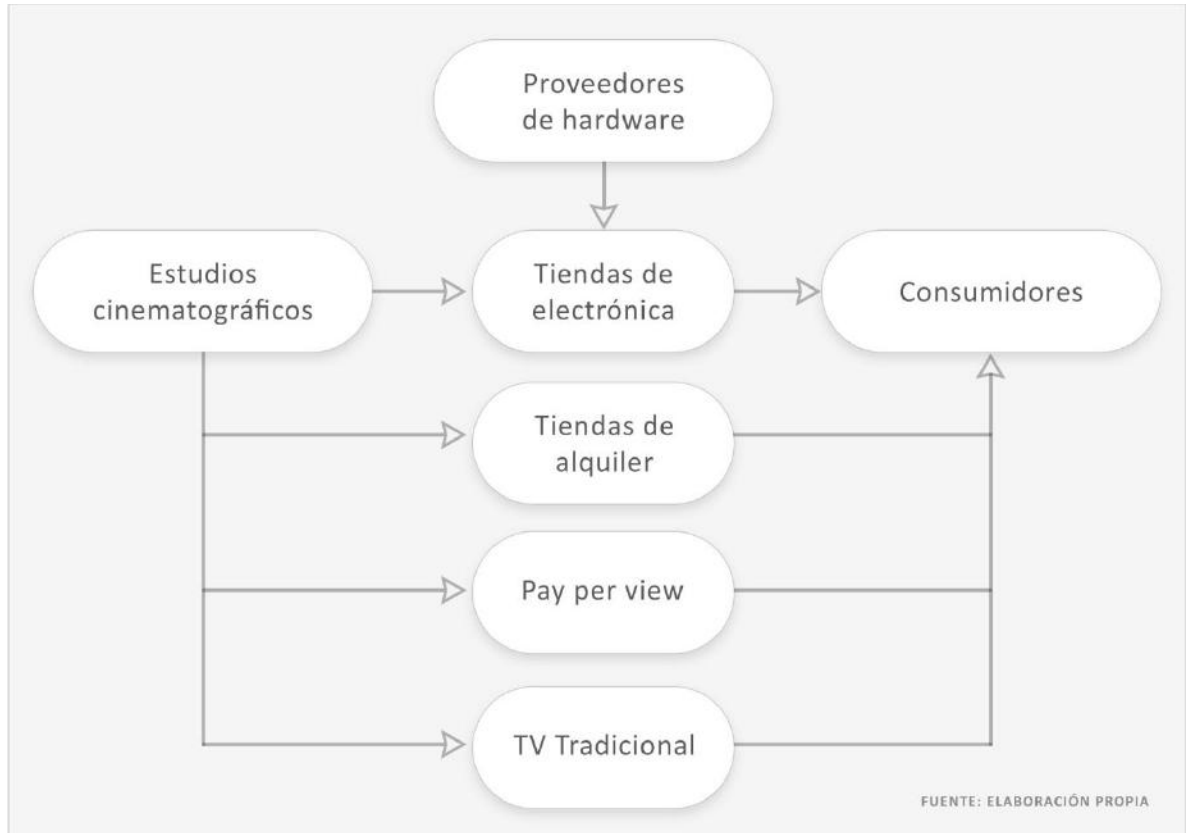


Fuente: Elaboración a partir de datos extraído en la web.⁵¹⁷

⁵¹⁶ LUSTED, M. *Netflix: the company and its founders*. Minneapolis: Abdo, 2013, p. 20.

⁵¹⁷ Disponible en: <https://archive.nyu.edu/bitstream/2451/25943/2/Coplan.pdf>. [Consulta 10-02-2016].

FIGURA 8. Entretenimiento televisivo a mediados-fines de los años noventa



Dentro de este panorama, en 1997 en Scotts Valley (California, Estados Unidos), dos emprendedores con experiencia en nuevas tecnologías, Reed Hastings y Marc Randolph, encontrarían en este cambiante escenario una oportunidad de negocio que, más tarde llamarían **Netflix**. Ambos cayeron en la cuenta que muchas personas querían ver películas pero no necesariamente tener que conducir – ida y vuelta- hasta el videoclub y, muchos menos, tener que pagar extra por una devolución fuera de término. La idea que ellos proponían era sencilla: una web que oficiara como un **videoclub online** donde el cliente pudiera crear una cuenta, armar una lista de películas que quisiera ver, recibirla por correo y devolverla por el mismo medio. La compañía apostaba por la venta y alquiler de los novedosos DVDs (en contraposición al ya establecido VHS) cuyas dimensiones y peso le permitían implementar de manera sencilla el envío a través del correo postal norteamericano. Ya desde sus inicios, la empresa supo incorporar las nuevas tecnologías

como manera de abrirse a nuevos e incipientes mercados lo que sería clave en su modelo de negocio. El 14 de abril de 1998 con treinta empleados y novecientosveinticinco títulos disponibles, Netflix anunciaba su apertura oficial. La plataforma permitía el alquiler de películas durante una semana por cuatro dólares más dos dólares en función de los gastos de envío, costo que se reducía con el arriendo de varios títulos. Asimismo, se ofrecía la posibilidad de ampliar el plazo de devolución a partir de un pago adicional y la opción de comprar películas –en vez de alquilarlas– con descuentos de hasta un 30% para quienes preferían esta modalidad. Aunque en 1998, la iniciativa de ventas de películas en DVDs cesaría y los clientes interesados en adquirir películas serían redirigidos a Amazon.com. En agradecimiento por su retirada de esta área de negocio, el gigante del e-commerce promocionaría (intensamente) a Netflix en su visitada web.⁵¹⁸

Un gran presupuesto en publicidad y las alianzas con empresas de sectores relacionados serían dos de las tácticas que la firma utilizaría para abrirse paso en el mercado y poder diferenciarse de otras empresas que ofrecían su mismo servicio de alquiler online, en aquel entonces Magic Disc, DVD Express y Reel.com. Netflix apuntó a empresas que vendieran aquella tecnología que funcionaba como motor de su negocio: el reproductor de DVD. Así, comenzó a ofrecer alquileres gratis a quienes compraran reproductores Toshiba o Pioneer y ordenadores con esta misma tecnología de HP y Apple.

La empresa fundada por Hastings y Randolph seguiría introduciendo cambios en el mercado y en 1999 anunciaban un **plan de suscripción** llamado Marquee program por el cual los usuarios podían alquilar –sin fechas límite de devolución ni recargos por retraso– cuatro títulos mensuales por 15,95 dólares. Hastings reconocería que el plan era posible debido a la escala en la que estaban operando con diez mil órdenes por día. Sin embargo, a pesar del incremento de sus alquileres y popularidad, la empresa seguiría reportando pérdidas por 29.8 millones de dólares e ingresos por 5 millones.⁵¹⁹ Aunque sus fundadores seguirían apostando por revertir esa situación una vez que el servicio se encontrara más establecido en el mercado. En febrero de 2000, Netflix implementó un nuevo servicio

⁵¹⁸ OJER, T.; CAPAPÉ, E. “Nuevos modelos de negocio en la distribución de contenidos audiovisuales: el caso de Netflix”, Revista Comunicación, número 10, volumen 1, 2012, p. 193.

⁵¹⁹ Disponible en: <http://www.fundinguniverse.com/company-histories/netflix-inc-history/>. [Consulta 12-08-2015].

llamado **Cinemacth** que comparaba patrones de alquiler entre clientes y encontraba similitudes de gusto. Apartir de esta información, la compañía podía recomendar películas a personas con intereses similares. El servicio también permitía ser programado para combinar gustos de dos usuarios, como por ejemplo parejas, y así proponer títulos que pudieran agradarle a ambos. La información que reunía Cinematch requería que los clientes clasificaran veinte películas usando una escala de cinco estrellas y fue compartido con estudios cinematográficos para ayudarlos en campañas de marketing. Más tarde, el programa de Marquee sería reemplazado por un **alquiler ilimitado** que permitía tener cuatro películas al mismo tiempo –luego se reduciría a tres- por 19.95 dólares mensuales con costos de envío incluidos.

A fines de 2000 la compañía contaba con más de siete mil títulos disponibles y una base de doscientocincuenta mil clientes. En diciembre de ese mismo año Netflix lograría acuerdos por el reparto de ganancias con Warner Home Video y Columbia Tri-Star, a cambio de un porcentaje de los beneficios obtenidos por el alquiler de DVDs, los estudios cinematográficos le ofrecían a la compañía mejores precios para que pudiese satisfacer los pedidos de nuevos estrenos. DreamWorks y Artisan seguirían los mismos pasos. Para 2002, Netflix ya había logrado acuerdos con más de cincuenta distribuidoras –entre ellas contenidos especializados- que recibían, aproximadamente, el 20% de los beneficios de las suscripciones.⁵²⁰

Con un catálogo que se incrementaba cada vez más y la posibilidad de brindar precios competitivos, la lista de suscriptores de Netflix iba en constante aumento. En 2002 lograron alcanzar la cifra de ochocientoscincuentaysiete mil usuarios, lo que suponía un 88% más que el año anterior.⁵²¹ En la misma, época la mundialmente conocida empresa de alquiler de películas, Blockbuster –a la cual Hastings le ofreció en 2000 comprar Netflix-⁵²² también comenzaría a ofrecer un plan de alquiler ilimitado. Entre ambas compañías se

⁵²⁰ OJER, T.; CAPAPÉ, E. “Nuevos modelos de negocio en la distribución de contenidos audiovisuales: el caso de Netflix”. *Op. cit.*, p. 193.

⁵²¹ *Ibidem*.

⁵²² GRASER, M. “Epic Fail: How Blockbuster Could Have Owned Netflix”, *Variety*, 12 de noviembre de 2013.

iniciaría una feroz disputa por apropiarse del mercado que finalmente Netflix ganaría.⁵²³ Esto supondría la posterior bancarrota de la compañía que alguna vez fue, el gigante de los alquileres cinematográficos y que, sin embargo, no supo adaptarse a los tiempos que corrían.⁵²⁴ El 22 de mayo de 2002, Netflix entraría a la bolsa de Nasdaq bajo la etiqueta de NFLX, con una oferta pública inicial de 5.500 millones de acciones a 15 dólares por acción.⁵²⁵

El éxito que Netflix experimentó durante esta época estaría sostenido en la mejora constante de su sistema logístico que sería un importante pilar respecto de la calidad del servicio que ofrecían y un distintivo frente a otras empresas competidoras. Con una lista de suscriptores que crecía día a día a lo largo y ancho de los Estados Unidos, el objetivo de Hastings era enviar de manera económica y rápida el contenido correcto a cada uno de sus clientes.⁵²⁶ En pos de cumplirlo, la compañía iría incrementando sus centros de distribución por todo el país y en agosto de 2009 contaría con cincuentayocho almacenes sirviendo a 10.6 millones de suscriptores.⁵²⁷ El famoso y patentado **sobre rojo** en que llegaban y eran devueltas las películas también sería un punto clave en el servicio que ofrecía la compañía, ya que su evolución significó una mejora en la experiencia de los suscriptores, quienes cuando querían devolver el DVD a Netflix, sólo tenían que introducirlo en el sobre, quitar la solapa -que dejaba al descubierto la dirección del centro distribuidor- y llevarlo a un buzón de envíos postales. A estos elementos que dotaban de sencillez a la utilización del servicio, se deben agregar aquellos que posibilitaban una personalización de la experiencia como, por ejemplo, el ya mencionado sistema de Cinemath –cuyas recomendaciones significaban un 60% de los alquileres de la empresa- y la posibilidad de arrendar títulos ilimitados por una tarifa mensual lo que devenía en muchas ocasiones que los clientes se

⁵²³ Para más información sobre la pelea entre Netflix y Blockbuster se recomienda la lectura de KEATING, G. *Netflixed: The Epic Battle for America's Eyeballs*. New York: Portafolio Penguin, 2012.

⁵²⁴ SATELL, G. "A Look Back At Why Blockbuster Really Failed And Why It Didn't Have To", Forbes, 9 de mayo de 2014.

⁵²⁵ Disponible en: <<http://ir.netflix.com/releasedetail.cfm?ReleaseID=81335>>. [Consulta 12-08-2015].

⁵²⁶ OJER, T.; CAPAPÉ, E. "Nuevos modelos de negocio en la distribución de contenidos audiovisuales: el caso de Netflix". *Op. cit.*, p. 194.

⁵²⁷ BORRELLI, C. "How Netflix gets your movies to your mailbox so fast", en Chicago Tribune, 4 de agosto de 2009.

decantarán por films independientes, clásicos o películas poco anunciadas en los medios fomentándolos a consumir más títulos.⁵²⁸

La compañía dejaría en claro cuán importante era la personalización de su servicio cuando en octubre de 2006 anunciaron el concurso **Netflix Prize** que ofrecía un millón de dólares a aquella persona o grupo de trabajo que lograra que las recomendaciones del sistema fueran 10% más precisas. Hastings revelaría en una entrevista que una vez que el catálogo superaba los cien mil títulos el sistema de recomendación se volvía un elemento crítico ya que las personas no querían disponer de mucho tiempo para elegirlos.⁵²⁹ A lo largo de tres años, más de cuarenta mil equipos pertenecientes a ciento ochenta y seis países intentaron mejorar el sistema. Finalmente, un equipo compuesto por siete investigadores de cuatro países distintos llamado ‘BellKor’s Pragmatic Chaos’ resultó ganador el 21 de septiembre de 2009.⁵³⁰

Con un catálogo cada vez más amplio, un precio fijo por un número ilimitado de películas y un acrecentamiento de los centros de distribución el aumento de los suscriptores iría en ascenso hasta alcanzar 4.2 millones en 2005.⁵³¹ Ese mismo año uno de sus fundadores, Reed Hastings, sería nombrado por la revista Time como uno de los 100 ciudadanos más influyentes del mundo.⁵³² Así, con un modelo de negocio cada vez más establecido, la compañía seguiría arriesgando con nuevas fórmulas que terminarían por revolucionar la manera de consumir contenidos.

9.2. LA CONSOLIDACIÓN DEL MODELO: EL STREAMING (2007-2015)

El 16 de enero de 2007 Netflix se lanzaría al mercado del **streaming** reformulando su modelo de negocio. Este servicio permitía a sus suscriptores ver instantáneamente

⁵²⁸ THOMPSON, C. “If You Liked This, You’re Sure To Love That”, en The New York Times, 21 de noviembre de 2008.

⁵²⁹ THOMPSON, C. “If You Liked This, You’re Sure To Love That”. *Op. cit.*

⁵³⁰ Disponible en: <http://www.netflixprize.com/index>. [Consulta 13-08-2015].

⁵³¹ Disponible en:

<https://pr.netflix.com/WebClient/loginPageSalesNetWorksAction.do?contentGroupId=10477&contentGroup=Company+Timeline>. [Consulta 13-08-2015].

⁵³² Disponible en:

http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,1972656_1972707_1973540,00.html. [Consulta 18-08-2015].

películas y series de televisión desde sus ordenadores conectados a internet.⁵³³ Cada dólar que el suscriptor abonaba permitía el acceso a una hora de vídeo en streaming abarcando un catálogo de mil películas y series televisivas que incluían títulos de la NBC Universal, Sony Pictures, MGM, 20th Century FOX, Paramount Pictures, Warner Brothers, entre otros.⁵³⁴ Esta tecnología, sustentada en internet, suponía una sencilla opción para sus suscriptores que podían acceder a los contenidos de manera fácil y rápida desde sus ordenadores descargando la aplicación –por una única vez- que permitía su visionado. Hasta entonces, el mercado del **Video on Demand** había estado reducido a servicios como los que ofrecían Amazon Unbox o Movielink que permitían a sus usuarios la descarga de una película por un precio de tres dólares para verla en las siguientes veinticuatro o cuarentay ocho horas. La llegada de Netflix suponía un importante cambio en esta industria emergente ya que ofrecía una forma de visionado instantánea al estilo popularizado por Youtube.⁵³⁵ A medida que el servicio fue ganando adeptos el sistema de streaming de la compañía mejoraría sus facilidades y se adaptaría a otras pantallas. De esta forma, el 8 de mayo de 2008 el reproductor Roku saldría al mercado. Este dispositivo hacía posible que el sistema de streaming de Netflix se viera, por ejemplo, en televisores conectándolo en el puerto HDMI y contando con una conexión a internet. Con el tiempo, la compañía ampliaría la conectividad a otras pantallas y dispositivos como reproductores de DVDs, Blu-ray, HDTVs, sistemas de Home Theater, consolas de juegos, Smart TVs, tabletas, smartphones y reproductores como el ya mencionado Roku, TiVo o Chromecast. En 2009 alrededor de tres millones de usuarios accedían a Netflix a través de Roku.⁵³⁶ En 2011 un reporte de Sandvine Global Internet Phenomena anunciaba que el 77% de los usuarios veían contenidos conectados a una televisión, un 20% a una computadora y 3% a un dispositivo

⁵³³ Disponible en:

<https://pr.netflix.com/WebClient/loginPageSalesNetWorksAction.do?contentGroupId=10477&contentGroup=Company+Timeline>. [Consulta 18-08-2015].

⁵³⁴ HELFT, M. "Netflix to Deliver Movies to the PC", en The New York Times, 16 de enero de 2007.

⁵³⁵ OJER, T.; CAPAPÉ, E. "Nuevos modelos de negocio en la distribución de contenidos audiovisuales: el caso de Netflix". *Op. cit.*, p. 196.

⁵³⁶ ROTH, D. "Netflix Everywhere: Sorry Cable, You're History", en Wired, 21 de septiembre de 2009.

móvil.⁵³⁷ Todo esto suponía un cambio significativo para la industria televisiva y sus espectadores quienes ahora:

“(...) can get unlimited access to the kinds of programming that previously required a cable subscription. (...) Netflix has taken the boldest step yet toward a world in which consumers, not programmers, determine not only what they watch but when, where, and how. The dream of routing around cable companies just may be in sight.”⁵³⁸

Tras batir récords de crecimiento y mostrar una evolución tan constante como satisfactoria en 2011, una serie de decisiones poco afortunadas nublarían el panorama de la empresa. En primer lugar, la subida del 60% del servicio mixto –alquiler de DVDs y streaming- de 10,88 dólares a 17,40 dólares por el gasto que suponía la adquisición de más licencias de contenidos. En segundo, el anuncio de la derivación del servicio de alquiler de DVDs a una nueva plataforma que se llamaría **Qwikster**. Esto último, generó gran disconformidad entre los suscriptores ya que suponía que quienes utilizaban ambos servicios deberían visitar dos páginas webs diferentes y poseer distintas cuentas para cada uno de los soportes. Considerado como uno de los mayores desastros en la historia de la compañía, el error no tardó en reflejarse en los números y para el tercer cuarto de 2011, Netflix anunciaría un 20% de pérdidas de su valor en la bolsa, además de la baja de ochocientos mil suscriptores en tan sólo el mes de septiembre de aquel año.⁵³⁹ El descontento de los usuarios de Netflix fue tal que Hastings realizó una disculpa pública a través del blog de la compañía donde explicaba en profundidad las razones de la decisión de dividir los servicios en dos marcas diferentes.⁵⁴⁰ Aunque, finalmente, el servicio de Qwikster no vería nunca la luz.⁵⁴¹ Sin embargo, semejante paso en falso no pasaría

⁵³⁷ McMILLAN, G. “Netflix Still Tops Online Video Viewing... Kind Of”, 28 de octubre de 2011.

⁵³⁸ ROTH, D. “Netflix Everywhere: Sorry Cable, You’re History”. *Op. cit.*

⁵³⁹ PEIRÓN, F. “Netflix pierde 800.000 clientes de su videoclub online en un mes”, en La Vanguardia, 27 de octubre de 2011.

⁵⁴⁰ Disponible en: <<http://blog.netflix.com/2011/09/explanation-and-some-reflections.html>>. [Consulta 19-08-2015].

⁵⁴¹ BOSKER, B. “Qwikster Is Dead: Netflix Kills DVD-Only Service Weeks After Unveiling It”, en Huffington Post, 10 de octubre de 2011.

inadvertido para las compañías competidoras de Netflix. Por ejemplo, la cadena televisiva Starz decidiría no renovar sus contenidos por lo cual el servicio de Starz Play se suspendería a partir del 28 de febrero de 2012, lo que suponía el 8% de los contenidos que Netflix tenía disponible en aquel momento y empresas como Amazon, Apple y Dish Networks que encontrarían una oportunidad en la equivocación de la firma de Hastings.⁵⁴²

Mientras que la expansión internacional sería otra de las maniobras de Netflix. En 2010 lanzarían su servicio en Canadá y, un año más tarde, -en 2011- incorporarían su servicio al mercado de América Latina y el Caribe, empezando por Brasil y rápidamente se incorporarían a Argentina, Paraguay, Uruguay, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela, entre otros⁵⁴³ logrando acuerdo con los canales televisivos locales para ofrecer contenidos de cada país como fue el caso del canal argentino Telefé o la cadena mexicana Televisa.⁵⁴⁴ Mientras que 2012 sería el turno de Europa y la compañía desembarcaría en Reino Unido, Irlanda y algunos países nórdicos⁵⁴⁵ -como Dinamarca, Finlandia, Suecia y Noruega-, además de los Países Bajos. En 2014, Netflix llegaría a otros seis países europeos: Alemania, Austria, Suiza, Francia, Bélgica y Luxemburgo.⁵⁴⁶ Y en octubre de 2015 arribó a Portugal, Italia y España.⁵⁴⁷ De esta manera, la empresa continúa con su agresiva expansión internacional Actualmente, la compañía se encuentra en cientoventa países⁵⁴⁸ y cuenta con más de sesentaydos millones de suscriptores alrededor del mundo.⁵⁴⁹

Otra de las acertadas estrategias que añadiría la firma como forma de diferenciarse de su competencia sería la generación de contenidos originales y así poder independizarse, al

⁵⁴² BEYERS, T. "3 Stocks that Could Heat Up Thanks to the Netflix Meltdown", en Daily Finance, 14 de noviembre de 2011.

⁵⁴³ Disponible en: < <http://www.nytimes.com/2011/09/06/business/global/netflix-begins-expansion-in-latin-america.html>>. [Consulta 29-09-2015].

⁵⁴⁴ Disponible en: < <http://blog.xmundo.net/netflix-firma-acuerdo-de-contenidos-con-telefe-internacional/>>. [Consulta 29-09-2015].

⁵⁴⁵ Disponible en: < <https://pr.netflix.com/WebClient/loginPageSalesNetWorksAction.do?contentGroupId=10477&contentGroup=Company+Timeline>>. [Consulta 29-09-2015].

⁵⁴⁶ Disponible en: < <http://www.elmundo.es/tecnologia/2014/05/21/537c3aa3268e3ea30c8b456b.html>>. [Consulta 29-09-2015].

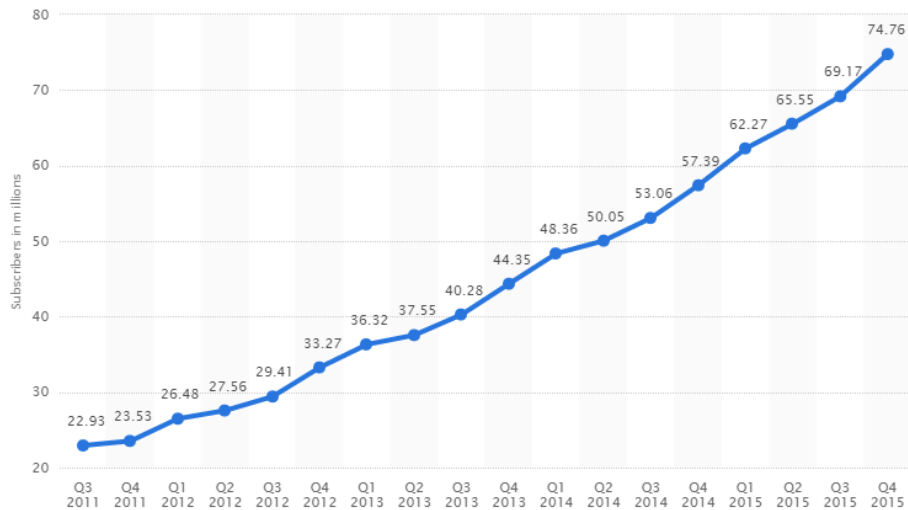
⁵⁴⁷ Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/09/30/television/1443598745_079226.html. [Consulta 30-09-2015].

⁵⁴⁸ ZUAZO, N. "Las grandes batallas de Netflix", en Brando, 21 de febrero de 2016.

⁵⁴⁹ TEAM, T. "Launching Into Spain, Italy And Portugal Makes Sense For Netflix" en Forbes, 15 de junio de 2015.

menos parcialmente, de los acuerdos con canales televisivos o majors cinematográficas que empezaban a ver a Netflix como una amenaza a sus modelos de negocio. De esta manera, la compañía pasaría de ser un mero canal de distribución para convertirse en un canal de producción, realización, distribución y exhibición logrando tener control sobre los diferentes procesos productivos que conciernen a la industria audiovisual. Se iniciaría en este territorio con *Lilyhammer* (Netflix, 2012-2014) una serie donde se incorpora el drama y el crimen aunque con toques de comedia. Más tarde, el revival de *Arrested Development* (FOX, 2003-2006; Netflix, 2013-), la sitcom que FOX canceló y que Netflix resucitaría, dejaría al descubierto otra de las tácticas en cuanto a contenidos que la compañía adoptaría. Aunque sería con *House of Cards* (Netflix, 2013-) y *Orange is the New Black* (Netflix, 2013-) –ambas series por la cual la empresa recibiría nominaciones a los Emmy- las que terminarían por consagrarla cuando de contenidos originales se trata.⁵⁵⁰ A este tipo de producción se incorporarían documentales, especiales y programas temáticos como *Chef's Table* (Netflix, 2015-) que engrosarían y completarían la oferta de producción propia.

GRÁFICO 2. Suscripciones mundiales de Netflix 2011-2015

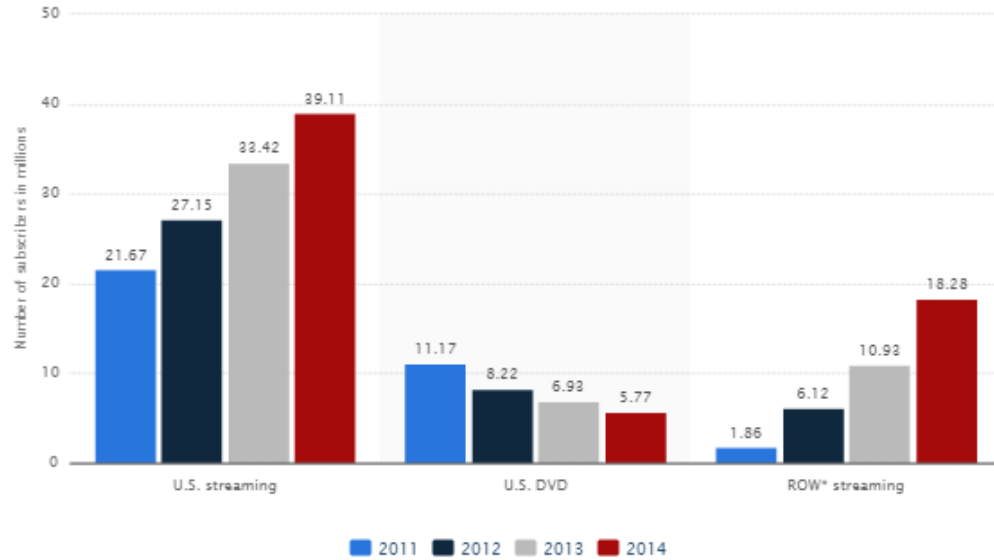


Fuente: Statista.com⁵⁵¹

⁵⁵⁰ Sobre este tema se ahondará más adelante.

⁵⁵¹ Disponible en: < <http://www.statista.com/statistics/250934/quarterly-number-of-netflix-streaming-subscribers-worldwide/>>. [Consulta 09-02-2016].

GRÁFICO 3. Número de suscriptores de Netflix 2011-2014, según tipo (en millones)



Fuente: Statista.com⁵⁵²

9.3. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE NETFLIX Y EL STREAMING

En nuestros días la audiencia de las networks es la tercera parte de lo que era a fines de la década del setenta y es que, en un escenario audiovisual donde paulatinamente las opciones de visionado se han multiplicado,⁵⁵³ es de esperar que la hegemonía que en algún momento ostentaron las grandes cadenas televisivas sea, en la actualidad, puesta en duda por un nuevo modelo como es el streaming. Sin embargo, para poder entender con todos sus matices los cambios y transformaciones que trajo aparejado Netflix y los subsiguientes sitios de VoD al panorama audiovisual, es necesario tener en cuenta cómo eran los modelos de negocios que sustentaban tanto a la televisión como al cine. En el caso televisivo y, como se ha expuesto en capítulos anteriores, su modelo económico se ha sostenido en los

⁵⁵² Disponible en: <<http://www.statista.com/statistics/258321/number-of-netflix-subscribers-by-type/>>. [Consulta 10-02-2016].

⁵⁵³ AULETA, K. "Outside the Box Netflix and the future of television", en The New Yorker, 3 de febrero de 2014. "Traditional broadcasters saw their advertising income slow, but they compensated by charging cable companies for carrying their content, a "retransmission consent" fee made possible, in 1992, by the Cable Television Consumer Protection and Competition Act. Soon after, the F.C.C. relaxed rules that restricted the networks' ownership of prime-time programs, which opened a new stream of revenue from the syndication of their shows to local stations, cable networks, and other platforms."

auspiciantes – en el caso de las networks-, en las suscripciones –como sucede en canales de cable premium- o en un modelo mixto –cable básico- que se ha mantenido más o menos estable a lo largo de los años. Jason Mittell explica la lógica económica de la industria televisiva a través de tres tipos de comercio que rodean a la creación y la distribución de la programación televisiva. Primero el intercambio de programación, la industria televisiva crea y distribuye shows para ser transmitidos al hogar de los televidentes; en segundo lugar el intercambio de publicidad, los sponsors y agencias de publicidad crean comerciales y compran aire para poder exponerlos lo que supone un importante ingreso para la industria y, por último, el intercambio de audiencias, el sistema de rating permite ofrecer a los sponsors las audiencias de diferentes programas lo que significa también una importante fuente de ingresos.⁵⁵⁴ Así como también en la venta de contenidos a otros países y la emisión de ‘reruns’:

“The development of the rerun system, particularly as it supports syndication, has become the economic foundation on which the American television industry does business. Because networks, the original distributors of television programs, rarely pay the full production costs for those programs, independent producers and/or studios must create programs at a deficit. That deficit can only be recouped if the program goes into syndication (not a foregone outcome). If the program is sold into syndication the profits may be huge, sufficient to pay off the cost of deficit financing for the original production and to support the development of other series and the programming of less successful programs that may never be syndicated. This entire system is dependent on a sufficient market for rerun programs, a market traditionally composed of independent television stations and the international television systems, and on an economical means of reproduction.”⁵⁵⁵

Mientras que la programación queda en manos de cada emisora y, en la mayoría de los casos, un programa que no cumple con las expectativas de un canal –ya sea de índices

⁵⁵⁴ MITTELL, J. *Television and American Culture*. New York y Oxford: Oxford University Press, 2010, p. 18.

⁵⁵⁵ SHAPIRO, M. “Reruns/Repeat”, en Museum.tv.

de audiencia o de ‘prestigio’ que ofrece a la cadena- será rápidamente cancelado y reemplazado.

Por su parte, el modelo de negocio presente en las *majors* norteamericanas se ha sustentado históricamente en una estructura empresarial que tiene el control de la producción, distribución y exhibición de sus películas que se beneficia de las economías de escala y de alcance que son las que permiten la explotación de sus films en diferentes sectores como el ya casi extinto videoclub, venta y alquiler de DVDs y televisión –tanto cable premium, cable básico y networks- ya sea en Estados Unidos como en el resto del mundo.⁵⁵⁶

De esta manera, internet y las nuevas tecnologías, en general, y Netflix, en particular, empezarán a vislumbrar una nueva manera de consumir contenidos audiovisuales ya no (exclusivamente) en la pantalla de cine, ni tampoco en la televisiva, sino en ordenadores, portátiles, tablets y móviles donde los contenidos, el horario y la pantalla son elegidos por el espectador y donde el precio es sustancialmente más económico que en los medios tradicionales (cable y cable premium). De hecho, en 2011 Amazon hizo que su servicio de streaming Instant Video estuviera disponible de forma gratuita para aquellos clientes que formaban parte del programa Amazon Prime. Este arreglo invierte la forma tradicional del modelo publicitario televisivo, en vez de forzar al espectador a ver comerciales, el streaming se transforma en una recompensa por comprar. Mientras que Apple que se popularizó por la venta digital de música también ofrece venta y alquiler de videos⁵⁵⁷ o la posibilidad de poder comprar la transmisión de determinados contenidos como, por ejemplo, partidos de tenis.

Este tipo de **consumo individualizado** – y que significa una profunda transformación en los modelos de negocios que la industria audiovisual poseía- se diferencia de sus predecesores, principalmente, en su forma de distribución que se vale de internet para hacer llegar películas, series televisivas y otros contenidos a cada usuario. Así, este modelo de negocio de long tail se basa en un catálogo audiovisual amplio, en la innovación constante

⁵⁵⁶ OJER, T.; CAPAPÉ, E. “Nuevos modelos de negocio en la distribución de contenidos audiovisuales: el caso de Netflix”. *Op. cit.*, p. 199.

⁵⁵⁷ AULETA, K. “Outside the Box Netflix and the future of television”. *Op. cit.*

para satisfacer a sus clientes y en la suscripción (en la mayoría de los casos) como vía de ingresos.⁵⁵⁸

Este capítulo ha intentado dejar al descubierto la historia de Netflix como compañía pionera en el streaming. Aunque, sin lugar a dudas, no se trata de la única empresa en este campo y esta nueva forma de distribución de contenidos se ha convertido en una tendencia ampliamente imitada por otras compañías ya sea ligadas a internet (Instant Video, Hulu, Apple,...), o a la industria televisiva (HBO Go, NBC,...) lo que pone de manifiesto la importancia de este fenómeno que ha trastocado la manera en que se consumen los contenidos desdibujando los límites entre medios.

Por esta razón, en los siguientes puntos se sintetizarán las características del streaming que ofrece Netflix:

- Consumo individualizado: el espectador elige qué, cómo y cuándo.
- Posibilidad de ver temporadas completas y series que no se encuentran al aire.
- Sin publicidad.
- Contenidos disponibles en distintos dispositivos.
- Modelo de negocio basado en la suscripción y las economías de escala.
- Se realizan y lanzan temporadas completas de una serie.
- Coste fijo y razonable por un consumo ilimitado.
- Fuertemente ligado a las nuevas tecnologías.
- Acceso a gran cantidad de contenidos.
- Servicio personalizado. El streaming propone una interfaz que se adapta a cada usuario presentando contenidos según los intereses mostrados.

⁵⁵⁸ OJER, T.; CAPAPÉ, E. "Nuevos modelos de negocio en la distribución de contenidos audiovisuales: el caso de Netflix". *Op. cit.*, p. 199.

10. LA TERCERA EDAD DE ORO Y NETFLIX. LA TELEVISIÓN QUE SE PIENSA, PRODUCE Y REALIZA PARA STREAMING

“(...) there is nothing you can do to stop it.”

John Rayburn, Bloodline.

En capítulos anteriores se ha mostrado el recorrido que ha hecho la televisión y el drama serial hasta llegar a su Tercera Edad de Oro poniendo el foco en las características que hacen que este período sea entendido como único en el devenir de este tipo de contenidos. Una etapa que se caracteriza por el prestigio que rodea al medio, la atención y reacción que ha obtenido tanto de su público como de otros medios de comunicación y espacios especializados como lo es el campo académico, así como también la calidad y la diversidad de sus productos; todos elementos sin precedentes en el ámbito televisivo. Mientras que en el siguiente capítulo, el foco estará en la novedad que introduce Netflix – formas de producción y consumo, contenidos originales, tendencias de la Tercera Edad de Oro,...- en este panorama donde la ficción televisiva ha tomado el poder y donde las reglas del juego parecen haberse transformado. Así, la Tercera Edad de Oro de la Televisión, paradójicamente, no necesariamente parece estar en la mal llamada caja boba y es que, en nuestros días, gran parte de **las fronteras de los medios se han desdibujado** en un panorama que se ofrece como un flujo continuo de contenidos que circula por distintas pantallas.

10.1. UNA NUEVA FORMA DE PRODUCIR: TEMPORADAS COMPLETAS Y SIN PUBLICIDAD. O LA ERA DE LA TELEVISIÓN A LA CARTA

Como se mencionaba más atrás el modelo de negocio de Netflix revolucionaría las diferentes etapas de la industria audiovisual. Si en un primer momento la distribución y el consumo serían los efectos más evidentes que mostraba esta nueva compañía, con la incursión en la producción de contenidos originales demostrarían que todavía había lugar para la innovación y el cambio.

Sobre la nueva forma de producción, realización y distribución que propone la compañía de Hastings, el discurso que diera **Kevin Spacey** en el **Festival Internacional de Televisión de Edimburgo en 2013** aporta un lúcido y cuidadoso punto de vista sobre este tema, razón por la cual, se rescatarán algunos apartados del mismo. Si años atrás sería Minow quien diera una disertación que sirvió para leer lo que estaba sucediendo en el medio y dar pistas de lo que vendría. Durante esta Tercera Edad de Oro, las palabras de Spacey bien podrían ser consideradas el discurso de su época cuando del medio televisivo, el streaming y la industria audiovisual se trata. Spacey relaciona el proceso creativo de *House of Cards* con el que suele haber en la televisión británica (el de producción de temporadas completas) frente al modelo norteamericano fuertemente sustentado en la previa producción de un episodio piloto⁵⁵⁹ para poder vender una serie.⁵⁶⁰ De esta forma, Spacey comenta que al presentar la idea a diferentes networks todas concluyeron en que necesitaban un piloto para poder dar luz verde al proyecto. Sin embargo, Netflix se interesó sin la necesidad de que hubiera uno:

“(...) We were creating a sophisticated, multi-layered story with complex characters who would reveal themselves over time and relationships that would

⁵⁵⁹ MITTELL, J. *Television and American Culture*. *Op. cit.*, p. 50. “Every channel and network hears hundreds of pitches a year, of which a small portion receive the funding for further development. Distribution executives review these more elaborated proposals and scripts, and select a limited number for the next development stage: pilot production. A pilot is the premiere episode of a series, and it is ultimately what distributors judge to fill out their programming schedules; a network or channel funding a pilot has an exclusive option on the future series. (...) Pilots pose creative difficulties, as they must fulfill a number of roles: provide exposition for the story and situation that will drive the series, establish engaging characters, set the show's tone, and make viewers want to see future episodes.”

⁵⁶⁰ SPACEY, K. Discurso ofrecido en Edinburgh International Television Festival 2013. Disponible en: <http://www.theguardian.com/media/interactive/2013/aug/22/kevin-spacey-mactaggart-lecture-full-text>. [consulta 01-10-2015].

take space to play out. The obligation of a pilot – from the writing perspective- is that you have to spend about 45 minutes establishing all the characters, create arbitrary cliff-hangers and generally prove that what you are setting out to do will work. Netflix was the only network that said ‘We believe in you. We’ve run our data and it tells us that our audience would watch this series. We don’t need you to do a pilot. (...)’⁵⁶¹

Spacey expone los números que deja el modelo de producción al que han adherido las networks y, por ejemplo, durante 2012 de los cientotrece episodios pilotos que fueron producidos tan sólo treintaycinco de ellos llegaron a ser emitidos por alguna cadena. El número de esas series que sería renovada no superaría los trece.⁵⁶² Y es que, aunque la industria televisiva estadounidense está fuertemente sustentada en el modelo de un episodio piloto, no significa que este sistema no posea innumerables fallas. De hecho, muchas veces un buen piloto deviene en una serie anodina, y shows de éxito pueden tener episodios piloto débiles ya que en considerables ocasiones una serie necesita tiempo para poder desarrollar su estilo y ritmo narrativo.⁵⁶³ Las cifras precedentes hablan por sí solas y ponen de manifiesto que en el sistema tradicional en la mayoría de las ocasiones a las series no se les otorga el tiempo que necesitan para desarrollar su estilo y poder captar al público. Aunque hay algunas excepciones como fue el caso de *Mad Men* (AMC, 2007-2015) que enseñaría a la cadena la importancia de saber esperar a aquellas series consideradas ‘slow starters’. Aprendizaje que les serviría para *Breaking Bad* (AMC, 2008- 2013) otro de los programas insignias de AMC y con los cuales lograría forjar una imagen corporativa de contenidos de calidad que pondría al canal en el mapa cuando de series se trata. En este caso, *Breaking Bad* obtuvo sus ratings más altos cuando la serie se estrenó a fines de 2011 en Netflix y permitió a los espectadores ponerse al día con la historia de Walter White.

“(...) Netflix offered not only a new source of revenue but also a way to build audiences for current broadcast and cable shows, by allowing Netflix subscribers

⁵⁶¹ SPACEY, K. Discurso ofrecido en Edinburgh International Television Festival 2013. *Op cit.*

⁵⁶² *Ibidem.*

⁵⁶³ MITTELL, J. *Television and American Culture. Op. cit.*, p. 50.

to watch prior seasons. The ratings for the fifth season of AMC's *Breaking Bad* were more than double those of the season before, and several times higher than those of Season One. 'It seems to me close to inarguable that, when past seasons were available, people were introduced to them through on-demand services like Netflix,' Josh Sapan, the president and C.E.O. of AMC Networks."⁵⁶⁴

A esto se suma el papel que los primeros seguidores del programa jugaron al correr la voz sobre el show y darle mayor visibilidad que la que los ratings sugerían en ese momento, a lo que se adhieren las repeticiones que hizo la cadena.⁵⁶⁵ Estos dos factores adicionados a la incorporación de *Breaking Bad* a Netflix –el punto más inflexivo– sirvieron para engrosar a su público y generar expectativa sobre la historia al punto que su episodio final fue un hecho sobre el que los grandes periódicos del mundo comentarían.⁵⁶⁶ ¿De qué grandes obras de la Tercera Edad de Oro nos hubiéramos perdido si la cadena las hubiera cancelado por no cumplir con sus expectativas de rating? El caso de *Breaking Bad* merece ser tenido en cuenta porque puso de manifiesto, por un lado, que no todas las series atrapan a su público en su primer episodio (y la importancia de saber esperarlas) y, por otro, el papel que las nuevas tecnologías y Netflix juegan al momento de consumir contenidos televisivos.

Con sus series originales la compañía pionera en el streaming introduciría la posibilidad de **ver programas sin las pausas publicitarias** de las networks o el cable básico, algo que ya habían hecho los canales premium como HBO o Showtime. Aunque éstos ofrecen publicidad de su programación entre contenido y contenido, algo que Netflix no, lo que supone según Hastings una experiencia de visionado más sostenida e inmersiva para el espectador.⁵⁶⁷ A esto se sumaría que la plataforma **entregaría a sus suscriptores las temporadas completas de sus series**, característica que habían introducido los DVDs

⁵⁶⁴ AULETA, K. "Outside the Box Netflix and the future of television". *Op. cit.*

⁵⁶⁵ SPACEY, K. Discurso ofrecido en Edinburgh International Television Festival 2013. *Op. cit.*

⁵⁶⁶ GARCIA MARTINEZ, A.: "El fenómeno de la serialidad en la tercera edad de oro de la televisión". *Op. cit.*, p. 1. "La mañana del 30 de septiembre de 2013 los diarios digitales de todo el mundo destacaban en sus portadas una serie de televisión cuyo final solo se había emitido en Estados Unidos: *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013)."

⁵⁶⁷ AULETA, K. "Outside the Box Netflix and the future of television". *Op. cit.*

box set, aunque en este último caso había que esperar a que se finalizara una temporada o un show para poder adquirirlos. En cambio, Netflix permitía ver la temporada completa sin la necesidad de esperar a un capítulo nuevo cada semana lo que significó un gran distintivo en su modelo y mediante esta simple estrategia **volvieron al espectador su propio programador** –lo que se corresponde con su propuesta inicial de video club online- ofreciéndole un poder que históricamente el modelo televisivo tradicional le había negado. Así y, mediante un análisis permanente de los gustos y preferencias de sus usuarios, Netflix moldeaba una plataforma que ofreciera a sus suscriptores no sólo lo que quisieran ver hoy sino también lo que querrían ver mañana.⁵⁶⁸

“Clearly the success of the Netflix model –releasing the entire season of *House of Cards* at once has proved one thing –the audience wants the control. They want freedom. If they want to binge (...) then we should let them binge. (...) And through this new form of distribution, I think we have demonstrated that we have learned the lesson that the music industry didn’t learn: Give people what they want –when they want it- in the form they want it in – at a reasonable price- and they’ll more likely pay for it rather than steal it (...). We get what audiences want – they want quality. We get what the talent wants – artistic freedom. And the only way to protect talent and the quality of our work is for us to be innovative. And we also get that the corporations want, what the studios want, what the networks want – they want to make money and we need to be profitable so they can continue to fund high quality production. They want the highest possible audiences with the greatest impact. We all get it.”⁵⁶⁹

Como pone de manifiesto Kevin Spacey la estrategia de producir temporadas completas –similar al modelo británico- sumado al hecho de ofrecerle al suscriptor la posibilidad de ver contenidos cuando él disponga, altera el orden tradicional al que ha estado sujeta la televisión norteamericana. Ya que, por un lado, le asegura a quienes hacen una serie (showrunner, guionistas, productores, actores, directores, técnicos,...) la **libertad**

⁵⁶⁸ ZUAZO, N. “Las grandes batallas de Netflix”, *Op. cit.*

⁵⁶⁹ SPACEY, K. Discurso ofrecido en Edinburgh International Television Festival 2013. *Op cit.*

creativa para desarrollar la trama de la forma en que consideren más conveniente sin la necesidad de quemar todas las naves en el episodio piloto. Este tipo de producción permite el desarrollo de **historias complejas** que se muestran al espectador en diferentes capas. Mientras que, por otro lado, le permite al espectador no sólo el visionado de cada capítulo como prefiera –ya sea maratónico, más pausado, rever secuencias o capítulos- sino también de saber que la serie no será cancelada o cambiada de horario en mitad de temporada como suele suceder en la televisión tradicional.

Algunas de las diferencias entre el modelo tradicional y el que propone Netflix se pueden ver en los siguientes gráficos.

FIGURA 9. Modelo serial tradicional

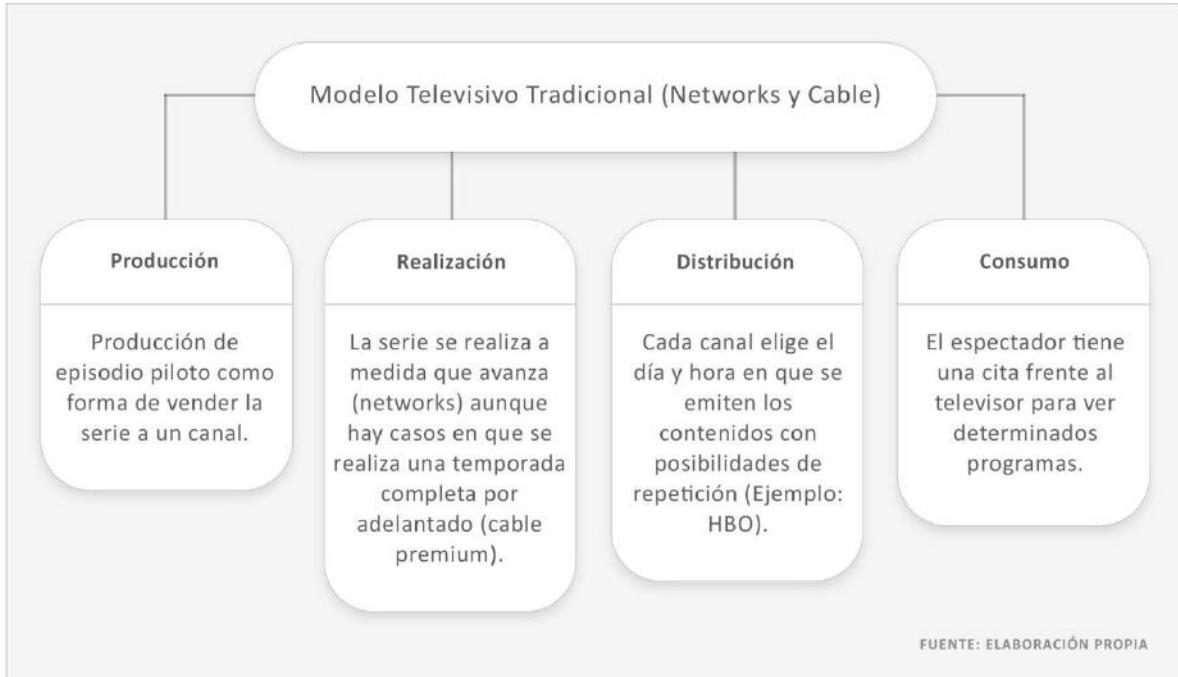


FIGURA 10. Modelo serial de Netflix



A pesar de haber ingresado al mundo del audiovisual por la puerta de la distribución, Netflix supo incorporar una forma de producción de sus series que ha demostrado ser exitosa. Al no tener que realizar episodios pilotos y encargando temporadas completas a profesionales del medio audiovisual han gastado menos en el desarrollo de sus proyectos y, a su vez, sus historias progresan de forma más orgánica,⁵⁷⁰ algo que el público sabe apreciar. En los inicios de la compañía la posibilidad de alquilar películas por internet sin tener que llevarlas al videoclub ni tener que pagar una multa por retraso (política que implementarían más tarde) serían algunas de sus características distintivas que les permitirían abrirse paso en el mercado y diferenciarse de su competencia como lo fue el gigante de Blockbuster. Mientras que, en nuestros días, la empresa pionera en streaming ha hecho de las debilidades del modelo televisivo tradicional –publicidad, ‘appointment tv’, poco poder de decisión para el espectador,..- sus mayores fortalezas:

⁵⁷⁰ GIMFERRER SOLÁ, P. “¿Por qué Netflix arrasa con sus series propias y Amazon pasa desapercibida?”, en ¡Vaya Tele!, 20 de febrero de 2014.

“Hastings has succeeded, in large part, by taking advantage of what he calls viewers ‘managed dissatisfaction’ with traditional television: each hour of programming is crammed with about twenty minutes of commercials and promotional messages for other shows. Netflix carries no commercials; its revenue derives entirely from subscription fees. Viewers are happy to pay a set fee, (...) in order to watch, uninterrupted, their choice of films or shows, whenever they want, on whatever device they want. ‘Think of it as entertainment that’s more like books,’ Hastings said. ‘You get to control and watch, and you get to do all the chapters of a book at the same time, because you have all the episodes.’”⁵⁷¹

10.2. UN RECORRIDO POR LAS SERIES ORIGINALES DE NETFLIX (2012-2015)

Tras la incursión en el mundo del streaming, Netflix debía asegurarse las licencias de sus películas. Con un nuevo mercado en ciernes que amenazaba a la industria tradicional el precio de las licencias impuesto por los estudios cinematográficos no tardó en subir. En respuesta, Netflix hizo una inteligente jugada impensada dentro de su modelo de negocio de long tail: incursionó en contenidos originales convirtiéndose ella misma en un estudio y otorgando grandes presupuestos a su nueva estrategia de mercado.⁵⁷² Así, la compañía encontraría en la producción original una táctica perfecta para ofrecer contenidos inéditos y novedosos a sus suscriptores (sin tener que esperar licencias o permisos de transmisión) y fortalecer su imagen de marca tanto entre sus clientes como en la industria audiovisual. A esto la compañía sumaría una estrategia de marketing precisa donde las redes sociales no jugarían un papel menor.⁵⁷³ Téngase en cuenta, por ejemplo, las campañas de promoción de la cuarta temporada de *House of Cards* que, no sólo han acaparado las redes sino que también se han hecho eco los medios. O los videoclips que se utilizaron para promocionar

⁵⁷¹ AULETA, K. “Outside the Box Netflix and the future of television”. *Op. cit.*

⁵⁷² SANNEH, K. “Blockbuster Who needs hits?”, en *The New Yorker*, 2 de diciembre de 2013.

⁵⁷³ ZUAZO, N. “Las grandes batallas de Netflix”. *Op. cit.* “Las campañas de expectativa y contenidos para internet acompañaron el crecimiento de *House of Cards*, *Orange Is the New Black* y *Narcos*. Estrenada cada temporada el mismo día para todo el mundo, el trending topic se vuelve natural.”

Marvel's Jessica Jones donde diferentes píldoras audiovisuales daban pistas sobre los superpoderes de la protagonista.⁵⁷⁴

Se iniciarían en este nuevo camino con *Lilyhammer* (2012-2014) que si bien se promocionó como la primera serie original del sitio de streaming tuvo su lanzamiento primero en la televisión tradicional en el canal noruego NRK1 con el cual la coprodujeron y que la estrenó el 25 de enero de 2012, mientras que en Netflix estaría disponible la temporada completa el 6 de febrero del mismo año. La historia se centra en Frank Tagliano (Steven Van Zandt) un gánster de Nueva York que intenta empezar una nueva vida en la aislada región noruega de Lillehammer tras entrar en un programa de protección de testigos luego de testificar en contra del nuevo jefe de la mafia Aldo Delucci (Thomas Grube). Mezclando el drama y la comedia, y contando con la excelente actuación de Van Zandt la serie tendría un total de tres temporadas aunque no lograría ser renovada para una cuarta.

La compañía continuaría con la incorporación de series originales con el drama político de *House of Cards* (2013-), adaptación de la miniserie británica del mismo nombre. Con grandes nombres detrás del proyecto como David Fincher y Kevin Spacey, la serie generó una expectativa que logró satisfacer no sólo a su público sino también en entregas de premios donde se convirtió en la primera serie de streaming en ser nominada a los Emmys 2013 en nueve categorías entre las cuales se destacan: mejor serie dramática, mejor actor en una serie dramática (Kevin Spacey), mejor actriz en una serie dramática (Robin Wright) y mejor dirección en una serie dramática (David Fincher). De esta forma, un programa que no se había pensando, producido, realizado o distribuido para la televisión era nominado en una de las más importantes entregas de premios de la industria televisiva norteamericana. Algo inédito y que, sin embargo, marcaría el cambio que se avecinaba.

Con *Hemlock Grove* (2013-) – basada en la novela del mismo nombre de Brian McGreevy- la compañía se abriría camino en el mundo del terror y el suspenso, géneros que habían dejado de lado hasta entonces, aunque sin duda tendencias a tener en cuenta dentro esta Tercera Edad de Oro. Ubicada en el ficticio, olvidado y postindustrial pueblo de Hemlock Grove en Pensilvania la serie creada por McGreevy y Lee Shipman tendría

⁵⁷⁴ MENDELSON, S. "Marvel's 'Jessica Jones' Could Be The Future Of Viral-Friendly, Spoiler-Free Marketing", en Forbes, 9 de octubre de 2015.

algunas reminiscencias al Quirky Tv de la Segunda Edad de Oro de la Televisión y, por supuesto, a la legendaria *Twin Peaks*. Con ingredientes como figuras supernaturales, asesinatos, hechos inexplicables y una estética gótica la serie contenía varias características para convertirla en un producto de culto y en un éxito adolescente como los que ofrece CW.⁵⁷⁵

En 2013, también estrenaría otra de sus series que lograría convertirse en una de las más famosas: *Orange is the New Black* (2013-). Si *Sex and the City* pondría a HBO en el mapa cuando de protagonistas femeninas se trata y se convertiría en el puntapié para toda una camada de series que vendrían, *Orange is the New Black* haría lo mismo con Netflix y mostraría un enfoque completamente distinto de lo que pueden ser los personajes femeninos y su potencial en pantalla logrando escapar a muchos de los clichés del medio. Con un elenco coral que se convierte en una de sus grandes fortalezas (que no escatima en mostrar minorías étnicas, religiosas, orientaciones sexuales,...) la historia se basa en el libro de Piper Kerman que recoge sus 15 meses en una prisión federal tras un juicio sobre tráfico de drogas y se adentraría en el ficticio penal femenino de Litchfield relatando a través del humor y el drama las dispares realidades de sus personajes. La serie tendría una buena recepción de la crítica así como también en entregas de premios. Uzo Aduba –actriz que encarna a Suzanne ‘Crazy Eyes’- recibiría una nominación en los Golden Globes (2015) como mejor actriz de reparto y ganaría dos Emmys por la misma categoría en 2014 y 2015. El show sería nominado también en otras categorías de los Emmy como mejor actriz principal para Taylor Shilling (2014), mejor guión para comedia (2014), mejor serie dramática (2015) y mejor casting para una serie dramática (2015), entre otras. Mientras que, en los Golden Globes recibiría nominaciones en las categorías de mejor actriz en una comedia por Taylor Schilling (2014 y 2015) y mejor comedia (2015), entre otros. Además, sería nominada a los premios BAFTA (2015) y ganaría un Peabody (2014). La atención que obtuvo *Organe is the New Black* reafirmaría el éxito de Netflix como productor de contenidos originales de calidad que nada tenían que envidiarle a los programas más punteros de la televisión de nuestros días.

⁵⁷⁵ HALE, M. “Start Now, and You’ll Know Tonight”, en The New York Times, 18 de abril de 2013.

Mientras que el drama épico *Marco Polo* (2014-) no lograría despertar el entusiasmo de los proyectos que lo precederían y, a pesar de contar con un gran presupuesto en producción y una propuesta que tomaría similitudes de la exitosa *Game of Thrones* (sangrientos combates, desnudos, maquinaciones políticas,...) su estreno transcurriría sin pena ni gloria para la prensa y las entregas de premios. El New York Times la describiría como:

“Perhaps it’s the uninspired dialogue, which invests heavily in cryptic nonsense. (“It is better to be hated for what you are than to be loved for what you are not.”) Perhaps it’s the reliance on imitation rather than innovation, and not just of “Game of Thrones”; Marco’s training in the ways of khanian combat by a fellow named Hundred Eyes (Tom Wu) calls to mind the old “Kung Fu” series. The real Marco Polo may have been an adventurer seeking out new things, but ‘Marco Polo’ doesn’t have this spirit and instead makes you wonder if the costume-drama fad is played out.”⁵⁷⁶

Sin embargo, la serie que se centra en el histórico personaje de Marco Polo (Lorenzo Richelmy) y su introducción en la corte de Kublai Khan (Benedict Wong) primero como prisionero y más tarde como un confiable consejero lograría (contra varios pronósticos) ser renovada para una segunda entrega.

Convencidos de que apostar por los contenidos originales es una buena estrategia y avalados por éxitos de la talla de los ya mencionados *House of Cards* y *Orange is the New Black*, Netflix tendría durante 2015 su mayor producción en su corta pero intensa carrera. De hecho, la compañía planea estrenar 320 horas de contenido original sólo este año, lo que supone tres veces más de lo que ofrecieron en 2014.⁵⁷⁷ Diferentes dramas originales formarían parte de los contenidos que Netflix agregaría a su catálogo online. *Bloodline* (2015-), cuenta una oscura historia familiar que se hibrida con el suspense para mostrar las intrigas, celos, resentimientos, además de pasado y presente de la en apariencia perfecta

⁵⁷⁶ GENZLINGER, N. “O.K., the Women Can Kill, but They Have to Be Nude ‘Marco Polo,’ Fur-and-Armor Drama From Netflix”, en The New York Times, 11 de diciembre de 2014.

⁵⁷⁷ STEEL, E. “Netflix Is Betting Its Future on Exclusive Programming”, en The New York Times, 19 de abril de 2015.

estirpe Rayburn. La serie que se convertiría en uno de los estrenos de la compañía durante 2015 jugará con los opuestos y, al paradisíaco escenario de playas de arena blanca y mar turquesa se contraponen las mentiras que la familia ha ocultado durante décadas. Con un elenco que contiene figuras como Sissy Spacek, Kyle Chandler, Linda Cardellini, Ben Mendelsohn y la participación especial de Chloë Sevigny, la interpretación de personajes ha sido uno de los puntos fuertes de este show. La historia se le presenta al espectador en diferentes capas y la voz en off de John Rayburn (Kyle Chandler) dará pistas sobre el devenir de los hechos apoyados, en muchas ocasiones, en flashbacks que mostrarán aquel pasado que nadie quiere recordar. Aunque, como sucede con la familia protagonista, nada es lo que parece y a medida que se desarrollan los hechos las sorpresas no tardarán en llegar. A pesar de algunos altibajos en la trama, este drama familiar logra, no sólo atrapar al espectador, sino también destacar dentro de un género que la televisión ha utilizado hasta la saciedad. Con una segunda entrega confirmada, su primera temporada recibió dos nominaciones a los Emmys: mejor actor principal en un drama (Kyle Chandler) y mejor actor secundario en un drama (Ben Mendelsohn).

Consientes del protagonismo que han adquirido los superhéroes y los cómics no sólo en la pantalla grande, sino también en la chica, Netflix no ha querido perderse de esta tendencia y el estreno de *Marvel's Daredevil* (Netflix, 2015-) sería el primero de una serie de dramas que tendrán a los personajes de la histórica tira Marvel como protagonistas.⁵⁷⁸ La serie se ha reportado como la más exitosa de los lanzamientos de Netflix hasta el momento, logrando superar a programas como *House of Cards* y *Orange is the New Black*.⁵⁷⁹ Creada por Drew Goddard –guionista en series como *Buffy the Vampire Slayer*, *Alias* y *Lost*- y supervisada por Steven DeKnight, la historia se centra en el personaje de Matt Murdock (Charlie Cox) un abogado ciego que, junto con su amigo y compañero universitario Foggy Nelson (Elden Henson) abrirán un buffet de abogados en Hell's Kitchen e intentarán luchar contra las injusticias del sistema. Sin embargo, por la noche Murdock se convierte en un hábil luchador que reclama justicia por mano propia. Poco a poco el entramado de mafias

⁵⁷⁸ ROSE, L. "Netflix's Ted Sarandos Opens Up About 'Arrested Development,' 'Fuller House' and Adam Sandler", en *The Hollywood Reporter*, 28 de julio de 2015.

⁵⁷⁹ JENKINS, H. "How the Extended Marvel Universe (and Other Superhero Stories) Can Enable Political Debates", *Op. cit.*

que tiene sometido al barrio y sus habitantes se le irá develando al espectador donde Wilson Fisk (Vincent D'Onofrio) se convertirá en su peor enemigo. Sin embargo, a diferencia de otras adaptaciones de tiras cómicas que introducen rápidamente al protagonista, sus superpoderes y su adversario; la serie de Netflix se toma su tiempo para desarrollar el escenario y personajes que forman parte de la historia. En contraposición a productos más edulcorados que recuperan personajes de cómics, como por ejemplo *Smallville* (WB, 2001-2006; CW, 2006-2011), *Marvel's Daredevil* mostrará un lado más oscuro y complejo donde el debate entre lo que está bien y mal no tardará en llegar con diferentes personajes que cuestionen el modus operandi del protagonista,⁵⁸⁰ dando lugar a interesantes dilemas y redondos personajes que se le revelan poco a poco al espectador. El elenco se completa con figuras como Rosario Dawson que encarna la enfermera Claire Temple, quien conocerá la verdadera identidad del héroe y Deborah Ann Woll como Karen Page, la secretaria del estudio de abogados que iniciará una investigación junto al periodista Ben Urich (Vondie Curtis-Hall) para descubrir las confabulaciones y oscuros manejos de la empresa Union Allied Construction. Mientras que *Marvel's Jessica Jones (2015-)* significaría otra grata sorpresa para los espectadores de la plataforma. En este caso, se introducía a Jessica (Kristen Ritter) como la complicada y camaleónica superheroína que tendrá que enfrentarse a su pasado para poder vencer a Kilgrave (David Tennant), el villano de la primera temporada.

Con **Between (2015-)** Netflix se aliaría al canal canadiense City y sería una de las excepciones en la forma en que ofrece sus contenidos el sitio ya que, en este caso, cada nueva semana traería otro episodio de este drama de ciencia ficción. Dispuesto a ofrecer una programación amplia que atraiga diferentes tipos de públicos, este show creado por Michael McGowan trata sobre una misteriosa enfermedad que mata a todos los mayores de 21 años en el pequeño pueblo de Pretty Lake. Así, el gobierno establecerá una cuarentena y los sobrevivientes deberán valerse por sí mismos en este nuevo e inesperado escenario. Con una primera entrega de seis episodios, la compañía ya ha anunciado una segunda temporada que contará con la misma cantidad de capítulos.

⁵⁸⁰ Por ejemplo Nelson v. Murdock (1.10).

Sense8 (2015-) sería otra de las grandes jugadas de la empresa de Hastings y una confirmación del éxodo de grandes personalidades del mundo cinematográfico al universo serial. En este caso los famosos hermanos Wachowsky, Andy y Lana, volverían al audiovisual con esta historia donde extrañas fuerzas unen a ocho personajes ubicados en distantes ciudades como Mumbai, Seoul, Chicago, México DF, San Francisco, Berlín, Nairobi y Londres. Aunque la serie también contaría con grandes nombres de un lado y del otro de la pantalla. Detrás se destacan J. Michael Straczynski, creador de *Babylon 5* (PTEN, 1994-1997; TNT, 1998) sería uno de los guionistas, Tom Tykwer (*Cloud atlas*) y James McTeigue (*V for Vendetta*) dirigirían algunos episodios, mientras que en pantalla Daryl Hannah es una de las caras más familiares. Producida teniendo en cuenta el visionado maratónico que suelen realizar los espectadores de la plataforma la primera temporada está pensada como una sola historia dividida en tres actos. A pesar de no haber despertado la fiebre de otros productos, la compañía de Hastings ya ha anunciado una segunda temporada.

Quizás empujados por el éxito de productos audiovisuales como *Escobar: el Patrón del Mal* (Caracol, 2012) o *Escobar: paraíso perdido* (Andrea Di Stefano, 2014) -que tendría a Benicio Del Toro interpretando al magnate de la cocaína-. Durante 2015, la plataforma de streaming estrenaría los diez capítulos que componen la primera temporada de *Narcos* (2015-). La serie se centra en el legendario narcotraficante colombiano, Pablo Escobar Gaviria, interpretado por el brasileño Wagner Moura que, si bien su acento portugués lo delata, logra a partir de gestos y miradas una excelente interpretación. Aunque desde el principio se le aclara al espectador que algunos hechos han sido ficcionalizados y que cualquier similitud con la realidad es pura coincidencia, la serie se mantiene bastante fiel a los hechos reales. Sólo algunos nombres serán cambiados como, por ejemplo, la periodista y amante de Escobar, Virginia Vallejo, que en la ficción será Valeria Vélez y la incorporación de la guerrillera del M19, Elisa, de la cual no hay registro en la realidad. La historia muestra la guerra entre la DEA (American Drug Enforcement Administration) y el Cartel de Medellín que tuvo lugar durante las décadas de 1970-1980 –período que comienza a tener cada vez más cuota en la pantalla con series como *The Americans* (FX, 2013-), *Show Me a Hero* (HBO, 2015-), *Halt and Catch Fire* (AMC, 2014-) - a través del

punto de vista del agente Steve Murphy (Boyd Holbrook) cuya voz en off que, no estará exenta de ironías, acompaña en algunas secuencias al relato. Murhpy, junto a su compañero Javier Peña (Pedro Pascal) –quienes existen en la realidad- harán de la captura de Escobar una obsesión en sus vidas. Como manera de dotar de autenticidad a la historia (y tomando un riesgo) la serie se sustenta fuertemente en subtítulos (algo poco común para el mercado estadounidense aunque interesante para su público hispano) ya que está contada tanto en inglés como español sin forzar el uso de ninguno de los dos idiomas. Aunque esta jugada puede ser suavizada teniendo en cuenta la estrategia a largo plazo de la compañía por apuntar a un nicho interesado en contenidos internacionales y dispuesto a ver shows subtítulos.⁵⁸¹ Al igual que en series como *Mad Men*, el programa también se vale de registros audiovisuales de la época en algunos episodios que intentan favorecer la veracidad de la historia contada y permite ver, en ocasiones, a los verdaderos protagonistas. Como se anuncia en el primer episodio el realismo mágico –corriente literaria donde se inscribe el escritor colombiano Gabriel García Márquez- cuenta cosas que son ‘demasiado extrañas para ser verdad’ y luego apunta ‘hay una razón por la que el realismo mágico nació en Colombia’. Así, la serie estará plagada de hechos verdaderamente increíbles aunque no por eso menos reales que vivió el país durante la década de 1980 y principios de 1990. Como, por ejemplo, un Pablo Escobar que construye su propia cárcel, La Catedral, cuando decide entregarse a la justicia. Con un buen ritmo, recreación de la época y actuaciones, la serie logra atrapar al espectador.

El mercado hispano no estaría exento de contenidos originales y **Club de Cuervos (Netflix, 2015-)** se proclamaría como la primer serie en español del sitio de streaming. Esta serie mexicana se centra en la familia propietaria del ficticio club de fútbol profesional los Cuervos de Nuevo Toledo. La muerte del patriarca abrirá toda una serie de conflictos entre los dos herederos: Chava (Luis Gerardo Méndez) quien asumirá la presidencia del equipo e Isabel (Marina Treviño), su media hermana mayor que cree que ella debería ocupar el puesto. Irónica e irreverente esta primera aproximación a las series en español podría significar nuevos proyectos por venir. Dentro de las producciones originales

⁵⁸¹ STEINER, T. “Narcos, Language, And Transnational Period Drama”, en CST, 8 de octubre de 2015.

internacionales, en 2015 Netflix también lanzaría la primera temporada de **Atelier (Netflix, 2015-)** un dorama que realizaron en asociación con Fuji Television de Japón. La serie se centra en Tokita Mayuko (Kiritani Mirei) una joven recién recibida como diseñadora textil que ingresará como aprendiz para una prestigiosa marca de lencería.

Al momento de hablar de series originales de Netflix y, si bien este trabajo se centra en series dramáticas, no puede pasarse por alto la incursión en **sitcoms originales** que ha hecho la compañía pionera de streaming. Con la comedia animada **BoJack Horseman (Netflix, 2014-)** creada por Raphael Bob-Waksberg se iniciarían en este tipo de productos. La serie se centra en la antaño figura televisiva hoy venida a menos de BoJack -a quien Will Arnett le da su voz- en un Los Angeles donde animales y humanos se mezclan con toda naturalidad. Irónica, disparatada y satírica la serie apela a un público adulto y ha encontrado audiencia entre los suscriptores de Netflix. **F is for Family (Netflix, 2015-)** sería la segunda serie cómica animada de este sitio de streaming y, en este caso, se sitúan temporalmente en la década de los setentas. Orientada también a un público adulto, el show muestra a un frustrado patriarca, Frank Murphy (Bill Burr) y el resto de su familia compuesta por su esposa y sus tres hijos. La serie toma con humor situaciones, normativas o elementos de aquella época

Creada por Tina Fey y Robert Carlocky y originalmente pensada y producida para la NBC, **Unbreakable Kimmy Schmidt (Netflix, 2015-)** finalmente saldría al aire en la plataforma online de Netflix.⁵⁸² La serie cuenta la historia de Kimmy (Ellie Kemper) y cómo se adapta a la ciudad de Nueva York tras ser liberada del búnker de una secta apocalíptica donde había vivido sus últimos quince años. La primera temporada obtendría siete nominaciones a los premios Emmy entre las cuales se destacan mejor serie cómica, mejor actor de reparto en una serie cómica (Tituss Burgess), mejor actriz de reparto en una serie cómica (Jane Krakowski), mejor actriz invitada en una serie cómica (Tina Fey) y

⁵⁸² O'CONNELL, M. "Tina Fey Talks 'Unbreakable Kimmy Schmidt' (Still-PG) Season 2, Defends Broadcast Comedy", en The Hollywood Reporter, 28 de julio de 2015. "*Unbreakable Kimmy Schmidt's* first season essentially was set in stone when the series moved over from NBC to Netflix. Editors were allowed to open the episodes back up, adding a few jokes that had been trimmed for broadcast, but the entire 13-episode run already had been filmed."

mejor actor invitado en una serie cómica (Jon Hamm). La buena recepción del show aseguraría la renovación de *Unbreakable Kimmy Schmidt* para una segunda temporada. Mientras que *Grace & Frankie* (2015-) creada por Marta Kauffman (co-creadora de *Friends*) y Howard J. Morris sería otra de las comedias por las que Netflix apostaría en 2015. La serie tiene como protagonistas a Grace Hanson (Jane Fonda) una retirada magnate y Frankie Bergstein (Lily Tomlin) una bohemia profesora de arte. Las vidas de estas dos mujeres darán un vuelco cuando sus respectivos esposos –Robert (Martin Sheen) y Sol (Sam Waterson)- anuncien (tras cuarenta años de matrimonio) que son gays y, además, pareja. Obligadas por la situación Grace y Frankie deberán mudarse a la casa de playa que ambos matrimonios habían comprado años atrás y empezar a convivir mientras intentan rehacer sus vidas. La serie representa un grupo etario que suele tener poca o nula cuota en la pantalla –mayores de sesenta años- lo que ya supone un mérito por sí mismo. Sin embargo, esta no es la única fortaleza de su historia cuya primera temporada recibió una nominación a los Emmy por la actuación de Tomlin y Netflix ya ha confirmado una segunda entrega. Creada por Aziz Ansari y Alan Yang *Masters of None* (Netflix, 2015-) se centra en la figura de Dev (Ansari) un actor de familia indú en sus treinta años que vive en Nueva York. La serie incorpora, además de humor, reflexiones sobre la actualidad y temas como inmigración, oportunidades, estereotipos o relaciones amorosas desde la particular visión de su protagonista. El show tiene algunos puntos a mejorar aunque en términos generales resulta un producto fresco y diferente dentro del explotado género del sitcom.

Con *Wet Hot American Summer: First Day of Camp* (2015-) el portal de streaming se subiría a la tendencia **reimagining** al traer nuevamente a la pantalla la comedia de bajo presupuesto de David del Wein que en 2001 significó un fracaso en pantalla –recaudó menos de 300 mil dólares y fue denostada por la crítica- pero que, sin embargo, los años le darían un status de culto del cual Netflix tomaría partido para convertirla en serie. Los actores originales volverían para formar parte de este nuevo proyecto que incluye un elenco coral con figuras como: Bradley Cooper, Paul Rudd, Amy Poehler, Janeane Garofalo y Elizabeth Banks, entre otros. La historia funciona como una precuela de la película y se desarrolla en ocho capítulos.

También dentro de la comedia y con elementos del reimagining se ubica *With Bob & David* (Netflix, 2015-) un programa de sketch cómicos, al estilo *Saturday Night Live*, protagonizado por Bob Odenkirk (*Better Call Saul*) y David Cross (*Arrested Development*). El programa reúne parte del cast de *Mr. Show* (HBO, 1995-1998) un programa también de sketch que tenía a Cross y Odenkirk como creadores y que, tras su cancelación, entraría en una categoría de culto. Desde el primer episodio se pone de manifiesto el tipo de humor hilarante, que rehuye de tradicionalismos, surreal y exótico presente, por ejemplo, en el sketch de Jonah Abramowitz (Bob Odenkirk) que es ‘el primer Papa free lance electo’ además de judío y protagonista de un comercial de comida kosher. Y aunque sus creadores han negado que sea un revival de *Mr. Show* algunos elementos en común hacen inevitable su comparación. De una manera u otra, *With Bob & David* es la primera aproximación de Netflix a un género que, hasta el momento, no había abarcado: los sketch cómicos. Con cuatro capítulos de treinta minutos aproximadamente y un quinto de una hora, el show se toma las licencias que permite el streaming.

En paralelo a sus series dramáticas y sitcoms Netflix también desarrollaría proyectos apuntados a un **público infantil** como lo son sus **series animadas** *Turbo Fast* (2013-) basada en la película *Turbo* (David Soren, 2013); *Veggie Tales in the House* (2014-) producida por Big Idea Entertainment y DreamWorks Animation Television; *All Hail King Julie* (2014-) que funciona como una precuela del film *Madagascar* (Eric Darnell y Tom McGrath, 2005); *The Adventures of Puss in Boots* (2015-) que trae al gato con botas que popularizó la franquicia de Shrek; *Dinotrux* (2015-) que se basa en el libro ilustrado de Chris Gall y *The Mr. Peabody and Sherman Show* (2015-) basado a su vez en *Peabody's Improbable History*; así como también la serie para niños *Richie Rich* (2015-). Como dejan en claro los casos mencionados, cuando se trata de contenidos infantiles, Netflix no ha tomado muchos riesgos y ha apostado por recuperar historias y personajes de films o libros.

10.3. DE LA TELEVISIÓN AL STREAMING: NETFLIX AL RESCATE DE SERIES

Dispuesto a incrementar su cuota en el mercado audiovisual, Netflix implementaría diferentes tácticas para aumentar su público y, por lo tanto, sus suscripciones. La empresa

se valdría del **rescate de series canceladas** como manera de apelar a un público que mostraba descontento con las decisiones de las networks. Con la disparatada comedia ***Arrested Development* (Fox, 2003-2006, Netflix, 2013-)** se iniciarían en esta tendencia. De esta forma, tras siete años la (injustamente) cancelada serie volvería a la pantalla. En esta nueva entrega su creador, Mitchell Hurwitz, debería lidiar con la imposibilidad de tener a todos los actores disponibles al mismo tiempo en el set de filmación. La solución a este problema fue una nueva estructura de la serie donde cada capítulo está dedicado a un personaje diferente (con algunos que se repiten) y muestran las disímiles formas en que cada uno vive los mismos hechos. El regreso de esta comedia no tardaría en reflejarse en el número de suscriptores que aumentaría en seiscientos treinta y tres nuevos usuarios durante el trimestre del lanzamiento de la serie.⁵⁸³

Con ***Trailer Park Boys* (Showcase, 2001-2007; Netflix, 2014-)** regresaría a la pantalla una comedia cancelada por la televisión tradicional. En este caso las aventuras y desventuras de tres amigos –Ricky (Robb Wells), Julian (John Paul Tremblay) y Bubbles (Mike Smith)- que viven en un ficticio parque de tráileres y que intentarán sobrevivir a través de pequeños delitos. En clave de mockumentary esta serie canadiense convertida en un producto de culto tendría su octava y novena entrega en streaming.

La resurrección de dramas cancelados llegaría con ***The Killing* (AMC, 2011-2013; Netflix, 2014)**, la serie que hizo del enigma de la muerte de Rosie Larsen la trama principal de sus dos primeras temporadas. Aunque para algunos la intriga sobre la muerte de la adolescente –que llevaría al público también al interior de la familia de la joven asesinada- tardaría demasiado en resolverse y terminaría por cansar a gran parte de sus espectadores.⁵⁸⁴ Sin embargo, tras algunas idas y venidas con AMC, los detectives Sarah Linden (Mireille Enos) y Steve Holden (Joel Kinnaman) regresarían para una tercera entrega por el canal de cable. En esta ocasión con una audiencia de 1.8 millones de

⁵⁸³ SPANGLER, T. "Netflix Touts Subscriber Bump from 'Arrested Development'", en *Variety*, 22 de julio de 2013. "'Arrested Development,' (...) 'already had a strong brand and fan base, generating a small but noticeable bump in membership when we released it,' Netflix CEO Reed Hastings and CFO David Wells said in a letter to shareholders Monday. 'Other great shows don't have that noticeable effect in their first season because they are less established.'"

⁵⁸⁴ GOULD, E. "The killing resurrected: amc's cancelled detective drama comes back to life", en *CST*, 1 de febrero de 2013.

televidentes aunque se reduciría a 1.5 millones con el pasar de los episodios,⁵⁸⁵ esta tercera entrega no estaría exenta de altibajos en sus tramas. Tras ser cancelada (una segunda vez) sería Netflix quien retomaría *The Killing* para una cuarta temporada que con tan solo seis episodios y otro caso a resolver funcionarían como un epílogo para la historia y sus personajes.⁵⁸⁶ Mientras que el crime drama *Longmire* (A&E, 2012-2014; Netflix, 2015-) tendría tres temporadas en A&E y luego de ser cancelado, volvería al aire de la mano de Netflix para una cuarta entrega de las aventuras del lacónico sheriff Walt Longmire (Robert Taylor) en su lucha contra el crimen. El productor ejecutivo del programa, Hunt Baldwin, se referiría a esta segunda oportunidad como:

“We had a lot of story left to tell and every intention of telling that. We were surprised (...) Needless to say we are thrilled that we got to move to Netflix and finish telling that story.”⁵⁸⁷

Cuando se trata de series animadas tres serían los productos rescatados por Netflix. En primer lugar, *The Problem Solverz* (Cartoon Network, 2011; Netflix, 2013) el show creado por Ben Jones que se centra en el trío Alfe, Roba y Horace la forma de resolver los problemas que aquejan a su ciudad. En segundo lugar, *Star Wars: The Clone Wars* (Cartoon Network, 2008-2013; Netflix, 2014) basada en la exitosa saga de George Lucas, que lanzaría su sexta temporada de trece episodios en streaming. Y, por último, *DreamWorks Dragons* (Cartoon Network, 2012-2014; Netflix, 2015-) que tiene al film de animación *How to Train Your Dragon* (Chris Sanders y Dean DeBlois, 2010) como predecesor y cuya tercera entrega se realizaría por internet.

A través de esta estrategia de recuperar contenidos cancelados, Netflix lograría sumar público a su plataforma con contenidos que en mayor o menor medida tenían una audiencia establecida y darle continuidad a productos que los espectadores todavía no

⁵⁸⁵ ROSE, L. “‘The Killing’ Revived Again at Netflix”, en The Hollywood Reporter, 15 de noviembre de 2013.

⁵⁸⁶ HARNICK, C. “‘The Killing’ Revived By Netflix -- Again! Final Season 4 Ordered”, en The Huffington Post, 15 de noviembre de 2013.

⁵⁸⁷ STANHOPE, K. “‘Longmire’ Team Talks Netflix Resurrection: ‘There Was So Much at Stake’”, en The Hollywood Reporter, 28 de julio de 2015.

estaban preparados para decirles adiós. Cada serie rescatada ha obtenido diferentes resultados y críticas pero, en términos generales, tanto el público como las personas que hacen un show aprecian la posibilidad de seguir viendo y realizando tramas sobre sus personajes. Sumado al hecho de poder pensar y realizar sus series para una plataforma que, al carecer de pausas publicitarias, permite dotar de otro ritmo (quizás más cinematográfico) a sus historias. Entre los proyectos de resucitar series, la compañía trae entre manos un revival de la comedia de los ochenta *Full House* (ABC, 1987-1995),⁵⁸⁸ que se verá en streaming en 2016 y se habla de traer de nuevo a la pantalla a las *Gilmore Girls*. De esta forma, se confirma la intención de mantener la táctica de revivir o re-imaginar contenidos cancelados.

10.4. DOCUMENTALES, PROGRAMAS, ESPECIALES Y PELÍCULAS

Aunque no todo son series de ficción cuando se trata de los contenidos originales de Netflix y si hay algo que la compañía ha intentado y logrado demostrar es que están dispuestos a realizar una amplia gama de productos audiovisuales de calidad en pos de acaparar y mantener a su público. De esta forma, la empresa se ha embarcado en la producción de **documentales**, así como también en el streaming de contenidos lanzados en exclusivo,⁵⁸⁹ entre los cuales se encuentran los que se mencionarán en este apartado. Se iniciarían con *Art of Conflict* (Valeri Vaughn, 2012) que indaga sobre los murales de Irlanda del Norte que surgen como mecanismo de expresión social para esta conflictiva región. Narrado por Vince Vaughn, el documental ha obtenido una buena respuesta en festivales donde ha formado parte de la selección oficial de: Chicago International Film Festival, Santa Barbara Internacional Film Festival, Starz Denver Film Festival y Galway Film Fleadh. Mientras que, *The Zen of Bennett* (Unjo Moon, 2012) sería otra de las piezas lanzadas en exclusiva por Netflix y mostraría un retrato íntimo del legendario artista, Tony Bennett, durante la grabación de su último trabajo de estudio –*Duets*– a sus 85 años. Su intercambio con artistas como Amy Winehouse, Lady Gaga o Micheal Bubblé formarían

⁵⁸⁸ ROSE, L. "Netflix's Ted Sarandos Opens Up About 'Arrested Development,' 'Fuller House' and Adam Sandler". *Op. cit.*

⁵⁸⁹ Se trata de documentales adquiridos en festivales o mercados internacionales, lo que significa que Netflix no ha estado involucrado en la producción.

parte del documental. Además de las reflexiones de esta magnífica estrella sobre su vida y su carrera.

En 2013 la plataforma de streaming estrenaría de forma exclusiva *Hank: 5 years from the brink* (Joe Berlinger, 2013). Una pieza audiovisual que se presenta como una larga entrevista a Henry Paulson, ex secretario del Tesoro de Estados Unidos durante la presidencia de Bush, que contiene algunas otras apariciones como las de la esposa de Hank, Wendy. Aunque el documental recibiría algunas críticas como los limitados puntos de vista que presenta y el poco bagaje de las políticas económicas durante el mandato de Bush que propiciaron el colapso del sector financiero en 2008.⁵⁹⁰ Mientras que, *The Fabulous Ice Age* (Keri Pickett, 2013) se enfoca en la época de oro de los shows de patinaje sobre hielo en Estados Unidos y formaría parte de la selección oficial en festivales como: Napa Valley y Minneapolis St. Paul en las ediciones de 2013.

Por su parte, *The Short Game* (Josh Greenbaum, 2013) sigue a un grupo de niños golfistas mientras se preparan y compiten en la World Championships of Junior Golf. El documental ganaría diferentes premios como: el de la audiencia en el SXSW Film Festival (2013), en el Maui Film Festival (2013) y en el Hamptons International Film Festival (2013). Así como también el premio del gran jurado en La Costa Film Festival (2013). Con *The Square* (Jehane Noujaim, 2014) una pieza que se centra en las protestas egipcias en la plaza Tahrir, Netflix se afianzaría como productor de documentales originales, recibiría una nominación por mejor documental en los Premios Óscar y ganaría en tres categorías en los premios Emmy.⁵⁹¹ Así como también premios en el Festival Sundance (premio de la audiencia a mejor documental, 2013) donde se estrenó y en el Festival de Toronto (premio del público en la categoría documental, 2013). Al respecto de estos dos documentales The Verge anunciaría:

“Though Netflix is billing both of these titles as original documentaries, they're actually acquisitions of films that had been shopped around while screening at festivals. That isn't different from the process most smaller films go through, but it

⁵⁹⁰ FARBER, S. “Hank: Five Years from the Brink: Film Review”, en The Hollywood Reporter, 30 de enero de 2014.

⁵⁹¹ Outstanding Directing for Nonfiction Programming, Outstanding Cinematography for Nonfiction Programming y Outstanding Picture Editing for Nonfiction Programming.

does mean that Netflix wasn't involved through much of *The Short Game's* production. This isn't necessarily Netflix's first documentary either — it previously picked up several other documentaries under its shuttered Red Envelope Entertainment production and distribution arm. Red Envelope put together a small and varied number of pictures, but now Netflix seems to be interested in only collecting films that might achieve wide acclaim, not just ones that might be good for streaming.⁵⁹²

Siguiendo probablemente esta maniobra Netflix adquiriría en 2014 el documental corto *The Lady in Number 6: Music Saved My Life* (Malcom Clarke, 2013) en ese momento nominado al Óscar por mejor documental, premio que luego que se llevaría. La pieza se centra en la historia de Alice Herz Sommer quien fuera la superviviente más longeva del Holocausto -hasta su muerte, a los 110 años, el 23 de febrero de 2014- y cómo la música la ayudó a superar las diferentes dificultades de su vida. Estrenado primeramente en el festival de Sundance en enero de 2014, *Mitt* (Greg Whiteley, 2014) es un documental que sigue al candidato a la presidencia de Estados Unidos, Mitt Romney, a lo largo de seis años y dos campañas electorales. El documental que presenta un retrato íntimo y familiar del fallido candidato no logró reunir buenos comentarios de la prensa.⁵⁹³ Otra sería la respuesta de *Brave Miss World* (Cecilia Peck, 2014) enfocado en la historia de la israelí, Linor Abargil, quien en 1998 y semanas antes de ser nombrada Miss Mundo fue violada. El film muestra su lucha para que su violador sea encarcelado, así como también sus intentos para apoyar a otras chicas que han pasado por lo mismo e intentar frenar este tipo de violencia hacia las mujeres. *Brave Miss World* – un estreno exclusivo del sitio de streaming- fue nominado a un Emmy. Mientras que *This is not a Ball* (Vik Muniz y Juan Rendon, 2014) centrado en el mundo del fútbol y las pasiones que despierta sería otro de los lanzamientos especiales de Netflix. También enfocado en el mundo del deporte estaría otro de los documentales

⁵⁹² KASTRENAKES, J. "Netflix will stream its first original documentary 'The Short Game,' on children's golf, in December", en *The Verge*, 5 de noviembre de 2013.

⁵⁹³ BEAUCHAMP, S. "Netflix's *Mitt* Confirms Why Romney Isn't President", en *Huffington Post*, 27 de enero de 2014. DICKERSON, J. "Meet the Romneys", en *Slate*, 24 de enero de 2014. PONIEWOZIK, J. "TV Review: *Mitt*", en *Time*, 24 de enero de 2014.

originales de la compañía: *The Battered Bastards of Baseball* (Chapman Way y Maclain Way, 2014). Aunque en este caso sería el baseball y el extinto equipo Portland Mavericks cuyo dueño fue el actor Bing Russell. El film recibiría buenas críticas de la prensa.⁵⁹⁴ Por su parte, *Mission Blue* (Robert Nixon y Fisher Stevens, 2014) sigue a la oceanógrafa, Silvia Earle, en su campaña por salvar a los océanos de los peligros que supone el hombre, lo que introduce la posibilidad de concientizar al público que tiene el servicio de la compañía como se apunta a continuación:

“Generally the goal for films like these is to get it seen by as many viewers as possible. Netflix’s domestic ubiquity and expansion into overseas markets—with over 50 million subscribers already—makes it an ideal vehicle to do so, and with a long shelf-life as well.”⁵⁹⁵

Print the Legend (Luis López y J. Clay Tweel) sería otro de los documentales estrenados por Netflix durante 2014 y se centra en la revolución tecnológica que supondrán las impresoras 3D y las controversias que despiertan. El documental ganó el premio especial del jurado en el festival SXSW (2014), así como una nominación por mejor documental en la misma entrega de premios. Mientras que, *E-Team* (Keaty Chevigny y Ross Kauffman, 2014) se enfoca en el Equipo de Emergencia de Human Rights Watch y su lucha para que los responsables de crímenes contra la humanidad sean juzgados. Este trabajo audiovisual sería presentado en el Festival Sundance donde fue nominado al premio del gran jurado y ganaría el premio cinematográfico en la misma competencia (2014). Con *Virunga* (Orlando von Einsiedel, 2014), Netflix volvería a ofrecer a su público un producto nominado al Óscar así como también a los premios BAFTA, a los Emmy y ganaría un Peabody, entre otros.⁵⁹⁶ En este caso, se trata de un grupo de valientes guardabosques que

⁵⁹⁴ GOLD, D. “Field of Misfits”, en The New York Times, 10 de Julio de 2014. FOUNDAS, S. “Sundance Film Review: ‘The Battered Bastards of Baseball’”, en Variety, 30 de enero de 2014.

⁵⁹⁵ ASTLE, R. “Silvia Earle, *Mission Blue*, and Netflix’s Push into Social Issue Documentary”, en Filmmaker Magazine, 15 de agosto de 2014.

⁵⁹⁶ El documental ganaría un Emmy en la categoría de Outstanding Cinematography for Nonfiction Programming (2015) y sería nominado en la misma competencia en la categoría Outstanding Cinematography for Nonfiction Programming (2015). Sería nominado a mejor documental en: Tribeca Film Festival, Vancouver

intentarán salvar el valioso Parque Nacional Virunga en el Congo, uno de los lugares con mayor biodiversidad del mundo y hogar de una especie de gorilas en peligro de extinción, aún poniendo sus vidas en riesgo en pos de defender una parte de África que ha sido olvidada por el mundo. Y una vez más, Netflix sería visto como el canal perfecto para poner a disposición contenidos y llamar la atención de una audiencia mundial. Como se referiría Leonardo DiCaprio, coproductor de este documental:

“There’s never been a more critical time for our planet or more of a need for gifted storytellers to help us all make sense of the issues we face. Through this partnership with Netflix, I hope to give documentary filmmakers doing urgent and important work the chance to have their films seen immediately by audiences all around the world.”⁵⁹⁷

My Own Man (David Sampliner, 2014), film que cuenta con Edward Norton como productor, sería otra de las adquisiciones exclusivas de la plataforma durante 2014. Estrenado en el Tribeca Film Festival, el documental es la emotiva y cómica búsqueda de David –un cuarentón que descubre que tendrá un hijo varón- sobre lo que significa ser un hombre. Mientras que, *The Other One: The Long Strange Trip of Bob Weir* (Mike Fleiss, 2015) se centra en la vida del guitarrista de los Grateful Dead y a través de entrevistas con el mismo Bob, miembros de la banda, familiares y amigos indaga sobre su trayectoria. El documental también sería estrenado en Tribeca Film Festival y recibiría buenas críticas por parte de la prensa.⁵⁹⁸ Esta tendencia de biopic centradas en figuras de la música continuaría con *What Happened, Miss Simone?* (Liz Garbus, 2015) un film sobre la cantante, pianista y activista de derechos civiles Nina Simone. Emitido en la noche de apertura del Sundance Film Festival (2015) y en la selección oficial del Berlin Film Festival (2015), este documental original de Netflix muestra a la multifacética y contradictoria figura de Nina Simone con todos sus bemoles. Con *Keith Richards: Under the Influence* (Morgan Neville,

Film Critics Circle, Zurich Film Festival, Satellite Awards, Melbourne International Film Festival, Camden International Film Festival, British Independent Film Awards, entre otros.

⁵⁹⁷ Disponible en: <http://www.theguardian.com/film/2015/mar/05/leonardo-dicaprio-netflix-documentaries-virunga>. [Consulta 14-10-2015].

⁵⁹⁸ WILKINSON, A. “Grateful for Bob Weir”, en *The New Yorker*, 25 de abril de 2014. SCHECK, F. “The Other One: The Long, Strange Trip of Bob Weir: Tribeca Review”, en *The Hollywood Reporter*, 24 de abril de 2014.

2015) volverían a retratar a figuras del rock. En este caso, un viaje audiovisual hacia la legendaria figura de la banda británica The Rolling Stones mientras realiza su primer disco solista en 23 años.

Con *Hot Girls Wanted* (Jill Bauer y Ronna Gradus, 2015) Netflix se introduciría en un nuevo territorio al explorar el mundo del porno amateur y recibirían nominaciones en los premios Emmy y en el Sundance Festival. *Tig* (Kristina Goolsby y Ashley York, 2015) sería otra de las producciones originales del sitio de streaming y se centra en la figura de la comedianta norteamericana Tig Notario y la manera en que enfrenta su diagnóstico de cáncer de mama. Estrenado en Sundance Festival, el film recibiría buenas críticas.⁵⁹⁹ Mientras que *Winter on Fire* (Evgeny Afineevsky, 2015) –otra producción original- se adentra en los conflictos sociales y políticos de Ucrania durante 2013-2014 y ganaría el premio del público en el Toronto International Film Festival.

A medio camino del formato documental y el **programa televisivo** gastronómico⁶⁰⁰ que tan popular se ha hecho en los últimos años se encuentra *Chef's Table* (2015-) un show que indaga en el interior de la vida de seis chefs y sus respectivas cocinas alrededor del mundo. Así aparecerán en pantalla Massimo Bottura (Osteria Francescana, en Modena, Italia), Dan Barber (Blue Hill Restaurant, en Stone Barns y en Nueva York, EE.UU.), Niki Nakayama (N/Naka Restaurant, en Los Ángeles, CA, EE.UU.), Ben Shewry (Attica Restaurant, en Melbourne, Australia) y Francis Mallmann (Patagonia Sur, en Buenos Aires y la Patagonia, Argentina) contando sus historias y su relación con la gastronomía. Creado por David Gelb el programa cuenta con una excelente producción y un buen ritmo narrativo. Dentro de las series documentales ha obtenido gran éxito *Making a Murderer* (2015) que relata la historia de Steven Avery que estuvo dieciocho años preso por un crimen que no cometió. Y aunque, en un principio la serie parece orientarse a esa historia, la trama da un vuelco cuando Avery es nuevamente inculpado por un crimen, en este caso

⁵⁹⁹ ZINOMAN, J. "Review: Netflix's Tig Notaro Documentary, 'Tig,' Recalls a Time of Uncomfortable Laugh", en The New York Times, 15 de julio de 2015. THOMAS, June. "The Worst, Best Year in Tig Notaro's Life", en Slate, 17 de julio de 2015. MATTHEWS, D. "Netflix's Tig Notaro documentary is a deeply serious film about a deeply funny person", en Vox, 18 de julio de 2015.

⁶⁰⁰ Piénsese en programas como *Top Chef* (Bravo TV, 2006-) o los diferentes shows de Jaime Oliver por mencionar sólo algunos de los que han colmado la pantalla en los últimos años.

el asesinato de una joven fotógrafa. Así esta docu serie seguirá el proceso del juicio y las consecuencias que tienen en la vida de Avery y su familia. La pieza documental que posee un buen ritmo narrativo y sabe sacar provecho de los cliffhangers para mantener al público pegado a la pantalla obtuvo una excelente recepción por parte del público que mostró un activo interés por la historia de Avery logrando llevar la atención al caso y a Netflix.

Los **especiales** serían otra de las apuestas de Netflix para engordar su catálogo de contenidos originales. En este caso los shows de **stand up** – algo que ya había hecho HBO en su momento- formarían rápidamente parte de esta estrategia que, a diferencia de series, películas o documentales, suponen una inversión mucho menor para la firma. En relación con la incorporación de documentales y especiales de stand up Reed Hastings, CEO y David Wells, CFO de Netflix se proclamarían en un comunicado:

“Netflix has become a big destination for fans of these much loved and often under-distributed genres”⁶⁰¹

Entre los shows cómicos que ofrece de forma exclusiva se pueden enumerar: *Russell Peters: Notorious* (2013), *Craig Ferguson: I'm Here to Help* (2013), *Bill Burr: I'm sorry You Feel That Way* (2014), *Chelsea Peretti: One of the Greats* (2014), *Jim Jefferies: Bare* (2014), *Chris D'elia Incorrigible* (2015), de Aziz Ansari *Buried Alive* (2013) y *Live at Madison Square Garden* (2015), *Ilisa Shlesinger: Freezing Hot* (2015), *Jen Kirkman: I'm Gonna Die Alone (And I Feel Fine)* (2015), *Chris Tucker: Live* (2015), *Demetri Martin: Live* (2015) y *Ralphie May Unruly* (2015) por mencionar sólo algunos de los productos que conforman esta estrategia.

Durante 2015, la compañía de streaming ampliaría su catálogo con la incursión en **películas**. En este caso, se abrirían paso con el largometraje *Beast of No Nation* (Cary Fukunga, 2015) basado en la novela homónima de Uzodinma Iweala. El film retrata la dura historia de un niño reclutado por un grupo de soldados de un país de África y el infierno

⁶⁰¹ Disponible en: <http://variety.com/2013/biz/news/netflix-to-expand-beyond-series-into-original-documentaries-stand-up-comedy-specials-1200566463/>. [Consulta 14-10-2015].

que vivirá a partir de ese momento. En un registro completamente diferente, se ubica el western cómico *The Ridiculous Six* (Frank Coraci, 2015) que es la primera de cuatro películas protagonizadas por Adam Sandler que lanzará Netflix en exclusiva. En este caso, se aliaron al actor cómico luego de comprobar que sus films tenían gran éxito en su plataforma.

10.5. ALGUNAS CONSIDERACIONES

A lo largo de este capítulo se ha intentado mostrar la amplia gama de contenidos originales que ha sumado Netflix a su catálogo online. A partir de esta táctica la compañía ha logrado no sólo aumentar su base de suscriptores –principal ingreso económico de la empresa- sino también afianzarse en el mercado audiovisual como productor de contenidos. Y aunque documentales, sitcoms, programas, especiales, películas y contenidos infantiles forman parte de la producción original incorporada, el interés de este trabajo se encuentra en las series dramáticas. Por esta razón, merece destacarse la forma en que Netflix ha sabido sumarse a las tendencias antes mencionadas de esta Tercera Edad de Oro (adaptaciones, remakes, mujeres protagonistas, antihéroes, dramas políticos,...)⁶⁰² pero no imitando lo que ya está hecho, sino reformulando las tendencias y aportando contenidos que resultan novedosos y punteros dentro del panorama televisivo. De esta manera, se explica la atención que series como *House of Cards*, *Orange is the New Black* y *Marvel's Daredevil*, *Narcos* o *Marvel's Jessica Jones* han tenido no sólo para el público sino también para la prensa y las entregas de premios, lo que pone de manifiesto una nueva forma de producir, realizar y consumir series que escapa al modelo tradicional televisivo que se conocía hasta hace unos años atrás.

En las siguientes tablas que, recaban información de los mejores seriales entre 2012-2014, se puede apreciar como los contenidos que son lanzados por internet o streaming ganan espacio en estas populares listas. No sólo con series de Netflix –que rápidamente han empezado a formar parte- sino también de otros portales como Amazon y Vimeo, lo que pone en evidencia las diferentes formas en que hoy se consumen los shows y la manera en

⁶⁰² Sobre esta tendencia explora el capítulo 3.

que Netflix ha penetrado en la audiencia y los medios. Así como también las nominaciones y premios que han recibido, en el mismo período, en los Emmy y Golden Globes.

TABLA 5. Mejores series de televisión según la revista Time 2012-2014

Time Top 10 TV shows 2012	Time Top 10 TV shows 2013	Time Top 10 TV shows 2014
Parks and Recreation (NBC)	Enlightened (HBO)	Transparent (Amazon)
Louie (FX)	Breaking Bad (AMC)	The Americans (FX)
Homeland (Showtime)	Orange is the New Black (Netflix)	The Good Wife (CBS)
Breaking Bad (AMC)	Game of Thrones (HBO)	Orange is the New Black (Netflix)
Mad Men (AMC)	The Good Wife (CBS)	Fargo (FX)
Girls (HBO)	Bob's Burgers (Fox)	Last Week Tonight with John Oliver (HBO)
Game of Thrones (HBO)	Rectify (Sundance)	Broad City (Comedy Central)
Parenthood (NBC)	The Americans (FX)	Louie (FX)
American Horror Story (FX)	Mad Men (AMC)	High Maintenance (Vimeo)
The 2012 Election (various channels)	Orphan Black (BBC America)	Silicon Valley (HBO)

Fuente: Elaboración propia con datos de Time.com.⁶⁰³

⁶⁰³ Datos extraídos de, de izquierda a derecha, de:

< <http://entertainment.time.com/2012/12/04/top-10-arts-lists/slide/the-2012-election/>>

< <http://entertainment.time.com/2013/12/04/the-top-10-tv-shows-of-2013-the-best-and-the-rest/>>

< <http://time.com/3592239/top-10-tv-shows/>>

TABLA 6. Mejores series de televisión según la encuesta de usuarios de Metacritic 2012-2014

Metacritic Top 10 TV shows 2012	Metacritic Top 10 TV shows 2013	Metacritic Top 10 TV shows 2014
Breaking Bad (AMC)	Breaking Bad (AMC)	Game of Thrones (HBO)
Homeland (Showtime)	Game of Thrones (HBO)	True Detective (HBO)
Game of Thrones (HBO)	The Walking Dead (AMC)	Fargo (FX)
The Walking Dead (AMC)	Mad Men (AMC)	Hannibal (NBC)
Community (NBC)	Orange is the New Black (Netflix)	Orange is the New Black (Netflix)
Mand Mand (AMC)	House of Cards (Netflix)	The Walking Dead (AMC)
Parks and Recreation (NBC)	American Horror Story (FX)	Mad Men (AMC)
Louie (FX)	Parks and Recreation (NBC)	House of Cards (Netflix)
Dexter (Showtime)	Homeland (Showtime)	The Americans (FX)
Sherlock (PBS)	Justified (FX)	Louie (FX)

Fuente: Elaboración propia con datos de Metacritic.⁶⁰⁴

⁶⁰⁴ Datos extraídos de, de izquierda a derecha, de:
 <<http://www.metacritic.com/feature/best-of-2012-user-poll-results>>
 <<http://www.metacritic.com/feature/best-of-2013-user-poll-results>>
 <<http://www.metacritic.com/feature/best-of-2014-user-poll-results>>

TABLA 7. Nominaciones premios Emmy y Golden Globes de series de Netflix 2013-2015

Emmy 2013	Emmy 2014	Emmy 2015	Golden Globes 2013	Golden Globes 2014	Golden Globes 2015
14	31	34	-	6	7

Fuente: Elaboración propia.⁶⁰⁵

TABLA 8. Premios Emmy y Golden Globes de series de Netflix 2013-2015

Emmy 2013	Emmy 2014	Emmy 2015	Golden Globes 2013	Golden Globes 2014	Golden Globes 2015
3	7	4	-	1	1

Fuente: Elaboración propia.⁶⁰⁶

⁶⁰⁵ Datos extraídos de: <http://www.emmys.com/> y <http://www.goldenglobes.com/>

⁶⁰⁶ Datos extraídos de: <http://www.emmys.com/> y <http://www.goldenglobes.com/>

11. NETFLIX Y EL AUTOR TELEVISIVO

“People always ask me how can we charge so much for what amounts to gradations of white.

I tell them it's not about the artist's name or the skill required, not even about the art itself.

All that matters is "How does it make you feel?"

Vanessa, Daredevil.

Como se ha mostrado en el cuarto capítulo de este trabajo el autor televisivo es una importante marca dentro de los productos pertenecientes a esta Tercera Edad de Oro del medio. De qué otra forma se explicaría sino la relación casi simbiótica entre *The Sopranos* y David Chase o *Buffy the Vampire Slayer* y Joss Whedon, entre *Mad Men* y Matthew Weiner o *Breaking Bad* y Vince Gilligan por mencionar sólo algunos casos. Cuando se desarrolla este particular lazo entre una serie y su creador, logrando convertirse en una sola unidad semántica estamos frente a la figura de un autor (televisivo). Al tanto de lo beneficiosa que puede ser la libertad creativa entre un showrunner y su serie no sólo para la calidad del producto en cuestión sino también para el público que sabe apreciar la firma de su creador en una ficción, Netflix ha provisto (parcialmente) a sus contenidos originales de la identidad que sólo un creador puede dar a sus series. Por esta razón, a lo largo del siguiente capítulo se indagará sobre la cuestión de autoría en Netflix a partir de diferentes showrunners que forman parte de sus series originales. Así como también la manera en que

la compañía ha forjado su identidad como productor de contenidos originales en la industria audiovisual.

11.1. FICCIONES CON NOMBRE PROPIO

Si hay algo para valorar dentro de los contenidos originales de Netflix es la capacidad que ha tenido la firma por apostar a proyectos que si bien entran en las tendencias de este período también logran aportar novedades al panorama audiovisual a partir de contenidos cuyas temáticas y formas de abordaje son inéditas en pantalla. De esta manera, *Orange is the New Black* resultaría como una oleada de aire fresco dentro del panorama de ficción y un programa que hubiera sido impensable dentro de una network. Detrás del proyecto se encontraba, ni más ni menos que, **Jenji Kohan**, en ese momento, famosa por su serie anterior *Weeds* (Showtime, 2005-2012). Sin embargo, los orígenes de esta guionista y showrunner no se limitan a las aventuras de Nancy Botwin y los vericuetos de su urbanización. Nacida en Los Ángeles en el seno de una familia judía de artistas: su padre fue el guionista, productor y ganador de Emmys, Alan W. Kohan, y su madre la novelista Rhea Kohan. El núcleo familiar se completa con dos hermanos mayores que también trabajan en la industria del entretenimiento. Este entorno, donde escribir era un silencioso mandato marcaría su vida profesional. Aunque Jenji recuerda que sus padres esperaban que fuera a la universidad en vez de entrar al show business,⁶⁰⁷ algo que su espíritu rebelde desobedecería. Sin embargo, serían los dichos de un ex novio una experiencia crucial para la showrunner quien suele recordar en entrevistas –con su tan característico humor- aquel episodio.

“My ex-boyfriend said, 'You have a better chance of getting elected to Congress than getting on the staff of a television show.' Which was the perfect thing for him to say, because my entire career is, 'Well, screw you.' And we broke up. And then I started writing. (...) I would work on spec scripts and study these videotapes I had

⁶⁰⁷ KOHAN, J. Citado en BERRIN, D. “Smoking the Stereotypes”, en Jewish Journal, 20 de mayo de 2009. “None of us were supposed to go into the business. We were supposed to go to law school; we were supposed to go to med school. I was supposed to sit on a bench at Cal Tech and meet a nice guy — my mother told me one day: I should go sit on a bench.”

recorded off television of *Roseanne* and *Seinfeld* and *The Simpsons*. ... What ended up happening was, my sister-in-law's father worked in a building with an agent and gave him my scripts in an elevator. And he read them, and I was on a show by spring. And it took off from there, and I never stopped working.”⁶⁰⁸

Sus inicios serían en la comedia protagonizada por Will Smith, *Fresh Prince of Bel-Air* (NBC, 1990-1996), y continuaría con colaboraciones para shows como *Mad About You* (NBC, 1992-1999), *Tracey Takes On* (HBO, 1996-1999) y *Friends* (NBC, 1994-2004). También colaboraría con algunos guiones en *Will & Grace* (NBC, 1998-2006) el sitcom que tiene a su hermano David como creador, entre otros proyectos. Aunque su gran salto lo daría con la satírica *Weeds*, que al igual que su autora, era una serie que no entraba en los estereotipos fáciles y que logró estar al aire durante ocho temporadas. Con altas cuotas de humor negro, en la serie *Kohan*, presentaba a una reciente viuda, Nancy Botwin (Mary-Loise Parker), que en pos de mantener su estilo de vida y el de sus dos hijos se iniciaría en la venta de cannabis, algo impensable para una ama de casa de clase media y mucho más inesperado para una que aparece en pantalla. En un intento por ofrecer algo diferente, *Kohan* quería un show que escapara a los papeles de ‘héroe’ y ‘villano’ impuestos por las networks y, sin duda, lo logró con personajes tridimensionales que desafían las convenciones. Y que el *New York Times* describió como:

“It is a darkly comic drama loosely wrapped in playful satire, a little bit like ‘American Beauty’ and a little bit like ‘Desperate Housewives’.”⁶⁰⁹

Aunque sería en su incursión en el streaming con *Orange is the New Black* que Jenji Kohan finalmente se afianzaría como showrunner y terminaría por definir su estilo de escritura que tan bien combina el drama y la comedia.⁶¹⁰ Así como también el particular estilo de sus personajes que se ha convertido en todo un sello propio:

⁶⁰⁸ KOHAN, J. Disponible en: <http://www.npr.org/2013/08/13/211639989/orange-creator-jenji-kohan-piper-was-my-trojan-horse>. [Consulta 19-10-2015].

⁶⁰⁹ STANLEY, A. “Mom Brakes for Drug Deals”, en *The New York Times*, 5 de agosto de 2005.

⁶¹⁰ De hecho la serie ha sido nominada tanto a mejor drama como mejor comedia. Algo que ya había sucedido con *Ally McBeal*.

“The characters she creates are dark, twisted, funny and startlingly honest. She’s turned criminals into women we know, women we care about, women we root for. Just as important and in a way that is shamefully rare today, Jenji’s characters are a breathtaking riot of color and sexual orientation onscreen. Jenji shows a passion for diversity by creating characters of all backgrounds who are three-dimensional, flawed and sometimes unpleasant, but always human.”⁶¹¹

La serie incluiría una amplia gama de personajes femeninos que tienen poca o nula cuota en la pantalla. Mientras que la primera temporada estaría centrada en la reciente interna, Piper Chapman (Taylor Schilling), a la cual –en igual que en *Weeds*- Kohan la sitúa fuera de su zona de confort para poder dar inicio a su historia.⁶¹² Sin embargo, más tarde la creadora admitiría que Piper habría sido su caballo de troya⁶¹³ –más que su heroína- para poder contar las historias de las demás mujeres en prisión. Daya, una interna latina que comparte su estadía con su madre y se enamora de uno de los guardias, Taystee, una afroamericana graciosa que tras un fallido periodo fuera de prisión volverá a Litchfield o una enferma de cáncer serán solo algunas de las mujeres que colmarán la pantalla. Como apunta Kohan en una entrevista:

“(…) during the casting process, the pools of talent are so deep when you have a call for Latin women or black women or a middle-aged woman because they never get their shot. (...) Sometimes we would add new characters ‘cause we wanted to use another actress. There were so many people who were just waiting for something like this. The stories are great and the characters are interesting. I don’t know why you don’t see more of it. (...) They’re not shopping, and they’re not talking about the guys they’re fucking. They’re people. Yeah, they’re incarcerated, but it’s hard to find these crossroads where you can bring in all these different groups and have them all in the same place. I’m always looking for a nexus, where you can put all these diverse people together, see how they respond

⁶¹¹ RHIMES, S. “Creator of unforgettable characters”, en Times Magazine, 23 de abril de 2014.

⁶¹² CRUZ, I. “El caballo de Troya de Jenji Kohan”, en El Periódico, 17 de junio de 2014.

⁶¹³ NUSSBAUM, E. “Lockdown”, en The New Yorker, 7 de Julio de 2014.

to one another, see what they learn about each other, and what they like and don't like.”⁶¹⁴

Mientras que, cómo estar alejadas y criar a los hijos que dejaron fuera, una pelea interna por qué grupo manejará la cocina del penal, el sexo, la amistad, las relaciones humanas, las enfermedades y la muerte serán sólo algunos de los temas que tratará la serie. Con humor y sin apuntar a lugares comunes, Kohan acierta notablemente con los personajes de esta historia que han significado su consolidación como autora televisiva.

Aunque basado en el libro de Piper Kerman -quien funciona como consejera en los guiones- Kohan y su equipo dedicarían mucho tiempo a investigar cómo es la vida en prisión para poder desarrollar mejor sus tramas.

“We did tons of research. We went to visit a prison. We had speakers. We have read tons of supplementary material, books and articles. We are constantly emailing articles around the writers' room. We have dipped ourselves in prison culture and lore and media, and the experience and the people. We really want to be as informed as possible.”⁶¹⁵

Personajes complejos y tridimensionales, una perfecta hibridación entre el drama y la comedia, así como también la exploración en temas tabús serían sólo algunas de las características que marcarían el personal estilo de Kohan como showrunner y que se harían presentes en *Orange is the New Black*.

Con *Sense8*, Netflix volvería apostar por la figura del autor, en este caso la dupla **Wachowski** -conformada por Andy y Lana-, proveniente del universo cinematográfico. Su primera película sería *Bound* (1996), aunque se harían mundialmente conocidos *The Matrix* (1999). A la cual le seguirían *The Matrix Reloaded* (2003) y *The Matrix Revolutions* (2003). Su saga de ciencia ficción más famosa y en la cual exploraron una interesante

⁶¹⁴ KOHAN, J. Citada en RADISH, C. “Creator Jenji Kohan Talks ORANGE IS THE NEW BLACK, Her Research Into Prison Life, and Graphic Sex Scenes”, en Collider, 7 de julio de 2013.

⁶¹⁵ *Ibidem*.

estrategia transmediática que ayudó a alimentar el interés por la historia y no tardó en convertirse en una exitosa franquicia. Continuarían con la adaptación cinematográfica del cómic de Alan Moore *V for Vendetta* (James McTeigue, 2006) y en 2008 lanzarían *Speed Racer*, también la adaptación de un cómic, en este caso japonés. En este trabajo estarían involucrados tanto en el guión como en la dirección. Al igual que en sus siguientes dos films: *Cloud Atlas* (2012) y *Jupiter Ascending* (2015). Si algo caracteriza a Andy y Lana Wachowski es su capacidad para crear y ofrecer nuevos mundos narrativos a sus espectadores. Así como también indagar sobre la naturaleza de la existencia humana y su lugar en el universo. Y aunque con los trabajos que siguieron a la trilogía *Matrix* no han logrado volver a tener la misma relevancia cultural han continuado su búsqueda de conceptos estilísticos novedosos y profundos planteos intelectuales.⁶¹⁶ Con *Sense8* retomarán la ciencia ficción, en esta ocasión a través de ocho personajes – o senseis-dispersos en el mundo que tienen el poder de experimentar lo que les sucede a los otros. De esta manera, una mujer en Mumbai (Tina Desai) agarra un paraguas un día soleado mientras en Berlín un criminal (Max Riemelt) se moja en un funeral. O un policía en Chicago (Brian J. Smith) se despierta por el ruido de la música dance de lo que cree es el departamento de al lado, pero en realidad es un set de la DJ islandesa, Riley (Tuppence Middleton), en Londres. Así los personajes comenzarán a conectarse sin terminar de entender qué es lo que les sucede. Los Wachowski jugarán con la hibridación de géneros y mientras la historia de Riley tendrá un aura de misterio, la del actor mejicano Lito (Miguel Silvestre) se encuadrará en una comedia de situación.

“The show shot in eight different countries, and the Wachowskis are stretching their legs here, clearly having fun with the expanded canvas they’re able to work with, while never sacrificing their signature attention to detail or style. Whether it’s ponderous slow-motion or a dancehall rave, there’s no question: they’re going Full Wachowski.”⁶¹⁷

⁶¹⁶ BISHOP, B. “Sense8 review: the creators of The Matrix find a new home on TV”, en The Verge, 28 de mayo de 2015.

⁶¹⁷ *Ibidem*.

La historia de Nomi (Jaime Clayton) una mujer transexual que vive en San Francisco junto a su novia Amanita (Freema Agyeman) será la más personal e íntima, luego de la reasignación de sexo de Lana Wachowski unos años atrás y traerá preguntas existenciales – sobre la identidad y el amor-, tan propias en los productos de estos hermanos. *Sense8* se desarrolla de forma lenta y poco a poco se irán dejando las pistas de hacia dónde va la historia. Quizás el show con **narrativa más compleja** que tiene Netflix hasta el momento, también ha sido la oportunidad para los Wachowski de estrenarse en un nuevo formato que permite un desarrollo diferente –y más pausado- a sus tramas que se abren de forma laberíntica a través del mundo. Con algunas críticas contrapuestas, lo cierto es que la **firma de autor de esta dupla se hace presente**, una vez más, en esta ambiciosa serie.

Otros proyectos de la plataforma quizás tendrían nombres menos célebres que los recién mencionados pero no por eso menos preparados para el trabajo. Tal es el caso, por ejemplo, de **Beau Willimon** que saltó a la fama como showrunner de *House of Cards* pero que si se presta atención a su historia resulta la persona perfecta para llevar a cabo este drama. Con una experiencia previa en política que se remonta a campañas del congresista Chuck Schumer, la postulación de Hillary Clinton al senado en 2000 y la candidatura presidencial en las elecciones primarias del, en aquel momento, gobernador de Vermont Howard Dean, entre otras. Esos años serían no sólo cruciales sino también formativos para Willimon. La derrota de Dean le dejaría un sabor amargo aunque le mostraría el interior del mundo electoral y las imperfecciones de los medios. Sin embargo, Willimon lograría transformar ese fracaso electoral en una obra de teatro –*Farragut North*- y, más tarde, en una exitosa película protagonizada por George Clooney y Ryan Gosling: *The ides of March* (George Clooney, 2011) que estaría nominada a mejor guión en los Óscar, los Golden Globes y los premios BAFTA. Por aquel entonces, una llamada de David Fincher, Josh Donen y Eric Roth preguntándole si quería escribir la adaptación de la serie británica *House of Cards*, lo condujo al proyecto que más tarde adquiriría Netflix.⁶¹⁸ La serie se adentra en el universo de traiciones y engaños de Washigton D.C a través del congresista demócrata

⁶¹⁸ ZAKARIN, J. “How 'House of Cards' Writer Beau Willimon Got the Inside Dirt on D.C.”, en The Hollywood Reporter, 26 de febrero de 2013.

de Carolina del Sur, Frank Underwood (Kevin Spacey). En este trabajo, Willimon pone en práctica su conocimiento del universo político para desarrollar una historia que cautivó al público desde el primer momento y que se convertiría no sólo en el primer show original de la plataforma de streaming sino también en un gran éxito. **Y así como hay autores que hacen a series, hay series que hacen autores.** Y en este caso, *House of Cards* significaría la entrada de Beau Willimon al mundo de los creadores televisivos.

Con el drama familiar *Bloodline*, la compañía de streaming se decantaría –una vez más- por creadores con experiencia en el medio televisivo y productos de calidad a sus espaldas: **Glenn Kessler, Daniel Zelman y Todd A. Kessler.** Estos showrunners ya habían realizado la galardonada serie de FX, *Damages*. El trío pondría en evidencia el carácter colaborativo del medio y la importancia de trabajar en equipo, como apunta, Glenn Kessler:

“In this heavily serialized storytelling every element starts to inform the next element. We’ve learned over time that something that may be incredibly exciting right now has to be considered beyond that because there are many, many ramifications. Competing points of view (are) explored in a way that provides clarity moving forward.”⁶¹⁹

Los creadores, que suelen explorar las dificultades de las relaciones humanas, no tendrían tapujos en admitir que se inspiran en aspectos de sus propias vidas para crear sus tramas y llevar adelante sus personajes. Como comenta Todd Kessler:

“For everything that we’ve worked on together and separately, the themes are coming from very personal places (...) ‘Damages’ was very much about our experiences entering the professional world. With ‘Bloodline’ what we’re really trying to do is delve into family dynamics and the roles people play within families.”⁶²⁰

⁶¹⁹ KESSLER, G. Citado en BERKSHIRE, G. “Showrunner Teams Behind ‘Girls,’ ‘The Americans,’ ‘Bloodline’ on Collaboration”, en *Variety*, 15 de junio de 2015.

⁶²⁰ KESSLER, T. *Ibidem*.

Cuando se trata de los autores de sus dramas originales, Netflix parece haber tomado tres direcciones. Por un lado, **autores consagrados** como se mencionaba al principio –Jenji Kohan y los hermanos Wachoswky-. Por otro, **personas de éxito en el medio cine matográfico** tal es el caso de John Fusco –*Marcopolo*-. Aunque en esta categoría, no todos han logrado convertirse en verdaderos hacedores del medio como sucedió con el antes mencionado, Beau Willimon. Por último, personas con **una amplia experiencia en el medio televisivo** como el triángulo responsable de *Bloodline* -Glenn Kessler, Daniel Zelman y Todd A. Kessler-, el equipo de creadores de *Narcos* -Carlo Bernard, Chris Brancato, Doug Miro y Paul Eckstein - o *Daredevil* que cuenta con el experimentado guionista Drew Goddard.

11.2. NO ES TELEVISIÓN, ES NETFLIX

Si a principios de esta Tercera Edad de Oro era HBO el canal que desde el cable pago instauraba una nueva forma de hacer televisión con un fuerte sello propio –libertad creativa, temas controversiales, series de autor, temporadas más cortas, grandes presupuestos, ...-⁶²¹ que se traduciría en series como *The Sopranos*, *The Wire* y *Six Feet Under* dando inicio a esta etapa de bonanza y que más tarde el resto de los canales, en mayor o menor medida, imitarían.⁶²² Con Netflix aquellos mandamientos de la cadena de pago serían reformulados y también transformados dando lugar a otro hito dentro de esta etapa. En menos de cinco años de producciones originales, la compañía que se inició como un videoclub online ha logrado forjar una fuerte identidad que, al igual que HBO, todo indica que se convertirá en un antes y un después en la industria. De hecho, las comparaciones entre el gigante del cable pago y la compañía de streaming no han tardado en llegar. Si bien es cierto que la calidad de sus series originales en ambos casos es alta, sus modelos de negocio difieren en varios aspectos. Por ejemplo, mientras HBO es dueño y productor de la mayoría de la producción original de sus canales, **Netflix prefiere licenciar su contenido.**

“The studio model lets HBO recoup the investment in original programming through its 114 million subscribers in 65 countries worldwide, as well as via DVD

⁶²¹ Sobre este tema se ahonda en el capítulo 2.

⁶²² Showtime, AMC, FX son solo algunos casos.

sales. (...) By contrast, Netflix calls itself a ‘programmer’ not a producer. It licensed streaming rights to ‘House of Cards’ from producer Media Rights Capital (...) which owns the content, cut a deal with Sony Pictures Television to sell DVD and international TV rights covering non-Netflix countries.

HBO’s studio model does mean it potentially risks losing some of that upside on a flop (something Netflix isn’t exposed to). But not every show on the cable network has to be a hit or even attract a large audience, just as not everything Netflix puts in the queue has to set the world on fire.”⁶²³

Las diferencias entre ambos modelos de negocio continúan. Mientras Netflix se ha iniciado en los terrenos de la producción original recientemente y se ha adentrado de manera más intensa en 2015. La trayectoria de HBO se traduce en un mayor número de shows producidos que incluye series, mini series, películas y documentales con sus respectivas nominaciones y galardones recibidos. Por otro lado, la manera de suscribirse al servicio de streaming es más sencilla que la de HBO así como también más económica. Algo de lo que el canal premium se ha percatado como pone en evidencia su plataforma HBO Go que permite visionar sus contenidos en streaming a quienes estén suscriptos a su servicio y ya han incorporado la posibilidad de acceder a la plataforma sin tener que estar adherido a un servicio de cable.⁶²⁴ Sin embargo, no es menester de este apartado mostrar las diferencias entre un modelo de negocio y otro, sino descifrar la manera en que Netflix ha logrado forjar su identidad de marca.

De esta forma, en pos de generar identidad corporativa (y mayores suscriptores), Netflix ha puesto en marcha diferentes estrategias que tienen que ver con su catálogo de contenidos y que pueden resumirse en los puntos que se enumeran a continuación:

1. Producción de contenidos exclusivos y de calidad. La compañía de Hastings se ha iniciado en la producción de series con productos que nada tienen que envidiarle a los que se emiten por canales de pago o networks, con *House of Cards* y *Orange is the New Black*

⁶²³ SPANGLER, T. “Netflix the ‘New HBO’? Get Real”, en *Variety*, 19 de julio de 2013.

⁶²⁴ WELCH, C. “HBO Now hands-on: it's HBO Go without cable. What else do you need?”, en *The Verge*, 7 de abril de 2015.

como sus principales exponentes. Y es que, en un mundo donde las divisiones entre ‘televisión’ y ‘video online’ cada vez se desdibujan más no sorprende que las apuestas de Netflix estén en la producción propia como forma de diferenciarse y ofrecer contenidos exclusivos.⁶²⁵ **Estos contenidos que en sus principios han llamado la atención por la novedad que significaban, hoy, ya generan expectativas entre los suscriptores de la plataforma, los fans y la crítica.**⁶²⁶ Así como también nominaciones y premios en entregas de galardones. Si antes los contenidos de servicios más económicos como las networks o el cable básico eran sinónimo de productos de menor calidad o riesgo narrativo y, en contraposición, los de canales de pago significaban producciones con más presupuesto, punteras y relacionadas con el concepto Quality TV. En nuestros días, el nivel de producciones de Netflix, cuyo precio mensual oscila los ocho dólares, ha transformado las expectativas del público y elevado la vara en cuanto a producciones originales. En *House of Cards*, por ejemplo, han contado con estrellas como Kevin Spacey y Robin Wright, además, de David Fincher detrás del proyecto.

“This rapid shift in focus isn’t just coming because Netflix execs suddenly crave becoming creative auteurs—it’s a shift necessary to sustain the company’s business model. Licensing costs have soared as content makers realized the value of streaming rights and deep-pocketed competitors like Amazon entered the market. At the same time, HBO and others offering stand-alone versions of their channels to cord-cutters will change what viewers expect of cheap subscription services.

Great premium, original content is more necessary than ever — but it’s harder than ever to get a hold of. No wonder Netflix is trying to bankroll the content itself.”⁶²⁷

⁶²⁵ SUROWIECKI, J. “Content and Its Discontents”, en *The New Yorker*, 20 de octubre de 2014. “As recently as 2011, Reed Hastings, Netflix’s C.E.O., told investors, ‘We’re better off letting other people take creative risks,’ rather than investing in original shows and movies. But the rising cost of content and the added competition meant that this approach would no longer fly. Thus ‘House of Cards’ and ‘Orange Is the New Black’ and the Sandler deal. ‘The carrot for any pay-TV service is really original content,’ Ulin said. That’s the one thing you can guarantee people won’t be able to find anywhere else. Of course, everyone is investing in original content, so Netflix just has to do what others are doing and hope that it can do it better.”

⁶²⁶ LUCKERSON, V. “2015 Will Be the Year Netflix Goes ‘Full HBO’”, en *Time*, 20 de enero de 2015.

⁶²⁷ LUCKERSON, V. “2015 Will Be the Year Netflix Goes ‘Full HBO’”. *Op. cit.*.

2. El rescate de series. Netflix ha optado por revivir shows que llevaban largo tiempo cancelados como fue el caso de *Arrested Development*, así como también resucitar contenidos que habían salido de la grilla televisiva más recientemente como *The Killing*. Tanto en un caso como en otro, resulta un guiño a nuevos suscriptores y la posibilidad de ‘finales’ pensados y no impuestos para las historias y los espectadores. Además, de las ya mencionadas hay diferentes series que han formado parte de esta estrategia –*Wet Hot American Summer*, *Longmire*, *Trailer Park Boys*, *Stars Wars: The Clone Wars*,...- y la compañía pareciera dispuesta a continuar desarrollando productos en esta dirección. La noticia de un posible regreso del dramedy *Gilmore Gilrs* ha colmado los titulares en estos últimos días. La serie de Amy Sherman-Palladino que terminó en 2007 ⁶²⁸ y se encuentra disponible en la plataforma de streaming mantiene vigencia dentro de los espectadores y Netflix, a través de sus métricas, lo sabe. De esta manera, a sus contenidos originales, la compañía suma **el regreso de shows que apuntan a despertar la nostalgia del espectador y llevarlo nuevamente –ya sea a través de una precuela o secuela- al universo narrativo de personajes que han resultado entrañables para la audiencia.**

“It's not necessarily reviving these shows and movies to replicate exactly what we saw when the programs and films first aired, either. The new content Netflix is making includes sequels and prequels with altered show structures and timelines, and, in the case of prequels, characters who have aged.”⁶²⁹

Con el regreso de *Fuller House* previsto para 2016, Netflix está interesado en traer de nuevo a la pantalla series que hayan desarrollado poderosas comunidades de fans y que también den la posibilidad de atraer a nuevo público.⁶³⁰ Esto ha sucedido con las chicas *Gilmore* que, han logrado multiplicar su audiencia a través de los años y también con *Wet Hot American Summer* que, a pesar que el film no tuvo buena recepción en su estreno, los años y su elenco estelar lo han convertido en un producto de culto y, su regreso, ha

⁶²⁸ Téngase en cuenta que en la última temporada de *Gilmore Girls* su showrunner, Amy Sherman-Palladino, por desacuerdos con la cadena fue apartada del programa decisión que trajo aparejado descontento entre fans y estrellas de la serie.

⁶²⁹ KHAN, F. “Why Netflix reviving old TV shows is exactly what we want”, en Tech Radar, 22 de octubre de 2015.

⁶³⁰ KHAN, F. “Why Netflix reviving old TV shows is exactly what we want”. *Op. cit.*

generado grandes expectativas. Sin embargo, esta tendencia a la resucitación de contenidos no es exclusiva del sitio pionero en streaming. Showtime ya ha anunciado el regreso de *Twin Peaks* y los agentes del FBI, Mulder y Scully, volverán en 2016 a la pantalla de FOX para una nueva entrega de *The X-Files*.⁶³¹ Aunque Netflix sí tiene el mérito de haber llevado la delantera en esta tendencia televisiva y haber logrado revivir, en poco tiempo, diferentes proyectos con éxito.

3. Una amplia gama de contenidos. Netflix ha sido astuto al desarrollar contenidos que apelan a diferentes tipos de públicos – documentales, películas, sitcoms, programas infantiles,...-. Ya no se trata de un videoclub online donde las personas pueden elegir de un catalogo virtual películas o series disponibles en otros formatos. Se trata de **generar y ofrecer contenidos que las personas quieran ver y que únicamente estén disponibles en su plataforma de streaming**. De esta manera han estrenado series que apelan a distintas tendencias de esta Tercera Edad de Oro como los antihéroes (*House of Cards*), las mujeres protagonistas (*Orange is the New Black*), productos derivados de cómics (*Marvel's Daredevil* y *Marvel's Jessica Jones*), escenarios donde lo sobrenatural tiene lugar (*Helmock Grove*), escenarios históricos (*Marco Polo*, *Narcos*), entre otras tendencias. A estas series dramáticas originales se suman sus series cómicas, sus documentales, sus films y su programación infantil, además, de su catálogo con contenidos no exclusivos. En definitiva, nada mal para una plataforma que comenzó a producir contenidos en 2012. En este punto la compañía se ha dado cuenta que la diversidad de sus productos es directamente proporcional con la de sus suscriptores. Vale la pena destacar, que en la producción de esta amplia gama de contenidos la compañía se diferencia de los canales televisivos que, siguiendo la estrategia de HBO, han forjado una identidad a partir de sus series originales (AMC, FX) o apuntando a un público específico (CW, FOX) y abre el juego a un nuevo escenario más vasto.

“What sets Netflix apart is how aggressively it's going after audiences of different kinds. It doesn't release traditional ratings for its shows because it doesn't need to. How many people are watching each program is not the end-all for Netflix; it's how many subscribers each individual program can bring in and keep. With a

⁶³¹ LITTLETON, C. “The X-Files’ Revival: David Duchovny & Gillian Anderson to Reprise Roles on Fox”, en *Variety*, 24 de marzo de 2015.

commitment to quality and a pattern of growth, Netflix isn't just winning the programming battle. It's miles ahead of the competition.”⁶³²

A estas tres tendencias que la compañía ha puesto en marcha con su producción original, se le suma un factor que pareciera ser un denominador común en sus proyectos: **la libertad creativa**.⁶³³ Característica que recuerda a la pionera cadena HBO y que rápidamente ha generado una imagen positiva dentro de la industria y sus trabajadores ansiosos por participar en proyectos de la plataforma, aunque también cuenta con algunos detractores.⁶³⁴ Sin embargo, como apunta Ted Sarandos, CCO de Netflix:

“[W]e built the company on this internal culture of freedom and responsibility, and we really did apply that to our showrunners too (...) We decided it would be our role not to coach the creatives because it really wasn't our wheelhouse. It was going to be our role to pick the right projects, pick the right worlds, pick the right talent to run those shows, and then really try to create an environment for them to do the best work of their lives.”⁶³⁵

Las palabras de Sarandos recuerdan a la manera en que el productor, Grant Tinker, se refería a su trabajo en MTM, mencionado algunos capítulos más atrás. De una u otra forma, el resultado de esta libertad creativa han sido shows que, en su gran mayoría, han tenido una buena recepción por el triángulo conformado por el público, la prensa y las entregas de premios y, que ha instaurado una nueva forma de consumo audiovisual. En definitiva, se han sabido incorporar rápidamente al panorama audiovisual actual.

Cabe destacar que Netflix no sólo se enfocaría en el qué sino también en el cómo. Y así, conscientes de las posibilidades que ofrece el streaming, Netflix lanzaría **temporadas**

⁶³² O'KEEFFE, K. “Why Netflix Is About to Bury the Competition — and Blow Up Bigger Than Ever”, en Arts Mic, 6 de marzo de 2015.

⁶³³ BALDWIN, R. “With House of Cards, Netflix Bets on Creative Freedom”, en Wired, 2 de enero de 2013. “Streaming media companies are positioning themselves as the place where writers, directors and producers can do what they want, without fear of micromanaging.”

⁶³⁴ RYAN, M. “Netflix, Binging And Quality Control In The Age Of Peak TV”, en Huffington Post, 27 de agosto de 2015.

⁶³⁵ SARANDOS, T. Citado en RYAN, M. “Netflix, Binging And Quality Control In The Age Of Peak TV”, en Huffington Post, 27 de agosto de 2015.

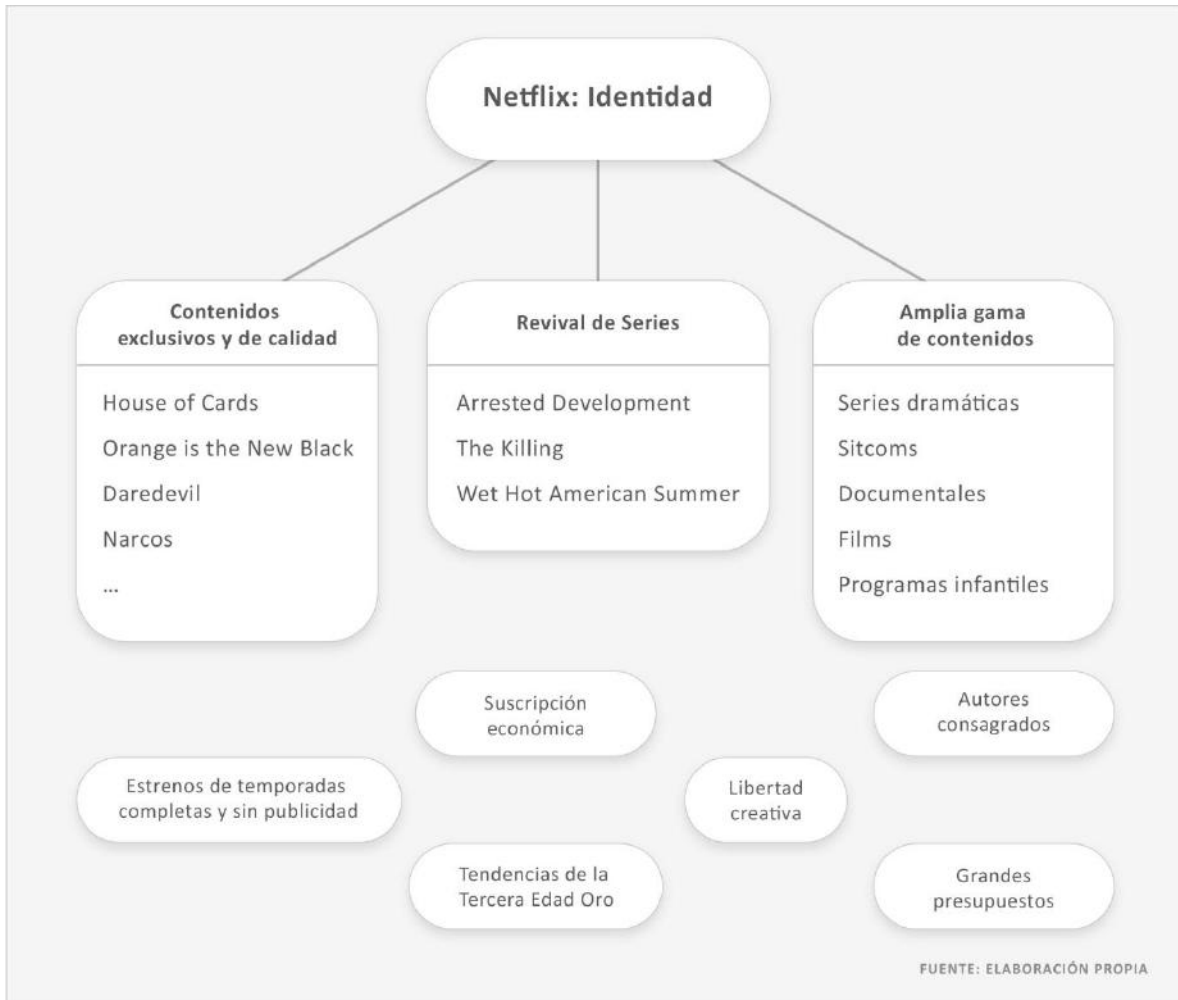
completas y sin publicidad con estrenos mundiales a su audiencia. Un verdadero quiebre con el ‘appointment TV’ y algo inédito hasta el momento cuando de series se trata.⁶³⁶ Esto se convertiría en un rasgo distintivo de la compañía que otros sitios de streaming, como por ejemplo Amazon, no llevarían a cabo manteniendo el modelo de la televisión tradicional de un capítulo por semana.

Como se ha mostrado en este apartado y, a partir de la puesta en marcha de diferentes estrategias, Netflix lograría en tiempo récord forjar una identidad de marca y diferenciarse dentro del mercado televisivo por las características y calidad de sus producciones originales. Algo que traería aparejado cambios no sólo en el panorama televisivo tradicional, sino también en los contenidos exclusivos de streaming –por ejemplo de Amazon y Hulu– abriendo el escenario de la industria audiovisual en nuevas direcciones.

En el siguiente gráfico se ponen de manifiesto los factores que han ayudado a forjar la identidad de Netflix.

⁶³⁶ Sobre este punto se ahondará más adelante.

FIGURA 11. Identidad de Netflix, factores que han ayudado a forjarla



12. GÉNERO, HIBRIDACIÓN, ESTÉTICA Y EXPERIMENTACIÓN EN NETFLIX

*Yeah, maybe you're right. You deserve the truth.
Frank, Lilyhammer.*

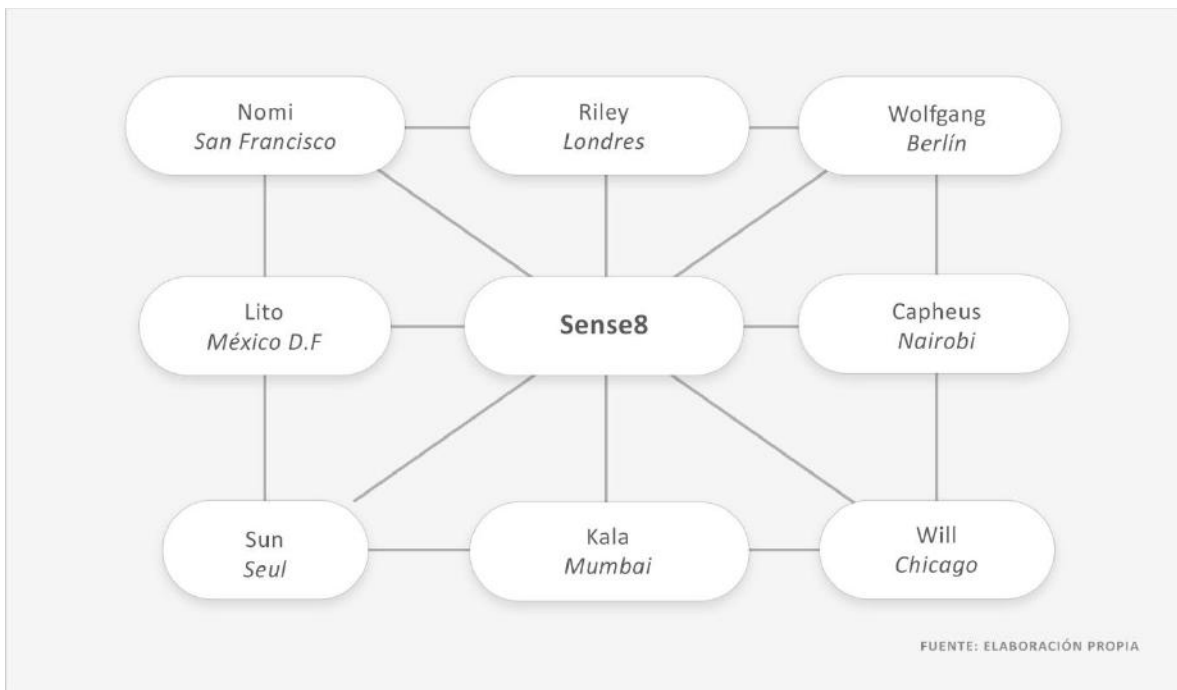
Recuperando algunos conceptos que se plantearon en el quinto capítulo (narración compleja, hibridación y experimentación) y en el séptimo (estética televisiva) a lo largo de la siguiente sección ahondaremos en algunas de las estrategias narrativas que han adoptado las series originales de Netflix.

12.1. NARRACIÓN COMPLEJA, HIBRIDACIÓN Y EXPERIMENTACIÓN A LA CARTA

La Tercera Edad de Oro de la Televisión ha dejado en claro que el público está dispuesto a consumir historias narrativamente más complejas. Para poder captar a un espectador de preferencias cada vez más sofisticadas, Netflix no sólo debía apelar en sus series a la noción de Quality TV que se ha instaurado durante esta etapa, sino también debían aportar novedad dentro del (saturado) panorama televisivo en pos de conseguir nuevos suscriptores. A lo largo de este apartado se profundizará en la forma en que la compañía ha trabajado tres aspectos en sus series: la narración compleja, la hibridación y la experimentación.

Cuando se trata de narración compleja *Sense8* se presenta como un claro ejemplo de esta tendencia. Con ocho personajes dispersos y (extrañamente) conectados a través del mundo –como se puede ver en la figura de abajo-, la historia de los hermanos Wachowski exige no sólo un espectador que esté dispuesto a pensar y descifrar las leyes del universo que recrea la serie y aquella rara fuerza que une a los protagonistas sino también que esté dispuesto a formular interrogantes en relación con la historia.

FIGURA 12. Personajes y ciudades en *Sense8*



El elenco coral de ocho historias entrelazadas reclama tiempo para poder desdoblar cada una. A medida que la trama se desarrolla conoceremos los personajes y sus respectivos trasfondos. Por ejemplo, Kala (Tina Desai) una joven farmacéutica que está por casarse con un hombre del que no está enamorada, Riley (Tuppence Middleton) una DJ islandesa que vive en Londres y tiene problemas con drogas, así como también vivencias no resueltas de su pasado o Lito (Miguel Ángel Silvestre), un actor gay que teme revelar su sexualidad por miedo a comprometer su carrera. *Sense8* ofrece un tiempo narrativo con una cadencia propia que escapa a lo que el espectador televisivo pueda estar acostumbrado. A

esto se suman constantes saltos tanto de tiempo (que incluyen flashbacks) como de lugar – entre una ciudad y otra- que ponen de manifiesto la conexión que viven los personajes. Como por ejemplo, la pelea callejera que sufre Capheus (Aml Ameen) cuando intenta recuperar los medicamentos de su madre y donde lo ayudará a la distancia Sun (Donna Bae) (1.03) o una de las primeras escenas de la serie cuando (1.01) los diferentes protagonistas ven Angelica (Daryl Hannah) presente en sus respectivos escenarios cotidianos.

“(…) the show’s themes and layers don’t really come into focus until you’ve consumed most of the season. It’s a show that needs unpacking. Sure, there’s the pure enjoyment of watching the plot unfold, of just sitting back and reveling in the glee of the fight scenes and plot twists. But the show has so much more going on underneath the surface that makes the whole season all the more enriching.”⁶³⁷

La hibridación de géneros que se produce en esta serie es un juego complejo. Enmarcada en la ciencia ficción –con personajes que poseen un poder sobrenatural- cada historia pareciera apuntar a un género diferente. La historia de Lito, como se mencionaba en el capítulo anterior, posee claros elementos de la comedia de situación llevados, por momentos, casi al extremo. Mientras que otras, como la de Will (Brian J. Smith) ofrece tintes de thriller supernatural, la de Capheus pareciera un drama social y la de Kala elementos de uno romántico. La hibridación logra tal nivel que en un mismo episodio un clip de bollywood se mezcla con escenas de peleas (que hay muchas) dando lugar a la combinación del musical y el género de acción (1.02). El resultado es un universo narrativo complejo y vasto que desafía el mismo concepto de la hibridación de géneros en pos de un modelo de referencialidades que pareciera no tener límites y superar cualquier tipo de encasillamiento.

Filmada en nueve ciudades y cinco continentes los desafíos han sido innumerables desde el guión, la producción y la realización algo que, fiel al estilo de desarrollar productos periféricos de los hermanos Wachowski, se muestra en el especial *Sense8: la*

⁶³⁷ FOWLE, K. “Sense8: Let’s talk about all of season 1”, en Entertainment weekly, 17 de junio de 2015.

creación del mundo donde se ponen a disposición del espectador extras para comprender mejor el proceso de producción de esta ambiciosa serie en la cual la experimentación es el trasfondo del proyecto. Desde una narrativa que no responde a los conceptos de ‘flexi narratives’ (Robin Nelson) ni al de ‘cumulative narrative’ (Horace Newcomb) sino que abre el mapa a un desarrollo con ritmo propio. Hasta una historia con un universo de leyes particulares que permite la posibilidad de una exploración constante que recuerda la noción de laberinto planteada por Murray, característica de la narrativa compleja. Pasando por la sensación que tiene el espectador de estar viendo sólo un ápice del total de una historia que bien podría ser inabarcable.

Narcos, otro de los proyectos que encabezó los estrenos de Netflix durante 2015 supondría un desafío en diferentes aspectos. Desde la hibridación, la serie que toma como punto de partida la realidad introduce también elementos de ficción dando lugar –ya desde su inicio- a una amalgama de géneros particular. De esta manera, los archivos reales que se incorporan a la historia refuerzan el sentido de realidad propio del documental aunque la advertencia al principio de cada capítulo le recuerda al espectador que se trata de una ficción. *Narcos* podría ser encasillado tanto como una biopic para la pantalla chica así como un drama de época o una historia de acción. Y es que la serie combina estos diferentes elementos (y más) a la perfección con referencias a *Godfellas* (Martin Scorsese, 1990) y también a la ya clásica *The Wire* entre otros.

Centrada en el ascenso y la caída de la polémica figura de Pablo Escobar y sus diferentes facetas como padre, esposo, político, Robin Hood moderno, bandido, asesino o narcotraficante; el escenario político y social de Colombia durante la década del setenta y del ochenta no jugará un papel menor y será introducido en la trama. La historia incorpora, además, saltos temporales, una edición vertiginosa y la voz en off del agente de la DEA, Steven Murphy, como recursos narrativos para dotar de dinamismo a la historia y donde la atención por parte del espectador para desentrañar este complejo mapa de relaciones y tramas será una exigencia.

Elementos de los primeros capítulos incidirán en los siguientes haciendo que la audiencia preste atención a los diferentes detalles y convirtiendo la serie en un ejemplo de

narrativa compleja propia de esta Tercera Edad de Oro. En este sentido y, quizás a sabiendas que la historia de Pablo Escobar y el contexto colombiano pueden resultar de por sí difíciles para alguien que no esté interiorizado con la historia, la voz en off de Murphy advierte, en algunos casos, qué hechos no pueden pasarse por alto o deben ser tenidos en cuenta con especial atención por parte del televidente.

En el terreno de la experimentación, la serie actualiza la historia de Pablo Escobar – que había adquirido mayor protagonismo en los últimos años- y se toma la decisión de filmar en dos idiomas –inglés y español-. Característica que se refuerza a partir de un casting formado tanto por actores norteamericanos como latinoamericanos⁶³⁸ como manera de dotar de veracidad a la serie. A diferencia de *Sense8*, por ejemplo, donde todos los personajes sin importar sus diferentes locaciones hablan en inglés.

Con *Bloodline*, Netflix presentaría su propia versión y primer acercamiento a un drama familiar, género ampliamente explotado en la televisión y, también, en esta Tercera Edad de Oro (*Six Feet Under*, *Big Love*, *Brothers & Sisters*,...). Sin apelar a un producto de quiebre dentro del género como pueden haber sido los dramas familiares de HBO, *Bloodline* partiría de una premisa diferente aunque no por eso menos interesante. Una fiesta organizada por el matrimonio Rayburn sería la excusa para el regreso del problemático hijo Danny y el puntapié de la historia. Introduciendo elementos propios del thriller, el crime drama o el misterio –que no suelen relacionarse con el drama familiar-⁶³⁹ la historia de esta dinastía daría lugar a una atractiva hibridación. En pos de desorientar al espectador y mostrar que ‘no todo es lo que parece’ los recursos narrativos de la voz en off y una edición que realiza saltos temporales –desde la infancia hasta un futuro que todavía no se le revela a la audiencia- serían cruciales para generar expectativa y despertar el interés del público. Hay un muerto pero no se sabe quién ni tampoco cómo murió. Ya avanzada la primera temporada diferentes giros de la historia mostrarían que las apariencias engañan y los personajes que se presentan en un momento como los ‘buenos’ son tan moralmente

⁶³⁸ La serie cuenta con actores de Colombia, de Chile (Pedro Pascal en el papel de Javier Peña) y Brasil (Wagner Moura en el papel de Pablo Escobar).

⁶³⁹ PONIEWOZIK, J. “Review: On Netflix’s *Bloodline*, a Family That Preys Together”, 18 de marzo de 2015.

cuestionables como los ‘malos’. Mientras que los hechos del pasado que marcaron la historia familiar ayudarán al espectador a entender a personajes como el de Danny y su accionar. Una vez más nos encontramos frente a una narrativa compleja que a medida que se desarrolla la historia se siembran más interrogantes en la audiencia ¿Quién es la chica que falleció? ¿Por qué? ¿Quiénes ocultaron los hechos? ¿Danny fue el culpable? En *Bloodline* no sólo importa lo que sucede sino también cómo sucede. De esta forma, los mecanismos narrativos que serán puestos en marcha para contar la historia – el ‘how did he do that?’ - en pos de atraer al público serán cruciales.⁶⁴⁰

“[*Bloodline*] keeps flashing forward to violent events, then doubling back to a present-day story that keeps twisting on itself. (...) *Bloodline* is less about what happens or whodunit, so much as what drove them to it and who, if anyone, is the villain. Maybe everyone is, a little bit.”⁶⁴¹

En el terreno de la **experimentación** y, más específicamente del reciclaje de contenidos o la capacidad de establecer relaciones de hipertextualidad externa como apunta Cascajosa Virino,⁶⁴² algo tan propio de la pantalla chica y que, sin embargo, parece haber adquirido más protagonismo durante esta etapa, Netflix también inscribirá productos. En esta tendencia se pueden ubicar las dos series basadas en personajes de los cómics de Marvel *Daredevil* y *Jessica Jones*. La primera toma algunos elementos de su original – personajes, escenario, ...- mientras que modifica otros – Matt no es tan sádico, ni su padre un alcohólico empedernido como se los retrata en el cómic-. El resultado es una nueva versión de este personaje y su historia que suma novedades a lo que ya se había ofrecido en la película y el cómic. Mientras que con *Jessica Jones* – personaje del cómic Alias de Brian Micheal Bendis y Micheal Gaydos- pondrían en la pantalla a una fallida super heroína devenida en investigadora privada y encarnada por Krysten Ritter que logra mostrarse vulnerable aunque no indefensa, temerosa pero segura de sí misma, frágil, herida, cínica e irónica en una interpretación que, sin lugar a dudas, es una de las grandes fortalezas de la

⁶⁴⁰ MITTEL, J. “Narrative Complexity in Contemporary American Television”. *Op. cit.*, p. 35.

⁶⁴¹ PONIEWOZIK, J. “Review: On Netflix’s *Bloodline*, a Family That Preys Together”. *Op. cit.*

⁶⁴² CASCAJOSA, C. “Procesos de hipertextualidad en la ficción televisiva norteamericana”, en *Área Abierta* n°5, Marzo 2003.

historia. La serie pondrá en pantalla una gama de interesantes personajes femeninos dentro de un género en el que, históricamente, las féminas han estado excluidas o relegadas al papel de damisela en apuros. Al igual que en *Daredevil* el villano tardará en aparecer en pantalla y los backstories de cada personaje serán piezas claves en el desarrollo de la trama donde los papeles secundarios también lograrán brillar. En ambos casos, Netflix se adentra en una tendencia de la Tercera Edad de Oro que cada vez toma más protagonismo: el universo del cómic y los superhéroes.

“*Jessica Jones*, the comics company’s second Netflix series, returns to *Daredevil*’s dark corner of the Marvel Universe, and things only get bleaker. In a modern twist on film noir, the series follows its title character as she tries to solve a case while dealing with her terrible past. And it’s excellent, just as brutal and uncompromising as its predecessor. But by placing its stellar female cast in this murky underworld and letting them shine in a way Marvel has never done before, it stands head and shoulders above the company’s other marquee properties to become one of the best new shows out this year. *Daredevil* was great by Marvel standards. *Jessica Jones* is just great.”⁶⁴³

La narración compleja, la hibridación y la experimentación que se hacen presente durante esta Tercera Edad de Oro del medio no necesariamente deben estar ligadas a discursos audiovisuales de calidad.⁶⁴⁴ En este sentido, con *Hemlock Grove* -que ha recibido críticas contrapuestas- nos encontramos frente a otro caso de hibridación que apuesta a un sistema de referencialidades amplias y que hace difícil su encasillamiento bajo una única etiqueta. Así, desde el drama supernatural hasta el thriller pasando por el horror se harán presentes en esta serie producida por Eli Roth. Además de referencias a éxitos adolescentes como la saga *Twilight* o programas televisivos icónicos como *Twin Peaks*. Si series como *House of Cards* estaban destinadas a ser productos que atrajeran a grandes masas, *Hemlock Grove* es, sin lugar a dudas, un producto de culto.

⁶⁴³ OPAM, K. “Review: Jessica Jones is the complex (super) heroine we’ve been waiting for”, en The Verge, 19 de noviembre de 2015.

⁶⁴⁴ MITTEL, J. “Narrative Complexity in Contemporary American Television”. *Op. cit.*, p. 30.

Otras series de Netflix como *House of Cards* y *Orange is the New Black* harán atractivos aportes sobre los temas tratados en este apartado. Sin embargo, sobre estos dos casos se ahondará en el décimo cuarto capítulo.

Lo que merece ser tenido en cuenta en este apartado es la manera en que Netflix ha utilizado la narración compleja, la hibridación de géneros y la experimentación como fórmulas para crear productos más complejos e interesantes para sus usuarios. En el caso de la hidridación de géneros, como apunta Steve Neale que, si bien se refiere a films, igualmente su aporte merece ser tenido en cuenta en este trabajo:

“Genres (...) consist also, and equally, of specific systems of expectation and hypothesis which spectators bring with them to the cinema, and which interact with films themselves during the course of the viewing process. These systems provide spectators with means of recognition and understanding. (...) They offer a way of working out the significance of what is happening on the screen (...) These systems also offer grounds for further anticipation. If a film is a musical, more singing is likely to occur, and the plot is likely to follow some directions rather than others.”⁶⁴⁵

Los géneros son los que permiten orientar al espectador respecto de los contenidos que recibe y decodifica. Hay determinadas leyes dentro de la ciencia ficción, por ejemplo, que no tienen nada que ver con el musical. Aunque también debe tenerse en cuenta que al estatismo, la institucionalización y la estabilidad propia de los géneros se le contraponen el cambio y la innovación porque éstos dependen de la relación entre emisor, receptor y de la consiguiente adecuación a los cambios sociales.⁶⁴⁶ En este sentido, durante esta Tercera Edad de Oro donde la hibridación de géneros se vuelve superlativa el espectador por momentos se desorienta con la inclusión de elementos que, tradicionalmente, han sido opuestos (drama familiar – thriller, ciencia ficción- drama político,...) y exige que esté en

⁶⁴⁵ NEALE, S. “Questions of genre” en *Screen*, The Journal of the Society for Education in Film and Television, volume 31, número 1, 1990, p. 46.

⁶⁴⁶ TOUS, A. *La Era del Drama en Televisión*. Barcelona: UOC Press, 2010, p. 44.

todo momento atento para poder descifrar esas nuevas leyes que se ponen de manifiesto y actualizar sus expectativas respecto del contenido en pantalla. ¿Es *Jessica Jones* una superhéroe aunque no tenga un traje característico? ¿Es un drama familiar o un thriller *Bloodline*? ¿Permite la ciencia ficción escenas musicales como las de *Sense8*? Este juego entre elementos propios de un género y la incorporación de elementos novedosos u originales permite escapar a un producto formulaico⁶⁴⁷ y genera interesantes resultados como ha evidenciado este período de drama serial. En resumidas cuentas, en una narrativa compleja que recibe de brazos abiertos a la hibridación de géneros y está dispuesta a experimentar, el espectador no puede dar nada por sentado y debe prestar atención a todos los detalles en su búsqueda por descifrar el texto que recibe a través de la pantalla.

⁶⁴⁷ TOUS, A. *La Era del Drama en Televisión*. *Op. cit.*, p. 49.

FIGURA 13. Hibridación, narrativa compleja y experimentación en Netflix



12.2. EL STREAMING NO ENVIDIA AL CINE, NI A LA TELEVISIÓN. LA ESTÉTICA EN NETFLIX

A la narración compleja, la hibridación y la experimentación que poseen las series de Netflix se le suman valores estéticos que acompañan esta forma de contar historias. Recursos que se explotarán de diferentes formas durante esta Tercera Edad de Oro y que la compañía de Hastings no dejará de lado otorgando a sus series un **valor cinematográfico** que se traduce en producciones con temáticas originales y señas de autor –*Orange is the New Black*-, conceptos narrativos más arriesgados –*Sense8*-, con una poderosa impronta visual –*Helmock Grove*-, un presupuesto antaño impensado para una serie –*Marco Polo*- o estrellas de primer nivel tanto detrás como frente a la pantalla –*House of Cards*-. Así se hará presente un **exceso estilístico** que se lleva a cabo en diferentes niveles –elencos corales, elevados costos de producción, elaborados títulos de créditos, estrategias narrativas, contenidos extras,...- y presta especial atención a los elementos visuales de la historia para poder potenciar los aspectos narrativos de la misma.

Por ejemplo, en *Sense8* estos excesos visuales abarcan desde sus vertiginosos títulos de créditos hasta una edición acelerada que simula por momentos un zapping o un videoclip y que exige la completa atención del espectador donde los diferentes escenarios y personajes de la historia se mezclan rápidamente pasando también por un elenco coral que incluye a ocho protagonistas. El disperso escenario de la serie –en nueve ciudades- funcionará también como centro estilístico de la narración donde a las calles de tierra de Nairobi se le contraponen los altos edificios de Seúl o la colonial ciudad de México D.F realizando un atractivo **juego de opuestos** que ofrece impactantes postales al espectador. Sobre la contraposición de imágenes también se basará *Bloodline* que espacialmente se ubica en Los Cayos, Florida. Ya desde sus títulos se le muestra a la audiencia un paisaje de ensueño que, a través de un clip en slow motion, se transforma en una oscura tormenta. De esta manera, a las playas de arenas blancas y la prolija posada de la familia Rayburn se contraponen los oscuros humedales de Florida que esconden los secretos de la comunidad y la familia. Escenas oníricas a modo de flashbacks terminan por completar este juego visual. Mientras que, en *Orange is the New Black* esta relación de opuestos se dará entre las escenas de encierro y las de ‘libertad’. Es decir, entre la cárcel y los flashbacks o las secuencias que nos llevan a ver la vida de los personajes fuera de prisión.

En *Hemlock Grove* los recursos visuales jugarán un papel crucial y así, la serie se sustentará en **imágenes sugerentes** que ponen el foco en el placer estético de la serie lo que permite, en algún punto, pasar por alto algunas lagunas narrativas que posee la historia.

Netflix también alimentará la fascinación del público por **personajes moralmente cuestionables**. Con el maquiavélico Frank Underwood darían inicio a esta tendencia dentro de la plataforma aunque no sería la única. La figura de Pablo Escobar en *Narcos* traería a la pantalla a un hombre que parece no conocer de remordimientos y que no perdonará a ninguno de sus enemigos (y a veces tampoco a sus aliados).⁶⁴⁸ Mientras que, en la misma serie los agentes de la DEA, aunque retratados como los ‘buenos’ también llevarán a cabo acciones controversiales en pos de alcanzar su objetivo, como por ejemplo un tiroteo en un bar donde mueren varios civiles inocentes. *Narcos* también encenderá la búsqueda por una

⁶⁴⁸ Por ejemplo en Despegue (1.01).

autenticidad visual que se hace presente en la decisión de filmar la serie en dos lenguas sin forzar el uso de un idioma u otro. Así como también en la elección de Colombia como escenario para la realización de la serie, la incorporación de actores latinos en la historia, la inclusión de imágenes de archivo de la época retratada y la explicación de diferentes hechos históricos que influyen en el devenir de la trama.

Otras series pondrán en funcionamiento **recursos narrativos** que quiebran con lo que el espectador está acostumbrado. Tal es el caso de la ruptura de la cuarta pared que realiza Frank Underwood que, aunque se ha sido utilizado en otras series⁶⁴⁹ funciona como una novedad para la audiencia o la incorporación de la pantalla del teléfono móvil en la televisiva. Mientras que *Bloodline* recaerá en la utilización de tiempos narrativos y en la perspectiva de los diferentes personajes para construir la historia. Recursos que series como *True Detective*, en su primera temporada, o *Lost* (magistralmente) también utilizarían. Tanto *Marvel's Daredevil*, *Marvel's Jessica Jones* como *Sense8* harán de las secuencias de acción un denominador común de sus episodios llevando al extremo determinados aspectos de sus tramas.

La **música** también cumplirá funciones estilísticas en las series de Netflix. Dos casos son especialmente interesantes. Por un lado, *Sense8* donde los personajes se conectan a través de sus sentidos este elemento será crucial para mostrar los vínculos entre los protagonistas. Por ejemplo, en la secuencia de Bollywood (1.03) o la música de Riley que se inmiscuye en la vida de los otros personajes como Will (1.01). Por otro lado, en *Narcos* donde canciones en español pretenden recordarle al espectador dónde se suceden los hechos de la historia, a la vez, que refuerzan la autenticidad visual que persigue la serie.

De esta manera y, a modo de conclusión de este apartado, lo que se ha intentando poner de manifiesto son las diferentes maneras en que **el exceso visual que caracteriza a la Tercera Edad de Oro del medio también se hace presente en las series de Netflix**. Así cada serie desbordará a su audiencia a través de diferentes excesos estilísticos que terminarán por convertirse en la propia identidad del programa en cuestión. Ya sea a partir de recursos

⁶⁴⁹ Por ejemplo la primera temporada de *Sex & the City* o la comedia *Malcolm in the Middle* entre otras.

de estilo y/o narrativa las diferentes historias serán dotadas de una calidad e identidad distintivas que terminarán por diferenciarlas de otros productos del panorama audiovisual actual.⁶⁵⁰

⁶⁵⁰ Imágenes ilustrativas de este apartado en el Anexo.

13. EL CONSUMO DE SERIES EN TIEMPOS DE STREAMING

Las mentiras son necesarias cuando la verdad es muy difícil de creer.

Pablo, Narcos.

“Netflix’s brand for TV shows is really about binge viewing. It’s the ability to just get hooked and watch episode after episode. It’s addictive. It’s exciting. It’s different. And our release strategy for original content emphasizes that brand strength, which is to be able to get hooked and pour through those episodes rather than get strung out.”⁶⁵¹

Con estas palabras se expresaba Reed Hastings, miembro fundador de la plataforma de streaming. Y es que, desde hace décadas el desarrollo de nuevas tecnologías orientadas al universo audiovisual ha transformado la manera en que la audiencia se relaciona con los contenidos. Desde el mando a distancia hasta el DVD, pasando por la VCR o el TiVo. Todos se han inmiscuido, en mayor o menor medida, en los hogares para cambiar la manera en que las personas miran la televisión. Sin embargo, la irrupción de internet y, más tarde, la llegada

⁶⁵¹ HASTINGS, R. Citado en ROETTIGERS, J. “Binge viewers rejoice: Netflix releases Lilyhammer”, en Gigaom, 6 de febrero de 2012.

del streaming terminarían por moldear otras maneras de consumo que traerían aparejadas un cambio en la noción de audiencia, programación y el establecido prime time. El resultado serían nuevas formas de consumo más personalizadas donde el concepto de ‘ver televisión’ se extiende a través de diferentes pantallas. En el siguiente capítulo exploraremos dichas transformaciones.

13.1. TEMPORADAS COMPLETAS Y VISIONADO MARATÓNICO. ADIÓS AL ‘APPOINTMENT TV’ O CÓMO EL ESPECTADOR SE VOLVIÓ SU PROPIO PROGRAMADOR

“Grab your remotes, and fast-forward to the twenty-first century. With so many recording options and so many ways to watch, viewers increasingly have control over not just what and when they watch, but, with tablets and smartphones, where and how they watch it. We can record several episodes at a time and catch up on them weeks later, from one TV or device to another, or binge-watch a whole season of a favorite show (or a whole series in its entirety) on demand months later, long after the original airing.”⁶⁵²

Retomando algunos conceptos que han sido introducidos en capítulos anteriores. Se debe mencionar que tanto las networks como el cable se han orientado durante décadas a la producción de series que pudieran convertirse en ‘**watercooler conversations**’ o ‘**Must See TV**’⁶⁵³ haciendo del estreno de episodios verdaderas citas frente al televisor en lo que se conoce como ‘**appointment TV**’. Estos estrenos semanales permitían realizar acuerdos entre el canal y las empresas que publicitaban sus productos en las tandas comerciales generando una relación directa entre la cantidad de personas que veía un show (a través del Nielsen Rating System) y el precio por promocionar productos. Sin embargo, más tarde, la irrupción

⁶⁵² HOWARD, D. “Over-rated?: the question/reality of ratings and tv programming in the digital age” en CST online, 2 de abril de 2014.

⁶⁵³ JANCOVICH, M.; LYONS, J. (eds.): *Quality Popular Television. Cult TV, the Industry and Fans*. London: British Film Institute, 2003, p. 2. “While television has traditionally been discussed in terms of habitual viewing and televisual ‘flow’ (Williams, 1974), the trends outlined above suggest that contemporary television has witnessed the emergence of ‘must see TV’, shows that are not simply part of a habitual flow of television programming but, either through design or audience response, have become ‘essential viewing’. These programmes have also been referred to as ‘date’ or ‘appointment’ television, and they are distinguished by the compulsive viewing practices of dedicated audiences who organize their schedules around these shows.”

de dispositivos como la videocasetera o el DVD hicieron posible que la audiencia no tuviera que limitarse sólo a la grilla televisiva para consumir productos audiovisuales. La estrategia comercial que surgió como respuesta a estos cambios fue la explotación de otros canales como franquicias mediáticas, spin offs, ventas de DVDs, la sindicación o la distribución global.⁶⁵⁴ Para Jason Mittell, la primera década del siglo XXI estaría plagada de transformaciones para la televisión norteamericana: nuevas formas textuales –narrativas seriales a través de diferentes formatos-, tecnologías domésticas más sofisticadas –televisores de alta definición-, internet relacionado con el medio televisivo como una manera de descargas (legales e ilegales) de contenidos, narraciones transmedia, plataformas como Hulu y YouTube como alternativas a la programación tradicional entre otras.⁶⁵⁵ En este punto, la aparición de series en **DVDs box sets** daría inicio a otro tipo de visionado sin pausas publicitarias y al ritmo impuesto por cada televidente. Como apunta Robert Thompson, la industria del DVD jugaría un papel importante en lo que se considera televisión de calidad.⁶⁵⁶

“(...) the shift to DVD might be more of an acceleration of degree rather than a transformation of an entirely new kind of distribution, the ways that DVDs and their popularity allow television to be consumed and collected has drastically changed the place of the television series in the cultural landscape as well as altering the narrative possibilities available to creators.”⁶⁵⁷

Así se abría un nuevo panorama en el consumo televisivo que incidiría a su vez en el tipo de contenidos emitidos. Si durante décadas la televisión había producido series que podían verse alterando el orden de sus capítulos por un espectador distraído sin que eso fuera

⁶⁵⁴ EBERSOLE, A. “From Netflix to Netflixd: Digital Television Production in the Post-TV Platinum Age of the Audience”, Academia.edu, 13 de mayo de 2013, p. 2.

⁶⁵⁵ MITTELL, J. “Serial Boxes”. *Op. cit.*

⁶⁵⁶ THOMPSON, R. J. “Preface” en *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, editado por McCABE, J; AKASS. *Op. cit.* “The DVD industry has also put important new forces into play for quality TV. In 1981, not everyone had a VCR, not many of those who did were efficient enough to record every episode of their favourite series, and not many of those who did that could find the right tape when they wanted it. The DVD changed all that. Unlike the home-video industry, which released small numbers of series episodes, the basic unit of release on DVD is an entire season, sometimes an entire series. Producers now make shows with the knowledge that each episode might be viewed and scrutinized over and over again.”

⁶⁵⁷ MITTELL, J. “Serial Boxes”. *Op. cit.*

un problema (tramas episódicas). En nuestros días las narrativas complejas están diseñadas para un espectador que no sólo preste atención a lo que sucede en pantalla sino que también esté dispuesto a rever, poner pausa o rebobinar en la búsqueda de pistas o referencias. Y es que, **una nueva forma de hacer series incide también en la manera de verlas y viceversa.** De la mano de los DVDs box sets y de las descargas de internet vendría también el **visionado maratónico o binge viewing**, es decir, de varios capítulos seguidos llevando a un plano diferente (e inédito) la relación entre la audiencia y los contenidos. El resultado serían espectadores que no esperan una semana para ver una nueva entrega de su serie sino que tras el término de una temporada o show específico ven los episodios a su propio ritmo y hasta se actualizan con programas televisivos que ya no se encuentran en la grilla ¿Cuántas personas han visto *The Sopranos*, *The Wire* o *Breaking Bad* luego de que finalizara su emisión? En la actualidad nos encontramos frente a una audiencia que ha cambiado el prime time por el any time o el my time. **Los contenidos se consumen en cualquier momento, en cualquier lugar⁶⁵⁸ y en cualquier pantalla.** Al tanto de estos cambios en el consumo televisivo, Netflix favorecería estas tendencias que se perfilaban en el panorama audiovisual con el **estreno de las temporadas completas de sus series originales.**

“Netflix's point, of course, is that its method of releasing an entire season of a TV show all at once is a much better way to win over fans. Whereas a pilot may get some people to come back the next week, letting viewers watch through a few episodes in a row appears to be a smarter way of ensuring that they'll return.”⁶⁵⁹

Esta estrategia de lanzar todos los capítulos al mismo tiempo es imposible para el modelo lineal de la televisión tradicional y, sin embargo, otras empresas de streaming, como Hulu, pasarían por alto esta oportunidad que ofrece el nuevo canal. Así se introdujo algo que durante décadas había sido impensable: el espectador (y no el broadcaster) era quien elegía

⁶⁵⁸ BENITO-GARCÍA, J. M. “El nuevo escenario del mercado audiovisual: un análisis prospectivo de un sector en crecimiento”. *Op. cit.*, p. 132.

⁶⁵⁹ KASTRENAKES, J. “Netflix knows the exact episode of a TV show that gets you hooked”, en *The Verge*, 23 de septiembre de 2015.

el programa y la modalidad de visionado.⁶⁶⁰ Manteniendo algunos elementos propios de la serialidad –episodios, títulos de créditos,...- otras características serían dejadas de lado –recapitulaciones, escenas del próximo episodio,...-. La empresa de streaming es consciente de que esta manera de visionado no necesita de la repetición de elementos algo que, la emisión semanal, sí exigía para recordarle al televidente los devenires de la trama o poner al tanto a quienes se habían perdido un episodio.⁶⁶¹ Con la incorporación de series originales a su catálogo, Netflix ofrecía una nueva posibilidad a su audiencia.

“Without commercial interruptions, Hastings argues, the viewing experience has become more immersive and sustained. (...) Cindy Holland, Netflix’s vice-president of original content, told me that the average Netflix viewer watches two and a half episodes in one sitting. The creative experience is different, too, she said; making ‘House of Cards’ was akin to making ‘a thirteen-hour movie.’ There was no need to recap previous episodes or to insert cliffhangers. Increasingly, show creators can work without executives’ notes, focus groups, concerns about ratings, and anxieties about whether advertisers will resist having their products slotted after a nude scene or one laced with obscenity.”⁶⁶²

Desde el punto de vista del espectador este tipo de visionado introduce diferentes cambios como una mayor libertad para la audiencia que puede elegir cuándo y dónde ver una serie. Sin embargo, Peter Sciretta enumera diferentes desventajas como que no promueve la experiencia ‘en conjunto’ propia del ‘appointment TV’ ya que cada persona ve una serie cuando le resulta conveniente y se pierde, parcialmente, la conversación de watercooler y el intercambio en redes sociales⁶⁶³ en lo que se ha dado en llamar ‘**connected viewing**’ práctica, a través de la cual, los espectadores comentan sobre programas televisivos, ya sea para reducir el aburrimiento entre comerciales, chequear datos o

⁶⁶⁰ PITTMAN, M.; TEFERTILLER, A. “With or without you: Connected viewing and co-viewing Twitter activity for traditional appointment and asynchronous broadcast television models”, en *First Monday Peer Reviewed Journal on the Internet*, volumen 20, número 7, 6 de julio de 2015.

⁶⁶¹ RAMSAY, D. “CONFESSIONS OF A BINGE WATCHER by Debra Ramsay”, en *CST*, 4 de octubre de 2013.

⁶⁶² AULETA, K. “Outside the Box Netflix and the future of television”, *Op. cit.*

⁶⁶³ SCIRETTA, P. “Is Netflix’s Full Season Release Strategy a Smart Business Model?” en *Slash Film*, 4 de febrero de 2013.

intercambiar opiniones.⁶⁶⁴ Sin embargo, un trabajo realizado sobre la actividad de Twitter comparando hashtags entre dos programas de televisión tradicional (*Downton Abbey* y *Parks and Recreation*) y dos programas de Netflix (*House of Cards* y *Unbreakable Kimmy Schmidt*) muestra datos que podrían indicar lo contrario.

“While patterns of viewing differ dramatically based on its release model, the levels of co-connected viewing (connected co-viewing) are strikingly similar. Our data suggest that, by tweeting at their friends using a television program’s designated hashtag, co-connected viewers will account for just over 10 percent of all Twitter activity for that show. Whether watching a single episode at a time appointed by the network or “binging” on an entire season over several days, the mediated social component of a viewer’s experience on Twitter remains fairly constant, for comedies and dramas. The fact that both models generate very similar levels of social activity, though their patterns vary, is consequential for both advertisers and consumers.”⁶⁶⁵

Y es que cuando se trata de la relación entre el público y el canal de comunicación la televisión tradicional y Netflix apuntan a objetivos diferentes. Mientras la primera intenta generar el mayor bullicio posible en las primeras semanas de emisión en pos de engrosar su audiencia y posibilitar la continuidad del show. A Netflix, por el otro lado, le beneficia tanto que sus suscriptores vean un show como otro, siempre y cuando, logren engancharse con el contenido lo que los llevará a recomendarlo y comentarlo. Más allá de las virtudes de una u otra forma de visionado, lo cierto es que el binge watching –que ha facilitado la compañía de Hastings- ha logrado instaurarse dentro de la audiencia y los números parecen confirmarlo.

En un intento por entender los hábitos de esta práctica, en 2013, Netflix hizo públicos los números de **un estudio donde del total de personas que terminan la temporada de una serie dramática en un mes, un 25% ha visto los trece episodios en**

⁶⁶⁴ PITTMAN, M.; TEFERTILLER, A. “With or without you: Connected viewing and co-viewing Twitter activity for traditional appointment and asynchronous broadcast television models”. *Op. cit.*

⁶⁶⁵ *Ibidem.*

dos días, mientras que **el 48% lo ha hecho en el término de una semana** y la tendencia se mantiene con otro tipo de shows como sitcoms donde el 16% terminó una temporada de veintidós episodios en el equivalente a un fin de semana y el 47% en siete días. Otro dato de interés que largaba esta investigación es que la mayoría de los televidentes prefería sumergirse en una sola serie a la vez en contraposición a mirar varias al mismo tiempo. Mientras que **una encuesta de Nielsen confirmaba que el 88% y el 70% de los usuarios de Netflix y de Hulu Plus respectivamente corroboraban que veían tres episodios o más del mismo show televisivo en un solo día.**⁶⁶⁶ El estigma que alguna vez se relacionara con el binge watching cada vez queda más desfasado con una audiencia que elige manejar sus tiempos y cuotas de visionado. En palabras de Ted Sarandos:

“Unlike any major TV premiere before it, we are debuting all eight episodes of the first season at the same time today. Conventional TV strategy would be to stretch out the show to keep you coming back every week. We are trying to give our members what they want; choice and control. If you want to watch one episode a week, you can. If you want to watch the whole season this week, you can do that too.”⁶⁶⁷

Mientras que algunos críticos habían predicho que la modalidad de estrenar las temporadas completas -que fomenta el binge watching- haría que los suscriptores abandonaran más rápido el servicio, lo cierto es que el tiempo ha demostrado lo contrario y la estrategia ha sido replicada por otros sitios de streaming como Amazon.⁶⁶⁸ En este panorama de transformación algo inédito sucede en el ámbito audiovisual. Mientras las audiencias ven más televisión que nunca, miran mucha menos programación en vivo, lo que amenaza el modelo de negocios basado en anuncios propio de la televisión tradicional.⁶⁶⁹ En 2015 un estudio realizado por NATPE / Content First and the Consumer Electronics Association develaría más información sobre los nuevos hábitos de consumo de

⁶⁶⁶ JURGENSEN, J. “Netflix Says Binge Viewing is No 'House of Cards'”, en The Wall Street Journal, 12 de diciembre de 2013.

⁶⁶⁷ SARANDOS, T. Citado en ROETTIGERS, J. “Binge viewers rejoice: Netflix releases Lilyhammer”. *Op. cit.*

⁶⁶⁸ O’KEEFE, K. “Why Netflix Is About to Bury the Competition — and Blow Up Bigger Than Ever”. *Op. cit.*

⁶⁶⁹ WOLK, A. “When Netflix and other on-demand services killed the TV ad golden goose”, en The Guardian, 5 de febrero de 2015.

los televidentes actuales. Por ejemplo, aquellos que ven series o películas a través de streaming (Netflix, Amazon, YouTube, Network webs) no sólo ven más televisión sino que tienen más probabilidades de utilizar motores de recomendación para encontrar contenidos. Por otro lado, este grupo tiene una mejor impresión sobre la calidad y variedad de productos televisivos disponibles y eso los hace más proclives a consumir una gama más amplia de contenidos. El estudio revelaría también los siguientes datos:

- 71% dijo que había visto full-length streaming programming en los últimos seis meses.
- Las fuentes principales de contenido en streaming son Netflix (40%), YouTube (26%), network webs (25%), sitios con contenidos gratis (22%) y networks app (12%).
- La comedia es el género elegido por los Millennials que prefieren a Netflix para contenidos en streaming. Mientras que Gen X y Boomers se declinan por películas y series dramáticas.
- Los Gen X prefieren ver televisión en vivo y a esto le sigue programas grabados en sus DVR.
- Más de la mitad de los televidentes está viendo una mayor variedad de programación que en el pasado y eso se incrementa en un 60% entre los Millennials.
- Para los suscriptores de SVOD la posibilidad de visionado maratónico les permite ponerse al día con una serie y los hace más leales a ella.⁶⁷⁰

El objetivo de mostrar estos datos es dejar en evidencia la tendencia en cuanto consumo que vive el universo audiovisual y que pone de manifiesto un panorama del que no había precedentes. Cuando se trata de streaming el lugar que tiene Netflix como empresa pionera en este servicio es indudable y sus contenidos originales serían decisivos en ello. De hecho, es la empresa de streaming con mayor cantidad de series originales hasta el momento. Reforzando esta noción, un estudio realizado por Strategy Analytics Consumer

⁶⁷⁰ BLOCK, A.B. "Consumers TV-Viewing Habits Detailed in New Study", en The Hollywood Reporter, 20 de enero de 2015.

Metrics revela que los suscriptores de Amazon Prime son más proclives a utilizar Netflix que el servicio del gigante del e-commerce. Mientras que Hulu, sólo disponible en Estados Unidos, tiene un público potencial mucho menor a Netflix que opera en más de ciento noventa países y posee más de setentaycinco millones de suscriptores globales⁶⁷¹ ¿Y a qué se debe el éxito? Molofsky lo atribuye a la detallada información que la plataforma de streaming puede recaudar de sus usuarios.⁶⁷²

En 2015 el sitio de crítica Rotten Tomatoes lanzaría un top 20 de la programación original de Netflix a partir de las puntuaciones, el número de reseñas y la cantidad de temporadas de cada una – disponible a continuación- y que deja al descubierto la recepción de los espectadores a los contenidos de la plataforma.

⁶⁷¹ Disponible en: <http://ir.netflix.com/>.

⁶⁷² MOLOFSKY, D. "How original content has been the secret of Netflix", en IT Pro Portal, 12 de abril de 2015.

TABLA 9. Rotten Tomatoes top 20 de series de Netflix

N°	Serie	Puntuación
1	Master of None	100%
2	Marvel's Daredevil	98%
3	Orange is the New Black	95%
4	Unbreakable Kimmy Schmidt	94%
5	Peaky Blinders	93%
6	Wet Hot American Summer: First Day of Camp	92%
7	Jessica Jones	91%
8	Arrested Development	89%
9	House of Cards	83%
10	Lilyhammer	81%
11	Bloodline	80%
12	Club de Cuervos	80%
13	Bojack Horseman	78%
14	Narcos	78%
15	The Killing	70%
16	Sense8	67%
17	Grace and Frankie	55%
18	Hemlock Grove	38%
19	Marco Polo	24%
20	Between	22%

Fuente: Elaboración propia con datos extraídos de la web.⁶⁷³

Mientras que la página Metacritic tiene en sus top 20 a varias series de Netflix, tanto en las más comentadas como en las de mejor puntuación de 2015 –a partir de su metascoré⁶⁷⁴–, como se puede ver en la siguiente tabla:

⁶⁷³ Disponible en: <<http://editorial.rottentomatoes.com/guide/netflix-originals-countdown/>>. [Consulta 23-11-2015].

⁶⁷⁴ El metascoré se calcula como lo indican en la web: “Creating our proprietary Metascores is a complicated process. We carefully curate a large group of the world’s most respected critics, assign scores to their reviews, and apply a weighted average to summarize the range of their opinions. The result is a single number that captures the essence of critical opinion in one Metascoré. Each movie, game, television show and album featured on Metacritic gets a Metascoré when we’ve collected at least four critics’ reviews.” Disponible en: <http://www.metacritic.com/about-metascores>. [Consulta 24-11-2015].

TABLA 10. Series más comentadas y mejor puntuadas de 2015 en Metametric

N°	Más comentadas de 2015	Mejor puntuadas de 2015
1	Sense8 (S1)	Fargo (S2)
2	True Detective (S2)	The Americans (S3)
3	Fear the Walking Dead (S1)	Louie (S5)
4	The Nightly Show with Larry Wilmore (S1)	Game of Thrones (S5)
5	Marvel's Daredevil (S1)	Master of None (S1)
6	Better Call Saul (S1)	BoJack Horseman (S2)
7	Game of Thrones (S5)	Veep (S4)
8	Supergirl (S1)	Rectify (S3)
9	American Horror Story (S5)	Justified (S6)
10	Mr. Robot (S1)	Broad City (S2)
11	House of Cards (S3)	Kurt Cobain: Montage of Heck
12	The Last Man on Earth (S1)	Silicon Valley (S2)
13	Quantico (S1)	Wolf Hall (S1)
14	CSI: Cyber (S1)	The Knick (S2)
15	Narcos (S1)	Show a Hero
16	Grace and Frankie (S1)	Going Clear: Scientology and the Prison of Belief
17	Waywards Pines (S1)	Hannibal (S3)
18	Unbreakable Kimmy Schmidt (S1)	American Crime (S1)
19	Master of None (S1)	Orange is the New Black
20	Hannibal (S3)	Mad Men (S7.5)

Fuente: Elaboración propia con datos extraídos de la web.⁶⁷⁵

La tabla anterior permite ver el protagonismo que han adquirido las series de Netflix tanto en la interacción como en el puntaje, compitiendo con programas de las networks, el cable básico y el cable premium. Sin duda, Netflix lleva la delantera cuando de contenidos

⁶⁷⁵

Disponibles en: http://www.metacritic.com/browse/tv/score/metacritic/discussed/filtered?sort=desc&year_selected=2015 y http://www.metacritic.com/browse/tv/score/metacritic/year/filtered?sort=desc&year_selected=2015. [Consulta 23-11-2015].

en streaming se trata. A continuación se muestran las series dramáticas de Netflix y su puntuación tanto de metacore como de usuarios de la página web Metacritic.⁶⁷⁶

TABLA 11. Puntuación de series dramáticas de Netflix en Metacritic

Series dramáticas Netflix	Metacore	User Score
Lilyhammer	63	8.2
House of Cards	76	9.0
Orange is the New Black	79	8.5
Marco Polo	48	8.3
Hemlock Grove	45	7.5
Bloodline	75	8.3
Marvel's Daredevil	75	8.7
Sense8	63	8.1
Narcos	77	9.0
Marvel's Jessica Jones	81	7.9

Fuente: Elaboración propia con datos extraídos de la web.⁶⁷⁷

A lo largo de este capítulo se han intentado mostrar los cambios que se han producido en los hábitos de consumo durante esta Tercera Edad de Oro del medio y que han culminado con la llegada del streaming que ha permitido empoderar (finalmente) al espectador que hoy tiene un papel más decisivo en los contenidos que consume. Así como también mostrar la recepción de la crítica y los espectadores respecto de estas nuevas formas de visionado y los productos de Netflix.

Antes de concluir no dejar de lado que, tras décadas de una televisión signada por la grilla, las condiciones han cambiado y se abren nuevas posibilidades e inquietudes.

“Las características y los hábitos de consumo de esta nueva audiencia complican las decisiones estratégicas de los operadores de los contenidos pues no solo es que son espectadores más participativos sino que además lo son más críticos también,

⁶⁷⁶ Las series dramáticas que no se encuentran en la tabla es porque no poseen métricas en la web.

⁶⁷⁷ Disponibles en: < <http://www.metacritic.com/>>. [Consulta 24-11-2015].

y, ante tanta oferta, más cambiantes en sus gustos, a los que hay que sumar que al consumir conectados a las redes influyen en el consumo de otros”⁶⁷⁸

⁶⁷⁸ BENITO-GARCÍA, J. M. “El nuevo escenario del mercado audiovisual: un análisis prospectivo de un sector en crecimiento”. *Op. cit.*, p. 132.

14. NETFLIX Y TRES SERIES DRAMÁTICAS QUE DEFINEN SU MODELO

*Knowing it's real means you gotta make a decision.
One, keep denying it. Or two... do something about it.
Jessica, Marvel's Jessica Jones.*

Para concluir el estudio que se ha realizado sobre Netflix a lo largo de este bloque, en este último capítulo se analizarán tres productos de la plataforma de streaming como forma de entender mejor la propuesta de series dramáticas que define su modelo y que, a su vez, están íntimamente relacionadas con la calidad televisiva de la Tercera Edad de Oro del medio. En primer lugar, se analizará *House of Cards* como la serie que desde el streaming instauró los valores de la televisión de calidad de esta etapa y que llamó –positivamente- la atención a la producción original de la plataforma tanto de la crítica, las entregas de premios y la audiencia. En segundo lugar, *Orange is the New Black* como producto que incorpora elementos de esta etapa aunque también introduce novedades que, hasta el momento, habían sido inéditas para las series de la televisión tradicional. Por último, *The Killing*, como el primer drama que la compañía rescata de la televisión tradicional, estrategia que iniciaron con la cancelada *Arrested Development* y que se transformaría en un sello característico de la empresa que lograría diferenciarla de la televisión tradicional y otros sitios de streaming.

14.1. HOUSE OF CARDS

Did you think I'd forgotten you? Perhaps you hoped I had. Don't waste a breath mourning Miss Barnes. Every kitten grows up to be a cat. They seem so harmless at first—small, quiet, lapping up their saucer of milk. But once their claws get long enough, they draw blood. Sometimes from the hand that feeds them. For those of us climbing to the top of the food chain, there can be no mercy. There is but one rule: hunt or be hunted. Welcome back.

Frank Underwood, House of Cards.

14.1.1. CÓMO ENTRAR A LOS CONTENIDOS ORIGINALES POR LA PUERTA GRANDE

House of Cards no sería la primera serie original de Netflix pero sí sería un punto inflexivo no sólo para la plataforma y el streaming sino también dentro del panorama serial de esta Tercera Edad de Oro. Con su primera temporada la serie lograría instaurarse como una excelente muestra del panorama industrial televisivo actual –Quality TV, narrativa compleja, exceso estilístico,...-. Y, sin formar parte de las networks ni del cable, la serie reunía los ingredientes para lograr equipararse cualitativamente -y quizás superar- a las producciones más punturas dentro de este periodo de esplendor serial. Si con *The West Wing* el drama político mostraba nuevas posibilidades en la pantalla chica que, más tarde, otros programas intentarían de diferentes maneras emular.⁶⁷⁹ Con *House of Cards* se introducirían elementos que la harían sustancialmente distinta de otras series inscriptas en ese género. Cada una también daría cuenta de un momento político diferente tanto en Estados Unidos como en la pantalla. Téngase en cuenta que *The West Wing* se emitió durante la presidencia de George W. Bush, un mandatario anti intelectual y neoconservador, en contraposición al presidente liberal con un gran coeficiente intelectual que Sorkin puso en pantalla. Con *House of Cards*, al inspirador aunque legislativamente infectivo, Barack Obama en la presidencia norteamericana, se mostraría a un demócrata que es repulsivo pero también efectivo en alcanzar sus objetivos.⁶⁸⁰ Sin embargo, más allá de las similitudes y diferencias entre una y otra serie, parte de lo inédito es la manera en la

⁶⁷⁹ *Commander in Chief, Boss, The Good Wife, Scandal, Veep.*

⁶⁸⁰ LAWSON, M. "House of Cards review: less innovative in its narrative than in its distribution", en *The Guardian*, 27 de febrero de 2015.

plataforma descifró lo que su público quería ver. La respuesta vino de la mano de un algoritmo que reflejaba las preferencias de sus usuarios a partir de la información recabada por el mismo sistema.⁶⁸¹

“Film and television producers have always used data, holding previews for focus groups and logging the results, but as a technology company that distributes and now produces content, Netflix has mind-boggling access to consumer sentiment in real time.”⁶⁸²

De esta manera, la compañía advirtió que a sus usuarios les interesaban las películas que tenían a David Fincher en la dirección, a Kevin Spacey como protagonista, además de los dramas políticos y las series de la BBC. El resultado sería *House of Cards*, la versión norteamericana de la serie británica, a su vez basada en el libro de Micheal Dobbs. Y aunque algunos apelen a que, de esta manera, hubiera sido imposible vaticinar éxitos como *The Sopranos* o *Mad Men*⁶⁸³ lo cierto es que, en este caso, la plataforma de streaming le dio a su público lo que quería ver, antes de que éste lo supiera y sin caer en lugares comunes. Sin embargo, no sólo los recién mencionados elementos serían los que destacarían a la serie dentro de la oferta de ese momento. Aunque, sí debe reconocerse que la presencia de Fincher y Spacey llevó la atención al proyecto -mucho tiempo antes de su estreno- generando una expectativa en la audiencia y la crítica. Tampoco puede pasarse por alto que el nombre de una estrella en pantalla o un aclamado showrunner no necesariamente son garantía de éxito de un producto audiovisual, en especial teniendo en cuenta el reñido panorama actual. De esta manera, sería un interesante guión con tramas complejas, personajes tridimensionales tanto en papeles principales como secundarios, personajes femeninos de peso narrativo que ayudaron a la historia, excelentes actuaciones, recursos narrativos diferentes y articulados coherentemente en las tramas, algunas de las cualidades que harían que *House of Cards* se destacara dentro de la oferta serial actual.

⁶⁸¹ KELLY, J.P. “Television, Big Data, And The Digital Dark Age”, en CST online, 1 de mayo de 2015.

⁶⁸² CARR, D. “Giving Viewers What They Want”, en The New York Times, 24 de febrero de 2013.

⁶⁸³ CARR, D. *Op. cit.*

A lo largo del segundo bloque se han introducido las características del nuevo modelo de calidad que sustenta esta Tercera Edad de Oro y que llevan a otro nivel las que propuso décadas atrás Thompson. En este punto parece necesario recuperar algunos de los conceptos planteados a lo largo de la investigación y sumar otros para aplicarlos al caso de *House of Cards*.

-La televisión de calidad en la Tercera Edad de Oro se define por lo que no es.

House of Cards se define por lo que no es. Si a comienzo de esta etapa, *The West Wing* mostraba una faceta políticamente correcta del mundillo de la Casa Blanca, la serie de Netflix es todo lo contrario. Con una mirada cínica, un protagonista maquiavélico y enredadas tramas con inesperados giros, *House of Cards* aportó novedades al género del drama político en las series. Sin embargo, no sólo en este punto se definiría por oposición. Desde su forma de producción (gran presupuesto), realización (la temporada completa sin necesidad de episodio piloto), distribución (a través de streaming) y consumo (el usuario elige cómo, dónde y cuándo) también aportaría elementos originales en el medio audiovisual.

-Se redefine la figura del autor como responsable último de la obra, la cual responde a su visión creativa.

Como se mencionaba anteriormente, sin lugar a dudas que tener a figuras de la talla de David Fincher –como productor y director de algunos episodios- y Kevin Spacey –como protagonista- ayudaría a darle notoriedad al proyecto. De hecho, sería Fincher quien se interesaría en la versión inglesa de la serie pensando en realizar un producto para el mercado norteamericano y sería también él quien contactara a Beau Willimon para que fuera el showrunner del proyecto. Como gran conocedor del mundillo político, Willimon imprimiría su experiencia en el guión y las tramas de la serie, haciéndose responsable de la toma de diferentes decisiones y la obra en su conjunto. Aunque también contando con el apoyo de Fincher y el resto del equipo creativo, lo que pone de manifiesto el carácter colaborativo del medio.

-Las series se vuelven cuidadas superproducciones.

Desde diferentes perspectivas *House of Cards* se presentaría como una serie con características más cinematográficas que televisivas. Con figuras galardonadas y de gran

trayectoria dentro del séptimo arte como los recién mencionados David Fincher, Beau Willimon, Kevin Spacey a los que se suman también Robin Wright, Corey Stoll o Kate Mara, entre otros. Este respetado equipo se ha traducido en prestigio y atención tanto del público como los medios al proyecto. La serie también contaría con un holgado presupuesto de cien millones de dólares por sus dos primeras temporadas, cifra inusual cuando de producciones televisivas se trata. La forma de realización de llevar a cabo la temporada completa y no en episodios como sucede, por ejemplo, en las networks le daría al show un carácter compacto y bien articulado. Estos factores permitirían que la serie fuera una cuidada superproducción desde sus actuaciones hasta sus escenografías, donde cada detalle parece haber sido tenido en cuenta en pos de un producto audiovisual de calidad.

-La hibridación de géneros se lleva a otro nivel y las series responden a sistemas de referencialidades mucho más amplios.

Si bien *House of Cards* se inscribe dentro de género de drama político también contará con elementos de thriller y suspenso. Descrita en *The New Yorker* como una cruce entre *The West Wing* y *Breaking Bad* con dosis saludables de Shakespeare,⁶⁸⁴ queda en evidencia que responde a un sistema de referencialidades que excede la simple suma de géneros.

-Las series de la Tercera Edad de Oro se caracterizan por sus narraciones complejas.

Sustentada en un guión meticulosamente trabajado, *House of Cards* se adentra en el mundo del poder y las relaciones derivadas de él para mostrarlo en todas sus formas. La historia se compone de diferentes líneas narrativas impulsadas por personajes intrigantes donde, muchas veces, los *leitmotiv* que conducen sus acciones son difíciles de dilucidar. Esto se convierte en una intriga para el espectador propia de la narrativa compleja donde el cómo es tanto o más importante que el qué. Si al principio de la serie la premisa narrativa – en apariencia simple- es la venganza de Frank por haber sido desplazado del puesto de Secretario de Estado por el presidente Walker, la forma en que lleve a cabo esa venganza será lo interesante del show.

⁶⁸⁴ WU, T. “‘House of Cards’ and the Decline of Cable”, en *The New Yorker*, 4 de febrero de 2013.

La posibilidad de desarrollar una historia a través de diferentes episodios y temporadas, a diferencia del cine que es temporalmente más concentrado, permite indagar y profundizar en diferentes aspectos de la historia con tramas más complicadas, más profundas y que se desenvuelven en capas frente a la audiencia. Si la primera temporada de la serie mostraba a un Frank Underwood en su ascenso hacia el poder, la tercera entrega pondría el foco en la relación de Frank y Claire mostrando aspectos que, hasta el momento, habían permanecido ocultos al televidente. Como apunta David Fincher:

“If you're working in the movie business, you're thinking in terms of you have this two-hour form that requires a kind of ballistic narrative that doesn't always allow for characterizations to be that complex, or that deep, or that layered, or that you can reveal slowly and be as faceted. And I felt for the past ten years that the best writing that was happening for actors was happening in television.”⁶⁸⁵

-Los personajes de la Tercera Edad de Oro son inéditos en pantalla. Imperfectos, contradictorios, complejos, discordantes, tridimensionales, sorprendentes, asombrosos y, muchas veces, humanos.

En este juego de fuerzas que retrata *House of Cards* los personajes y sus diferentes dinámicas son donde recae el peso narrativo de la serie. Pero no sólo su protagonista, el astuto y calculador Frank Underwood, trae novedad a la pantalla con sus perversos manejos. Los personajes femeninos aportarán interés y novedad en un escenario de luchas de poder que, históricamente, ha tenido a los hombres como protagonistas. Por ejemplo, Claire Underwood que no mostrará piedad alguna cuando despida a la mitad del staff de su fundación Clean Water Initiative (CWI), incluyendo a personas que han trabajado con ella durante muchos años (1.02) y mostrando desde un principio la frialdad con la que puede operar. O Zoe Barnes, la joven y ambiciosa periodista política que, en la primera temporada, se convertirá en la amante de Frank en su carrera por una primicia. O Heather Dunbar, la Procuradora General que anunciará tu candidatura durante la tercera temporada convirtiéndose en la mayor competencia de Frank. A ellas se suman Catherine Durant, la

⁶⁸⁵ FINCHER, D. en SEPINWALL, A. “House of Cards' director David Fincher on making 13 hours for Netflix”, en Hit Fix, 29 de enero de 2013.

Secretaria de Estado que no temerá en imponerse a Claire, la misteriosa Rachel o la ambiciosa veterana de guerra Jackie Sharp que jugará en los diferentes bandos del poder en la Casa Blanca. Otros personajes secundarios también ayudarán a proveer matices y profundidad a la historia como el intrigante y fiel Doug Stamper, el lobista Remy Denton o el hacker Gavin Orsay. Y aunque la trama mostrará a los personajes en sus momentos más viles y oscuros también dejará ver su lado más débil retratando con tridimensionalidad a los diferentes seres humanos que componen el elenco. Sin embargo, tampoco puede pasarse por alto que algunos personajes como el presidente Garret Walker carecerían de la profundidad del resto y se notaría (negativamente) en la pantalla como quedó reflejado a fines de la segunda temporada.

-La estética televisiva se vuelve más sofisticada.

Al igual que muchos programas de esta Tercera Edad de Oro, *House of Cards* contará con sellos propios que componen su estética. Desde la aparición en pantalla de las conversaciones por el móvil en la primera temporada hasta las miradas y los ácidos comentarios de Frank Underwood al televidente que se han convertido en toda una marca registrada de la serie. Sin embargo, sus características estéticas no terminarán aquí. David Fincher imprimirá su particular y sugerente imaginación en el producto. Estos sellos se harán presente, por ejemplo, en la imagen de un indigente haciendo un cisne de origami con un billete o en las melancólicas secuencias de Claire corriendo en un cementerio,⁶⁸⁶ entre otras.

-La narrativa compleja exige un visionado complejo.

En la narrativa compleja es tan importante lo que los personajes dicen como lo que callan, lo que se muestra en pantalla como lo que no. En este sentido, *House of Cards*, cuya fuerza narrativa está íntimamente relacionada con su guión y sus diálogos, exige un visionado atento que no sólo no permite saltarse episodios sino tampoco escenas.

“To tell Frank’s story, *House of Cards*’s writers embraced the serialized format. They used event foreshadowing and wove characters in and out of the story. A character could appear in episode two and then disappear until episode eight (...).

⁶⁸⁶ NUSSBAUM, E. “Shark Week”, en *The New Yorker*, 25 de febrero de 2013.

Instead of stable character development, as expressed through the characters' predictable reactions to common situations, *House of Cards*'s characters develop in lengthy side-segments (...).⁶⁸⁷

La serie de Netflix clama por un espectador que sepa interpretar, analizar y desentrañar la información que, a modo de pistas, se dejan a lo largo de la historia. En definitiva, un espectador que ejerza un visionado complejo.

-Las series de la Tercera Edad de Oro se convierten (en muchos casos) en verdaderos fenómenos para la audiencia, son avaladas por la crítica y las entregas de premios.

Aunque Netflix es cauteloso al momento de revelar la cantidad de usuarios que ven sus series atribuyendo que el rating no es importante para su modelo de negocio que carece de anunciantes. Lo cierto es que la relevancia que tiene *House of Cards* en redes sociales como Twitter o Facebook, sirven como termómetro para medir su alcance. Además del número de suscriptores que, cada vez que se estrena una nueva temporada de este programa, asciende.⁶⁸⁸ En esta misma línea, cada nueva entrega de episodios vendrá cargada de una expectativa por parte del público convirtiéndola en un verdadero fenómeno serial. *House of Cards* también sería avalada por la crítica y ostentaría el mérito de haber sido la primera serie en streaming de ser nominada a los premios Emmy. Hecho que marcaría un punto inflexivo en la manera en que se entiende la televisión y, a la vez, mostraría la importancia de esta nueva forma de consumo audiovisual en el panorama actual donde la televisión tradicional ha perdido parte de su protagonismo. La serie recibirá los siguientes premios, entre otros galardones.

⁶⁸⁷ SULL, D., EISENHARDT, K.M. "Netflix's "House of Cards" secrets: The real story behind Kevin Spacey and Frank Underwood's meteoric ascent", en Salon, 26 de abril de 2015.

⁶⁸⁸ O' CONNELL, M. "'House of Cards' Ratings Mystery: The Guessing Game of Who's Watching Netflix Originals", en The Hollywood Reporter, 19 de febrero de 2014.

TABLA 12. Principales premios de *House of Cards* (2013-2015)

Premios	Categoría
Golden Globes 2015	Mejor actor serie dramática. Kevin Spacey
Golden Globes 2014	Mejor actriz serie dramática Robin Wright
Emmy 2015	Mejor actor invitado en un drama Reg E. Cathey (Freddy)
Emmy 2015	Mejor composición musical para una serie Jeff Beal
Emmy 2014	Mejor mezcla de sonido para una serie Lorenzo Millan/ Nathan Nance/ Scoot R. Lewis
Emmy 2013	Mejor cinematografía para una sola cámara Eigil Bryld
Emmy 2013	Mejor dirección en una serie dramática David Fincher (1.01)
Emmy 2013	Mejor casting en una serie dramática Laray Mayfield / Julie Schubert
Peabody 2014	Trigger Street Productions / Media Rights Capital / Netflix
Screen actors Guild 2015	Mejor actor principal en una serie dramática Kevin Spacey

Fuente: Elaboración propia a partir de datos extraídos de la web.⁶⁸⁹

14.1.2. ALGUNAS TENDENCIAS DE LA TERCERA EDAD DE ORO. FRANK UNDERWOOD, EL HÉROE VILLANO

Una de las tendencias más extendidas de esta Tercera Edad de Oro del drama es la incorporación del antihéroe como protagonista. Desde que Tony Soprano entró en pantalla atrás quedaron los padres de familia modelo de comportamientos nobles y con valores inalterables. También quedaría atrás el hombre común con virtudes y defectos como cualquier hijo de vecino que apelaba a una identificación del público. Tony Soprano abriría una caja de pandora y después de él los protagonistas de las series (y los espectadores) no volverían a ser los mismos. Los personajes adquirirían estructuras morales complejas que

⁶⁸⁹ Disponible en: < <http://www.imdb.com/title/tt1856010/awards>>. [Consulta 26-11-2015].

terminaban con la dicotomía de ‘policías buenos, criminales malos’ que durante tanto tiempo se había apoderado de la pantalla.⁶⁹⁰

House of Cards no daría muchas vueltas para presentar a su protagonista y, desde los primeros minutos, pondría en pantalla el accionar de Frank Underwood. Famosa se hizo la escena cuando, luego de que el perro de sus vecinos fuera atropellado por un conductor que se diera a la fuga, Frank le pide a su custodio que le avise a sus dueños, mientras él se acerca al animal y, mirando a la cámara se pronuncia:

“There are two kinds of pain. Good pain - the sort of pain that motivates, that makes you strong. Then there’s bad pain - useless pain, the sort of pain that’s only suffering. I welcome the former. I have no patience for the latter. Moments like this require someone like me. Someone who will act. Who will do what no one else has the courage to do. The unpleasant thing. The necessary thing.”⁶⁹¹

Con esta escena de alto impacto narrativo y en clave shakesperiana, Frank entraría a nuestras pantallas y nuestras vidas. El protagonista era un hombre acomodado que se ha dedicado toda su vida a la política y conoce este difícil mundillo en toda su profundidad:

“President-elect Garrett Walker. Do I like him? No. Do I believe in him? That’s beside the point. Any politician that gets 70 million votes has tapped into something larger than himself larger than even me, as much as I hate to admit it. And look at that winning smile, those trusting eyes. I latched onto him early on and made myself vital. After 22 years in congress, I can smell which way the wind is blowing. Oh, Jim Matthews, his right honorable vice-president. Former governor of Pennsylvania. He did his duty in delivering the keystone state, bless his heart, and now they’re about to put him out to pasture. But he looks happy enough, doesn’t he? For some, it’s simply the size of the chair. Huh. Linda Vasquez, Walker’s chief of staff. I got her hired. She’s a woman, check, and a latina, check, but more important than that, she’s as tough as a two-dollar steak. Check, check, check. When it comes to the White House, you not only need the keys in your back pocket, you need the gatekeeper. As for me, I’m just a lowly house majority whip. I keep things moving in a congress choked by pettiness and lassitude. My job is to clear the pipes and keep the sludge moving. But I won’t

⁶⁹⁰ BRUUN VAAGE, M. *The Antihero in American Television*. New York: Routledge, 2016, p. xii.

⁶⁹¹ *House of Cards* (1.01).

have to be a plumber much longer. I've done my time. I backed the right man. Give and take. Welcome to Washington.”⁶⁹²

Aunque Frank se presente como un hombre cínico y sin remordimientos desde los primeros minutos de la serie será cuando el reciente electo presidente Garret Walker no cumpla con su promesa de convertirlo en Secretario de Estado, cuando su venganza comience lentamente a tejerse. De esta manera, a diferencia de otros antihéroes como, por ejemplo Walter White, Frank se presenta desde un primer momento como el villano que es. Los acontecimientos que más tarde aparezcan en pantalla no harán más que confirmar lo que el espectador sospecha. Frank no tiene escrúpulos ni límites cuando de cumplir sus objetivos se trata. Sin embargo, no le revela al público el por qué de su accionar o las condiciones que lo convirtieron en eso. Francis es un villano y la serie parece no querer explorar las razones que lo llevaron a convertirse en el ambicioso hombre que es. Dentro del juego de poder que se lleva a cabo en la Casa Blanca, él es quien está dispuesto a ir más lejos para cumplir sus objetivos. A partir de la ruptura de la cuarta pared, Frank hará del espectador testigo y cómplice de su maquiavélico accionar, con este recurso suavizará (parcialmente) la imagen monstruosa que la audiencia tiene de él. Jorge Martínez Lucena reconoce diferentes **mecanismos de identificación que la audiencia hace con los antihéroes**. Entre ellos se enumera:

- La familia como justificación y lugar del afecto.
- La perversidad de los antagonistas.
- La victimización del personaje.
- Esquema narrativo de historia de redención de antihéroes que permite al espectador suspender el juicio moral sobre ellos.
- Atributos de excelencia de acuerdo con nuestro marco cultural. Como la inteligencia, la táctica maquiavélica y calculadora, el éxito laboral y profesional, la elegancia o la delicadeza lingüística.
- El carisma del actor que interpreta el papel.⁶⁹³

⁶⁹² *House of Cards* (1.01).

⁶⁹³ MARTÍNEZ LUCENA, J. “Me identifico con psicópatas: ¿qué me pasa Doctor?” en Academia.edu.

El personaje de Frank Underwood entraría en los dos últimos mecanismos. Por un lado, el espectador admira la forma astuta y sutil en que Francis se mueve y quiere saber cómo hará el protagonista para salirse con la suya y, por otro, el carisma de Kevin Spacey en el papel es innegable y ha sido reconocido unanimemente por la triada que conforma el público, la crítica y las entregas de premios.

En este sentido, las comparaciones con Ricardo III, -personaje que Kevin Spacey representaría en teatro antes de comenzar con *House of Cards*- no tardarían en llegar. Desde la recién mencionada ruptura de la cuarta pared –técnica que se utiliza en la obra de Shakespeare- hasta pasar por encima de sus ‘aliados’ para lograr sus objetivos, téngase en cuenta el devenir de Peter Russo en la primera temporada y el de Zoe Barnes en la segunda. En ambos casos la solución de Frank fue radical aunque no fueron los únicos personajes que se verían traicionados por él. Las recién mencionadas serán sólo algunas de las cualidades que Underwood comparte con el monarca inglés. En el personaje de Frank, aunque también se hace presente en otros, se percibe el eterno debate filosófico en la historia del pensamiento político entre la visión de Rousseau ‘el hombre es bueno por naturaleza y es la sociedad la que lo corrompe’ y el aporte de Hobbes que afirma ‘que el lobo es un hombre para el hombre’.⁶⁹⁴

El papel de Claire Underwood, su esposa, tampoco tendrá un lugar menor en la composición del personaje de Frank y también tendrá paralelismos con un personaje de Shakespeare, en este caso, Lady Macbeth. Con una increíble habilidad para relacionarse y un gran ingenio, la elegante Claire es una mujer fría, despiadada e hipócrita.⁶⁹⁵ En resumidas cuentas, la mujer perfecta para Frank. Su matrimonio será un dispositivo fundamental en la vida de Francis, tanto personal como política. Por un lado, la pareja mantiene intereses comunes fuera de lo romántico y, por otro, Claire es el único personaje crítico para Frank.⁶⁹⁶

⁶⁹⁴ GARCÍA HÍPOLA, G. “House of Cards: El principado de los Underwood” en *Yo Soy Más De Serie: 60 Series Que Cambiaron La Historia De La Televisión*, editado por Fernando Ángel Moreno y Víctor Miguel Gallardo Barragán. Granda: Brújula Ediciones, 2015, p. 34.

⁶⁹⁵ MORALES, D. “¿Qué tienen en común *House of Cards* y Shakespeare?”, en *Cultura Colectiva*, 1 de octubre de 2015.

⁶⁹⁶ GIGLI BOX, M.C. “Francis Underwood en San Valentín”, en *Bastión Digital*, 13 de febrero de 2014.

Vale la pena mencionarse que la tercera temporada traería una versión diferente de Frank. Si durante las dos primeras entregas Francis se enfocaría en tejer su venganza y ascender en el poder político llevando a cabo alianzas, utilizando a colegas, traicionando y jugando sucio. En definitiva, develando su maquiavélico accionar que cautivó tanto al público. La tercera temporada comenzaría con Francis orinando sobre la tumba de su padre, este acto rebelde será una pista falsa sobre el devenir del personaje. Y es que, una vez que llega a la presidencia de los Estados Unidos su papel de villano se ve debilitado. Habiendo alcanzado el lugar más alto que cualquier político podría ambicionar, sólo queda descender. El tono de la tercera temporada cambiaría sustancialmente en comparación de las dos primeras. Los comentarios a cámara, por ejemplo, se verían reducidos y se utilizarían para que el personaje se regodee o se desahogue de las situaciones en pantalla. Gran impacto tuvo el ‘What are you looking at?’ con que terminó el episodio 3.06. El resultado sería un espectador que es menos cómplice y se vuelve más confidente de Francis.⁶⁹⁷

“(…) President Underwood comes across as far less evil than Congressman Underwood or even Vice President Underwood ever did. This too is largely a function of position. He’s still happy to lie and cheat when required, but no more than we imagine that any politician does. Furthermore, as President he has far less privacy from which to pull his strings. There is nowhere for him to hide.”⁶⁹⁸

La relación entre Francis y Claire también sufrirá un quiebre durante esta tercera entrega y su acontecer será central para la serie y su protagonista. Negándose a estar relegada al papel de Primera Dama, Claire querrá ser elegida embajadora de la ONU, deseo que no llegará a buen puerto y será más tarde removida del trabajo. El episodio 3.07 estará especialmente enfocado en la relación de la pareja presidencial. Al comienzo del capítulo, se la ve Claire con pelo oscuro y Francis con un traje blanco en una capilla renovando sus votos matrimoniales. La siguiente escena nos lleva un mes hacia atrás con Claire todavía luciendo su pelo rubio característico. En el mismo episodio otra interesante analogía tendrá

⁶⁹⁷ NOBLE, M. “House Of Cards season 3: has Frank lost his evil appeal?”, en Den of Geek, 11 de marzo de 2015.

⁶⁹⁸ NOBLE, M. *Op. cit.*

lugar cuando un grupo de monjes tibetanos realice un mandala de arena como parte de un intercambio cultural con la Casa Blanca. El avance del mandala puede leerse como una analogía entre la relación de Francis y Claire, en crisis desde el inicio de la temporada que los muestra distanciados –duermen en cuartos separados por un supuesto resfrío de Claire-. Aquello que los separa se hará cada vez más evidente a medida que avancen los episodios. Sin embargo, esta nueva faceta de Francis como presidente no termina de encajar con el personaje que la audiencia ha visto en las dos primeras temporadas de la serie y le resta carga dramática al show. Para Beau Willimon:

“In the first two seasons we devoted a lot of time to Frank and Claire's political effort. What we really wanted to focus on this season -- because now they're at the top of the mountain and there's nowhere higher to ascend -- is how these characters feel about that. The stress that it puts upon them and their marriage helped us discover new layers that we haven't had access to before. (...) I think that if Frank wasn't on the ropes in Season 3, that would've been false. (...) From where we stand, if we didn't try that then we would be getting comfortable in the groove and not challenging ourselves or the audience.”⁶⁹⁹

En este sentido, la cuarta temporada, anunciada para 2016, demostrará si el giro de la tercera ha sido un acierto o un desacierto en el devenir de Frank Underwood, el villano predilecto del streaming.

⁶⁹⁹ WILLIMON, B. Citado en WHITNEY, E. “8 Revelations About 'House Of Cards' From Creator Beau Willimon” en The Huffington Post, 6 de marzo de 2015.

FIGURA 14. Características de Frank Underwood



14.1.3. LA NARRACIÓN COMPLEJA EN *HOUSE OF CARDS*

House of Cards se basa en un **modelo de estructura narrativa compleja** donde el guión y el poder evocador de la palabra se vuelven cruciales en el desarrollo de la historia. Cada nuevo capítulo está íntimamente relacionado con los contenidos anteriores lo que imposibilita verlos de manera aleatoria y exige la completa atención por parte de sus espectadores. Cualquier cosa que suceda en pantalla puede influir en el devenir de la trama de la manera más inesperada. Como ocurre en la narrativa compleja algunas tramas serán desarrolladas de manera lenta a través no sólo de diferentes episodios sino también temporadas, adquiriendo distintos matices a medida que la historia avanza. Esto exige que el espectador preste atención y recuerde todos los hechos hasta aquellos que puedan parecer más superfluos.

Un claro ejemplo de esta estrategia narrativa es la historia de Rachel Posner que funciona como un personaje secundario en la serie. En el primer episodio Rachel es una prostituta que se encuentra en el asiento del acompañante cuando la policía detiene al congresista, Peter Russo, por conducir ebrio y su presencia puede pasar inadvertida para la audiencia. Sin embargo, más tarde Rachel vuelve a entrar a escena cuando Doug la contacta

para pagarle diez mil dólares por su silencio respecto de Russo. Luego Doug la defenderá frente a un jefe que ha intentado abusar de ella y le dará un nuevo giro a la vida de Rachel cuando le alquila un apartamento y ella consigue un nuevo trabajo como camarera. Sin embargo, más tarde Rachel se dará cuenta que las buenas intenciones de Doug esconden otros intereses. El ayudante de Frank le pedirá un favor: que vuelva a seducir a Peter Russo la noche antes de una importante entrevista radial. Rachel alentará a Peter a beber alcohol hasta la madrugada lo que devendrá en una patética entrevista que termina con sus chances de convertirse en gobernador y deviene luego en su supuesto suicidio. Mientras que en la segunda temporada Rachel se mudará a las afueras de Washington por pedido de Doug que empieza a obsesionarse con ella. A pesar de los intentos de Doug por aislarla, Rachel conocerá a una chica, Lisa Williams, con la cual más tarde se mudará y comenzará una relación amorosa a la cual Doug se opondrá. Al final de la segunda temporada y tras su ruptura con Lisa, Rachel es secuestrada por Doug que la sube a su auto en mitad de la noche sin que ella sepa a dónde la llevará. Rachel salta del auto y se adentra en un bosque, Doug la sigue y ella le pega con una roca dejándolo inconsciente y escapa en el auto de Doug. Mientras que, en la tercera temporada, Rachel estará principalmente ausente. Sin embargo, presente en recuerdos y flashbacks de Doug que sigue obsesionado con ella y que sufre las secuelas del ataque de Rachel, tiene problemas para caminar y debe ausentarse del trabajo debido a esto. A pesar de eso, Doug contactará a Gavin, el hacker que aparece en la segunda temporada y que ahora trabaja para el gobierno- para que localice a Rachel. Tras una serie de eventos, descubrirá dónde se encuentra, volverá a secuestrarla y, más tarde, matarla ya que ella podría delatar a Frank y Doug sobre lo que sucedió con Peter Russo. Lo que se intenta poner de manifiesto relatando estos hechos es cómo un personaje secundario que en el primer episodio –pareciera casi un extra- cobra protagonismo, adquiere importancia en diferentes niveles y desarrolla acciones que tienen influencia directa con el devenir de las tramas principales en un claro ejemplo de ‘long term narrative’.

De esta manera y, como sucede con los libros, algunos hechos en *House of Cards* se desarrollan como si de una novela visual se tratara. Algunas tramas –como la de Rachel- se desenvuelven de manera lenta, sufren inesperados giros y cobran distintos significados a medida que los episodios avanzan. Sin embargo, no todas las tramas tardarán tanto tiempo

en resolverse, como por ejemplo la línea narrativa de Zoe Barnes o la historia del amante de Claire en la primera temporada. De todas maneras, debe destacarse la posibilidad que ofrece la manera de visionado de Netflix –de ver varios capítulos seguidos- permite que el relato se pueda desenvolver sin tener que recurrir a la repetición de elementos como estrategia para recordarle al público lo que ha pasado en entregas anteriores y, en vez, se apuesta por la interdependencia entre capítulos y temporadas que se traduce en una serie narrativamente rica que apuesta por la calidad dramática y la complejidad narrativa con tramas que se alargan y obligan al espectador a no perderse un solo episodio si quiere desentrañar las incógnitas que se plantean en la historia.

De esta manera, *House of Cards* carecerá de la pirotecnia narrativa de otras series como *Lost* o *Fringe* que presentan un universo vasto donde las líneas temporales se entrelazan y generan una desorientación en el espectador. En este sentido, la serie de Willimon puede relacionarse más con productos como *The Sopranos* o *The Wire* que se acatan a las características de la novela televisiva con una impronta más realista, en especial, la segunda. Sin embargo, a pesar que la serie no cuenta con despliegues como los de *24* o planteos del tipo de *Lost*, no por eso se trata de una narrativa menos compleja. La serie posee pocos flashbacks y la mayor parte de los episodios se llevan a cabo en presente pero es su guión y el enredado mapa político donde la puja por el poder es una constante donde predomina su complejidad.

TABLA 13. *House of Cards*. Temporadas, capítulos y recepción

House of Cards			
Temporada	Capítulos	Critic Review	User Review
1	13	76	9.0
2	13	80	8.7
3	13	76	7.2

Fuente: Elaboración propia a partir de datos extraídos de la web.⁷⁰⁰

⁷⁰⁰ Disponible en: <http://www.metacritic.com/tv/house-of-cards-2013>. [Consulta 13-01-2016].

14.2. ORANGE IS THE NEW BLACK

I don't know what is going to happen, and if you guys don't get out of here, I can't write it to find out. So, if you love Time Hump Chronicles, please leave.
Crazy Eyes.

14.2.1. ORANGE IS THE NEW BLACK Y LA TERCERA EDAD DE ORO DE LA TELEVISIÓN

Orange is the New Black fue un producto arriesgado para Netflix. Conformado por un elenco de actores poco conocidos para la mayoría del público y retratando temas no sólo controversiales sino también poco explorados en la pantalla chica, la empresa de streaming apostaba por un producto diferente en muchos sentidos. Sin embargo, las mismas condiciones que hacían a la serie un producto osado fueron las que lo convirtieron en un éxito para la audiencia, la crítica y las entregas de premios haciendo de las internas de Lichtfield y sus historias todo un fenómeno serial.

Al igual que se realizó al principio del capítulo con *House of Cards*, relacionaremos a *Orange is the New Black* con las características del nuevo modelo de calidad que trae esta nueva etapa, en pos de entender a la serie dentro del paradigma de esta Tercera Edad de Oro.

-La televisión de calidad en la Tercera Edad de Oro se define por lo que no es.

Cuando se trata de dramas que tienen a mujeres como protagonistas, el principio de esta etapa de oro estaría signado por *Sex & the City* –la serie que retrataba a cuatro neoyorquinas y sus desventuras amorosas a través de su protagonista Carrie Bradshaw- y, posteriormente, *Desperate Housewives* –las amas de casa de Wisteria Lane, un culebrón que revolucionaría la pantalla chica con sus enredadas tramas-. Más tarde, otras series también presentarían elencos femeninos, como se expuso en el tercer capítulo. Sin embargo, *Orange is the New Black* redefiniría las expectativas de una serie con mujeres como protagonistas. A través de una propuesta tan diferente como fresca presentaría un nuevo panorama que terminaría con determinados prejuicios y tópicos que han circulado alrededor de este tipo de productos y dejaría en claro que una serie con un elenco femenino podía prescindir (ampliamente) de las aventuras y desventuras amorosas de sus protagonistas, de grandes vestuarios y (parcialmente) de personajes masculinos...

-Se redefine la figura del autor como responsable último de la obra, la cual responde a su visión creativa.

Como se mencionaba anteriormente, con *Orange is the New Black*, Netflix ponía en pantalla un elenco con figuras poco reconocidas. Aunque éste no sería el caso de su creadora, Jenji Kohan, responsable de la irreverente *Weeds* y quien tomaría el puesto de showrunner para este proyecto de Netflix. Una vez más, Kohan imprimiría su sello personal en la serie y en sus particulares diálogos ostentando la perfecta combinación que hace de registros cómicos y dramáticos en un mismo proyecto. Como la misma Kohan apunta sobre el trabajo de showrunner:

“You’re the final say on everything, so it all comes down to you in the end, and you’re to blame for everything. And there are a lot of people’s egos and jobs and feelings and work on the line, and it’s a delicate balance. It never reaches a point where you can go on autopilot, because there’s always another script to write, and there’s always another show to edit, and there are always production issues that come up.”⁷⁰¹

-Las series se vuelven cuidadas superproducciones.

Cuando se trata de producciones originales, Netflix ha tenido en cuenta que en pos de generar series que resulten atractivas para su público los presupuestos no son un tema menor. En este sentido, *Orange is the New Black* contaría con alrededor de cuatro millones de dólares para llevar a cabo cada episodio.⁷⁰² Esto ha permitido que la serie posea un buen nivel de producción donde diferentes detalles son tenidos en cuenta para poder generar un producto de calidad.

-La hibridación de géneros se lleva a otro nivel y las series responden a sistemas de referencialidades mucho más amplios.

En su primera temporada *Orange is the New Black* introducía a Piper Chapman, una joven en sus treinta que, debido a un delito realizado una década más atrás, tendría que

⁷⁰¹ KOHAN, J. en BIRNBAUM, D. “‘Orange is the New Black’ Boss Jenji Kohan on Running the Show Her Way”, en *Variety*, 4 de agosto de 2015.

⁷⁰² Disponible en: <http://variety.com/2013/digital/news/caa-agent-discloses-netflix-series-spending-1200006100/>. [Consulta 01-12-2015].

ingresar a prisión para cumplir con una condena de quince meses. Sin embargo, rápidamente (y como ha admitido hasta su creadora) Piper se convertiría en la excusa para poder contar las historias de diferentes personajes obligados a compartir tiempo y espacio. En este sentido, la combinación que la serie hace del drama y la comedia -que le generaría hasta problemas en las categorías de los Emmy-⁷⁰³ se convertiría no sólo en un elemento crucial sino también en uno de sus rasgos más distintivos en cuanto a hibridación. Al mejor estilo *Ally McBeal*, que años atrás había introducido un perfecto uso de ambos registros. Aunque la serie también puede inscribirse bajo otras etiquetas como el de drama carcelario, en una edulcorada y femenina versión de *Oz* o como una comedia negra con tintes de drama social. En definitiva, una vez más nos encontramos frente a un proyecto difícil de encasillar que apela a diferentes registros y referencias para llevar a cabo su historia.

-Las series de la Tercera Edad de Oro se caracterizan por sus narraciones complejas.

Cada episodio de *Orange is the New Black* introduciría no solo los acontecimientos que tienen lugar en la cárcel sino también ofrecería flashbacks sobre distintos personajes que permitirían conocer mejor el background de cada uno a modo de relatos autoconclusivos que se renuevan capítulo a capítulo. Y aunque la serie no recae en una trama serial con tanto peso como otros productos, posee líneas narrativas que se extienden a lo largo de capítulos y temporadas, téngase en cuenta la historia de amor entre Daya y John Bennet o la relación entre Piper y Alex. Así como también algunas relaciones que se desarrollarían más lentamente en pantalla como Red y Sam Healy, a quien la antigua cocinera de la prisión le ayuda a comunicarse con su esposa ucraniana y que más tarde dará lugar a una amistad y una relación cómplice entre ambos. O la situación entre Lorna Morello y su prometido que llevará varios episodios (y temporadas) hasta que el espectador conozca la verdad. Con un interesante elenco coral, la serie ofrece un universo narrativo extenso que da la sensación al espectador que puede ser indagado constantemente. De hecho, la tercera temporada ofrecería nuevos flashbacks en personajes que ya se habían presentado como, por ejemplo,

⁷⁰³ Más información disponible en: <http://deadline.com/2015/03/orange-is-the-new-black-run-drama-ineligible-as-comedy-emmys-1201395807/>. [Consulta 01-12-2015].

Dogget, aunque revelando nuevas facetas que habían permanecido ocultas hasta el momento y que permiten empatizar con ella.

Como sucede en las series de esta Tercera Edad de Oro mientras más información tenga el espectador mayor será el disfrute de la serie y *Orange is the New Black* no es una excepción.

-Los personajes de la Tercera Edad de Oro son inéditos en pantalla. Imperfectos, contradictorios, complejos, discordantes, tridimensionales, sorprendentes, asombrosos y, muchas veces, humanos.

Una de las mayores virtudes y atractivos de *Orange is the New* es su elenco. En el escenario de una prisión Jenji Kohan y su equipo pudieron unir una amplia y disímil gama de personajes. De esta manera, el casting trajo a la pantalla un grupo de personas que, históricamente, han tenido poca o nula cuota en la pantalla.

“(…) at last, were all those missing brown faces, black faces, wrinkled faces, butch lesbians, a transgender character played by a transgender actor—an ensemble of electrifying strangers, all of them so good that it seemed as if some hidden valve had been tapped, releasing fresh stories and new talent.”⁷⁰⁴

-La estética televisiva se vuelve más sofisticada.

Los créditos que abren cada episodio de *Orange is the New Black* que presenta rostros de mujeres que se suceden unos a otros al son de la canción —especialmente compuesta para el programa— ‘You’ve got time’ de Regina Spector anticipan al espectador lo que verá en pantalla: un grupo diverso de mujeres interior y exteriormente. Aunque las caras que aparecen en los créditos no se corresponden con ninguna de las protagonistas de la serie sino que se trata de verdaderas convictas lo que se intenta mostrar es que estamos frente a un show con personajes heterogéneos que van más allá de la presencia de Taylor Schilling. A las escenas que tienen lugar en la prisión se contraponen las que tienen lugar fuera (tanto de las reclusas como de los guardias) y se realiza un juego de opuestos que se mantiene a lo largo de la serie. Por ejemplo, Sam Healy que en la prisión ejerce poder y que

⁷⁰⁴ NUSSBAUM, E. “Lockdown”. *Op. cit.*

en su casa está sometido a un matrimonio con una mujer que lo quiere solo por las comodidades económicas que le brinda. O Nicky Nichols presa de su adicción a la heroína tanto fuera como dentro de prisión, por nombrar sólo algunos casos.

-La narrativa compleja exige un visionado complejo.

Como se mencionaba más atrás, *Orange is the New Black* posee algunos elementos episódicos, aunque comparativamente más seriales. La plataforma de Netflix, además, permite que el espectador pueda ver los capítulos cuando elija por lo cual un visionado ordenado y atento es más que posible teniendo en cuenta este factor. Sin embargo, más allá de los elementos seriales que la serie posee y las tramas que se desarrollan a lo largo de episodios y temporadas, son los temas que introduce como racismo, minorías raciales y sexuales, desigualdad de oportunidades, entre otros los que interpelen al público a reflexionar sobre determinados aspectos de la sociedad. Es aquí donde se pone en juego el visionado complejo que la serie exige.

-Las series de la Tercera Edad de Oro se convierten (en muchos casos) en verdaderos fenómenos para la audiencia, son avaladas por la crítica y las entregas de premios.

Orange is the New Black rápidamente se transformaría en uno de los caballos de troya de la empresa de streaming y adquiriría relevancia no sólo entre sus usuarios sino también en los medios. De hecho, durante el estreno de su tercera temporada en 2015, Netflix anunció que habían roto su propio record en cuanto a horas vistas en un solo día.⁷⁰⁵ Este buen recibimiento por parte de la audiencia y la crítica se tradujo también en entregas de premios y la serie, rápidamente, sería nominada para las entregas de galardones más importantes de la industria norteamericana (Golden Globes, Emmy, SAG, Peabody) y también internacional (BAFTA). La serie recibiría los siguientes premios, entre otros.

⁷⁰⁵ KASTRENAKES, J. "Orange is the New Black helped Netflix hit a new streaming record", en The Verge, 16 de julio de 2015.

TABLA 14. Principales premios de *Orange is the New Black* (2014-2015)

Premios	Categoría
Emmy 2015	Mejor actriz de reparto en una serie dramática Uzo Aduba.
Emmy 2014	Mejor actriz de reparto en una serie dramática Uzo Aduba
Emmy 2014	Mejor casting para una serie cómica Jennifer Euston / Netflix
Emmy 2014	Mejor edición con una sola cámara para una serie cómica Bill Turro / Netflix
Screen Actors Guild Awards 2015	Mejor actriz en una serie cómica Uzo Aduba
Screen Actors Guild Awards 2015	Mejor elenco en una serie cómica
Peabody 2014	Lionsgate Television / Netflix
Critics Choice Television Awards 2015	Mejor actriz de reparto en una serie dramática Lorraine Toussaint
Critics Choice Television Awards 2014	Mejor serie cómica
Critics Choice Television Awards 2014	Mejor actriz de reparto en una serie cómica Kate Mulgrew
Critics Choice Television Awards 2014	Mejor actriz invitada en una serie cómica Uzo Aduba

Fuente: Elaboración propia a partir de datos extraídos de la web.⁷⁰⁶

14.2.2. MUJERES PROTAGONISTAS Y ELENOS CORALES. LA DIVERSIDAD DE PERSONAJES EN *ORANGE IS THE NEW BLACK*

Como se ha mencionado a lo largo de este trabajo, la diversidad de personajes con los que cuenta la serie de Netflix de Jenji Kohan se convertiría rápidamente en una de sus características más fuertes y distintivas. De hecho su primera temporada, que retrata la llegada de Piper a prisión, se tornaría narrativamente más atractiva cuando empieza a explorar la vida de las mujeres que comparten con ella su estadía tras las rejas. La serie se enfoca en las mujeres del sistema penitenciario norteamericano comúnmente olvidadas,

⁷⁰⁶ Disponible en: <<http://www.imdb.com/title/tt2372162/awards>>. [Consulta 02-12-2015].

desafiando concepciones respecto de género y sexualidad mientras trae a la pantalla personajes que, históricamente, también han sido dejados de lado.⁷⁰⁷ Y es que, en *Orange is the New Black* hasta los personajes secundarios tienen líneas memorables.⁷⁰⁸

Merece tenerse en cuenta que el casting del programa ha sido tanto alabado por exhibir una charla honesta sobre cuestiones de raza, género e identidad, debates que, usualmente, quedan confinados a ámbitos universitarios⁷⁰⁹ como criticado por repetir estereotipos de raza y clase como apunta Yasmin Nair⁷¹⁰ o Aura Bogado.⁷¹¹ Aunque lo cierto es que, a través de sus ocurrentes diálogos, la serie pone sobre la mesa temas poco retratados. Como se ve en un diálogo entre Cindy y Watson en el episodio ‘Ching Chong Chang’ (3.06), mientras la primera hojea el catálogo de la ropa interior que cosen en la penitenciaría:

Cindy: White bitches, white bitches All right, check it. How many pages you think it is before they put in a token blackie? And how dark is she, scale of one to Grace Jones?

Watson: All right, 14 and 4.

Cindy: All right, 14 and 4. Let's find out. [exclaims] So close. Here she is, page 11.

Watson: Oh, man! Man, but that's not too bad.

Cindy: Mmm-hmm. But she, like, a 2. The bitch got blue eyes.

Watson: Yeah, true.

⁷⁰⁷ WEATHERFORD MILLETE, S. “The Representation of Latinas in *Orange is the New Black*”, George Mason University, 2015, p. 12.

⁷⁰⁸ NUSSBAUM, E. “Lockdwon”. *Op. cit.*

⁷⁰⁹ GREENWALD, A. “The Great Orange Is the New Black Is Suddenly the Best Netflix Series Yet”, en Hollywood Prospectus, 15 de julio de 2013.

⁷¹⁰ NAIR, Y. “White Chick Behind Bars”, en In These Times, 18 de Julio de 2013. “But while viewers are treated to a wittily rendered primer on the complexity of queerness, they're presented with stock characterizations of people of color, and of poor people of all races. White women and women of color in the prison get not only different kinds of nudity, but different kinds of agency. Chapman may be the deluded and confused white chick in the midst of women who are mostly of color and from much scrappier backgrounds, but she's also portrayed as the only one who can rise above her own needs to consider the larger issues facing inmates. In one scene, Chapman and a few other inmates are in the warden's office, after being elected to an advisory council. Only she, the sole white woman, raises the most pressing issues, like the discontinuation of GED classes and the closing of a running track. In contrast, the others are silenced by the threat of not getting doughnuts and coffee at these meetings. Their most pressing demand is Sriracha.”

⁷¹¹ BOGADO, A. “White Is the New White”, en The Nation, 16 de agosto de 2013.

Más tarde en el mismo episodio Cindy, Watson y Flaca seguirían deliberando sobre razas y modelos de belleza impuestos por el mundo de la moda.

Watson: What page you gotta get to before you see a Spanish girl?

Flaca: If you're talkin' about Latinas, there's, like, 20 different countries that all look different. See this blond chick? She could be Latina.

Watson: We don't know.

Cindy: Let me see. Nah, she probably ain't though.

Flaca: No, probably not. Man, I gotta start running or something.

Watson: Yeah, I ran all the time and boys just thought I was weird.

Flaca: It's all Photoshopped anyway. Special lighting, tape and shit. We're chasing an unachievable standard.

Cindy: I ain't chasin' nothin'. I'm a strong black woman, and we got a different standard of beauty in our community.

Flaca: Not true.

Cindy: Excuse me?

Flaca: Beyonce.

Watson: Uh-uh. Don't you say nothin' about Bey.

Flaca: She ain't out there with her nappy hair and her plus-size dashiki, okay? She playing a white girl game.

Watson: And she winnin'.

Cindy: Winnin'! And you provin' my point exactly, Morticia. There are hella ways for black women to be beautiful. A white girl, though - Mmm-hmm.

[whispering] They just gotta be skinny.

Sin embargo, más allá de los tópicos que puedan existir en el programa o no, ***Orange is the New Black* ofrece un elenco femenino coral como nunca antes se había visto en una serie donde hay lugar para mujeres afroamericanas, latinas, de diferentes edades y apariencias** –cuyos roles suelen ser muy limitados tanto en la televisión como el cine-. En este sentido, ya en el primer episodio ‘I Wasn't Ready’ (1.01) cuando Lorna Morello le regala unos pañuelos descartables y un cepillo de dientes a Piper, cuando ella le agradece, le aclara: “Cuidamos a las de nuestra clase”. Ante la mirada desorientada de la nueva reclusa responde: “Es algo tribal no racista”. En el comedor se verá como se arman los grupos: afroamericanas, latinas, golden girls, blancas y otras reclusas. Esquema que se repite cuando tienen que elegir representantes para la prisión. Como se muestra en el siguiente diálogo entre Piper, Nicky y Lorna en el episodio ‘Wak Pack’ (1.06).

Nicky: You can only vote within your race or your group. Look, just pretend it's the 1950s. It makes it easier to understand

Lorna: See, everyone elects a representative from their own tribe. White, black, Hispanic, golden girls, others. And those five gals, they meet with Healy, they tell him what we want, then he speaks to the higher-ups. It's like student council.

Piper: But how is that an effective system? Not every Hispanic person wants the same thing.

Cada episodio ahondaría sobre el pasado de una de las reclusas profundizando sobre las razones que las llevaron a estar presas o simplemente sobre su vida fuera de prisión y eso permitiría indagar sobre diferentes temas como las desigualdades sociales, la familia, la falta de oportunidades, el abuso sexual, entre otros. Por ejemplo, en la primera temporada el espectador conocería un poco más sobre Tricia, una adicta a la heroína que muere por una sobredosis en prisión, Red la imponente cocinera rusa, Miss Claudette una mujer haitiana sobre la cual corren rumores de los crímenes que cometió, entre otras. La segunda temporada se centraría en el background de los personajes afroamericanos como por ejemplo Taystee, una joven huérfana a la cual adopta Vee –uno de los personajes que se incorpora en la segunda temporada-. Taystee cumple una condena por tráfico de drogas, práctica en la cual Vee la inició. Entre ambas se desarrollará una muy poco saludable dinámica de ‘madre e hija’ que terminará con Taystee tras las rejas. También se descubrirá más sobre el pasado de Black Cindy como una abusiva agente aeroportuaria que robará objetos del equipaje de los pasajeros, Suzanne Crazy Eyes que fue adoptada por una pareja que más tarde tendría una hija biológica a la cual favorecerían y Poussey, hija de un militar destinado en Alemania donde ella comenzaría una relación amorosa con otra chica, algo que su padre no aprobará. Además, se conocerá el pasado de la hermana Jane, una monja excomulgada presa por sus protestas, Rosa Cisneros la reclusa enferma de cáncer y también Morello, uno de los personajes más entrañables y profundamente enamorada de su supuesto prometido Christopher. Así como también de los personajes latinos como Daya que se enamora del guardia, Bennet. Aunque, será en la tercera temporada que se conozcan mejor algunas historias como la de Flaca, presa por vender LSD falso a un compañero de colegio que, más tarde, morirá o el pasado de Gloria Mendoza o Aleida. En este sentido, si bien hay

series que han incorporado personajes latinos a sus tramas (*Ugly Betty*, *Jane the Virgin*,...) *Orange is the New Black* realiza una representación diferente de la que el público suele ver:

“Latinas are no longer just included in US television series as yet another ‘other’ to the Anglo American or African American characters. OITNB creates a new representation of Latina women in US media in the inclusion of such a numerous and varied Latina cast, and none of these women is just a housekeeper or just a sexual seductress. Netflix does not have to comply with the restrictions of cable television, and because of this Jenji Kohan is able to create multilingual characters with fluid sexualities and genders.”⁷¹²

En la tercera temporada quedará también de manifiesto como la serie desplaza a Piper de su lugar de protagonista en pos de darle más cuota de pantalla al resto de los interesantes personajes con los que cuenta *Orange is the New Black*.

“Twelve minutes, to be precise. That’s the amount of time that passes in the premiere before the reappearance of Piper Chapman, the blonde Brooklynite who was once the show’s protagonist but, as is made clear by her order in the season-opening lineup, is now just another member of the ensemble. (...) The one-time heroine’s demotion to being just another zany part-time player doesn’t come across like a jarring change, because *Orange Is the New Black*’s appeal has always been its ensemble. The cast is as diverse in personality and sense of humor as it is in body types and skin colors, and Jenji Kohan’s team of writers work at micro scales to create a massive story”⁷¹³

Aunque la diversidad de los personajes no terminará aquí y la representación que hace la serie del género y la diversidad sexual recibiría cumplidos unánimemente.⁷¹⁴ *Orange is the New Black* retrata lesbianas, manipulando los estereotipos exagerados en pos

⁷¹² WEATHERFORD MILLETE, S. “The Representation of Latinas in *Orange is the New Black*”. Op. cit., p. 83.

⁷¹³ KORNHABER, S. “*Orange Is the New Black* Has Never Felt Freer”, en *The Atlantic*, 12 de junio de 2015.

⁷¹⁴ CLICK, M., MILLER, B. “Is Orange the New Television?”, en *Antenna*, 22 de octubre de 2013.

de volverlos más reales,⁷¹⁵ por ejemplo, la serie utiliza determinados tópicos relacionados con la homosexualidad femenina como la marimacho o butch personificado en Big Boo que, aunque presente en el imaginario colectivo ha permanecido prácticamente ausente de representaciones culturales.⁷¹⁶

“Terms such as butch or femme are used within *Orange* not to be reductive of the variety found within lesbianism. Instead, these terms are used in discussions of mainstream culture's understanding of lesbianism, where ideas about lesbianism are less diversified. *Orange* presents characters and discourse meant to counter typical stereotypes (...) the cast includes a broad spectrum of gender and sexual preferences, including butch lesbians, threatening predators, femmes, situational lesbians, and a transgender woman. *Orange* responds to a variety of these shared viewpoints by using both the stereotypical as well as more realistic depictions of sexuality”⁷¹⁷

La serie también desdibuja la línea entre heterosexuales y homosexuales con personajes como el de Lorna Morello que tiene un romance con Nicky Nichols -que en el libro de Piper Kerman las describe como ‘gay for the stay’- y también con Piper Chapman que se reencontrará en prisión con su antigua novia Alex Vause. Como expuso Emily Nussbaum en *The New Yorker*:

“Sexuality is at the center of ‘Orange’: the creators pluck mere hints from the memoir and spin them into full, splashy plots. Sex operates as comfort, as currency, as romance, and also as punishment, with male guards using security frisks to bypass consent. But ‘Orange’ is also smarter and subtler about the entire range of female-female dynamics than almost anything on TV (...) The women form quasi-familial tribes and wounded triangles; it’s a matriarchal subculture that, as a Seven Sisters graduate, Piper had some preparation for. There are more lesbians here—butch and femme and of every ethnicity—than in any other series

⁷¹⁵ WHITE, K. “The New Normal”, en John Spoor Broome Library, 2013, p. 1.

⁷¹⁶ *Op. cit.*, p. 11.

⁷¹⁷ *Op. cit.*, p. 12.

on television. Viewers ravenous for representation often graded the fun, flawed ‘The L Word’ on a curve. Though ‘Orange’ bears a resemblance to that show, it’s the more solid of the two, at least so far.”⁷¹⁸

En este crisol de representaciones de género, sería el personaje de Sophia Buset, una mujer transgénero interpretada por Laverne Cox, una actriz transgénero quien se convertiría en la primera mujer afroamericana de esta condición sexual en interpretar un rol sustancioso en una serie. Los flashbacks de la historia de Sophia nos llevan a un pasado en que todavía era hombre –efectuado por su hermano gemelo- y comienza a tener dudas sobre su sexualidad, más tarde el espectador descubrirá que fue un fraude con tarjetas de crédito lo que la llevó prisión. En la serie se retrata no sólo el pasado de Sophia y su transición sino también su presente en la cárcel donde tiene a cargo la peluquería y la relación que mantiene con su esposa y su hijo. Durante la primera temporada se pondrá de manifiesto la lucha de Sophia por recibir píldoras hormonales y en la tercera sus intentos por ponerle límites a su hijo que se ha vuelto un adolescente. En definitiva, la serie expone una mujer transgénero con una tridimensionalidad como nunca antes se había visto en la televisión.⁷¹⁹ El episodio ‘Lesbian Request Denied’ (1.03) comenzaría con un flashback cuando Sophia era todavía un hombre y bombero. Al final de un día de trabajo se muestra como no se desviste frente a sus compañeros sino en un cubículo solo y cuando lo hace se ve que viste un sujetador sobre unos pechos que todavía no tiene. Cuando se vuelve al presente se la ve a Sophia admirando su cuerpo frente al espejo del baño de prisión. Más tarde, Piper se cruza a Sophia en uno de los cubículos del baño que no tienen puerta. Ante la sorpresa de Piper, Sophia le responde: “Está bien, cariño, puedes mirar. Gasté mucho dinero en esto”.⁷²⁰ En ese mismo episodio y, como sucede en otros, se mostraría la solidaridad que, a pesar de las adversas circunstancias, existe entre las reclusas. Sophia le comentaría a Piper en qué horarios debía usar las duchas para evitar hacer fila.

⁷¹⁸ NUSSBAUM, E. “Viceversa”, en *The New Yorker*, 8 de julio de 2013.

⁷¹⁹ CLICK, M., MILLER, B. “Is Orange the New Television?”. *Op. cit.*

⁷²⁰ WEATHERFORD MILLETE, S. “The Representation of Latinas in *Orange is the New Black*”. *Op. cit.*, p. 20.

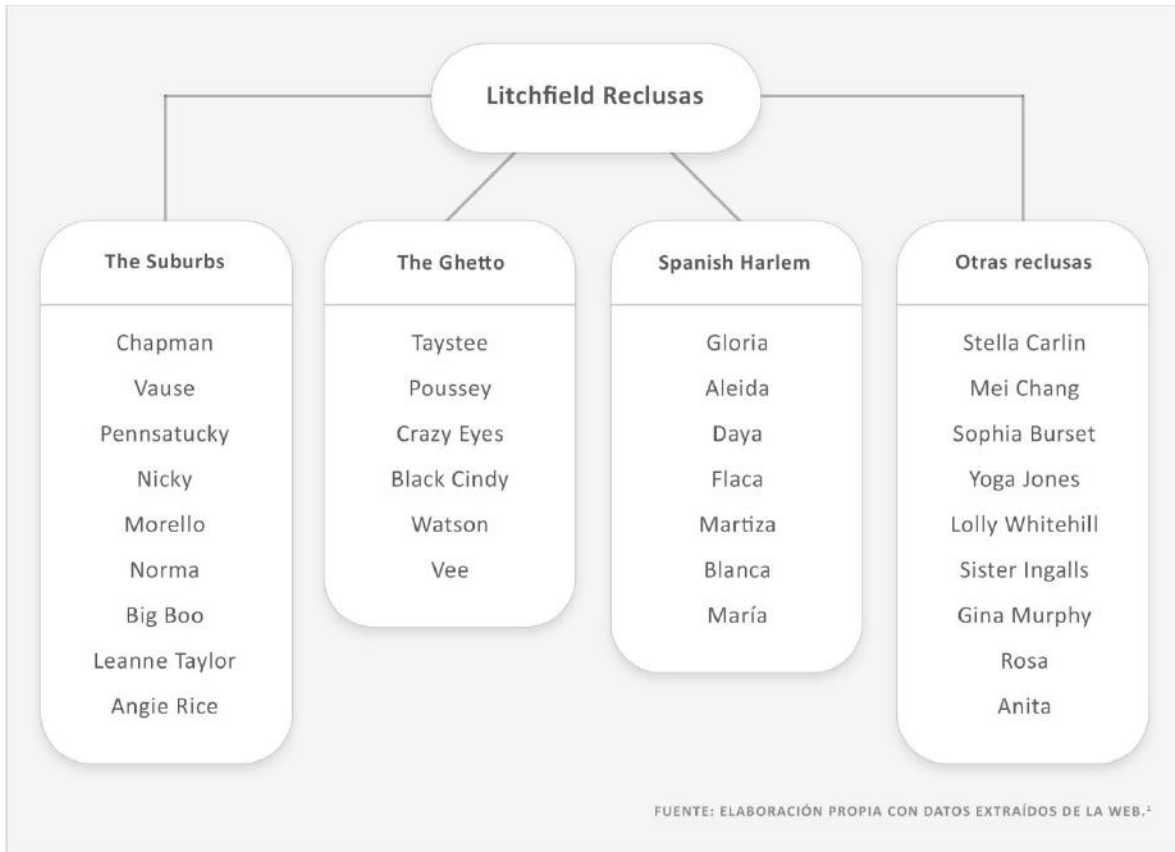
Lo que se intenta poner de manifiesto en este apartado es la diversidad de roles que reúne el elenco de *Orange is the New Black*. Las mujeres de Litchfield traen a la pantalla personajes que suelen ser olvidados. En la serie son humanizados y llevados a la pantalla a través del esfuerzo colaborativo de Kohan y Kerman. Personajes como el de Piper Chapman, Lorna Morello y Sophia Burset nos muestran que el género y la sexualidad no son características estáticas sino fluidas. Dayanara Díaz recuerda que no todas las latinas hablan español y Gloria Mendoza, Maritza Ramos o Blanca Flores muestran la multidimensionalidad de los personajes hispanos.⁷²¹ Mientras que personajes como el Red, Norma o la hermana Ingalls realizan una representación diferente de los papeles de madre o abuela a los que la tercera edad está confinada en la televisión. En definitiva, la serie trae a la pantalla a mujeres de diferentes razas, clases sociales, edades y condiciones, unidas circunstancialmente por el hecho de tener que cumplir con una condena. Sin embargo, esto no imposibilitará que surjan todo tipo de relaciones y sentimientos entre ellas. Desde amistad hasta competencia, desde celos hasta empatía, desde robos hasta solidaridad logrando poner en pantalla temas y discusiones que hasta el momento no habían tenido lugar en series televisivas.

“Such an extraordinarily complicated, original portrait of women is only possible on Netflix. Because it is so completely character-based, *Orange* can be much looser and more tangential — relying not on classic story arcs, but on the incredibly rich characterization on display. Once you enter Chapman's world, the world of the prison, it is nearly impossible to tear yourself away.”⁷²²

⁷²¹ WEATHERFORD MILLETE, S. “The Representation of Latinas in *Orange is the New Black*”. *Op. cit.*, p. 79.

⁷²² MARCHE, S. “Orange is the New Black destroys the ‘television’ genre”. *Op. cit.*

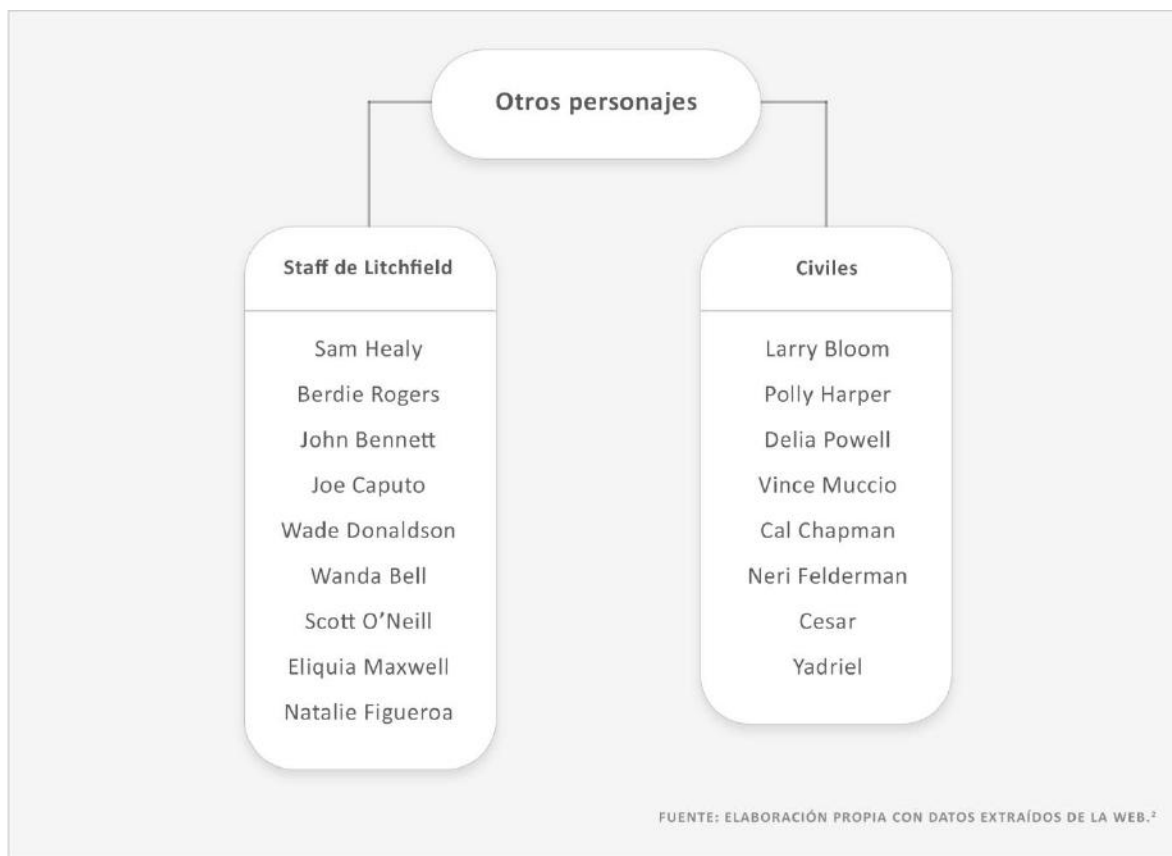
FIGURA 15. Reclusas de Litchfield en *Orange is the New Black*



723

⁷²³ Disponible en: <<http://orange-is-the-new-black.wikia.com/wiki/>>. [Consulta 03-12-2015].

FIGURA 16. Otros personajes en *Orange is the New Black*



724

14.2.3. LA HIBRIDACIÓN EN *ORANGE IS THE NEW BLACK*

La adaptación es una estrategia ampliamente utilizada en el medio audiovisual. Ya desde sus inicios la lógica de reaprovechamiento y reciclaje de materiales narrativos ha estado presente tanto en el cine⁷²⁵ como la televisión –como se veía en el primer capítulo- y no sorprende que las series de streaming también se valgan de ello.

El libro de Piper Kerman, *Orange is the New Black: My Year in a Women's Prison*, sobre el cual está basada la serie recoge las memorias de los días que Kerman – una mujer blanca de clase media acusada de lavado de dinero proveniente de narcotráfico- pasó en una prisión de mínima seguridad. Si bien el libro serviría de lei motiv a la serie y la misma

⁷²⁴ Disponible en: http://orange-is-the-new-black.wikia.com/wiki/Tasha_Jefferson. [Consulta 03-12-2015].

⁷²⁵ CASCAJOSA, C. "El Remake Cinematográfico y la Comunicación Intercultural", en *Razón y Palabra*, abril mayo de 2005, p. 1.

Kerman se ha involucrado como consejera en el proyecto, las diferencias entre uno y otro no tardarían en aparecer. En este sentido se puede recuperar el modelo de Lubomír Dolezel que, aunque inscripto en la semántica literaria, puede aplicarse al ámbito audiovisual ya que versa sobre la adaptación y la intertextualidad. Para Dolezel, en la ‘traducción’ el autor se ve limitado en su proceso de recreación mientras que en la ‘reescritura’ no existen estas restricciones. De esta manera, en *Orange is the New Black* la versión que veremos en pantalla será una reinención del texto original.⁷²⁶ Así, mientras que el libro es más descriptivo, la serie incorporará giros, personajes y se desarrollará a partir de una perspectiva múltiple que ahondaría sobre temas de raza, identidad y género como se mencionaba en el apartado anterior. Del mismo modo, el show tomará algunos elementos del libro aunque reformulará otros realizando una búsqueda narrativa propia que estaría a cargo de Jenji Kohan, la showrunner del proyecto, y su equipo.

Si en el apartado anterior se presentaba el crisol de personajes que forma parte de la serie, cuando se trata de hibridación los géneros y referencialidades que incorpora el show son tan vastos como su propio elenco. Kohan ya había mostrado su destreza en la hibridación de géneros con su anterior serie *Weeds*. En su proyecto para Netflix, esta showrunner volvería a lo que sabe hacer: diálogos ocurrentes, anti heroínas como protagonistas y una mixtura de registros que hace que todo sea posible en pantalla.

“The key to what *Orange is the New Black* does so well, and why it’s one of the only shows to make use of both Netflix’s release model and hour-pushing episode lengths, is its willingness to take its time. Things happen every episode, but this isn’t a show that relies on plot to explore its themes or ask questions about how we relate to other people. Rather, it drops you into the same space with all these weird, damaged but wonderful people (...) Where other shows try to stuff you with as many twists and turns as an hour can allow, *Orange is the New Black* is fine toilet hooch that’s best enjoyed for its relaxed pace and unique blend of flavors.”⁷²⁷

⁷²⁶ DOLEZEL, L. Citado en CASCAJOSA, C. “El espejo deformado: una propuesta de análisis del reciclaje en la ficción audiovisual norteamericana”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, enero-diciembre de 2006, p. 4.

⁷²⁷ WOOLF, S. “*Orange Is The New Black* Season 3 Review”, en *we Got This Covered*, junio de 2015.

Aunque la mezcla de drama y comedia presente en *Orange is the New Black* es la hibridación de géneros más evidente. Esta variación entre un registro y otro se hará visible en los primeros episodios con las imágenes pre- y post encierro de Piper. Mientras las primeras nos muestran a una joven acomodada y profesional, las escenas en la cárcel ponen en pantalla los trajes de presidiarias y donde una queja sobre la comida puede convertirse en una forzada huelga de hambre.⁷²⁸ Sin embargo, si bien el juego entre drama y comedia es notorio esto no significa que sea el único. De hecho, la serie se mueve dentro de una amplia gama de géneros que le permite mutar constante y caleidoscópicamente extendiendo su universo narrativo. Por ejemplo, durante la tercera temporada la relación entre Alex Vause y la nueva interna de Litchfield, Lolly, tendrá elementos de un thriller. Mientras que la línea argumentativa de la privatización de la prisión, el mal estado de las instalaciones donde viven las internas y la pérdida de beneficios laborales por parte de los guardias parece un drama social así como también político que le ha valido comparaciones con *The Wire*. Por otro lado, la trama de Norma y sus seguidoras levanta preguntas acerca de la espiritualidad y la religión, este tinte metafísico ha hecho que la serie sea comparada con la ya legendaria *Lost*.⁷²⁹ Mientras que la línea narrativa de Cindy y su conversión al judaísmo que tiene como fin poder acceder al menú kosher de la prisión es abordado desde la comedia.

“With its casually ingenious construction, *Orange Is the New Black* can be any kind of show it wants at any given moment; last season culminated in a tense stand-off thriller, this season begins as mordant comedy. (...) is a comedy that’s bitterly sad, a scary drama with a rueful sense of humor, a rude romance, a sloppy and spirited political piece. It’s a multitudes-containing thing, never perfect, but always gloriously individualistic and self-possessed.”⁷³⁰

⁷²⁸ MARCHE, S. “Orange is the New Black destroys the ‘television’ genre”. *Op. cit.*

⁷²⁹ ADAMS, S. “First Reviews of 'Orange Is the New Black' Season 3”, en *Critic Wire*, 1 de junio de 2015.

⁷³⁰ LAWSON, R. “*Orange Is the New Black* Is Somehow Funnier and Sadder Than It’s Ever Been”, en *Vanity Fair*, 14 de junio de 2015.

Cuando se trata de adoptar referencialidades, la serie hace un amplio uso de la cultura mediática y popular. Ya en el primer episodio Sam Healy le advertiría a Piper “This is not *Oz*” haciendo referencia al drama carcelario de HBO, con la cual, *Orange is the New Black* también ha sido comparada. Aunque la serie de Kohan carecería de la violencia y brutalidad del show de Tom Fontana.⁷³¹ O Big Boo diciéndole a Watson “Hey Kate Winslet, See any icebergs?” cuando la ve extendiendo sus brazos en el patio luego de dos semanas de aislamiento en el episodio ‘Blood Donut’ (1.07). O las referencias literarias de la serie donde se harán presentes libros de Jane Austen (*Pride and Prejudice*, *Emma*)⁷³², *Gone Girl* de Gillian Flynn,⁷³³ la mención de *Fifty Shades of Grey*⁷³⁴ cuando Taystee le pide a Hailey que lo incorporen a la biblioteca de la prisión o alusiones a la saga de Harry Potter. Así como también referencias de *Crazy Eyes* a Shakespeare,⁷³⁵ por mencionar sólo algunos elementos de la cultura popular de los tantos que serán mencionados en los episodios de la serie. Y es que *Orange is the New Black* hace entero uso de la intertextualidad y de la hipertextualidad y en ello imprime una particular frescura a su historia que se encuentra íntimamente relacionada a la cultura mediática y popular actual y, en determinados casos, hasta universal.

“If *Law & Order* was television ripped from the front pages of the *New York Post*, then *Orange Is the New Black* (...) is ripped from the op-ed pages of *The New York Times*. Subjects up for discussion include the trendiness of red velvet cake, the novels of Jonathan Franzen, and whether lingerie is empowering. Piper, of course, is the ultimate cliché of the rich white girl: She is in prison because of a lesbian college fling, and her sentence interrupts her plans for the development of a soap line. The whole of *Orange Is the New Black* is itself a kind of op-ed piece—a very long, very detailed op-ed on the subject of the disgraceful state of the American prison system.”⁷³⁶

⁷³¹ TILLET, S. “It’s So Not ‘Oz’: Netflix’s ‘Orange Is the New Black’”, en *The Nation*, 23 de julio de 2013.

⁷³² ‘Imaginary Enemies’ (1.04).

⁷³³ ‘The Chickening’ (1.05).

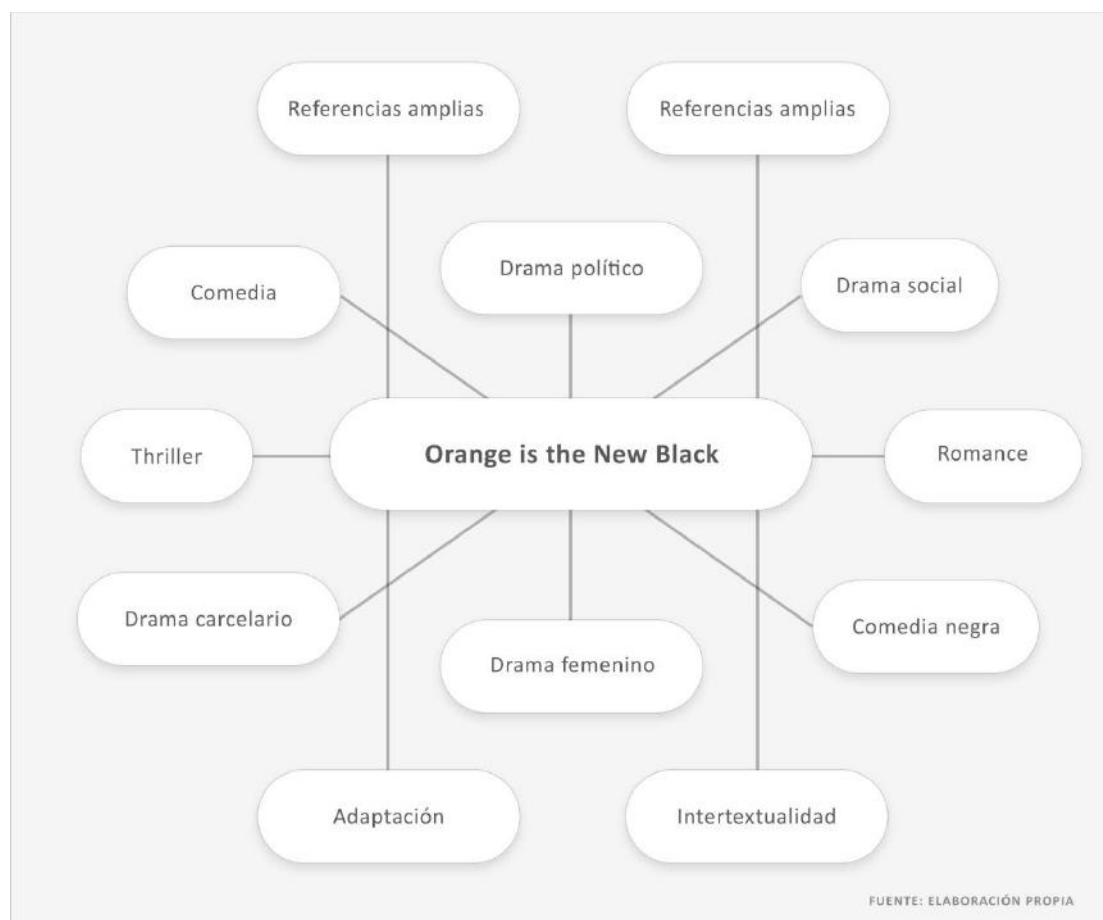
⁷³⁴ ‘Blood Donut’ (1.07).

⁷³⁵ Bora Bora Bora (1.10).

⁷³⁶ MARCHE, S. “*Orange Is the New Black* Season 3 Is the Best Yet”, en *Esquire*, 1 junio 2015.

Lo que se ha tratado de mostrar a lo largo de este apartado es la amplia gama de géneros y referencialidades que utiliza la serie de Jenji Kohan. El nivel de hibridación que posee *Orange is the New Black* permite recuperar el concepto de intertextualidad acuñado por Julia Kristeva por el cual todo texto se construye como un mosaico de citas y, por lo tanto, es absorción y transformación de otro texto.⁷³⁷ Este constante juego entre un registro y otro le otorga la historia una frescura que se palpa en sus ocurrentes diálogos y tramas.

FIGURA 17. Hibridación en *Orange is the New Black*



⁷³⁷ KRISTEVA, J. Citada en CASCAJOSA, C. "El espejo deformado: una propuesta de análisis del reciclaje en la ficción audiovisual norteamericana", en *Revista Latina de Comunicación Social*, enero-diciembre de 2006, p. 3.

TABLA 15. *Orange is the New Black*. Temporadas, capítulos y recepción

Orange is the New Black			
Temporada	Capítulos	Critic Review	User Review
1	13	79	8.5
2	13	89	8.3
3	13	83	7.5

Fuente: Elaboración propia a partir de datos extraídos de la web.⁷³⁸

14.3. THE KILLING

I don't want to do this anymore. I'm finished with this life, but I have to wrap up this case.

Sarah Linden, The Killing.

14.3.1. POR UN FINAL DIGNO PARA LAS SERIES CANCELADAS O CÓMO ATRAER SUSCRIPTORES DE LA TELEVISIÓN TRADICIONAL

Centrada en la disfuncional familia Bluth, el sitcom *Arrested Development* se estrenaría en FOX en noviembre de 2003. El pedigree asociado a la productora de la serie – Imagine TV- y la guerra que se levantó con su episodio piloto entre la FOX y la NBC parecía asegurar el éxito comercial del producto. Sin embargo, ni el aval de la crítica ni las nominaciones a los premios Emmy y Golden Globes serían suficiente y, luego, de una lucha por incrementar su rating la serie sería finalmente cancelada. El canal de cable Showtime le ofrecería al Hurwitz, el creador de *Arrested Development*, mover su serie de canal. Aunque éste declinaría sugiriendo que si la serie volvía no sería en el formato televisivo semanal. Durante un tiempo se ponderó la posibilidad de que el producto deviniera en una película –como sucedió con *Firefly*-, no obstante este proyecto no lograría concretarse. Con el pasar de los años la serie se transformaría en un producto de culto y no sólo mantendría su fiel público sino que lo aumentaría a través del visionado de las aventuras y desventuras de la familia Bluth en DVDs y, más tarde, en streaming. De esta manera, tras años de ser cancelada *Arrested Development* volvería a la pantalla ya no en el

⁷³⁸ Disponible en: <http://www.metacritic.com/tv/orange-is-the-new-black>. [Consulta 13-01-2016].

formato serial semanal sino a través de la plataforma de streaming Netflix, con quince nuevos capítulos que conformaban su cuarta temporada y retomaban la vida de los integrantes del clan luego de siete años de ausencia.⁷³⁹

El regreso del show se convertiría, además, en el primer paso de una estrategia que más tarde Netflix retomaría con otras series. Y es que, tras la incursión en la producción original, la compañía apostaría por **recuperar contenidos cancelados como manera de atraer a nuevos usuarios a su plataforma de streaming**. Y aunque hay series televisivas que han comenzado en una cadena y luego han terminado en otra.⁷⁴⁰ La estrategia de la compañía parece ser diferente. Netflix se ha orientado por traer de nuevo a la pantalla series que podrían ser consideradas en nuestros días de culto u orientadas a nichos de consumo, es decir, productos que poseen un público fiel que se traduce en la posibilidad de nuevos suscriptores –la vara bajo la cual Netflix mide su éxito-. En este sentido, para la compañía de Hasting, a la desazón que la cancelación de una serie puede dejar en su audiencia más asidua o en su comunidad de fans -como sucedió con *Veronica Mars* o *Firefly*- la perciben como una oportunidad para recuperar este público que está dispuesto a seguir sus personajes preferidos a través de diferentes canales o formatos. Y así, ofrecerles la oportunidad de un cierre digno a la historia que no deje tramas, obligada e indiscriminadamente, sin resolver.

A esta maniobra por revivir series de la compañía le seguiría el drama policial, *The Killing* que tendría en Netflix su cuarta entrega. La producción del show no estaría exenta de giros y complejidad como la misma narrativa de la historia. Basada en la serie danesa *Forbrydelsen* comenzaría a emitirse en AMC en 2011 cuando el canal ya contaba con el prestigio que series como *Mad Men*, *Breaking Bad* y *The Walking Dead* le habían otorgado y sería el primer crime drama de una camada de este género que más tarde llegaría a la grilla televisiva e incluiría programas como *The Fall*, *Broadchurch* y *True Detective*. Además, se convertiría en el primer show que contaría con su piloto disponible gratis en la web y, más tarde, despertaría una fiebre en sus fans que cada semana veían el show con la

⁷³⁹ GRAVES, M. "Chalk one up for the Internet: It has killed Arrested Development", en *A State of Arrested Development: Critical Essays on the Innovative Television Comedy*, editado por BARTON, K. M.,. North Carolina, McFarland & Company, 2015.

⁷⁴⁰ *Buffy the Vampire Slayer*, *Damages*, *Friday Night Lights*, entre otras.

intención de descubrir quién había matado a Rosie Larsen. Sin embargo, cuando su primera temporada terminó sin revelar el asesino, la respuesta de la audiencia no fue positiva. Y cuando la respuesta llegó tras el término de la segunda temporada el 20% de la audiencia de la primera entrega ya se había perdido.⁷⁴¹ La incógnita sobre el asesinato de la adolescente se había dilatado demasiado tiempo, lo que devino en la reducción de su audiencia.⁷⁴² En este sentido, *The Killing*, como muchas otras series,⁷⁴³ había sufrido las consecuencias de estar sometida a un misterio clave (macguffin) que si bien en un principio había garantizado una audiencia por otro, había entorpecido la trama de la serie una vez resuelto el mismo.⁷⁴⁴ Esto llevaría a los ejecutivos del canal a tomar la decisión de no renovar la serie para una tercera entrega como anunciaron el 27 de julio de 2012. Sin embargo, algunos meses más tarde Netflix propondría cofinanciar⁷⁴⁵ una tercera temporada a cambio de los derechos exclusivos de streaming de *The Killing*. Y así es como el show volvería para una tercera entrega en AMC en 2013.⁷⁴⁶ Esta temporada encontraba a los personajes un año más tarde de la resolución de la incógnita de Rosie Larsen, con Linden habiendo dejado de trabajar como detective y Holder en la búsqueda de una chica desaparecida. Este nuevo caso estaría relacionado con un antiguo expediente de Linden y, así es como ella volvería a su trabajo policial que creía haber dejado atrás. Sin embargo, esta temporada que traía nuevas intrigas al crime drama de Sarah y Steve no lograría recobrar el público de su primera entrega y sería nuevamente cancelada.

Tras su segunda cancelación, Netflix entraría de nuevo en el juego. En este caso para realizar la cuarta temporada de la serie que sería estrenada de manera exclusiva en el sitio

⁷⁴¹ MESLOW, S. "How *The Killing* survived two cancellations and ended on its own terms", en *The Week*, 31 de julio de 2014.

⁷⁴² HARNICK, C. "'The Killing' Season 3 Officially Coming Back To AMC", en *The Huffington Post*, 15 de enero de 2013. "When 'The Killing' premiered on AMC in April 2011, 2.7 million viewers tuned in to see the start of the 'Who killed Rosie Larsen?' mystery. However, during Season 1, the numbers began to slip and when finale failed to reveal who killed Rosie, viewers fled the series in Season 2. The second season kicked off with 1.8 million viewers and the finale dropped to 1.5 million."

⁷⁴³ *Twin Peaks*, *Prision Break*, entre otras.

⁷⁴⁴ TOUS, A. *La Era del Drama en Televisión*. Op. cit., p. 85.

⁷⁴⁵ GRUBBS, J. "Why Netflix Picked Up 'The Killing' — AMC's Series That Can't Be Killed or Canceled", en *Bustle*, 1 de agosto de 2014.

⁷⁴⁶ MESLOW, S. "How *The Killing* survived two cancellations and ended on its own terms". Op. cit.

de streaming. Desde la compañía de Hastings, Cindy Holland vicepresidente de contenidos originales apuntaría:

“The rich, serialized storytelling in *The Killing* thrives on Netflix, and we believe that it is only fitting to give Sarah Linden and Stephen Holder a proper send off (...) We are looking forward to offering fans - both existing and new - a series that we know is perfectly suited for on-demand viewing.”⁷⁴⁷

Las palabras de Holland tienen sentido ya que, en el sistema de streaming, los espectadores podían dosificar a su gusto los episodios. De este modo, la larga espera de dos temporadas con capítulos que se estrenaban cada semana a la que habían estado sujetos los espectadores de AMC podía ser reemplazada –en el streaming– por el entusiasmo de realizar visionado maratónico y terminar lo antes posible con la intriga de la muerte de Rosie Larsen. Contando con los derechos exclusivos de streaming de las temporadas que se emitieron por AMC así como también con la información de la performance que la serie había tenido en el sitio, no es de extrañar que Netflix fuera la compañía que realice y distribuya la cuarta entrega que funcionaría, a su vez, como un epílogo para la historia. Veena Sud, showrunner del proyecto, comentaría:

“I’m very excited about that (...) I hear about that anecdotally from friends of friends, that people are coming to *The Killing* because they're hearing about it on Netflix and doing that — knocking it out in a week or two. (...) To not have the handicap of annoying commercials breaking your concentration, and having to sit around and wait for a week to pick up a very intense story, is great. It's like reading a very thick, intense novel. You don't want to read a chapter, wait a week, read another chapter. You have to keep going to experience it. And I watch everything like that now. There's no other way to watch.”⁷⁴⁸

⁷⁴⁷ HOLLAND, C. Citada en, LACEY, R. “‘The Killing’ Revived Again at Netflix”, en *The Hollywood Reporter*, 15 de noviembre de 2013.

⁷⁴⁸ SUD, V. Citada en MESLOW, S. “How *The Killing* survived two cancellations and ended on its own terms”. *Op. cit.*

Con la emisión de la cuarta entrega, **Netflix se abría a la posibilidad de incorporar a sus usuarios a los espectadores y fans que habían estado siguiendo *The Killing* semana a semana por AMC.** Así como también, a los usuarios que la habían visto en su plataforma. A unos y a otros les permitía cerrar los cabos que habían quedado sueltos tras el término de la tercera entrega y, por lo tanto, **ofrecer una experiencia de visionado más gratificante a sus espectadores.** En este sentido, si el cambio de un canal a otro en la televisión tradicional lleva consigo a su público más asiduo. El streaming permite a espectadores que no habían visto la serie ponerse al día con los contenidos y, de esta manera, engrosar su audiencia.

Esta cuarta temporada retomaría inmediatamente después del cliffhanger con el que había terminado la otra. Linden y Holder intentando encubrir un asesinato que, de no haber sido por el revival en Netflix, hubiera permanecido sin resolver. Además, esta cuarta temporada –de seis episodios- se centraría en otro caso que los detectives tenían que solucionar, en esta ocasión, el asesinato de una familia donde sólo había un sobreviviente, el hijo mayor. Así como también permitía cerrar la intriga sobre la relación (amorosa) de Linden y Holder. En resumidas cuentas, ofrecer un final digno a una serie que durante tres temporadas había logrado amasar a un público fiel que quería conocer el devenir de estos personajes.

A partir de la estrategia de revival de series, Netflix ha logrado traer público de la televisión tradicional a su plataforma de streaming. En el caso de *The Killing* se trató de una serie recién cancelada, aunque en otros como *Arrested Development* serían productos que llevaban tiempo sin estar al aire aunque no habían desaparecido del imaginario del público, sino todo lo contrario, el tiempo los ubicaría en la categoría de culto. La estrategia parece haber dado sus frutos ya que la compañía ha optado por traer a la vida nuevos proyectos como la versión serial de *Wet Hot American Summer: First Day of Camp* y la lista de series que podrían ser recuperadas por Netflix sigue creciendo con una nueva versión de *Full House*, entre otros.

TABLA 16. *The Killing*. Temporadas, capítulos y recepción

The Killing			
Temporada	Capítulos	Critic Review	User Review
1	13	84	8.0
2	13	68	8.1
3	10	69	8.2
4	6	53	7.9

Fuente: Elaboración propia a partir de datos extraídos de la web.⁷⁴⁹

14.3.2. ELABORAR CONTENIDOS SIN IMPORTAR LOS ÍNDICES DE AUDIENCIA. NETFLIX COMO MEDIO PARA RECUPERAR SERIES

Durante décadas el sistema de televisión tradicional ha estado sujeto a los índices de audiencia, manera en que se medía el éxito o el fracaso de una serie. Y es que, con un modelo televisivo que se basa en anunciantes, cuántas personas están detrás de la pantalla no es un punto menor al momento de vender espacios publicitarios. De este modo, a pesar de ser proyectos narrativamente prometedores, muchos shows serían cancelados antes de tiempo –como por ejemplo *My So Called Life*- mientras que, las gruesas audiencias de otros harían que algunos permanecieran demasiadas temporadas al aire –*Beverly Hills 90210*-. Como se veía en el segundo capítulo el modelo de HBO, traería un nuevo paradigma comercial a la pantalla televisiva. En vez de apostar por la cantidad, la cadena de cable prefirió la calidad. En este sentido, personas de un determinado poder adquisitivo que estuvieran dispuestas a pagar una cifra extra en pos de poder acceder a estrenos cinematográficos, eventos deportivos y, más tarde, producción original de calidad. En definitiva, mientras las networks se sustentaban en un modelo de anunciantes, HBO en el de suscripción enfocado en complacer y retener a su audiencia.⁷⁵⁰

En este panorama televisivo, la aparición del streaming de Netflix como nueva manera de visionado traería novedades que rompen con los modelos anteriores. En primer lugar, el sistema de visionado de Netflix carece tanto de anunciantes como de pausas

⁷⁴⁹ Disponible en: <<http://www.metacritic.com/tv/the-killing>>. [Consulta 13-01-2016].

⁷⁵⁰ EDGERTON G. "Introduction a brief history of HBO" en EDGERTON, G. y JEFFREY, J. *The Essential HBO Reader*. Op. cit.

publicitarias. La plataforma se basa en un **sistema de suscripción mensual que ofrece un catálogo audiovisual online** más parecido al de un videoclub –manera en que la empresa comenzó- y que empodera a los suscriptores que son quienes eligen dónde y cuándo ver sus series o películas. En el modelo de Netflix, la posibilidad de ofrecer contenidos originales exclusivos que no estuvieran disponibles en otros formatos se convierte en el anzuelo perfecto para atraer a nuevos suscriptores. La compañía apostaría por producción original – con series como *Orange is the New Black*, *House of Cards*- aunque también por recuperar series canceladas o revivir series que se creían terminadas. Y es que, en un modelo en que los índices de audiencia no importan pero el número de usuarios sí. Recuperar una serie significa atraer a su comunidad de fans a la plataforma y, por lo tanto, aumentar los usuarios.

“The site has built much of its original programming off of users nostalgia—it has a habit of resurrecting old, cult-y titles—and, barring that, name recognition: *House of Cards* has Kevin Spacey and David Fincher, *Kimmy Schmidt* has Tina Fey and Jane Krakowski, *Bloodline* even has Kyle Chandler. These buys are typically based less on viewing numbers than creating a comfortable, comprehensive user experience. Think of the site as building the reverse version of the bar from *Cheers*: It’s where you know everyone’s name.”⁷⁵¹

Haciendo uso de la reutilización y reciclaje de contenidos tan propia del medio audiovisual, Netflix ha hecho de esta tendencia una estrategia dentro de su modelo de negocio. De esta modo, recuperar contenidos ya sea para un final digno como fue el caso de *The Killing* o para reencontrarse con los personajes años más tarde como sucedió con *Arrested Development* apunta a despertar esa nostalgia en el espectador que quiere continuar viendo los personajes que conoce y con los que se ha encariñado sumidos en nuevas aventuras. Es decir, ofrecerle algo conocido y familiar aunque también diferente y nuevo. Sin la necesidad de apostar constantemente por series mainstream que apunten a públicos amplios. Netflix se ha decidido a elegir productos de nicho que suponen apuestas

⁷⁵¹ McHENRY, J. “Why A ‘Wet Hot’ Revival Exemplifies Netflix’s Streaming Strategy”, en Forbes, 31 de julio de 2015.

más seguras. En este sentido, *The Killing* posiblemente no consiga convertirse en un producto masivo pero posee una audiencia dedicada dispuesta a hablar, escribir y comentar la serie en redes sociales y otros medios. Lo mismo puede decirse de series como *Arrested Development* o *Wet Hot American Summer: First Days of Camp*.

CONCLUSIONES

La ficción serial más allá de la televisión

You know what? It sounds that finally it's time to get Netflix.

Emma Duval, Scream.

Enfocada en el contexto de las series dramáticas estadounidenses que traería el nuevo siglo, esta tesis sitúa su objeto de estudio en este nuevo periodo de esplendor que ha vivido la ficción y que se ha denominado a lo largo de este trabajo Tercera Edad de Oro de la Televisión. Esta etapa ha estado signada por dramas de calidad, cambios en la industria audiovisual e innovaciones tecnológicas. La articulación de estos factores revela que existe una nueva forma de pensar la producción, la distribución y el consumo de series dramáticas, que excede el ámbito televisivo tradicional. Para esto se ha realizado un estudio en profundidad del modelo de Netflix, que se toma como ejemplo de una nueva forma de producir, distribuir y consumir contenidos seriales, por ser una empresa pionera en el servicio y la producción de contenidos originales en el streaming.

El aporte teórico de diferentes autores de los estudios culturales y televisivos sería crucial para poder llevar a cabo este trabajo. Entre ellos Raymond Williams (1974), Horace Newcomb (1974, 1976, 1983), John Fiske y John Hartley (1978), John Ellis (1982), Jane Feuer (1984), John Fiske (1987), David Bianculli (1992), John Caldwell (1994), Robert J. Thompson (1992, 1996), Henry Jenkins (1992, 2006), David Lavery (1994, 1996, 2001, 2006, 2011), Janet Murray (1997), Toby Miller (2002), Glen Creeber (2001, 2004, 2006),

Robin Nelson (1997, 2007), Angela Ndalians (2004), Lynn Spigel y Jan Olsson (2004), Jason Mittell (2004, 2009, 2013 y 2015), Concepción Cascajosa (2005, 2007, 2009, 2016), Kim Akass y Janet McCabe (2007), Matt Hills (2010), Gary Edgerton y Jeffrey P. Jones (2008), Pat Harrigan y Noah Wardrip (2009), entre otros. Aunque dentro de los aportes utilizados hay tres trabajos que merecen ser destacados por resultar decisivos para la presente investigación: *Television's Second Golden Age* (1996) de Robert J. Thompson, *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond* (2007), editado por Janet McCabe y Kim Akass y *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling* (2015) de Jason Mittell.

Dentro de los aportes más recientes que exploran esta etapa televisiva, fue a partir de las contribuciones de Lynn Spigel (2004), John Caldwell (2004), John Ellis (2002), Concepción Cascajosa (2009), Roberta Pearson (2007), Robin Nelson (2008) y Jason Mittell (2015) que se extrajeron, inductivamente, las categorías de análisis que permitieron abordar y definir el nuevo modelo de ficción serial que rige este periodo. Estas categorías son: los cambios en la industria y el medio, el autor televisivo, las estrategias de narración compleja, la convergencia mediática y las narraciones transmediáticas, la nueva estética televisiva y las nuevas formas de recepción y consumo televisivo.

Tomando en consideración las cuestiones recién mencionadas, este trabajo pretendía evidenciar:

1. El modelo de calidad que surgió con la Segunda Edad de Oro de la Televisión ha quedado desfasado ante la proliferación de series dramáticas que ostentan nuevas fórmulas narrativas, nuevos valores estéticos así como de producción. Por lo cual es necesario elaborar nuevos criterios de calidad que se ajusten al panorama serial actual.

2. Desde 1999 hasta nuestros días, se extiende una Tercera Edad de Oro de la Televisión con características propias que permiten establecer un nuevo modelo de calidad.

3. La producción original de Netflix incorpora los valores narrativos, estéticos y de producción de esta Tercera Edad de Oro haciendo que esta etapa trascienda al aparato televisivo. La compañía introduce también novedades en la producción, realización, distribución y consumo de series.

4. El análisis de la producción original de Netflix, en general, como de tres series, en particular, *–House of Cards, Orange is the New Black y The Killing–* permiten ejemplificar las estrategias que la compañía ha puesto en marcha, para obtener más suscriptores, como también convertirse en un referente de series de calidad.

RESPUESTAS A LOS OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

“El modelo de calidad que surgió con la Segunda Edad de Oro de la Televisión ha quedado desfasado ante la proliferación de series dramáticas que ostentan nuevas fórmulas narrativas, nuevos valores estéticos así como de producción. Por lo cual es necesario elaborar nuevos criterios de calidad que se ajusten al panorama serial actual.”

El modelo de calidad que rigió la Segunda Edad de Oro de la Televisión estaría definido en las doce características que presentó Robert J. Thompson. Sin embargo, estas normas quedarían desfasadas con la llegada de una nueva camada de series dramáticas que se precipitaría a fines de 1990. Este panorama serial había estandarizado las cualidades propuestas por Thompson. De esta manera, en vez de funcionar como un techo para las producciones televisivas, se convertirían en los requisitos básicos desde los cuales cualquier producto debía partir. Sumado a esto, la producción televisiva se dispararía durante esta Tercera Edad de Oro del medio y el resultado sería una amplia gama de series donde los valores de producción se incrementan y donde surgen nuevos criterios a partir de los cuales medir el éxito de un show televisivo. En este horizonte, la calidad se vuelve superlativa y surge la necesidad de elaborar un modelo que se adapte a los tiempos que corren.

1. Las series de calidad no se emiten únicamente por televisión. Una oferta segmentada como la que ofrece el cable o sin publicidades como el cable premium ya no son suficientes para un espectador cada vez más activo. De esta manera, surgen nuevas plataformas de visionado, entre las cuales se destaca el streaming, que hacen que las series de calidad no se circunscriban únicamente a la televisión tradicional, presentando contenidos novedosos y arriesgados y contando con el aval de la audiencia, la crítica y las

entregas de premios. De hecho, muchos contenidos encuentran en estas nuevas plataformas una forma de emisión que responde de forma más orgánica a las necesidades de una historia.

2. Las series de calidad desafían y experimentan con el medio televisivo llevándolo a nuevas direcciones. Ya sea por la inédita combinación de géneros, por introducir novedosas fórmulas narrativas, por brindar historias arriesgadas, por imponer una estética particular o atrevida, por redefinir géneros, por romper con convenciones o por llevar a otro nivel los discursos televisivos, las series de calidad hacen que el lenguaje narrativo y el medio avancen, conduciéndolos a nuevos rumbos.

3. Las series de calidad se rigen por guiones cuidadosamente elaborados, donde cada aspecto es tenido en cuenta y justifica el devenir de la historia. Son guiones que ofrecen giros inesperados, referencias intertextuales, diálogos ocurrentes, mordaces y originales y donde personajes –principales y secundarios- brillan con luz propia.

4. Las series de calidad ostentan personajes fascinantes que seducen al espectador. Diluida la línea que separaba a los ‘buenos’ de los ‘malos’, las series de calidad construyen personajes complejos y cohesionados que rehúyen a los estereotipos, con interesantes arcos de transformación, debates internos y trabajadas líneas de diálogo donde muchas veces, el peso narrativo de una historia, recae sobre ellos. En este tipo de series los personajes secundarios, antes relegados a funciones de relleno, despliegan su carisma y potencial enriqueciendo las tramas y el relato.

5. En las series de calidad la forma es tan importante como el contenido. Se explota el poder evocador de las imágenes, se experimenta con géneros y recursos narrativos, en pos de conseguir resultados originales, para que el relato se destaque dentro de la oferta serial.

6. Se sustentan en la narrativa compleja. Con tramas que se extienden a lo largo de capítulos y temporadas, con incógnitas que se resuelven con nuevas preguntas, líneas narrativas que son deliberadamente dejadas de lado y universos narrativos vastos que exceden lo que sucede en la pantalla, las series que se sustentan en la narrativa compleja ofrecen la sensación de poder ser constantemente exploradas.

7. Las series de calidad no envidian al cine sino que poseen valores estéticos propios. Estas series ponen a los recursos estéticos y visuales en el centro de la narrativa como forma de distinguirse dentro de un saturado panorama serial y desarrollan una estética propia.

8. Poseen valores de producción elevados. En las series de calidad, cada detalle es tenido en cuenta en pos de generar una historia cohesionada que responda al universo narrativo del relato, así se elevan los valores de producción y las series se convierten en piezas narrativas meticulosamente trabajadas.

9. Las series de calidad responden a la mirada creativa de un autor que se proclama como creador de la obra, cuida cada detalle del relato e imprime su mirada creativa en el producto. Esta figura, muchas veces, otorga prestigio a la serie y es reconocida no sólo entre la crítica sino también la audiencia.

10. Las series de calidad son ovacionadas por la crítica y los medios desde los más tradicionales hasta publicaciones especializadas o digitales. Las series de calidad se convierten en un punto ineludible de la agenda de los medios que reseñan sus episodios, comentan sobre sus temáticas y anuncian sus novedades, haciendo de estos productos verdaderos temas de debate.

11. Las series de calidad no poseen un criterio unificado de éxito. Mientras algunas se convierten en verdaderos fenómenos televisivos, otras pasan desapercibidas para las grandes audiencias.

12. Las series de calidad exigen un visionado complejo por parte del espectador que debe tener memoria narrativa del relato y estar atento a los diferentes detalles en pos de desentrañar el significado de la historia.

“Desde 1999 hasta nuestros días, se extiende una Tercera Edad de Oro de la Televisión con características propias y rasgos distintivos que la diferencian de las etapas precedentes y a partir de los cuales se pueden extraer categorías que sirven para el análisis de dicho período.”

A diferencia de la Primera y la Segunda Edad de Oro de la Televisión que estarían separadas temporalmente por décadas; pocos años son lo que dividen a la Tercera Edad de Oro de la etapa precedente. Sin embargo, esta corta transición entre una y otra, no hace de esta etapa de bonanza una extensión del periodo anterior, ya que la Tercera Edad de Oro surge en el panorama audiovisual con marcadas características propias. Diferentes variables ayudarían a gestar esta Tercera Edad de Oro del medio, entre ellas: el fin del oligopolio de las networks y el comienzo del narrowcasting, la estandarización del *quality TV* de la Segunda Edad de Oro, los parámetros de televisión de calidad instaurados por HBO y *The Sopranos* como la serie que daría inicio a una nueva etapa.

1. La televisión de calidad en la Tercera Edad de Oro se define por lo que no es.

Al igual que la primera de las características enunciadas por Thompson, la televisión de calidad durante este nuevo período se define por lo que no es. De naturaleza inédita, estas nuevas series conforman una novedad que las define por oposición – lo que no son- y generan una ruptura con las series precedentes. En un momento en que la televisión vive transformaciones en todos sus niveles–producción, realización, distribución y consumo- las diferentes series buscan sobresalir de distintas maneras –algunas por emulación y otras por innovación- y para eso apelarán a todo tipo de recursos, creando historias cada vez más complejas, arriesgadas y atractivas para espectadores que, temporada tras temporada, se vuelven más sofisticados.

2. Las series examinan nuevas posibilidades narrativas en productos que proveen, muchas veces, verdaderas experiencias transmedia. En esta nueva etapa, las series ya no se circunscriben sólo a la televisión. Los shows de la Tercera Edad de Oro buscan expandirse y explorar nuevas posibilidades narrativas. Con personajes que llenan el espacio entre episodios a través de las redes sociales, videos juegos que expanden la historia, webisodios, cómics, novelas, películas que se llevan a la televisión, series que se llevan al cine, pistas que se dejan en webs relacionadas o webs que se crean para dejar pistas. Todos los recursos son válidos en este juego de experimentación, donde se desafía y se transforma la manera de contar una historia. Sin embargo, mientras que en el pasado también se han dado algunos casos de hipertextualidad e intertextualidad, en la actualidad, la exploración de narrativas transmedia se ha convertido en un paso obligado dentro de las

series. Los shows televisivos de esta etapa -en mayor o menor medida, con mejores o peores resultados- ofrecen (obligadamente) esta variable. Esto sucede cada vez menos como una reacción y cada vez más como una estrategia. Ya, desde sus inicios, las series son pensadas como productos multiplataformas que persiguen ofrecer una experiencia completa y coherente dentro del universo narrativo que las alberga. Esto alimenta las narraciones complejas que se desarrollan en diferentes capas y donde el televidente, muchas veces, realiza un visionado múltiple –posibilitado por DVDs y plataformas online- tras la búsqueda de las pistas que le permitan descifrar la historia, lo que posibilita y fomenta un público cada vez más activo en un proceso que se retroalimenta.

3. El autor televisivo adquiere un nuevo status. Favorecidos por la libertad creativa que se le ha otorgado durante esta etapa, se revaloriza la figura del autor televisivo que adquiere el status que posee en otros campos artísticos como el cinematográfico. De esta manera, el autor alcanza una nueva dimensión dentro del panorama serial y es el responsable de convertir a su show en una obra de arte total, donde cada detalle sea tenido en cuenta, en pos de ofrecer un producto cohesionado y único. El autor imprime su visión creativa sobre la obra y, en muchas ocasiones, le otorga prestigio frente a la audiencia y la crítica.

4. Niche programming: Se multiplican las opciones y parece haber una serie para cada espectador. En esta etapa canales y audiencias se interrelacionan de forma más fluida. Los contenidos ya no se dirigen a grandes conglomerados, sino a grupos más pequeños con intereses mucho más demarcados y, hasta, especializados. Este periodo se caracteriza por una aguda ambición temática, donde parece haber una serie para cada espectador. Aunque esta segmentación no se limita sólo a los contenidos, sino también a la (amplia) oferta de canales de cable y a la aparición de nuevas plataformas de visionado como el streaming.

5. Las series se vuelven cuidadas superproducciones. Durante la Tercera Edad de Oro de la Televisión, las series se caracterizan no sólo por excelentes guiones, narraciones complejas y elencos corales. Sino también porque cada uno de los detalles que hacen a una producción televisiva se cuidan al máximo. Desde ofrecer una experiencia completa al espectador, hasta producciones que -en muchas ocasiones- no tienen nada que envidiar a las

cinematográficas con merchandising y campañas de promoción de marketing incluidas. En esta etapa guión, actuaciones, vestuario, escenografía, créditos, música y demás detalles, se elevan a niveles de perfección que, hasta entonces no habían sido posibles dentro de la pantalla chica y se ponen al servicio de cada historia.

6. Las series de la Tercera Edad de Oro se caracterizan por ser narraciones complejas. Basadas en guiones minuciosamente trabajados, cada unidad dentro de la historia presenta una complejidad que se utiliza para generar series innovadoras y que se diferencien. Las incógnitas de la trama se resuelven con nuevas preguntas que hacen avanzar la acción e incrementan el interés del espectador. Y hasta hay líneas narrativas que se dejan, deliberadamente sin resolver, poniendo al descubierto la vastedad del universo del relato y abriendo la posibilidad a que sean retomadas tiempo después. Este tipo de historias ofrecen personajes complejos y tridimensionales, muchos de ellos moralmente cuestionables, que viven una dicotomía entre su vida profesional y personal, lo que tiene como resultado personajes fascinantes y caleidoscópicos. Poseen, además, amplios elencos corales – con interesantes personajes principales y secundarios- que se ponen al servicio de la trama. Así, una serie no es una suma de escenas, ni tan sólo una historia, es un universo acabado con una mitología propia.

7. Hibridación de géneros, experimentación, remakes, reboots, franquicias, adaptaciones y spin off, todo es fuente de nuevos contenidos. En la actualidad pareciera que todo vale, al momento de experimentar con el lenguaje serial en la búsqueda de (nuevos) contenidos. De esta manera, la hibridación de géneros se ha puesto al servicio de historias generando resultados, muchas veces, sorprendentes. Con experimentos que han llevado la hibridación a otro nivel, combinando géneros disímiles, y hasta series que han cambiado de género a medida que avanzan sus temporadas. Sin embargo, este recurso no es el único utilizado. La adaptación desde películas, cómics, novelas o series es otra estrategia a partir de la cual se recuperan contenidos y se reinventan universos narrativos. También, la explotación de franquicias que se expanden, el reboot de series que parecían terminadas y el spin off, como maneras de profundizar en los relatos desde diferentes ópticas, tienen su lugar en la programación serial. Además, se hace presente la experimentación en diferentes capas de la historia, desde la estética hasta el tiempo narrativo que, a partir de estrategias

visuales, se hace más vertiginoso o posee una cadencia más real. En esta etapa, todas las estrategias son válidas. Y es que, en esta Tercera Edad de Oro del medio, cada serie quiere convertirse en un producto novedoso, distintivo, atrevido o único.

8. Series de culto, mainstream, quality TV y must-see TV. Durante la Tercera Edad de Oro se ponen en juicio algunos conceptos que estaban instaurados. El éxito no sólo se define por premios e índices de audiencias como en décadas anteriores. Hoy, series con temáticas de culto son mainstream y hay dramas que su éxito las ha convertido en series de culto, con verdaderos fenómenos fandom a su alrededor; series cuyos índices de audiencia han crecido recién en su última temporada; series de calidad que también son mainstream y otras de culto que se han convertido en un must-see TV. O series que son must-see TV y arrasan en entregas de premios sin siquiera haberse emitido por televisión. Todas las combinaciones son válidas durante esta etapa.

9. La televisión trasciende la televisión. Internet y las nuevas tecnologías han modificado para siempre el concepto de televisión que había hasta el momento y también los patrones de consumo. La venta de DVDs y dispositivos de grabación como el TiVo, comenzarían con un cambio en el visionado que luego se intensificaría con la aparición de plataformas de streaming como Netflix y Hulu. Ya no es necesario que una serie esté en el aire para poder verla, ni tener una cita frente al televisor para no perder un capítulo. Hoy la televisión también se ve por internet, una tablet, un teléfono móvil o el ordenador y el horario lo elige cada quien. En la Tercera Edad de Oro, cambia también la distribución y el consumo de productos seriales haciendo, muchas veces, del aparato televisivo un producto periférico de este boom narrativo.

10. El consumo televisivo se vuelve activo y complejo. Durante la Tercera Edad de Oro cambian los patrones de consumo que habían regido al medio, así como también el compromiso de las audiencias. El espectador no es un mero consumidor de historias, sino que participa activamente en las series generando contenidos, desentrañando significados y desarrollando un saber enciclopédico sobre los universos narrativos.

“La producción original de Netflix incorpora los valores narrativos, estéticos y de producción de esta Tercera Edad de Oro haciendo que esta etapa trascienda al aparato televisivo. La compañía introduce también novedades en la producción, realización, distribución y consumo de series.”

Para poder destacar dentro del panorama audiovisual, Netflix apostaría a los contenidos originales como su caballo de Troya. Y es que, si bien su modelo permitía a sus suscriptores la comodidad de poder consumir series cuando ellos dispusieran, este beneficio no era suficiente y dependía de los derechos que pudieran adquirir dentro de una industria que, cada vez más, percibía a la plataforma como un enemigo de las maneras tradicionales de ver y sus respectivos modelos de negocio, no sólo de la televisión, sino también de las películas y el cine. De esta manera, la firma apostaría por la producción original con series punteras, novedosas y atractivas que no sólo llamaran la atención de los espectadores que debían trasladarse al streaming en pos de encontrar contenidos que no estaban disponibles en ningún otro lugar, sino que también llamaran la atención de la crítica y las entregas de premios otorgando prestigio a sus productos. Esto último, lo lograrían con *House of Cards* que se convertiría en su primera gran apuesta por llevar a las series de calidad de la televisión al streaming. La respuesta no tardó en llegar y con nombres consagrados, tanto de un lado como del otro de la pantalla, la serie rápidamente acapararía la atención del público, los medios y la crítica. Así, la historia de Frank Underwood se convertiría, en 2013, en la primera serie online en ser nominada a los famosos premios Emmy. Con *House of Cards*, Netflix traía a la pantalla el remake de una serie inglesa con Kevin Spacey y Robin Wright como las estrellas del show. Además, el producto contaba con la presencia de David Fincher, en la producción y en la dirección del primer episodio, y con Beau Willimon, oscarizado guionista, como creador. El resultado sería una costosa y cuidada superproducción, donde el maquiavélico Frank seduciría a la audiencia desde el primer episodio. Sin embargo, Netflix también introduciría novedades en la producción, la realización, la distribución y el consumo de este producto y sus sucesivos.

Desde el punto de vista de la **producción y la realización**, la serie sería adquirida por la plataforma sin contar con un episodio piloto –a diferencia de la manera en que se suelen

vender los productos en la televisión tradicional- y la plataforma ordenaría la producción de dos temporadas antes de emitir el producto por streaming. A su vez, se introducirían sellos estéticos distintivos, como la ruptura de la cuarta pared por parte del protagonista o los diálogos por móviles en la pantalla, aunque se mantienen elementos del discurso televisivo tradicional, como la presentación o los créditos. Mientras que en la **distribución**, no sólo su emisión a través de una plataforma de streaming traería una primicia al escenario serial. Netflix estrenaría la temporada completa de la serie, con sus trece capítulos, desde el primer momento que se encontró disponible en el sitio, llevando a cabo una acción inédita en el panorama serial y, rompiendo con una de las normas más establecidas de este tipo de productos, que otros sitios de streaming –como Amazon- no llevarían a cabo. En el caso de las películas, la compañía apostaría con *Virunga* por saltarse los noventa días que dividen el estreno en salas de cine con otras plataformas de distribución.

Con esta estrategia, la compañía transformaría también el **consumo** ya que, a diferencia de la televisión tradicional, era el espectador quien elegía cómo, dónde y cuándo ver el programa. De esta manera, Netflix reemplazaría el modelo de consumo basado en el ‘appointment TV’, característico de la televisión tradicional, y apostaría por el binge watching –que se había iniciado con los DVDs box set y las descargas de internet- como conducta de visionado. Sin embargo, a diferencia del visionado en DVDs box set, la plataforma ofrecía la temporada completa de la serie el mismo día de su estreno. A esto se suma las facilidades de poner pausa a un contenido y luego retomarlo desde ese mismo instante, rebobinar o adelantarse con total rapidez, hacer listas de contenidos por ver, ver series desde distintos dispositivos, tener diferentes perfiles con una misma cuenta y un módico abono mensual que, depende de cada país aunque ronda los 8 dólares, por el servicio, lo cual significaba un modelo de negocio sustentado en suscripciones y no en anunciantes, como el modelo de televisión tradicional. En definitiva, ofrecía una experiencia de usuario que fuera fácil y agradable para quien estuviera del otro lado de la pantalla, poniendo al espectador en el centro de la escena.

Aunque *House of Cards* surge como un caso paradigmático dentro de la plataforma. El resto de las series originales de Netflix incorporarían los valores de esta Tercera Edad de Oro. De esta manera, se apostaría por la figura del autor televisivo con *Orange is the New*

Black y Jenji Kohan y con *Sense8* y los hermanos Wachoski; por el reciclaje de contenidos y el boom de los cómics llevando a la pantalla a los personajes de Marvel en *Marvel's Daredevil*, *Marvel's Jessica Jones* y con otras tres series basadas en personajes de estas tiras que todavía no han sido estrenadas; también se pondría en funcionamiento el reimagining con series como *Scream* que se emitió primero por MTV, pero que luego Netflix adquiriría los derechos. Además se apostaría por la hibridación de géneros con productos como *Narcos* y *Bloodline*; se realizarían costosas superproducciones con shows como *House of Cards*, *Marco Polo* y *Sense8*, y se crearían universos narrativos propios y vastos en series como *Helmock Grove* y *Sense8*, además, se llevarían a cabo series orientadas a microaudiencias como *Making a Murderer* o *Helmock Grove*; se crearían interesantes elencos corales como en *Orange is the New Black* y fascinantes personajes femeninos como Jessica Jones o Claire Underwood así como masculinos con Frank Underwood o Pablo Escobar por mencionar sólo algunos de los criterios de esta etapa que Netflix incorporaría en sus dramas originales.

En resumidas cuentas, sin ser un canal televisivo, la compañía de streaming incorporaría en sus series originales, los elementos que caracterizan a esta etapa de esplendor audiovisual. De esta manera, implementaría en su catálogo series con altos valores de producción, hibridación de géneros, guiones meticulosamente tratados, con recursos estéticos y narrativos originales, temáticas arriesgadas, donde se favorece la figura del autor, dedicados a nichos, narrativas complejas que exigen la total atención del espectador prescindiendo del aparato televisivo como principal canal de transmisión, haciendo del espectador su propio programador y sustentando su modelo de negocio en suscripciones en vez de anunciantes. Y, por no ser un canal televisivo que debe llenar una grilla mensual o semanal, Netflix podría **respetar el orden interno de cada historia** con series cuyas temporadas tienen trece capítulos, otras que poseen diez u otras que tan sólo cuentan con seis.

“El análisis de la producción original de Netflix, en general, como de tres series, en particular, –*House of Cards*, *Orange is the New Black* y *The Killing*– permiten

ejemplificar las estrategias que la compañía ha puesto en marcha para obtener más suscriptores así como también convertirse en un referente de series de calidad.”

Netflix se abriría paso en la producción original, con dos series que, por sus características, rápidamente la pondrían en el mapa serial. Por un lado, la recién mencionada *House of Cards* y, por otro, *Orange is the New Black* que, con un planteo original, un elenco coral como nunca antes se había visto en pantalla y unos diálogos atrevidos, hilarantes y conmovedores resultaría como una bocanada de aire fresco inclusive, dentro de un panorama serial plagado de shows de calidad. Con estos productos, Netflix rápidamente acapararía la atención de la audiencia, la crítica y las entregas de premios, logrando llevar el foco hacia su plataforma y poniéndose en el mismo nivel de las producciones más punteras de aquel momento.

Sin embargo, con un modelo de negocio que se sustenta en suscripciones, Netflix apuntaría a productos que estuvieran orientados a diferentes tipos de audiencias. Por un lado, la recuperación de series con casos como *Arrested Development* y *The Killing* sería una manera de atraer a espectadores de la televisión tradicional a su plataforma, así como de llamar la atención de los medios y las comunidades de fans. Por otro, la producción de series dedicadas a nichos como las basadas en los personajes de Marvel y un catálogo de producción original cada vez más amplio, donde las series dramáticas son sólo una parte de la oferta que se completa con series cómicas, contenidos infantiles, documentales, películas y especiales. En todos los casos la plataforma ofrece producciones novedosas y de calidad, que nada tienen que envidiar a las compañías más prestigiosas de la industria audiovisual tradicional. De esta forma, por ejemplo, a los grandes éxitos seriales de Netflix le seguirían otros productos que también incorporarían primicias dentro del panorama audiovisual, como *Narcos* o *Marvel's Jessica Jones*. También productos que, sin ser tan arriesgados, suponen un entretenimiento efectivo y nada desdeñable, como puede ser el caso de *Bloodline*. Además de su producción original, que supone una oferta audiovisual que no se consigue en otro lado, Netflix también posee producciones que, sin ser propias, permiten a sus espectadores ponerse al día con películas o series, aprovechando los beneficios del streaming.

Las estrategias de la compañía para conseguir nuevos suscriptores y convertirse en un referente de series y contenidos de calidad pueden resumirse en los siguientes puntos:

1. La incorporación del modelo de calidad de la Tercera Edad de Oro en sus series originales. Para poder destacar dentro de la programación con sus contenidos originales, Netflix debía ofrecer no sólo productos exclusivos sino también de calidad, que fueran novedosos y diferentes a lo que los espectadores podían encontrar en la televisión tradicional. De esta forma, la compañía se valdría del modelo de calidad de la etapa actual, para desarrollar series punteras que se traducirían en atractivas propuestas para la audiencia.

2. La apuesta por productos que llaman la atención de la crítica, las entregas de premios y la audiencia como forma de entrar al panorama serial. Relacionado con el punto anterior, Netflix ha apostado por productos que otorguen prestigio a la compañía y que lleven a sus contenidos originales al centro del debate mediático tanto del público – en redes sociales, blogs, foros-, como de la crítica –apareciendo en diarios, revistas y medios digitales- y las entregas de premios –recibiendo nominaciones y galardones en las principales entregas-. De esta manera, ha desarrollado productos que destacan dentro del modelo de calidad de esta competitiva Tercera Edad de Oro.

3. La recuperación de contenidos como forma de apelar a comunidades de fans y, así, conseguir nuevos suscriptores. Netflix ha hecho de la recuperación de series canceladas –*Arrested Development*, *The Killing*- del reboot de shows que parecían finalizados –*Fuller House*, *Gilmore Girls*- o del reimagining de determinadas historias – *Wet Hot American Summer*- una de sus estrategias más distintivas. Así, la empresa de Hasting apela a las comunidades fans y la nostalgia de la audiencia, dispuesta a volver a ver a sus personajes más entrañables como forma de conseguir nuevos suscriptores. Además, hace gala de que a su modelo de negocio no le interesa el rating -algo que ha tenido en vilo a la televisión tradicional y la razón tras la cual, innumerables series han sido canceladas- sino la satisfacción de sus usuarios.

4. La producción de contenidos dedicada a nichos. Netflix ha orientado gran parte de sus contenidos a diferentes tipos de espectadores. De esta forma, películas, series, documentales, contenidos infantiles, especiales musicales, charlas Ted o especiales cómicos

son sólo algunos de los productos que ofrece su sitio que, no apelan a grandes audiencias, sino a grupos específicos y, hasta en ocasiones, especializados.

5. La producción de un amplio catálogo de contenidos originales. Netflix ha desarrollado en tiempo récord un amplio catálogo de contenidos originales, diferenciándose de los canales de televisión tradicional así como de otros sitios de streaming y ofreciendo mes a mes novedades a sus suscriptores, como forma de mantenerlos en la plataforma.

6. El espectador en el centro de la escena. Con una plataforma que le permite al usuario elegir cuándo ver los contenidos y en qué dispositivo, regular el visionado, retomar un episodio desde la escena en que se lo dejó, puntuar los contenidos para que las recomendaciones sean más acertadas, Netflix le ha dado a sus usuarios un poder que la televisión tradicional no ha podido ofrecerle. En definitiva, un servicio mucho más especializado que tiene al espectador y sus preferencias en el centro de la escena.

INTERNET, TELEVISIÓN, SERIES DE CALIDAD, CINE, NUEVOS HÁBITOS DE CONSUMO. CÓMO NETFLIX LOGRÓ UNIRLO TODO Y ESTABLECER UN MODELO DE DISTRIBUCIÓN DE CONTENIDOS

2015 ha sido el gran año del streaming, las nominaciones a los Golden Globes lo dejan en claro. Después de años en que HBO ostentara ser el canal con más nominaciones, entrega tras entrega, perdería ese privilegiado puesto en manos del streaming y, más específicamente, de Netflix. De esta manera, mientras que el principio de la Tercera Edad de Oro tenía a HBO como usina televisiva donde reinaba la calidad y la libertad creativa, con fórmulas seriales originales y atrevidas que significarían un punto de inflexión en el escenario de los contenidos televisivos, en el cual el canal de cable premium ofrecía, no sólo contenidos punteros –fórmula para atraer a nuevos suscriptores- sino también la posibilidad de ver series y películas sin pautas publicitarias, a cambio de un abono extra mensual, lo que significaba también una transformación en el modelo de negocio televisivo de aquel momento. En nuestros días y, sin quitarle créditos a este canal -que los tiene y muchos- el modelo de Netflix pareciera reunir los beneficios del sistema tradicional y los que trae consigo internet. Y es que, en el vertiginoso presente tecnológico que atravesamos, la eliminación de las pausas publicitarias ya no es suficiente para mantener al espectador

pegado a la pantalla y la cita frente al televisor es un hábito que, aunque todavía presente, pareciera camino a la extinción.

La historia de la compañía de Los Gatos, dice bastante sobre la forma en que han aprovechado los avances tecnológicos y los han relacionado con necesidades latentes en el público. De esta forma, los inicios de la empresa remiten al de un videoclub online que se valdría del sistema de correo postal estadounidense y la portabilidad del DVD – en aquel momento una tecnología que recién aparecía- para hacer llegar las películas a sus clientes sin necesidad de que tuvieran que salir de sus casas para alquilar y ofreciéndoles la posibilidad de que el retorno fuera por el mismo medio que recibían los films. Con este servicio, Netflix logró vencer a la compañía que durante años había sido rey en esta materia: Blockbuster, quien pagaría muy caro el precio de no haber sabido actualizarse a tiempo. La firma de Hastings volvería a estar un paso más adelante cuando incursionaron en el servicio de streaming, una novedosa forma de ver contenidos por internet sin la necesidad de realizar descargas que se condecía mejor con los nuevos hábitos de consumo que emergían entre finales y principios de siglo, donde el binge watching, cada vez más, se perfilaba como una forma de consumo serial extendida. Así fueron, poco a poco, ampliando su catálogo de contenidos en streaming y apostarían a la producción de contenidos originales, para no tener que depender de las licencias que les otorgaran terceros –cada vez más recelosos de venderlas a un medio que se convertía en competencia- y, a su vez, ofrecer productos que no estuvieran disponibles en ningún otro lado. Esta estrategia de apostar por la producción propia les serviría para llamar la atención del público, la crítica y las entregas de premios. Y aunque su primera serie original, *Lilyhammer* no llamaría tanto la atención, los productos que le seguirían -*House of Cards* y *Orange is the New Black*- sí lo harían.

Así, el modelo de Netflix que significaba la posibilidad de poder elegir cuándo, dónde y qué ver, se convertiría rápidamente en una atractiva propuesta para espectadores que, cada vez más, encontraban en internet un nuevo canal de distribución de contenidos audiovisuales. Y es que, en un medio que históricamente se había regido por una grilla a la cual los televidentes tenían que adherirse, la posibilidad de elección abría un panorama que había sido largamente esperado por parte del público, así como evitado por parte de los

canales televisivos y las majors cinematográficas. La nueva forma de distribución de Netflix suponía un punto de inflexión importante en un modelo de negocio que se había mantenido prácticamente igual durante décadas y que comenzaba a entrar en crisis, no sólo cuando de series se trata –con el estreno de temporadas completas- sino también con la incursión en la producción de films. De hecho, el estreno de *Beasts of No Nation* (Cary Fukunga, 2015) puede considerarse como la primera película de importancia tanto comercial, industrial como artística que se ha distribuido simultáneamente en salas de cine y streaming. Así, la compañía ha decidido obviar los noventa días estipulados entre el estreno en salas y en video. Aunque esta arriesgada jugada –que perjudica el sistema tradicional de exhibición- no estaría exenta de dificultades y los cines más importantes de Estados Unidos boicotearían su estreno.

En este sentido, el módico precio mensual de Netflix -a diferencia de los servicios de cable tanto básico como premium- no hacían más que inclinar la balanza a favor de la novedosa plataforma y en contra de los sistemas tradicionales. Sin embargo, al tanto de la penetración que ha tenido esta nueva forma de consumo y distribución en el público, rápidamente han aparecido otros sitios de streaming como Amazon y Hulu, que también apostarían por la producción original. De hecho, el éxito de esta forma de visionado llegaría al punto de que canales de la televisión incorporarían el servicio, en esta línea HBO anunciaría la posibilidad de que personas que no estuvieran suscriptas al canal premium podrían adherirse al servicio de streaming del canal, lo que significa todo un manifiesto.

El modelo de Netflix puede resumirse en los siguientes puntos:

1. Extenso catálogo audiovisual. Si bien la compañía empezó con un catálogo limitado de producciones, año a año, éste ha ido en aumento. De esta forma, series, films, documentales, contenidos infantiles o especiales son algunos de los productos que se pueden encontrar en la plataforma. Sin embargo, el gran salto en cuanto a producción lo harían con la decisión de apostar por contenidos originales ofreciéndoles a sus suscriptores productos exclusivos. Así, han ido ampliando su oferta de contenidos propios haciendo de 2015 el año más prolífico, hasta el momento, de esta estrategia.

2. Posibilidad de elegir dónde, cuándo y cómo ver un contenido. Conscientes de que los patrones de consumo audiovisual viraban a nuevas direcciones donde el

‘appointment tv’ es una práctica cada vez más dejada de lado y fieles a sus inicios de videoclub online, en Netflix cada usuario tiene la posibilidad de elegir dónde –en qué lugar-, cuándo –qué día y horario- y cómo –en qué pantalla- ver un contenido.

3. El espectador se vuelve su propio programador. Si durante décadas las grillas de programación marcaron el ritmo de la televisión, haciendo que los espectadores estuvieran obligados a adherirse a ella sino querían perderse sus programas favoritos, dentro de un sistema regido por un catálogo audiovisual y no una grilla, el espectador adquiere un poder que antes le había sido negado: la posibilidad de que sea él quien elija los contenidos.

4. Facilitan nuevas formas de consumo como el binge watching y el visionado complejo. Relacionado con los puntos anteriores dentro de un sistema en que no existe una grilla televisiva tampoco existen límites o reglas de visionado. En este sentido, el lanzamiento de series en DVDs box sets y las descargas serían puntapiés para el binge watching, práctica a través de la cual, se pueden ver varios capítulos seguidos. Esta forma de consumo, a su vez, también modifica la percepción que el espectador tiene de los contenidos, ya que no está obligado a esperar una semana para ver un nuevo episodio y puede relacionar tramas o dimensionar la complejidad de la historia de otra manera favoreciendo un visionado más atento y meticuloso.

5. Nueva forma de distribución de contenidos audiovisuales que trasciende el aparato televisivo. Parte de la novedad que introducen Netflix y el streaming tiene lugar en la forma de distribución. Si antes la televisión era el centro del entretenimiento hogareño, con la aparición del ordenador personal y la irrupción de otras tecnologías como tablets o móviles, esto ha cambiado radicalmente. De esta manera, la actividad de ‘ver televisión’ tiene un alcance mucho más amplio y que, en muchas ocasiones, trasciende o prescinde del mismo aparato televisivo.

6. Módico precio mensual. El modelo de negocio de Netflix se conoce como long tail o cola larga y trata de vender menos de más. Es decir, ofrecer una amplia variedad de productos especializados o dedicados a nichos que por separado pueden tener menos éxito pero que juntos equiparan a un producto mainstream. En este modelo, Netflix apuesta por

suscripciones que resulten económicamente asequibles para el público (joven) al cual están orientadas y que el volumen de la demanda sea lo que genere el ingreso.

7. Aleja el consumo audiovisual por internet de las descargas ilegales. Internet revolucionaría diferentes aspectos sociales, económicos e industriales y, el ámbito audiovisual, no sería una excepción. La amenaza de las descargas ilegales en la red – que sufriría ampliamente el negocio musical- no es una cuestión menor para una industria que hace de la exhibición su principal fuente de ingresos. De esta forma, y relacionado con el punto anterior, la posibilidad de acceder a un catálogo amplio de contenidos por una cifra mensual asequible, era una forma de poder frenar el consumo ilegal y, además, hacer rentable el visionado por internet.

8. Acceso a contenidos exclusivos de la plataforma. Desde 2012 la empresa comenzaría a apostar por la producción de contenidos originales. Aunque sería 2015 el gran año de Netflix en esta categoría. Manteniendo el modelo de long tail, la empresa ha perseguido generar una amplia gama de productos donde hay contenidos más populares y dedicados a audiencias más amplias, como pueden ser *House of Cards* u *Orange is the New Black* y también una amplia gama de productos diversos y especializados –especiales, infantiles, documentales,...- cuya demanda es menor pero garantiza la satisfacción de espectadores y productores de nichos.

LAS TENDENCIAS DE LA TERCERA EDAD DE ORO EN TELEVISIÓN Y STREAMING

El panorama serial vive un cambio constante, cada nueva temporada trae consigo una variedad de series que ponen de manifiesto que lejos de haberse apagado, el interés por los dramas se mantiene vigente y la Tercera Edad de Oro también. Teniendo en consideración los aportes más recientes a la programación serial (2015-2016), se hace visible que las tendencias de esta edad dorada –enunciadas en el tercer capítulo- siguen dominando, con mejores o peores resultados, los contenidos dramáticos. A continuación un recorrido por los últimos aportes seriales.

La **reutilización de contenidos** sigue siendo una estrategia ampliamente utilizada, que encuentra en diferentes formatos e historias origen de inspiración. En este sentido, los cómics se mantienen como una fuente inagotable de series. Adhiriéndose a esta tendencia,

en las networks *Marvel's Agent Carter* (ABC, 2015-) se basa en el personaje de cómics Peggy Carter y ya se ha anunciado una segunda temporada y *Supergirl* (CBS, 2015) trae a la pantalla a Kara, una chica con superpoderes que hará frente a diferentes criminales. mientras que, en el streaming, sobre el final de 2015 Netflix sorprendería gratamente al público con el estreno de *Marvel's Jessica Jones* (Netflix, 2015-), que rápidamente se incorporaría a las listas de mejores series de ese año. Con Krysten Ritter como protagonista que dota de profundidad y complejidad a Jessica, la serie retrata a una imperfecta superheroína que trabaja como detective privada y que se enfrentará al villano de Kilgrave - maravillosamente interpretado por David Tennant- que tiene la capacidad de manipular a las personas al punto de que hagan lo que él les dice. La serie, además, aborda temas como la violación, el abuso de poder o de drogas, entre otros, aportando matices y dimensiones al relato. En esta misma línea tanto *Lucifer* (Fox, 2016-) como *Legends of Tomorrow* (CW, 2016-) se basan en personajes de DC cómics y, esta última, es un spin off de *Arrow* y *The Flash*.

Dentro de los spin offs y las franquicias televisivas también se encuentra *Criminal Minds: Beyond Borders* (CBS, 2016) serie que se desprende de *Criminal Minds*, aunque en este caso se trata de una división del FBI que ayuda a ciudadanos norteamericanos que se encuentran en problemas fuera de las fronteras del país.

La recuperación de contenidos televisivos o reboot tiene en *The X-Files* (Fox, 2016-) su producto más esperado, con Mulder y Sculley que se reunirán años más tarde para intentar buscar la verdad que sigue estando allá afuera. A esta tendencia también se sumó *Heroes Reborn* (NBC, 2015-) y, anteriormente, *24: Live Another Day* (Fox, 2014). Por su parte *Mad Dogs* (Amazon, 2015-) retrata a un grupo de amigos que viaja a Belice a reencontrarse con un viejo compañero de andanzas aunque la reunión no tardará en dar un oscuro giro. El show es el remake de la serie inglesa que, en su versión norteamericana, cuenta con Micheal Imperioli, Steve Zahn y Billy Zane entre otros.

Dentro de las adaptaciones literarias, *Empire* (Fox, 2015-) es una libre interpretación de *El Rey Lear* de William Shakespeare y la obra de teatro de James Goldman, *El león en invierno*. Mientras que *11/22/63* (Hulu, 2016-) se basa en la novela del mismo nombre de Stephen King y tiene a James Franco dando vida a Jake Epping, un

maestro de instituto que deberá viajar en el tiempo para evitar el asesinato de J.F. Kennedy. La serie cuenta, además, con J.J. Abrams y King como productores. *The Magicians* (SyFy, 2016-) se basa en la trilogía de Lev Grossman *Magicians* que le ha valido el título de ser un Harry Potter para adultos. La historia se ambienta en la misteriosa Universidad Brakebills especializada en magia. Por su parte, *The Shannara Chronicles* (TNT, 2016-) funciona como una adaptación televisiva de la trilogía fantástica *Shannara* escrita por Terry Brooks donde una princesa elfa junto a un joven medio elfo y una ladrona, deberán evitar la destrucción del mundo. Efectos especiales, espectaculares escenarios y un vasto universo narrativo componen esta apuesta inscripta en el género épico. La industria cinematográfica sigue siendo fuente de contenidos. Con *Scream* (MTV/ Netflix, 2015-) volvería a la pantalla el drama de terror dedicado a adolescentes que en la década del noventa instaurara Wes Craven con la película del mismo nombre. Mientras que *Westworld* (HBO, 2016-) que se basa en el film *Mondwest* (Michael Crichton, 1973), cuenta con actuaciones de Anthony Hopkins, Evan Rachel Wood y Ed Harris, entre otros. La historia tiene lugar en un parque temático futurista.

Los escenarios, tanto históricos como recreados siguen siendo protagonistas en cuanto a contenidos. En este punto, el **género histórico** mantiene su cuota en la programación. *Of Kings and Prophets* (ABC, 2016-) es un drama épico que recrea la historia del primer rey de Israel, Sául en un escenario de luchas de poder, mientras que *Underground* (WGN America, 2016-) indaga en la opresión que sufrieron los afroamericanos durante el siglo XIX en Estados Unidos y más concretamente, en el ferrocarril subterráneo, una red clandestina y antiesclavista que quería llevar a los cautivos del sur hacia los estados del norte donde este sometimiento había sido abolido. Mientras que, el cada vez más prolífico, Ryan Murphy trae *American Crime Story* (FX, 2016-) que, siguiendo con el modelo antológico de *American Horror Story*, presentará cada nueva temporada un crimen verdadero diferente. En esta primera entrega se trata del juicio contra O.J. Simpson que se llevó a cabo a mediados de la década de 1990 y cuenta con las actuaciones de Cuba Gooding Jr. –como O.J.– además de David Schwimmer, John Travolta y Sarah Paulson. Por su parte, Terence Winter y Martin Scorsese vuelven a trabajar juntos en una serie de HBO; en este caso, *Vinyl* (HBO, 2016-) centrada en Richie Finestra (Bobby

Cannavale), un ejecutivo de una compañía discográfica, y el mundo del rock durante la década del setenta.

Los **universos recreados** también se mantendrán vigentes con, por ejemplo, la distopía *The Man in the High Castle* (Amazon, 2015-) producida por Ridley Scott, que está basada en la novela de Philip K. Dick del mismo nombre y muestra la versión de qué hubiera pasado si la Segunda Guerra Mundial hubiera terminado de manera diferente. Mientras que el drama de ciencia ficción *The Whispers* (ABC, 2015) se basa en el cuento *La Hora Cero* del libro *El hombre ilustrado* de Ray Bradbury y es también una distopía. *Wayward Pines* (Fox, 2015-) retrata al agente del servicio secreto estadounidense, Ethan Burke (Matt Dillon) que, en la búsqueda de dos compañeros desaparecidos, sufrirá un accidente y despertará en el extraño pueblo que da nombre a la serie. En tanto que *Humans* (AMC, 2015-), es un drama de ciencia ficción que ahonda sobre la inteligencia artificial y la robótica, y *Colony* (USA, 2015-) protagonizada por Josh Holloway y Sarah Wayne Callies, muestra un futuro cercano en que los extraterrestres habitan en la tierra. El horror zombie mantiene su lugar en la pantalla con *iZombie* (CW, 2015-) creada por Rob Thomas y Diane Ruggiero, tiene como protagonista a Olivia Moore (Rose McIver) una aplicada estudiante de medicina cuyo vida se transformará completamente cuando sea convertida en zombie. Los cerebros de los cuales se alimenta en el departamento forense en que trabaja, le transmitirán los recuerdos de las personas que han sido asesinadas y se hará pasar por una médium para resolver, junto al detective Babineaux (Malcolm Goodwin), los casos de estos homicidios.

Merece ser tenida en cuenta una tendencia que se ha intensificado en los últimos años de esta etapa que son las **antologías criminales**, es decir, shows que dedican una temporada completa a la resolución de un caso y que, a la siguiente temporada renuevan temáticas, personajes y, en ocasiones, también actores. Durante esta Tercera Edad de Oro se produce una resurrección de la antología dramática que tiene sus raíces en la Primera Edad de Oro del medio. Y no es casualidad que este formato se haya instalado en los últimos años de esta etapa ya que, con una saturada grilla televisiva donde abundan opciones tentadoras de visionado, este tipo de shows hacen que su consumo sea más fácil,

en términos temporales, dado que se encuentran a mitad de camino entre una serie y una película. La idea de presentar un casting cuyos roles se renovarían temporada tras temporada remite, durante esta etapa, a *American Horror Story* y sería replicado también por *American Crime* (ABC, 2015-) que, durante su primera entrega, tratará sobre un asesinato por razones raciales en Modesto California y las secuelas que deja en los familiares y otros implicados en el caso, contando con las actuaciones de Felicity Huffman y Timothy Hutton, como los padres divorciados de la víctima y que, en la segunda temporada, volverán como la directora y el entrenador de basket de una escuela privada. En esta misma línea también se encuentra la recién mencionada *American Crime Story* que retratará cada nueva entrega un caso real diferente, mientras que *Scream Queens* (Fox, 2015-) -también de Ryan Murphy- es una antología donde habrán asesinatos aunque inscripta dentro del género del terror.

Esta tendencia de antologías de crímenes, tiene entre sus precedentes a *True Detective* (HBO, 2014-) -cuya primera entrega obtendría mejores resultados que la segunda- en *Murder in the First* (TNT, 2014-) que tiene como showrunner a Steven Bochco y también a *Fargo* (FX, 2014-), serie inspirada en algunos elementos de la película de los hermanos Coen. Netflix también se suma a esta tendencia con la serie documental *Making a Murderer* (Netflix, 2015-) que retrata el caso real de Steven Avery que pasó dieciocho años en la cárcel por un crimen que no cometió y que sería, al salir, acusado de otro delito. Similar sería la mini serie documental de *The Jinx* (HBO, 2015) que profundizaba sobre la figura de Robert Durst, un acaudalado hombre relacionado con tres casos de asesinato: el de su primera mujer (1982), el de su amiga Susan Berman (2000) y el de un vecino suyo en Texas (2003).

Dentro de los más recientes estrenos también se debe mencionar a series como *Blindspot* (NBC, 2015-) que se centra en una misteriosa mujer tatuada que aparece desnuda en pleno Times Square y que ha perdido su memoria, el FBI se dará cuenta que cada tatuaje es una pista sobre un crimen que deberán resolver. Mientras que *Mr. Robot* (USA, 2015-) sería otra de las grandes revelaciones de este último año y se enfoca en la figura de Elliot (Rami Malek), un hacker que sufre un trastorno esquizoide y será reclutado por Mr. Robot (Christian Slater) el líder de un grupo de hackers que quiere destruir a los empresarios

multinacionales que manejan el mundo. Por su parte, *Billions* (Showtime, 2016-) trae nuevamente a la pantalla del canal de cable premium a Damian Lewis. En esta ocasión, Lewis representa a un magnate de las finanzas tras el cual está Paul Giamatti, el fiscal que lo persigue. Como se puede ver, el drama serial está más vivo que nunca y sigue trayendo novedades a la pantalla televisiva.

Durante 2016 Netflix continuará apostando por la producción original y, de hecho, tienen pensado producir aproximadamente unos sesenta shows⁷⁵² entre series, especiales y películas. Las series dramáticas vuelven a tener protagonismo dentro de su catálogo. *The Crown Sizzle* (Netflix, 2016-) es un **drama histórico** que retrata a una joven Reina Elizabeth II y su relación con el Príncipe Philip de Edimburgo, además de los acontecimientos que tuvieron lugar luego de la Segunda Guerra Mundial.

The Get Down (Netflix, 2016-) que está prevista para agosto de este año es un **drama de época** que tiene lugar en la década del setenta en el Bronx neoyorquino donde un grupo de adolescentes descarriados se convertirán en los artistas que den origen al hip-hop, el punk y el disco contra todos los pronósticos.

Marseille (Netflix, 2016-) que se estrenará en mayo es un **drama político** al estilo *House of Cards* aunque, en este caso se sitúa en Francia y su protagonista es Robert Taro, un hombre que ha sido alcalde de Marsella durante veinte años y que antes de dejar el poder intentará llevar a cabo un último plan.

Stranger Things (Netflix, 2016-) es una serie de **ciencia ficción** protagonizada por Winona Ryder donde la desaparición de un niño y la posterior búsqueda de la policía y la familia develará una extraña red de fuerzas sobrenaturales y experimentos secretos. Otro de los estrenos de 2016 es *Marvel's Luke Cage* (Netflix, 2016-) personaje que ya hizo apariciones en *Jessica Jones* aunque, en este caso, se convertirá en el protagonista de esta entrega ampliando el universo de Marvel que Netflix ha llevado a la pantalla con excelentes resultados. El drama fantástico *Shadowhunters* (Freeform /Netflix, 2016-) se basa en la serie de libros juveniles *Cazadores de Sombras* de Cassandra Claire. Al igual que ha hecho

⁷⁵² GONZÁLEZ, G. "Los originales de Netflix que queremos ver en 2016", en Hipertextual, 22 de enero de 2016.

con otras series, Netflix adquiriría los derechos de transmisión y emitiría los capítulos semana a semana tras su estreno en la televisión tradicional.

Entre las series dedicadas a un **público adolescente** se ubican *Degrassi: Next Class* (Family/Netflix, 2016-) una coproducción canadiense derivada de la franquicia *Degrassi*⁷⁵³ que se sitúa en un ficticio colegio de Toronto y retrata el día a día de un grupo de estudiantes y *Lost & Found Music Studios* (Netflix, 2016-) que, en una clave similar a la de *Glee*, combina el formato serial con el musical. En este caso, se trata de un grupo de jóvenes músicos que intenta buscar su lugar dentro de la industria mientras se enfrentan a temas como el amor o la búsqueda de inspiración.

Las **comedias** también serán otra apuesta de la compañía cuando se trata de contenidos originales. En este sentido, *Love* (Netflix, 2016-) ha sido creada por Judd Apatow (*Freaks and Geeks*, *Undeclared*) y sigue la historia del dulce Guy (Paul Rust) y la visceral Mickey (Gillian Jacobs) y ya tiene prevista una segunda entrega para 2017. Mientras que con *Fuller House* (Netflix, 2016) vuelve a la pantalla la familia Tanner aunque veinte años más tarde. *Flaked* (Netflix, 2016) tiene como protagonista a Chip (Will Arnett) un auto denominado gurú que tiene enfrentarse a sus propias mentiras. La primera temporada tiene prevista ocho capítulos que serán estrenados en marzo de este año. *The Ranch* (Netflix, 2016-) es una sitcom protagonizada por Ashton Kutcher y muestra a dos hermanos intentando llevar adelante un negocio en Colorado. Tiene previsto su estreno para abril de 2016 con una primera temporada de diez episodios.

Maria Bamford se convierte en *Lady Dynamite* (Netflix, 2016-) en un mockumentary basado en su propia vida. Mientras que *Mascots* también es otro proyecto desarrollado en la misma clave de mockumentary y se centra en una competencia de mascotas. Por su parte, *Chelsea Does* (Netflix, 2016-) es un documental en cuatro partes protagonizado por la cómica Chelsea Handler donde cada entrega aborda un tema diferente: matrimonio, racismo, Silicon Valley y las drogas.

En cuanto a **films** originales está previsto el estreno de *Pee-wee's Big Holiday* que tiene al famoso personaje como protagonista y *The Do-Over* una comedia dirigida por

⁷⁵³ *The Kids of Degrassi Street, Degrassi Junior High, Degrassi High, Degrassi: Next Generation.*

Steven Brill y producida por Adam Sandler. También estrenará *Crouching Tiger, Hidden Dragon: Sword Of Destiny* una historia de artes marciales escrita por John Fusco y basada en la novela *Iron Knight, Silver Vase* de Du Lu Wang. En 2016 también está previsto el estreno de *War Machine* un drama bélico protagonizado por Brad Pitt e inspirado en el libro de Micheal Hastings *The Operators* y *Jadotville* un thriller geopolítico dirigido por Richi Smyth.

La compañía también tiene previsto estrenar **contenidos infantiles** entre los cuales se encuentra la serie animada *Kong: King of the Apes* (Netflix, 2016-) y la mini serie *Lego Bionicle: The Journey to One* (Netflix, 2016-).

Los últimos quince años han significado un periodo de profunda transformación dentro del ámbito televisivo, no sólo en sus contenidos sino también en el paradigma que había regido sus formas durante décadas. Así se han instaurado nuevos modelos de negocio y nuevas formas producción, distribución y consumo. Lo que lleva pensar que los términos ‘televisión’ y ‘series’ tienen, hoy, un alcance mucho mayor que décadas atrás.

En este escenario mediático e industrial se ha abierto el juego para nuevos integrantes y así el streaming, sin reemplazar al sistema tradicional de televisión con el cual vive una convergencia, ha logrado ganar terreno y se convierte en una fuente de contenidos y opción de visionado para cada vez más espectadores. A Netflix le seguirían plataformas como Hulu y Amazon que también se han lanzado a la producción propia con buenos resultados como, por ejemplo, *Transparent* (Amazon, 2014-) la comedia dramática en la cual, el padre de familia y profesor retirado, Morton (Jeffrey Tambor), le comunica a su estirpe que se reconoce como una mujer.

Teniendo en cuenta el panorama actual y los temas tratados a lo largo de este trabajo podemos presagiar hacia dónde se dirigirá esta Tercera Edad de Oro.

1. Convergencia entre el sistema televisivo tradicional y el streaming. Aunque el streaming ha logrado en poco tiempo instaurarse como una opción de visionado, elegida cada vez más por los espectadores y, lo expuesto en este trabajo lleva a pensar, que podría eventualmente reemplazar al medio televisivo como lo conocemos hoy; en los próximos

años se dará una convergencia entre el sistema televisivo tradicional –networks, cable básico, cable premium- y el streaming.

2. Más contenidos, más experimentación. Dentro de una industria que está redefiniendo sus reglas del juego, en los próximos años se experimentará con las formas y los contenidos. En este sentido, la multiplicación de canales y plataformas que producen y emiten series, conducirán al drama a adquirir nuevos niveles de experimentación e innovación, como manera de destacar dentro del saturado panorama. En este punto, las narrativas transmedia son todavía un ámbito donde hay espacio para la exploración y el descubrimiento de nuevas posibilidades cuando se trata de contar historias.

3. Más libertad creativa y calidad serial. Relacionado con el punto anterior, la producción de más contenidos llevará al medio a seguir indagando en el lenguaje serial y sus posibilidades narrativas y estéticas y por lo tanto, generar dramas de mayor calidad.

4. Espectadores más sofisticados. Esta Tercera Edad de Oro ha funcionado como un entrenamiento de visionado para los espectadores que han adquirido nuevas competencias cuando se trata del consumo serial. No sólo continuará el visionado complejo, sino que también los espectadores se volverán más sofisticados cuando de consumir historias se trata.

Antes de finalizar, a través de esta investigación se ha intentado profundizar sobre la una nueva forma de pensar, producir, distribuir y consumir series dentro del streaming, tomando como caso de estudio a Netflix y su producción original (2012-2015), siempre en el marco de la Tercera Edad de Oro de la Televisión como etapa que da origen a una nueva forma de narrativa serial con características propias que la diferencian de sus antecesoras. Sin embargo, por la naturaleza del campo de estudio, el medio televisivo, las nuevas plataformas de visionado y sus contenidos, este estudio se encuentra abierto a nuevos aportes y exploraciones académicas que puedan otorgar otros puntos de vista o contribuciones a esta temática. En este sentido, por ejemplo, las nuevas formas de producción y distribución, o las narrativas transmedia son sólo algunos interesantes ámbitos donde seguir ahondando.

BIBLIOGRAFÍA

MONOGRÁFICOS Y ARTÍCULOS SELECCIONADOS

ABBOTT, H.P.: *The Cambridge Introduction to Narrative*. New York: Cambridge University Press, 2002.

AKSASS, K.; McCABE, J.: “Six Feet Under”, en *The Essential HBO Reader*, editado por Gary Edgerton y Jeffrey Jones, J. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2008.

ALSINGER, B.: “Nip/Tuck popular music”, en *How to watch television*, editado por Ethan Thompson y Jason Mittell. New York: New York University Press, 2013.

ALLEN, M.: “So many different ways to tell it: multi-plataform storytelling in CSI”, en *Reading CSI: crime tv under the microscope*, editado por Micheal Allen. New York: I.B. Tauris, 2007.

BARTHES, R.: “The Death of the Author”, en *Image-Music-Text*. London: Fontana Press, 1977, (1° ed. 1968), pp. 142-148.

BARTHES, R.: *S/Z*. New York: Hill and Wang, 2000, (1° ed. 1970).

BALLÓ, J.; PEREZ, X.: *Yo ya he estado aquí: ficciones de la repetición*. Barcelona: Anagrama, 2005.

BENJAMIN, W.: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989, (1° ed. 1972).

BIANCULLI, D.: *Teleliteracy, taking television seriously*. New York: Touchstone Editions, 1994.

BROWER, S. “Fans as Tastemakers: Viewers for Quality Television” en *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, editado por Lisa A. Lewis. New York: Routledge, 1992, pp. 163-184.

BROOKER, W.: “Conclusion: Overflow and Audience”, en *The Audience Studies Reader*, editado por Will Brooker y Deborah Jermyn. London y New York: Routledge, 2003.

BRUUN VAAGE, M.: *The Antihero in American Television*. New York: Routledge, 2016.

CALDWELL, J.: *Televisuality style, crisis and authority in American television*. New Jersey: Rutgers University Press, 1995.

CALDWELL, J.: “Convergence Television: Aggregating Form and Repurposing Content in the Culture of Conglomeration”, en *Television after TV, essays on a medium in transition*, editado por Lynn Spigel y Jan Olsson. Durham: Duke University Press, 2004, pp. 41-74.

CARRIÓN, J. “¿Son las series arte contemporáneo?” en *Yo Soy Más De Serie: 60 Series Que Cambiaron La Historia De La Televisión* editado por Fernando Ángel Moreno y Víctor Miguel Gallardo Barragán. Granada: Brújula Ediciones, 2015, pp. 459-467.

CASCAJOSA, C.: *Prime Time. Las Mejores Series de TV Americanas, de CSI a Los Soprano*. Madrid: Calamar Ediciones, 2005.

CASCAJOSA, C. (ed.): *La Caja Lista. Televisión Norteamericana de Culto*. Barcelona: Laertes, 2007.

CASCAJOSA, C.: “Enmarcando ‘Mad Men’: Elogio del Contexto Televisivo”, en *Guía de Mad Men. Reyes de la Avenida Madison*, de Jesse McLean. Madrid: Capitán Swing Libros, 2010, pp. 11-20.

CASCAJOSA, C.; ZAHEDI, F. *Historia de la Televisión*. Valencia: Tirant Humanidades, 2016.

COLLINS, J.: “Television and Postmodernism”, en *Film and Theory: An Anthology*, editado por Toby Miller y Robert Stam. Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 2000, pp. 759- 773.

CREEBER, G. (ed.): *Tele-Visions. An Introduction to Studying Television*. London: The British Film Institute, 2006.

DEAVILLE, J. “A Discipline Emerges. Reading Writing about Listening to Television”, en *Music in Television: Channels of Listening*, editado por James Deaville. New York: Routledge, 2011.

DE FELIPE, F.; GÓMEZ, I.: *Adaptación*. Barcelona: Trípodos, 2008.

DE FELIPE, F.; GOMEZ, I.: *Ficciones colaterales: Las huellas del 11-s en las series ‘made in USA’*. Barcelona: UOC Press, 2011.

DEFINO, D. J.: *The HBO effect*. NewYork: Bloomsbury, 2013.

DELEUZE, G.: *El pliegue*. Barcelona: Paidós Básica, 1989 (1° ed. 1988).

DOLAN, M. “The peaks and Valleys of Serial Creativity: What Happened to/on Twin Peaks”, en *Full of Secrets: Critical Approaches to Twin Peaks*, editado por David Lavery. Detroit: Wayne State University Press, 1995.

DONNELLY, K. J.: *The Spectre of Sound: Music in Film and Television*. London: The British Film Institute, 2005.

ECO, U.: *Obra abierta*. Buenos Aires: Planeta Agostini, 1992 (1° ed. 1962).

EDGERTON, G.; JONES, J.: *The Essential HBO Reader*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2008.

EDGERTON G.: “Introduction a brief history of HBO”, en *The Essential HBO Reader*, editado por Gary Edgerton y Jeffrey Jones. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2008.

EDGERTON, G. “The Selling of Mad Men: A Production History” en *Mad Men, Dream Come True TV*. London y New York: I.B. Tauris, 2011, pp. 3-24.

ELLIS, J.: *Visible Fictions*. New York: Routledge, 1992 (1° ed. 1982).

ELLIS, J.: *Seeing Things. Television in the Age of Uncertainty*. London: I. B. Tauris & Co., 2002.

ELLIS, J.: “Defining the medium. Tv form and aesthetics”, en *Tele-Visions. An Introduction to Studying Television*, editado por Glen Creeber. London: The British Film Institute, 2006, pp. 12-19.

FEUER, J.; KERR, P.; VAHIMAGI, T.: *MTM ‘Quality Television’*. London: British Film Institute, 1984.

FEUER, J.: “HBO and the concept of quality TV”, en *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, editado por Janet McCabe y Kim Akass. London: I. B. Tauris & Co., 2007.

FISKE, J.; HARTLEY, J.: *Reading Television*. London: Routledge, 1978.

FISKE, J.: *Television culture*. Nueva York, Routledge, 2° ed, 1989.

FISKE, J.: “The Cultural Economy of Fandom”, en *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, editado por Lisa A. Lewis. New York: Routledge, 1992, pp. 30-49.

FOUCAULT, M.: “What Is an Author?”, en *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Josué V. Harari, ed. Ithaca: Cornell University Press, 1979. pp. 141–160.

FORD, S; JENKINS, H.: “Managing Multiplicity in Superhero Comics: An Interview with Henry Jenkins”, en *Third Person. Authoring and Exploring Vast Narratives*, editado por Pat Harrigan y Noah Wardrip-Fruin. Cambridge: MIT Press, 2009, pp. 303-311.

GARCÍA GARCÍA, P. J. “La serie-novela HBO: Juego de Tronos en la era de la televisión por entregas” en *Reyes, espadas, cuervos y dragones: estudio del fenómeno televisivo de Juego de Tronos*, editado por Javier Lozano Delmar, Irene Raya Bravo y Francisco López Rodríguez. Madrid: Editorial Fragua, 2013, pp. 61-90.

GARCÍA HÍPOLA, G. “House of Cards: El principado de los Underwood”, en *Yo Soy Más De Serie: 60 Series Que Cambiaron La Historia De La Televisión* editado por Fernando Ángel Moreno y Víctor Miguel Gallardo Barragán. Granada: Brújula Ediciones, 2015, pp. 33-35.

GOMERY, D. *A History of Broadcasting in the United States*. Malden: Blackwell Publishing, 2008.

GRAVES, M.: “Chalk one up for the Internet: It has killed Arrested Development”, en *A State of Arrested Development: Critical Essays on the Innovative Television Comedy*, editado por Kristin Micheal Barton. North Carolina: McFarland & Company, 2015.

HARRIGAN, P.; WARDRIP-FRUIN, N.: *Third Person. Authoring and Exploring Vast Narratives*. Cambridge: MIT Press, 2009.

HILLS, M.: *Fan Cultures*. London: Routledge, 2002.

HILLS, M.: “Television and Its Audience: Issues of Consumption and Reception. Case Study: Fandom and Fan Studies”, en *Tele-Visions. An Introduction to Studying Television*, editado por Glen Creeber. London: The British Film Institute, 2006, pp. 93-106.

HILLS, M.: *Triumph of a Time Lord: Regenerating Doctor Who in the Twenty-first Century*. New York: I.B. Tauris, 2010.

JANCOVICH, M.; LYONS, J. (eds.): *Quality Popular Television. Cult TV, the Industry and Fans*. London: British Film Institute, 2003.

JENKINS, H.: "Star Trek Rerun, Reread, Rewritten. Fan Writing as Textual Poaching", en *Television. The Critical View*, editado por Horace Newcomb. New York: Oxford University Press, 2000 (6° ed.), pp. 470-494.

JENKINS, H.: *Convergence culture, la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2008.

JENKINS, H.: *Piratas de textos: fans, cultura participativa y televisión*. Barcelona, Paidós, 2010.

JOHNSON, C.: *Branding Television*. New York: Routledge, 2012.

KEATING, G. *Netflixed: The Epic Battle for America's Eyeballs*. New York: Portafolio Penguin, 2012.

LAVERY, D.: *This thing of ours: investigating The Sopranos*. New York: Columbia University Press, 2002.

LAVERY, D.: *Reading the Sopranos: Hit TV from HBO*. New York: I. B. Tauris, 2006.

LAVERY, D.: "LOST and Long-Term Television Narrative", en *Third Person. Authoring and Exploring Vast Narratives*, editado por Pat Harrigan y Noah Wardrip-Fruin. Cambridge: MIT Press, 2009.

LAVERY, D.: "Impossible Girl: Amy Sherman-Palladino and Television Creativity", en *Screwball Television: Critical Perspectives on Gilmore Girls*, editado por Scott Diffrient y David Lavery. Syracuse: Syracuse University Press, 2010, pp. 3-18.

LUSTED, M. *Netflix: the company and its founders*. Minneapolis: Abdo, 2013.

PORTER, L.; LAVERY, D.; ROBSON, H. *Saving the World. A Guide to Heroes*. Toronto: ECW Press, 2007.

LEVERETTE, M.; OTT, B. L.; BUCKLEY, C. L. *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*. New York, Routledge, 2009.

LONGWORTH, J.: *TV Creators. Conversations with America's Top Producers of Television Drama*. Vol. 2. New York: Syracuse University Press, 2002.

MALACH, M.: "Oz", en *The Essential HBO Reader*, editado por Gary Edgerton y Jeffrey Jones. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2008.

MARC, D.; THOMPSON, R. J.: *Prime Time, Prime Movers*. Boston: Little, Brown and Company, 1992.

MARTIN, B. *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: from the Sopranos and the Wire to Mad Men and Breaking Bad*. Nueva York: Penguin Press, 2013.

MARTÍN, S. *Expediente X, en honor a la Verdad*. Madrid: Alberto Santos Editor, 2006.

McCABE, J; AKASS, K.: "Sex, Swearing and Respectability: Courting Controversy, HBO's Original Programming and Producing Quality TV", en *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. New York: I.B. Tauris, 2007.

McCABE, J.; AKASS, K.: *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: I. B. Tauris & Co., 2007.

MILLER, T.: *A Companion to Cultural Studies*. Oxford, Blackwell Publishers, 2001.

MITTELL, J. *Television Genre: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. New York: Routledge, 2004.

MITTELL, J. *Television and American Culture*. New York y Oxford: Oxford University Press, 2010.

MITTELL, J.: *Complex TV: the poetics of contemporary television*. Nueva York: New York University Press, 2015.

MORA, V. L.: *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral, 2012.

MURRAY, J.: *Hamlet en la holocubierta: el futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Barcelona: Paidós, 1999.

NDALIANIS, A.: *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. Cambridge: MIT Press, 2004.

NELSON, R.: *TV Drama in Transition. Forms, Values and Cultural Change*. London: Macmillian Press Ltd., 1997.

NELSON, R. "Ally McBeal" en *The Television Genre Book* editado por Glen Creeber. London: British Film Institute, 2001, p. 45.

NELSON, R.: "Analysing TV Fiction: How to Study Television Drama", en *Tele-Visions. An Introduction to Studying Television*, editado por Glen Creeber. London: The British Film Institute, 2006, pp. 74-92.

NELSON, R.: *State of Play*. Manchester: Manchester University Press, 2007.

NEWCOMB, H.: *Tv: The most popular art*. New York: Anchor Press, 1974.

NEWCOMB, H.; ALLEY, R.: *The Producer's medium: conversations with creators of American TV*. New York: Oxford University Press, 1983.

PORTER, L.; LAVERY, D.; ROBSON, H.: *Saving the World. A Guide to Heroes*. Toronto: ECW Press, 2007.

PEARSON, R.: "LOST in Transition: From Post-Network to Post-Television", en *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, editado por Janet McCabe y Kim Akass. London: I. B. Tauris & Co., 2007. p. 241-256.

PRATTEN, R.: *Getting started in transmedia storytelling: a practical guide for beginners*. London, UK: CreateSpace, 2011.

RAYA BRAVO, I.; GARCÍA GARCÍA, P. J. "El camino hacia Juego de Tronos. Nuevas tendencias en la fantasía cinematográfica y televisiva del nuevo milenio" en *Reyes, espadas, cuervos y dragones: estudio del fenómeno televisivo de Juego de Tronos*, editado por Javier Lozano Delmar, Irene Raya Bravo y Francisco López Rodríguez. Madrid: Editorial Fragua, 2013, pp. 33-60.

REEVES, J.; RODGERS, M.; EPSTEIN, M.: "Rewriting Popularity. The Cult Files", en *Deny All Knowledge. Reading the X-Files*, editado por David Lavery, Angela Hague y Marla Cartwright. New York: Syracuse University Press, 1996, pp. 22-35.

RODMAN, R.: *Tunning in: American narrative television music*. Nueva York: Oxford University Press, 2010.

SCONCE, J.: "What If?: Charting Television's New Textual Boundaries", en *Television After TV: Essays on a Medium in Transition*, editado por Lynn Spigel y Jan Olsson. Durham: Duke University Press, 2004, pp. 93-112.

SANTO, A.: "Para-television and discourses of distinction: the culture of production at HBO", en *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*, editado por Marc Leverette, Brian Ott y Cara Loiose Buckley. New York, Routledge, 2009, p. 19-45.

SANMARTIN, J. F.: "...Media, crossmedia, transmedia", en *L'Atalante* revista de estudios cinematográficos. Nº 13, enero-junio 2012, p. 34-35.

SPIGEL, L.; OLSSON, J. (eds.): *Television After TV: Essays on a Medium in Transition*. Durham: Duke University Press, 2004.

STAM, R.; BURGOYNE, R.; FLITTERMAN-LEWIS, S.: *Conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, intertextualidad*. Barcelona: Paidós, 1999.

STAM, R.: *Film Theory. An Introduction*. London: Blackwell Publishing, 2000.

THOMPSON, R. J.: *Television's Second Golden Age. From 'Hill Street Blues' to 'ER'*. New York: Syracuse University Press, 1996.

THOMPSON, R. J.: "Preface", en *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, editado por Janet McCabe y Kim Akass. London: I. B. Tauris & Co., 2007.

THORBURN, D.: "The Sopranos", en *The Essential HBO Reader*, editado por Gary Edgerton y Jeffrey Jones. Lexington: University of Kentucky Press, 2007.

TOUS, A. *La Era del Drama en Televisión*. Barcelona: UOC Press, 2010.

TRUFFAUT, F.: "Une certain tendance du cinéma français", en *Cahiers du Cinéma*, nº 31, 1954.

WEISSMANN, E.; BOYLE, K.: "Evidence of things unseen: the pornographic aesthetic and the search of truth in CSI" en *Reading CSI: crime tv under the microscope*, editado por Micheal Allen. Nueva York: I. B. Tauris, 2007.

WERNER, R. *Historia de la Televisión*. Barcelona: Ediciones Zeus, 1964.

WILLIAMS, R.: *Television. Technology and Cultural Form*. London: Routledge, 2004. (1º ed. 1975).

PUBLICACIONES ELECTRÓNICAS

ADAMS, S.: “First Reviews of 'Orange Is the New Black' Season 3”, en Critic Wire, 1 de junio de 2015. Disponible en: < <http://blogs.indiewire.com/criticwire/first-reviews-of-orange-is-the-new-black-season-3-20150601>>. [Consulta 04-12-2015].

ASKWITH, I.: “*Television 2.0.: Reconzeptualizing TV as an Engagement Medium*”, en Comparative Media Studies, 10 de agosto de 2007. Disponible en: < <http://cmsw.mit.edu/television-2-0-tv-as-an-engagement-medium/>>. [Consulta 23-07-2015].

ASTLE, R.: “Sylvia Earle, *Mission Blue*, and Netflix’s Push into Social Issue Documentary”, en Filmmaker Magazine, 15 de agosto de 2014. Disponible en: < <https://filmmakermagazine.com/87208-sylvia-earle-mission-blue-and-netflixs-push-into-social-issue-documentary/>>. [Consulta 13-10-2015].

AULETA, K.: “Outside the Box Netflix and the future of television”, en The New Yorker, 3 de febrero de 2014. Disponible en: < <http://www.newyorker.com/magazine/2014/02/03/outside-the-box-2>>. [Consulta 05-10-2015].

BALDWIN, R.: “With House of Cards, Netflix Bets on Creative Freedom”, en Wired, 2 de enero de 2013. Disponible en: < <http://www.wired.com/2013/02/creative-freedom-cord-cutting/>>. [Consulta 21-10-2015].

BEAUCHAMP, S.: “Netflix's *Mitt* Confirms Why Romney Isn’t President”, en Huffington Post, 27 de enero de 2014. Disponible en: < http://www.huffingtonpost.com/sarah-beauchamp/netflix-mitt-romney_b_4661056.html>. [Consulta 13-10-2015].

BENITO-GARCÍA, J. M.: “El nuevo escenario del mercado audiovisual: un análisis prospectivo de un sector en crecimiento”, en Revista Mediterránea de Comunicación, vol. 5(1), 2014, pp. 123-135. Disponible en: < https://www.academia.edu/7783437/El_nuevo_escenario_del_mercado_audiovisual_un_an%C3%A1lisis_prospectivo_de_un_sector_en_crecimiento_The_new_audiovisual_market_scenario_a_prospective_analysis_of_a_growth_industry>. [Consulta 05-11-2015].

BERKSHIRE, G.: “Showrunner Teams Behind ‘Girls,’ ‘The Americans,’ ‘Bloodline’ on Collaboration”, en Variety, 15 de junio de 2015. Disponible en: < <http://variety.com/2015/tv/spotlight/girls-lena-dunham-jenni-konner-the-americans-bloodline-1201512033/>>. [Consulta 21-10-2015].

BERRIN, D.: "Smoking the Stereotypes", en Jewish Journal, 20 de mayo de 2009. Disponible en: <http://www.jewishjournal.com/summer_sneaks/article/smoking_the_stereotypes_20090520/>. [Consulta 19-10-2015].

BEYERS, T.: "3 Stocks that Could Heat Up Thanks to the Netflix Meltdown", Daily Finance, 14 de noviembre de 2011. Disponible en: <<http://www.dailyfinance.com/2011/11/14/3-stocks-that-could-heat-up-thanks-to-the-netflix-meltdown/>>. [Consulta 29-09-2015].

BIBEL, S.: "NCIS' Tops 25 Million Viewers for First Time", TV by the Numbers (22-01-2015). Disponible en: <<http://tvbythenumbers.zap2it.com/2013/01/22/ncis-tops-25-million-viewers-for-first-time/166187/>>. [Consulta 10-02-2015].

BISHOP, B.: "Sense8 review: the creators of The Matrix find a new home on TV", en The Verge, 28 de mayo de 2015. Disponible en: <<http://www.theverge.com/2015/5/28/8673391/sense8-review-matrix-wachowskis-netflix>>. [Consulta 20-10-2015].

BIRNBAUM, D.: "'Orange is the New Black' Boss Jenji Kohan on Running the Show Her Way", en Variety, 4 de agosto de 2015. Disponible en: <<http://variety.com/2015/tv/news/jenji-kohan-orange-is-the-new-black-showrunner-1201555759/>>. [Consulta 01-12-2015].

BISKIND, P.: "An American Family". Vanity Fair, abril, 2007. Disponible en: <http://www.vanityfair.com/news/2007/04/sopranos200704> [Consulta: 29-03-2015].

BLOCK, A. B.: "Consumers TV-Viewing Habits Detailed in New Study", en The Hollywood Reporter, 20 de enero de 2015. Disponible en: <<http://www.hollywoodreporter.com/news/consumers-tv-viewing-habits-detailed-765167>>. [Consulta 23-11-2015].

BOGADO, A.: "White Is the New White", en The Nation, 16 de agosto de 2013. Disponible en: <<http://www.thenation.com/article/white-new-white/>>. [Consulta 02-12-2015].

BORRELLI, C.: "How Netflix gets your movies to your mailbox so fast", en Chicago Tribune, 4 de agosto de 2009. Disponible en: http://articles.chicagotribune.com/2009-08-04/entertainment/0908030313_1_dvd-by-mail-warehouse-trade-secrets. [Consulta 12-08-2015].

BOSKER, B.: "Qwikster Is Dead: Netflix Kills DVD-Only Service Weeks After Unveiling It", en Huffington Post, 10 de octubre de 2011. Disponible en: <http://www.huffingtonpost.com/2011/10/10/qwikster-dead-netflix-kills_n_1003098.html>. [Consulta 19-08-2015].

BOUTET, M.: "HBO, when the small screen has big ambitions for its series". En Ina Global, 12 de febrero de 2014. Disponible en: <http://www.inaglobal.fr/en/television/article/hbo-when-small-screen-has-big-ambitions-its-series>. [Consulta 01-02-2015].

BRODESSERAKNER, T.: "Speculation is the new spoiler", en New York Times, 8 de noviembre de 2013. Disponible en: <<http://www.nytimes.com/2013/11/10/magazine/speculation-is-the-new-spoiler.html>>. [Consulta 25-07-2015].

CARDWELL, S.: "Television aesthetics", en *Critical studies in television 1/1*, pp. 72-80. Disponible en: https://www.academia.edu/657504/Television_Aesthetics. [Consulta 08-07-2015].

CARR, D.: "Giving Viewers What They Want", en The New York Times, 24 de febrero de 2013. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2013/02/25/business/media/for-house-of-cards-using-big-data-to-guarantee-its-popularity.html?_r=0>. [Consulta 25-11-2015].

CARTER, B.: "'Lost' Finale Lifts ABC to a Big Night" en The New York Times, 24 de mayo de 2010. Disponible en: <<http://www.nytimes.com/2010/05/25/arts/television/25ratings.html>>. [Consulta 29-07-2015].

CARTER, B.: "*More Than 10 Million Watch Finale of 'Breaking Bad'*" en The New York Times, 30 de septiembre de 2013. Disponible en: <<http://www.nytimes.com/2013/10/01/business/media/more-than-10-million-watch-finale-of-breaking-bad.html>>. [Consulta 29-07-2015].

CASCAJOSA C.: "Procesos de hipertextualidad en la ficción televisiva norteamericana", en Área Abierta n°5, Marzo 2003. Disponible en: <https://www.academia.edu/2061880/Procesos_de_hipertextualidad_en_la_ficci%C3%B3n_televisiva_norteamericana>. [Consulta 23-11-2015].

CASCAJOSA, C.: "Por un drama de calidad en la televisión: la segunda edad dorada de la televisión norteamericana", en Comunicar, número 25, 2005. Disponible en: <<http://www.revistacomunicar.com/verpdf.php?numero=25&articulo=25-2005-157>> [Consulta 29-12-2014].

CASCAJOSA, C.: “El Remake Cinematográfico y la Comunicación Intercultural”, en *Razón y Palabra*, abril-mayo de 2005. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n44/ccascajosa.html>. [Consulta 05-12-2015].

CASCAJOCA VIRINO, C.: “La televisión llega a Hollywood: una aproximación a los dramáticos llevados al cine”, en *ÁMBITOS*. N° 13-14 - Año 2005, p. 91- 108. Disponible en: <http://grupo.us.es/grehcco/ambitos13-14/06cascajosa.pdf> . [Consulta: 22-05-2015].

CASCAJOSA, C.: “No es televisión, es HBO: La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO”, en *Revista de estudios de comunicación Zer*, número 21 (2006), pp. 23-33. Disponible en: <http://www.ehu.es/zer/hemeroteca/pdfs/zer21-02-cascajosa.pdf> . [Consulta: 25-01-2015].

CASCAJOSA, C.: “El Espejo Deformado: Una Propuesta de Análisis del Reciclaje en la Ficción Audiovisual Norteamericana”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, enero-diciembre de 2006. Disponible en: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/200605cascajosa.pdf>. [Consulta 05-12-2015].

CASCAJOSA, C.: “La nueva edad dorada de la televisión norteamericana”, en *Secuencia: revista de la historia del cine*, número 29, 2009, pp. 7-31. Disponible en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/5701>>. [Consulta: 25-01-15].

CASCAJOSA, C.: “La investigación sobre narrativa televisiva en España”, en *Admira*, n°1. Disponible en: <http://documents.mx/documents/la-inv-sobre-narrativa-televisiva-en-espana-cascajosa.html>>. [Consulta 17-12-2015].

CLICK, M.; MILLER, B.: “Is Orange the New Television?”, en *Antenna*, 22 de octubre de 2013. Disponible en: <http://blog.commarks.wisc.edu/2013/10/22/is-orange-the-new-television/>>. [Consulta 02-12-2015].

COSGROVE, B.; RONK, L.: “The Real ‘Masters of Sex: LIFE With Masters and Johnson’”, en *Life*, 9 de julio de 2014. Disponible en: <http://life.time.com/culture/the-real-masters-of-sex-life-with-masters-and-johnson/#1>. [Consulta 18-02-2015].

COLLINS, K.: “House of Cards producer declares appointment TV ‘dead’” en *wired.co.uk*, 6 de noviembre de 2014. Disponible en: <http://www.wired.co.uk/news/archive/2014-11/06/house-of-cards-netflix>>. [Consulta 22.07-2015].

CRISOSTÓMO, R.: “El horror en la serialidad contemporánea (el coronel Kurtz tenía razón)”, en *Serializados*, septiembre de 2014. Disponible en: <

<http://www.seriellizados.com/reportaje/el-horror-en-la-serialidad-contemporanea-seriellizados-series-terror-online/>>. [Consulta 19-10-2015].

CRUZ, I.: “El caballo de Troya de Jenji Kohan”, en El Periódico, 17 de junio de 2014. Disponible en: < <http://www.elperiodico.com/es/noticias/series-tv-seriellizados/caballo-troya-jenji-kohan-3309893>>. [Consulta 19-10-2015].

DENA, C.: “Patterns in Cross-Media Interaction Design: It’s Much More Than a URL...(part 1)”, en *First International Conference on Cross-Media Entertainment (Sweden)*, 10 de marzo de 2007, p. 3. Disponible en: https://www.academia.edu/7656192/Patterns_in_CrossMedia_Interaction_Design_It_s_Much_More_Than_a_URL. [Consulta 19-06-2015].

DICKERSON, J.: “Meet the Romneys”, en Slate, 24 de enero de 2014. Disponible en: < http://www.slate.com/articles/news_and_politics/politics/2014/01/mitt_the_campaign_documentary_netflix_s_new_romney_film_is_really_a_home.html>. [Consulta 13-10-2015].

EBERSOLE, A.: “From Netflix to Netflixed: Digital Television Production in the Post-TV Platinum Age of the Audience”, Academia.edu, 13 de mayo de 2013. Disponible en: < https://www.academia.edu/3822481/From_Netflix_to_Netflixed_Digital_Television_Production_in_the_Post-TV_Platinum_Age_of_the_Audience>. [Consulta 06-11-2015].

FARBER, S.: “Hank: Five Years from the Brink: Film Review”, en The Hollywood Reporter, 30 de enero de 2014. Disponible en: < <http://www.hollywoodreporter.com/review/hank-five-years-brink-film-675632>>. [Consulta 12-10-2015].

FINKE, N.: “TCA: Why Marty Scorsese Is Now Doing TV”, en Deadline, 7 de agosto de 2010. Disponible en: <http://deadline.com/2010/08/tca-why-marty-scorsese-decided-to-do-tv-60514/>. [Consulta: 18-02-2015].

FOUNDAS, S.: “Sundance Film Review: ‘The Battered Bastards of Baseball’”, en Variety, 30 de enero de 2014. Disponible en: < <http://variety.com/2014/film/reviews/sundance-film-review-the-battered-bastards-of-baseball-1201077998/>>. [Consulta 13-10-2015].

FOWLE, K.: “Sense8: Let’s talk about all of season 1”, en Entertainment weekly, 17 de junio de 2015. Disponible en: < <http://www.ew.com/article/2015/06/17/sense8-season-1-discussion>>. [Consulta 02-11-2015].

GARCIA MARTINEZ, A.: “El fenómeno de la serialidad en la tercera edad de oro de la televisión”, en Depósito Académico Digital Universidad de Navarra, 2014. Disponible en: <http://dadun.unav.edu/handle/10171/36187> . [Consulta: 15-02-2015].

GENZILINGER, N.: “O.K., the Women Can Kill, but They Have to Be Nude ‘Marco Polo,’ Fur-and-Armor Drama From Netflix”, en The New York Times, 11 de diciembre de 2014. Disponible en: < <http://www.nytimes.com/2014/12/12/arts/television/marco-polo-fur-and-armor-drama-from-netflix.html>>. [Consulta: 07-10-2015].

GIMFERRER SOLÁ, P.: “¿Por qué Netflix arrasa con sus series propias y Amazon pasa desapercibida?”, en ¡Vaya Tele!, 20 de febrero de 2014. Disponible en: < <http://www.vayatele.com/modelos-de-negocio/por-que-netflix-arrasa-con-sus-series-propias-y-amazon-pasa-desapercibida>>. [Consulta 05-10-2015].

GIGLI BOX, M.C.: “Francis Underwood en San Valentín”, en Bastión Digital, 13 de febrero de 2014. Disponible en: < https://www.academia.edu/11151862/Los_dispositivos_de_Frank_Underwood_2014_>. [Consulta 30-11-2015].

GOLD, D.: “Field of Misfits”, en The New York Times, 10 de Julio de 2014. Disponible en: < <http://www.nytimes.com/2014/07/11/movies/the-battered-bastards-of-baseball-about-an-underdog-team.html>>. [Consulta 13-10-2015].

GOLDMAN, E.: “J.J. Abrams Takes us to The Fringe”, en IGN, 29 de mayo de 2008. Disponible en: <http://www.ign.com/articles/2008/05/29/jj-abrams-takes-us-to-the-fringe> [Consulta: 20-02-2015].

GONZÁLEZ, G. “Los originales de Netflix que queremos ver en 2016”, en Hipertextual, 22 de enero de 2016. Disponible en: < <http://hipertextual.com/2016/01/originales-de-netflix-2016>>. [Consulta 29-02-2016].

GOULD, E.: “The killing resurrected: amc's cancelled detective drama comes back to life”, en CST, 1 de febrero de 2013. Disponible en: < <http://cstonline.tv/the-killing>>. [Consulta 12-10-2015].

GRASER, M.: “Epic Fail: How Blockbuster Could Have Owned Netflix”, en Variety, 12 de noviembre de 2013. Disponible en: < [430](http://variety.com/2013/biz/news/epic-fail-how-blockbuster-coAULETA, K. “Outside the Box <i>Netflix and the future of television</i>”, en The New Yorker, 3 de febrero de 2014. uld-have-owned-netflix-1200823443/>. [Consulta 12-08-2015].>. [Consulta 12-08-2015].</p></div><div data-bbox=)

GREENWALD, A.: “The Great Orange Is the New Black Is Suddenly the Best Netflix Series Yet”, en Hollywood Prospectus, 15 de julio de 2013. Disponible en: < <http://grantland.com/hollywood-prospectus/the-great-orange-is-the-new-black-is-suddenly-the-best-netflix-binge-watch-series-yet/>>. [Consulta 02-12-2015].

GROSZ, C.: “EMMYS Q&A: 'Masters of Sex' Creator Michelle Ashford On Getting Intimate With Masters & Johnson”, en Deadline.com, 1 de junio de 2014. Disponible en: <http://deadline.com/2014/06/masters-of-sex-michelle-ashford-executive-producer-interview-738710/>. [Consulta 18-02-2015].

GRUBBS, J.: “Why Netflix Picked Up 'The Killing' — AMC's Series That Can't Be Killed or Canceled”, en Bustle, 1 de agosto de 2014. Disponible en: < <http://www.bustle.com/articles/33489-why-netflix-picked-up-the-killing-amcs-series-that-cant-be-killed-or-canceled>>. [Consulta 06-12-2015].

HALE, M.: “Start Now, and You’ll Know Tonight”, en The New York Times, 18 de abril de 2013. Disponible en: < <http://www.nytimes.com/2013/04/19/arts/television/hemlock-grove-online-from-netflix.html>>. [Consulta 07-10-2015].

HALFYARD, J. K.: “Love, Death Curses and Reverses (in F minor): Music, Gender, and Identity in ‘Buffy the Vampire Slayer’ and ‘Angel’”, en *Slayage, The Online International Journal of Buffy Studies*. 1.4[4]. Disponible en: < <http://slayageonline.com/PDF/halfyard.pdf>>. Consulta [17-07-2015].

HARNICK, C.: “‘The Killing’ Season 3 Officially Coming Back To AMC”, en The Huffington Post, 15 de enero de 2013. Disponible en: < http://www.huffingtonpost.com/2013/01/15/the-killing-season-3-amc_n_2481910.html>. [Consulta 06-12-2015].

HARNICK, C.: “‘The Killing’ Revived By Netflix -- Again! Final Season 4 Ordered”, en The Huffington Post, 15 de noviembre de 2013. Disponible en: < http://www.huffingtonpost.com/2013/11/15/the-killing-netflix_n_4284766.html>. [Consulta 12-10-2015].

HELFT, M.: “Netflix to Deliver Movies to the PC”, en The New York Times, 16 de enero de 2007. Disponible en: < http://www.nytimes.com/2007/01/16/technology/16netflix.html?pagewanted&_r=0>. [Consulta 18-08-2015].

HOLDEN, S.: “Sympathetic Brutes In a Pop Masterpiece”, en The New York Times, 6 de junio de 1999. Disponible en: < <http://www.nytimes.com/1999/06/06/movies/television-radio-sympathetic-brutes-in-a-pop-masterpiece.html>>. [Consulta 02-06-2015].

HOLMES, D.: “Blank Frank: How House of Cards lost its magic and how it can get it back” en Pando, 2 de marzo de 2015. Disponible en: < <https://pando.com/2015/03/02/blank-frank-how-house-of-cards-lost-its-magic-and-how-it-can-get-it-back/>>. [Consulta 03-08-2015].

HOLSON, L. M.: “The Dark Stuff, Distilled”, en The New York Times, 29 de marzo de 2013. Disponible en: http://www.nytimes.com/2013/03/31/fashion/joseph-weisberg-uses-his-cia-time-in-the-americans.html?pagewanted=all&_r=0. [Consulta 19-02-2015].

HOWARD, D.: “Over-rated?: the question/reality of ratings and tv programming in the digital age by douglas howard”, en CST online, 2 de abril de 2014. Disponible en: < <http://cstonline.tv/over-rated-the-question-reality-of-ratings-in-the-digital-age>>. [Consulta 23-11-2015].

HUDDLESTON, T.: “Survey: Pretty much everybody is binge-watching TV”, en Fortune, 30 de junio de 2015. Disponible en: < <http://fortune.com/2015/06/30/binge-viewing-study/>>. [Consulta 10-08-2015].

JENKINS, H.: “Transmedia Storytelling Moving characters from books to films to video games can make them stronger and more compelling”, en MIT Technology Review, 15 de junio de 2003. Disponible en: < <http://www.technologyreview.com/news/401760/transmedia-storytelling/>>. [Consulta: 22-06-2015].

JENKINS, H.: “Triumph of a Time Lord (Part One): An Interview With Matt Hills”, en Confessions of an Aca-Fan. The Official Weblog of Henry Jenkins, 28 de septiembre de 2006. Disponible en: http://henryjenkins.org/2006/09/triumph_of_a_time_lord_part_on.html [Consulta 23-05-2015].

JENKINS, H. “We Had So Many Stories to Tell: The Heroes Comics as Transmedia Storytelling”, en Confessions of an Aca-Fan. The Official Weblog of Henry Jenkins, 3 de diciembre de 2007. Disponible en: < http://henryjenkins.org/2007/12/we_had_so_many_stories_to_tell.html>. [Consulta: 26-06-2015].

JENKINS, H.: “The Aesthetics of Transmedia: In Response to David Bordwell”, en Confessions of an Aca-Fan. The Official Weblog of Henry Jenkins, 10 de septiembre de 2009. Disponible en: <

http://henryjenkins.org/2009/09/the_aesthetics_of_transmedia_i.html>. [Consulta 17-06-2015].

JENKINS, H.: “Quentin Tarantino’s Star Wars? Digital Cinema, Media Convergence and Participatory Culture”. Disponible en: <http://web.mit.edu/21fms/People/henry3/starwars.html> [Consulta 21-05-2015].

JENKINS, H.: “Transmedia 202: Further Reflections”, en *Confessions of an Aca-Fan. The Official Weblog of Henry Jenkins*, 1 de agosto de 2011. Disponible en: < http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html>. [Consulta: 18-05-2015].

JENKINS, H.: “Imagining television’s futures: An interview with Intel’s Brian David Johnson (part two)” en *Confessions of an Aca-Fan. The Official Weblog of Henry Jenkins*, 20 de Julio de 2011. Disponible en: < http://henryjenkins.org/2011/07/imagining_televisions_futures_2.html >. [Consulta 22-07-2015].

JENKINS, H.: “Interactive Audiences? The ‘Collective Intelligence’ of Media Fans” en web.mit.edu. Disponible en: <http://web.mit.edu/21fms/People/henry3/collective%20intelligence.html> [Consulta 27-07-2015].

JENKINS, H.: “The Poachers and the Stormtroopers: Cultural Convergence in the Digital Age”, en web.mit.edu. Disponible en: < <http://web.mit.edu/21fms/People/henry3/pub/stormtroopers.htm>>. [Consulta 27-07-2015].

JENKINS, H.: “How the Extended Marvel Universe (and Other Superhero Stories) Can Enable Political Debates”, en *Confessions of an Aca-Fan. The Official Weblog of Henry Jenkins*, 6 de mayo de 2015. Disponible en: < <http://henryjenkins.org/2015/05/how-the-extended-marvel-universe-and-other-superhero-stories-can-enable-political-debates.html>>. [Consulta 07-10-2015].

JONES, A.: “House of Cards: Season Two” en *Slant magazine*, 18 de febrero de 2014. Disponible en: < <http://www.slantmagazine.com/tv/review/house-of-cards-season-two>>. [Consulta 13-07-2015].

JURGENSEN, J.: “Netflix Says Binge Viewing is No 'House of Cards'”, en *The Wall Street Journal*, 12 de diciembre de 2013. Disponible en: <

<http://www.wsj.com/news/articles/SB10001424052702303932504579254031017586624>>.
[Consulta 09-11-2015].

KACKMAN, M.: “Quality Television, Melodrama, and Cultural Complexity”, en *FlowTV*, 5 de marzo de 2010. Disponible en: <<http://flowtv.org/2010/03/flow-favorites-quality-television-melodrama-and-cultural-complexity-michael-kackman-university-of-texas-austin/>>. [Consulta 25-04-2015].

KAIN, E.: “‘Better Call Saul’ Series Premiere Review: A Great Start”, en *Forbes*, 8 de febrero de 2015. Disponible en: <http://www.forbes.com/sites/erikkain/2015/02/08/better-call-saul-series-premiere-review-a-great-start/>. [Consulta 09-02-2015].

KASTRENAKES, J.: “Netflix will stream its first original documentary ‘The Short Game,’ on children's golf, in December”, en *The Verge*, 5 de noviembre de 2013. Disponible en: <http://www.theverge.com/2013/11/5/5069038/netflix-releases-trailer-for-first-original-documentary-the-short-game>. [Consulta 12-10-2015].

KASTRENAKES, J.: “*Orange is the New Black* helped Netflix hit a new streaming record”, en *The Verge*, 16 de julio de 2015. Disponible en: <<http://www.theverge.com/2015/7/16/8978225/netflix-set-daily-streaming-record-orange-new-black>>. Consulta [02-12-2015].

KASTRENAKES, J.: “Netflix knows the exact episode of a TV show that gets you hooked”, en *The Verge*, 23 de septiembre de 2015. Disponible en: <<http://www.theverge.com/2015/9/23/9381509/netflix-hooked-tv-episode-analysis>>. [Consulta 09-11-2015].

KELLY, J.P.: “Television, Big Data, And The Digital Dark Age”, en *CST online*, 1 de mayo de 2015. Disponible en: <<http://cstonline.tv/television-big-data-and-the-digital-dark-age>>. [Consulta 25-11-2015].

KHAN, F.: “Why Netflix reviving old TV shows is exactly what we want”, en *Tech Radar*, 22 de octubre de 2015. Disponible en: <<http://www.techradar.com/news/internet/netflix-is-mining-your-nostalgia-and-that-s-not-a-bad-thing-1307376>>. [Consulta 01-11-2015].

KISSELL, R.: “*Homeland’ Season Finale Draws Largest Audience Ever for Series*”, en *Variety* 26 de diciembre de 2013. Disponible en: <http://variety.com/2013/tv/news/homeland-season-finale-draws-largest-audience-ever-for-series-1200963568/> [Consulta 09-02-2015].

KOHAN, J.: en “Orange' Creator Jenji Kohan: 'Piper Was My Trojan Horse'” en NPR, 13 de agosto de 2013. Disponible en: < <http://www.npr.org/2013/08/13/211639989/orange-creator-jenji-kohan-piper-was-my-trojan-horse>>. [Consulta 05-08-2015].

KORNHABER, S.: “*Orange Is the New Black* Has Never Felt Freer”, en The Atlantic, 12 de junio de 2015. Disponible en: < <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/06/orange-is-the-new-black-season-3-review-netflix/395669/>>. [Consulta 03-12-2015].

LACEY, R.: “The Killing' Revived Again at Netflix”, en The Hollywood Reporter, 15 de noviembre de 2013. Disponible en: < <http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/killing-revived-again-at-netflix-656561>>. [Consulta 06-12-2015].

LANDAU, N.: “It's Better to Be Somebody Negative than Nobody’: *Breaking Bad*’s Vince Gilligan on Walter White” en Filmmaker Magazine, 5 de marzo de 2014. Disponible en: http://filmmakermagazine.com/84504-its-better-to-be-somebody-negative-than-nobody-breaking-bads-vince-gilligan-on-walter-white/#.VOCRzeaG_fl . [Consulta 15-02-2015].

LAVERY, D.: “A Religion in Narrative: Joss Whedon and Television Creativity”, en Slayage, the International Journal of the Whedon Studies Association, núm. 2.3. Diciembre 2002. Disponible en <<http://slayageonline.com/PDF/lavery2.pdf>>. [Consulta 19-05-2015].

LAWSON, M.: “House of Cards review: less innovative in its narrative than in its distribution”, en The Guardian, 27 de febrero de 2015. Disponible en: < <http://www.theguardian.com/tv-and-radio/2015/feb/27/house-of-cards-series-three-president-francis-underwood-kevin-spacey-robin-wright>>. [Consulta 26-11-2015].

LEVINE, S.: “No-rules environment is pure gold”, en Variety, 16 de junio de 2004. Disponible en: <http://variety.com/2004/tv/awards/deadwood-1117906609/> . [Consulta 17-02-20015].

LITTLETON, C.: “The X-Files’ Revival: David Duchovny & Gillian Anderson to Reprise Roles on Fox”, en Variety, 24 de marzo de 2015. Disponible en: < <http://variety.com/2015/tv/news/the-x-files-revival-fox-david-duchovny-gillian-anderson-1201459006/>>. [Consulta 02-11-2015].

LOMBARDI, K.: “House of Cards season 2: President Obama tweets ‘No spoilers’” en CBS News, 14 de febrero de 2014. Disponible en: < <http://www.cbsnews.com/news/house-of-cards-season-2-president-obama-tweets-no-spoilers/>>. [Consulta 29-07-2015].

LONG, G. A.: "How to Ride a Lion: A Call for a Higher Transmedia Criticism", en Confessions of an Aca- Fan. The Official Weblog of Henry Jenkins, 24 de marzo de 2012. Disponible en: < http://henryjenkins.org/2012/03/how_to_ride_a_lion_a_call_for.html>. [Consulta 19-06-2015].

LUCKERSON, V.: "2015 Will Be the Year Netflix Goes 'Full HBO'", en Time, 20 de enero de 2015. Disponible en: < <http://time.com/3675669/netflix-hbo/>>. [Consulta 31-10-2015].

LÜTTICKEN, S.: "El planeta de los remakes", en New Left Review, enero-febrero de 2004, pp. 97-112. Disponible en: <http://newleftreview.org/static/assets/archive/pdf/es/NLR25904.pdf> [Consulta 22-05-2015].

MACIAK, P.: "Is 'American Horror Story' the future of TV?", en Salon, 15 de octubre de 2012. Disponible en: < http://www.salon.com/2012/10/15/is_american_horror_story_the_future_of_tv/>. [Consulta 10-07-2015].

MACINTYRE, J.: "The Professor and the Madman: Meet David Milch, the genius behind HBO's Deadwood", en Slate, 31 de agosto de 2006. Disponible en: http://www.slate.com/articles/arts/dvextras/2006/08/the_professor_and_the_madman.html. [Consulta 17-02-2015].

MATTHEWS, D.: "Netflix's Tig Notaro documentary is a deeply serious film about a deeply funny person", en Vox, 18 de julio de 2015. Disponible en: < <http://www.vox.com/2015/7/18/8994499/tig-notaro-netflix>>. [Consulta 14-10-2015].

MARCHE, S.: "Orange is the New Black destroys the 'television' genre", en Esquire, 2 de agosto de 2013. Disponible en: <<http://www.esquire.com/entertainment/tv/a33048/death-of-television-show/>>. [Consulta 05-08-2015].

MARCHE, S.: "*Orange Is the New Black* Season 3 Is the Best Yet", en Esquire, 1 junio 2015. Disponible en: < <http://www.esquire.com/entertainment/tv/reviews/a35375/orange-is-the-new-black-season-3-review/>>. [Consulta 04-12-2015].

MARTÍNEZ LUCENA, J.: "Me identifico con psicópatas: ¿qué me pasa Doctor?" en Academia.edu. Disponible en: < https://www.academia.edu/7544125/Me_identifico_con_psic%C3%B3patas_qu%C3%A9_me_pasa_Doctor>. [Consulta 30-11-2015].

McHENRY, J.: "Why A 'Wet Hot' Revival Exemplifies Netflix's Streaming Strategy", en Forbes, 31 de julio de 2015. Disponible en: <

<http://www.forbes.com/sites/jacksonmchenry/2015/07/31/why-a-wet-hot-revival-exemplifies-netflixs-streaming-strategy/>>. [Consulta 07-05-2015].

McMILLAN, G.: “Netflix Still Tops Online Video Viewing... Kind Of”, 28 de octubre de 2011. Disponible en: < <http://techland.time.com/2011/10/28/netflix-still-tops-online-video-viewing-kind-of/>>. [Consulta 18-08-2015].

MENDELSON, S.: “Marvel's 'Jessica Jones' Could Be The Future Of Viral-Friendly, Spoiler-Free Marketing”, en Forbes, 9 de octubre de 2015. Disponible en: < <http://www.forbes.com/sites/scottmendelson/2015/10/09/marvels-jessica-jones-is-a-masterclass-in-viral-friendly-spoiler-free-marketing/#340c99035e55>>. [Consulta 03-03-2016].

MESLOW, S.: “How *The Killing* survived two cancellations and ended on its own terms”, en The Week, 31 de julio de 2014. Disponible en: < <http://theweek.com/articles/444919/how-killing-survived-two-cancellations-ended-terms>>. [Consulta 06-12-2015].

MITTELL, J.: “Narrative Complexity in Contemporary American Television”, en The Velvet Light Trap, nº 58, 2006. Disponible en < <https://justtv.files.wordpress.com/2010/12/mittell-narrative-complexity.pdf>> [Consulta 23-04-2015].

MITTELL, J.: Why has TV storytelling become so complex?: A journalistic take, en Just TV, 30 de marzo de 2015. Disponible en: <https://justtv.wordpress.com/2015/03/30/why-has-tv-storytelling-become-so-complex-a-journalistic-take/#more-1200> [Consulta 26-04-2015].

MITTELL, J.: “A Cultural Approach to Television Genre Theory”, en Cinema Journal 40, número 3, primavera 2001, pp. 3-24. Disponible en: <http://blogs.evergreen.edu/rc1live/files/2012/05/genretheory-1.pdf> [Consulta 20-05-2015].

MITTELL, J.: “The Qualities of Complexity: Aesthetic Evaluation in Contemporary Television”, en Just TV, 15 de diciembre de 2011. Disponible en: < <https://justtv.wordpress.com/2011/12/15/the-qualities-of-complexity-aesthetic-evaluation-in-contemporary-television/>>. [Consulta 04-07-2015].

MITTELL, J.: “Complex TV: Character” en Just TV, 25 de junio de 2012. Disponible en <https://justtv.wordpress.com/2012/06/25/complex-tv-character/>. [Consulta 13-07-2015].

MITTELL, J.: “Serial Orientations”, en *JustTV*, 14 de noviembre de 2011. Disponible en: <https://justtv.wordpress.com/2011/11/14/serial-orientations/>>. [Consulta 25-07-2015].

MITTEL, J.: “Forensic Fandom: One Of The Reasons TV Storytelling Is Now So Complex” en Science 2.0, 28 de marzo de 2015. Disponible en: <http://www.science20.com/the_conversation/forensic_fandom_one_of_the_reasons_tv_storytelling_is_now_so_complex-154390>. [Consulta 29-07-2015].

MITTELL, J.: “Serial Boxes” en JustTV, 20 de enero de 2010. Disponible en: <<https://justtv.wordpress.com/2010/01/20/serial-boxes/>>. [Consulta 07-11-2015].

MOLANPHY, C.: “A (nearly) comprehensive guide to the music of ‘Mad Men’” en NPR music, 7 de abril de 2015. Disponible en: <<http://www.npr.org/sections/therecord/2015/04/07/398036767/a-nearly-comprehensive-guide-to-the-music-of-mad-men>>. Consulta [17-07-2015].

MOLOFSKY, D.: “How original content has been the secret of Netflix”, en IT Pro Portal, 12 de abril de 2015. Disponible en: <<http://www.itproportal.com/2015/04/12/netflix-shows-original-content-king-again-again/>>. [Consulta 23-11-2015].

MORALES, D.: “¿Qué tienen en común *House of Cards* y Shakespeare?”, en Cultura Colectiva, 1 de octubre de 2015. Disponible en: <<http://culturacolectiva.com/que-tienen-en-comun-house-of-cards-y-shakespeare/>>. [Consulta 30-11-2015].

NAIR, Y.: “White Chick Behind Bars”, en In These Times, 18 de Julio de 2013. Disponible en: <http://inthesetimes.com/article/15311/white_chick_behind_bars>. [Consulta 02-12-2015].

NEALE, S.: “Questions of genre” en Screen, The Journal of the Society for Education in Film and Television, volume 31, número 1, 1990. Disponible en: <<http://genrefilm.wikispaces.com/file/view/Neale+on+Genre.pdf>>. [Consulta 23-11-2015].

NOBLE, M.: “House Of Cards season 3: has Frank lost his evil appeal?”, en Den of Geek, 11 de marzo de 2015. Disponible en: <<http://www.denofgeek.com/tv/34464/house-of-cards-season-3-has-frank-lost-his-evil-appeal>>. [Consulta 30-11-2015].

NUSSBAUM, E.: “Shark Week”, en The New Yorker, 25 de febrero de 2013. Disponible en: <<http://www.newyorker.com/magazine/2013/02/25/shark-week>>. [Consulta 27-11-2015].

NUSSBAUM, E.: “Viceversa”, en The New Yorker, 8 de julio de 2013. Disponible en: <<http://www.newyorker.com/magazine/2013/07/08/vice-versa-2>>. [Consulta 02-12-2015].

NUSSBAUM, E.: “Lockdown”, en The New Yorker, 7 de Julio de 2014. Disponible en: <<http://www.newyorker.com/magazine/2014/07/07/lockdown-2>>. [Consulta 19-10-2015].

O' CONNELL, M.: "The Walking Dead' Sets Another Ratings Record", The Hollywood Reporter, 13 de octubre de 2014. Disponible en: <http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/walking-dead-sets-ratings-record-740324> . [Consulta: 08-02-2015]

O' CONNELL, M.: "House of Cards' Ratings Mystery: The Guessing Game of Who's Watching Netflix Originals", en The Hollywood Reporter, 19 de febrero de 2014. Disponible en: < <http://www.hollywoodreporter.com/news/house-cards-ratings-mystery-guessing-681375>>. [Consulta 26-11-2015].

O' CONNELL, M.: "The Walking Dead' Premiere Climbs Past 22 Million Viewers With DVR, The Hollywood Reporter, 17 de octubre de 2014. Disponible en: <http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/walking-dead-premiere-climbs-past-741642> . [Consulta: 08-02-2015].

OJER, T.; CAPAPÉ, E.: "Nuevos modelos de negocio en la distribución de contenidos audiovisuales: el caso de Netflix", en Revista Comunicación, número 10, volumen 1, 2012, p. 187-200. Disponible en: < http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa1/015.Nuevos_modelos_de_negocio_en_la_distribucion_de_contenidos_audiovisuales-el_caso_de_Netflix.pdf>. [Consulta 12-08-2015].

O'KEEFFE, K.: "Why Netflix Is About to Bury the Competition — and Blow Up Bigger Than Ever", en Arts Mic, 6 de marzo de 2015. Disponible en: < <http://mic.com/articles/111994/why-netflix-s-quality-is-beating-network-quantity>>. [Consulta 09-11-2015].

OPAM, K.: "Review: Jessica Jones is the complex (super) heroine we've been waiting for", en The Verge, 19 de noviembre de 2015. Disponible en: < <http://www.theverge.com/2015/11/19/9760514/jessica-jones-review-marvel-netflix-krysten-ritter>>. [Consulta 23-11-2015].

PEIRÓN, F.: "Netflix pierde 800.000 clientes de su videoclub online en un mes", en La Vanguardia, 27 de octubre de 2011. Disponible: < <http://www.lavanguardia.com/tecnologia/20111027/54237142650/netflix-pierde-800-000-clientes-de-su-videoclub-on-line-en-un-mes.html>>. [Consulta 19-08-2015].

PITTMAN, M.; TEFERTILLER, A.: "With or without you: Connected viewing and co-viewing Twitter activity for traditional appointment and asynchronous broadcast television models", en First Monday Peer Reviewed Journal on the Internet, volumen 20, número 7, 6

de julio de 2015. Disponible en: < <http://journals.uic.edu/ojs/index.php/fm/article/view/5935/4663>>. [Consulta 09-11-2015].

PLITT, A.: “25 best ‘Mad Men’ Musical Moments”, en Rolling Stone, 15 de mayo de 2015. Disponible en: < <http://www.rollingstone.com/tv/lists/25-best-mad-men-musical-moments-20150515>>. [Consulta 17-07-2015].

POMERANTZ, D. “How Much Longer Can Netflix Keep Ratings A Secret?”, en Forbes Magazine, 18 de septiembre de 2013. Disponible en: <http://www.forbes.com/sites/dorothypomerantz/2013/09/18/how-much-longer-can-netflix-keep-ratings-a-secret/#2cb09b0421d4>. [Consulta 15-02-2016].

PONIEWOZIK, J.: “TV Review: Mitt”, en Time, 24 de enero de 2015. Disponible en: < <http://entertainment.time.com/2014/01/24/tv-review-mitt/>>. [Consulta 13-10-2015].

PONIEWOZIK, J.: “Review: On Netflix’s *Bloodline*, a Family That Preys Together”, 18 de marzo de 2015. Disponible en: < <http://time.com/3748080/review-netflix-bloodline/>>. [Consulta 04-11-2015].

PRUDOM, L.: “‘House of Cards’: Beau Willimon on Netflix’s Rule-Breaking Creativity”, en Variety 20 de enero de 2014. Disponible en: <http://variety.com/2014/tv/news/beau-willimon-house-of-cards-netflix-1201229981/> [Consulta 27-02-2015].

RAMSAY, D.: “Confessions of a Binge Watcher”, en CST, 4 de octubre de 2013. Disponible en: < <http://cstonline.tv/confessions-of-a-binge-watcher>>. [Consulta 07-11-2015].

RADISH, C.: “Creator Jenji Kohan Talks ORANGE IS THE NEW BLACK, Her Research Into Prison Life, and Graphic Sex Scenes”, en Collider, 7 de julio de 2013. Disponible en: < <http://collider.com/jenji-kohan-orange-is-the-new-black-interview/>>. [Consulta 19-10-2015].

RHIMES, S.: “Creator of unforgettable characters”, en Times Magazine, 23 de abril de 2014. Disponible en: < <http://time.com/70867/jenji-kohan-2014-time-100/>>. [Consulta 19-10-2015].

ROETTIGERS, J.: “Binge viewers rejoice: Netflix releases Lilyhammer”, en Gigaom, 6 de febrero de 2012. Disponible en: < <https://gigaom.com/2012/02/06/netflix-original-content-binge-viewing/>>. [Consulta 11-09-2015].

ROSE, L.: “‘The Killing’ Revived Again at Netflix”, en The Hollywood Reporter, 15 de noviembre de 2013. Disponible en: < <http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/killing-revived-again-at-netflix-656561>>. [Consulta 12-10-2015].

ROSE, L.: "Netflix's Ted Sarandos Opens Up About 'Arrested Development,' 'Fuller House' and Adam Sandler", en The Hollywood Reporter, 28 de julio de 2015. Disponible en: <<http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/netflixs-ted-sarandos-opens-up-811445>>. [Consulta 12-10-2015].

ROSIN, H.: "Mad Men's Creator: Don Draper Represents American Society", The Atlantic, 19 de marzo de 2014. Disponible en: <<http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/03/-em-mad-men-em-s-creator-don-draper-represents-american-society/284519/>>. [Consulta 15-02-2015].

ROTH, D.: "Netflix Everywhere: Sorry Cable, You're History", en Wired, 21 de septiembre de 2009. Disponible en: <http://archive.wired.com/techbiz/it/magazine/17-10/ff_netflix?currentPage=all>. [Consulta 18-08-2015].

RYAN, M.: "Netflix, Binging And Quality Control In The Age Of Peak TV", en Huffington Post, 27 de agosto de 2015. Disponible en: <http://www.huffingtonpost.com/entry/netflix-binging-and-quality-control_55df5816e4b029b3f1b1f625>. [Consulta 21-10-2015].

SANNEH, K.: "Blockbuster Who needs hits?", en The New Yorker, 2 de diciembre de 2013. Disponible en: <<http://www.newyorker.com/magazine/2013/12/02/blockbuster>>. [Consulta 07-10-2015].

SATELL, G.: "A Look Back At Why Blockbuster Really Failed And Why It Didn't Have To", en Forbes, 9 de mayo de 2014. Disponible: <<http://www.forbes.com/sites/gregsatell/2014/09/05/a-look-back-at-why-blockbuster-really-failed-and-why-it-didnt-have-to/>>. [Consulta 12-08-2015].

SCIRETTA, P.: "Is Netflix's Full Season Release Strategy a Smart Business Model?" en Slash Film, 4 de febrero de 2013. Disponible en: <<http://www.slashfilm.com/is-netflixs-full-season-release-strategy-a-smart-business-model/>>. [Consulta 07-11-2015].

SCHECK, F.: "The Other One: The Long, Strange Trip of Bob Weir: Tribeca Review", en The Hollywood Reporter, 24 de abril de 2014. Disponible en: <<http://www.hollywoodreporter.com/review/one-long-strange-trip-bob-698798>>. [Consulta 14-10-2015].

SCOTT, S.: "Repackaging Fan Culture: The Regifting Economy on Ancillary Content Models", en Transformative Works and Cultures, núm. 3, 2009. Disponible en <<http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/viewArticle/150/122>>. [Consulta 29-07-2015].

SEIDMAN, R.: “Hawaii Five-0’ Scores 19.23 Million Viewers and 5.6 Adultos 18-49 Rating After AFC Championship, en TV by numbers, 24 de enero de 2011. Disponible en: <<http://tvbythenumbers.zap2it.com/2011/01/24/hawaii-five-0-scores-19-23-million-viewers-and-a-5-6-adults-18-49-rating-after-afc-championship/79923/>> [Consulta 10-02-2015].

SEIDMAN, R.: “NCIS’ Voted America’s All-Time Favorite TV Show; ‘Two and a Half Men,’ ‘Bones,’ ‘House,’ Several Current Shows Rank”, en TV by numbers, 5 de mayo de 2011. Disponible en: <<http://tvbythenumbers.zap2it.com/2011/05/05/ncis-voted-americas-all-time-favorite-tv-show-two-and-a-half-men-bones-house-several-current-shows-rank/91686/>> . [Consulta 10-02-2015].

SEPINWALL, A.: “House of Cards’ director David Fincher on making 13 hours for Netflix”, en Hit Fix, 29 de enero de 2013. Disponible en: <<http://www.hitfix.com/whats-alan-watching/house-of-cards-director-david-fincher-on-making-13-hours-for-netflix>>. [Consulta 26-11-2015].

SPANGLER, T.: “Netflix the ‘New HBO’? Get Real”, en Variety, 19 de julio de 2013. Disponible en: <<http://variety.com/2013/digital/news/netflix-the-new-hbo-get-real-1200565593/>>. [Consulta 31-10-2015].

SPANGLER, T.: “Netflix Touts Subscriber Bump from ‘Arrested Development’”, en Variety, 22 de julio de 2013. Disponible en: <<http://variety.com/2013/biz/news/netflix-touts-subscriber-bump-from-arrested-development-1200566400/>>. [Consulta 14-10-2015].

STANHOPE, K.: “‘Longmire’ Team Talks Netflix Resurrection: ‘There Was So Much at Stake’”, en The Hollywood Reporter, 28 de julio de 2015. Disponible en: <<http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/longmire-season-4-spoilers-netflix-811721>>. [Consulta 12-10-2015].

SHAPIRO, M.: “Reruns/Repeat”, en Museum.tv. Disponible en: <<http://www.museum.tv/eotv/rerunsrepeats.htm>>. [Consulta 29-09-2015].

STANLEY, A.: “Mom Brakes for Drug Deals”, en The New York Times, 5 de agosto de 2005. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2005/08/05/arts/television/mom-brakes-for-drug-deals.html?mtrref=undefined&gwh=0805BD1C4D767294604FD18C6C44C249&gwt=pay&_r=0>. [Consulta 19-10-2015].

STANLEY, S.: “It’s Her Freak Show Right Now It’s Jessica Lange’s Show on ‘American Horror Story’” en The New York Times, 2 de enero de 2015. Disponible en: <

http://www.nytimes.com/2015/01/04/arts/television/its-jessica-langes-show-on-american-horror-story.html?_r=1> . [Consulta 08-07-2015].

STEEL, E.: “Netflix Is Betting Its Future on Exclusive Programming”, en The New York Times, 19 de abril de 2015. Disponible en: < <http://www.nytimes.com/2015/04/20/business/media/netflix-is-betting-its-future-on-exclusive-programming.html>>. [Consulta 07-10-2015].

STEINER, T.: “Narcos, Language, And Transnational Period Drama”, en CST, 8 de octubre de 2015. Disponible en: < <http://cstonline.tv/narcos-language-and-transnational-period-drama>>. [Consulta: 09-10-2015].

SULL, D.; EISENHARDT, K. M.: “Netflix’s “House of Cards” secrets: The real story behind Kevin Spacey and Frank Underwood’s meteoric ascent”, en Salon, 26 de abril de 2015. Disponible en: < http://www.salon.com/2015/04/26/netflixs_house_of_cards_secrets_the_real_story_behind_kevin_spacey_and_frank_underwoods_meteoric_ascent/>. [Consulta 27-11-2015].

SUROWIECKI, J.: “Content and Its Discontents”, en The New Yorker, 20 de octubre de 2014. Disponible en: < <http://www.newyorker.com/magazine/2014/10/20/content-discontents>>. [Consulta 09-11-2015].

TEAM, T.: “Launching Into Spain, Italy And Portugal Makes Sense For Netflix” en Forbes, 15 de junio de 2015. Disponible en: < <http://www.forbes.com/sites/greatspeculations/2015/06/15/launching-into-spain-italy-and-portugal-makes-sense-for-netflix/>>. [Consulta 29-09-2015].

TILLET, S.: “ It’s So Not ‘Oz’: Netflix’s ‘Orange Is the New Black’”, en The Nation, 23 de julio de 2013. Disponible en: < <http://www.thenation.com/article/its-so-not-oz-netflixs-orange-new-black/>>. [Consulta 04-12-2015].

THOMAS, J.: “The Worst, Best Year in Tig Notaro’s Life”, en Slate, 17 de julio de 2015. Disponible en: < http://www.slate.com/blogs/outward/2015/07/17/tig_notaro_documentary_on_netflix_cancer_success_and_a_new_girlfriend.html>. [Consulta 14-10-2015].

THOMPSON, C.: “If You Liked This, You’re Sure To Love That”, en The New York Times, 21 de noviembre de 2008. Disponible en: < <http://www.nytimes.com/2008/11/23/magazine/23Netflix-t.html?pagewanted=all>>. [Consulta 12-08-2015].

THORBURN, D.: "Television as an Aesthetic Medium" en *Critical studies in mass communication*, volumen 4, número 2, junio de 1987. Disponible en: < http://web.mit.edu/thorburn/www/publications/Thorburn_TelevisionAsAestheticMedium.pdf >. [Consulta 08-07-2015].

THORBURN, D.; JENKINS, H.: "Introduction Essay", en *Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, editado por David Thorburn y Henry Jenkins. Cambridge: MIT Press, 2003. Disponible en: < <http://web.mit.edu/transition/subs/aesthintro.html>>. [Consulta 28-05-2015].

THURM, E.: "Better Call Saul is too good to be a spinoff", en *The Verge*, 6 de febrero de 2015. Disponible en: <http://www.theverge.com/2015/2/6/7989617/better-call-saul-review>. [Consulta 09-02-2015].

WEATHERFORD MILLETE, S. "The Representation of Latinas in *Orange is the New Black*", George Mason University, 2015. Disponible en: < http://digilib.gmu.edu/jspui/bitstream/handle/1920/9765/Millette_thesis_2015.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. [Consulta 03-12-2015].

WELCH, C.: "The Walking Dead helped make Better Call Saul the biggest premiere in cable history", en *The Verge*, 9 de febrero de 2015. Disponible en: <<http://www.theverge.com/2015/2/9/8007727/walking-dead-better-call-saul-amc-season-premiere-ratings>>. [Consulta 10-02-2015].

WELCH, C.: "HBO Now hands-on: it's HBO Go without cable. What else do you need?", en *The Verge*, 7 de abril de 2015. Disponible en: < <http://www.theverge.com/2015/4/7/8363811/hbo-now-apple-tv-hands-on>>. [Consulta 31-10-2015].

WILKINSON, A.: "Grateful for Bob Weir", en *The New Yorker*, 25 de abril de 2014. Disponible en: < <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/grateful-for-bob-weir>>. [Consulta 14-10-2015].

WHITE, K.: "The New Normal", en John Spoor Broome Library, 2013. Disponible en: < http://repository.library.csuci.edu/bitstream/handle/10211.3/118619/Capstone_English_White_2013%20Fall-.pdf?sequence=1>. [Consulta 04-12-2015].

WHITNEY, E.: "8 Revelations About 'House Of Cards' From Creator Beau Willimon" en *The Huffington Post*, 6 de marzo de 2015. Disponible en: <

http://www.huffingtonpost.com/2015/03/06/house-of-cards-beau-willimon-frank_n_6810828.html>. [Consulta 01-12-2015].

WOOLF, S.: “*Orange Is The New Black* Season 3 Review”, en *We Got This Covered*, junio de 2015. Disponible en: < <http://wegothiscovered.com/tv/orange-new-black-season-3-review/>>. [Consulta 04-12-2015].

WOLK, A.: “When Netflix and other on-demand services killed the TV ad golden goose”, en *The Guardian*, 5 de febrero de 2015. Disponible en: < <http://www.theguardian.com/media-network/2015/feb/05/netflix-subscription-services-television-ad-revenues>>. [Consulta 09-11-2015].

WU, T.: “‘House of Cards’ and the Decline of Cable”, en *The New Yorker*, 4 de febrero de 2013. Disponible en: < <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/house-of-cards-and-the-decline-of-cable>>. [Consulta 26-11-2015].

ZAKARIN, J.: “How ‘House of Cards’ Writer Beau Willimon Got the Inside Dirt on D.C.”, en *The Hollywood Reporter*, 26 de febrero de 2013. Disponible en: < <http://www.hollywoodreporter.com/news/house-cards-beau-willimons-journey-421559>>. [Consulta 21-10-2015].

ZINOMAN, J.: “Review: Netflix’s Tig Notaro Documentary, ‘Tig,’ Recalls a Time of Uncomfortable Laugh”, en *The New York Times*, 15 de julio de 2015. Disponible en: < <http://www.nytimes.com/2015/07/16/arts/television/review-netflixs-tig-notaro-documentary-tig-recalls-a-time-of-uncomfortable-laughs.html>>. [Consulta 14-10-2015].

ZUAZO, N.: “Las grandes batallas de Netflix”, en *Brando*, 21 de febrero de 2016. Disponible en: < <http://www.conexionbrando.com/1872343-las-grandes-batallas-de-netflix>>. [Consulta 03-03-2016].

ZURAWIK, D.: “The year appointment television died” en *The Baltimore Sun*, 27 de diciembre de 2013. Disponible en: < http://articles.baltimoresun.com/2013-12-27/entertainment/bal-the-year-appointment-television-died-20131227_1_amazon-prime-vince-gilligan-public-tv>. [Consulta 20-07-2015].

ANEXOS A. Series de la Tercera Edad de Oro de la Televisión

Título	Creador	Emitida por	Años
12 Monkeys	Terry Matalas y Travis Fickett	SyFy	2015-
24	Joel Surnow y Robert Cochran	FOX	2001-2010
666 Avenue Park	David Wilcox y Gabriella Pierce	ABC	2012-
Alcatraz	Elizabeth Sarnoff, Steven Lilien y Brian Wynbrandt	FOX	2012
Alias	J. J. Abrams	ABC	2001-2006
Almost Human	J.H. Wyman	FOX	2014-
Alphas	Zack Penn, Micheal Karnow y Raidermenangel	SyFy	2011-2012
American Crime	John Ridley	ABC	2015-
American Crime Story	Scott Alexander y Larry Karaszewski	FX	2016-
American Dreams	Jonathan Prince	NBC	2002-2005
American Horror Story	Ryan Murphy y Brad Falchuk	FX	2011-
Andromeda	Gene Roddenberry y Robert Hewitt Wolf	SyFy	2000-2005
Angel	Joss Whedon	WB	1999-2004
Army Wives	Katherine Fugate	Lifetime	2007-2013
Arrow	Greg Berlanti, Marcc Guggenheim y Andrew Kreisberg	CW	2012-
Awake	Kyle Killen	NBC	2012
Banshee	David Schikler	Cinemax	2013-
Bates Motel	Carlton Cuse, Kerry Ehrin y Anthony Cipriano	A&E	2013-
Battle Creek	David Shore y Vince Gilligan	CBS	2015
Battlestar Galactica	Ronald Moore y David Eick	SyFy	2003-2009
Beautiful People	Micheal Rauch	ABC Family	2005-2006
Beauty and the Beast	Sherri Cooper, Ron Koslow y Jennifer Levin	CW	2012
Being Human	Toby Whitehouse	SyFy	2011-2014
Being Mary Jane	Mara Brock Akil	BET	2013-
Believe	Alfonso Cuarón y Mark Friedman	NBC	2014
Betrayal	David Zabel	ABC	2013-2014
Better Call Saul	Vince Gilligan y Peter Gould	AMC	2015-
Between	Micheal McGowan	City Tv/ Netflix	2015-
Big Love	Mark V. Olsen y Will Scheffer	HBO	2006-2011
Big Shots	Jon Harmon Feldman	ABC	2007-2008
Bionic Woman	David Eick	NBC	2007
Black Sails	Jonathan E. Steinberg y Robert Levine	Starz	2014-
Blindspot	Martin Gero	NBC	2015
Bloodline	Todd A. Kessler, Glen Kessler y Daniel Zelman	Netflix	2015-
Blue Bloods	Marge Kenter y Mitchell Burgess	CBS	2010-
Boardwalk Empire	Terence Winter	HBO	2006-2011
Body of Proof	Chris Murphey	ABC	2011-2013

El caso Netflix (2012-2015) - Josefina Cornejo Stewart

Bones	Hart Janson	FOX	2005
Boomtown	Graham Yost	NBC	2002-2003
Boss	Farhad Safinia	Starz	2011-2012
Boston Legal	David E. Kelley	ABC	2004-2008
Boston Public	David E. Kelley	FOX	2000-2004
Breaking Bad	Vince Gilligan	AMC	2008-2013
Breakout Kings	Nick Santora y Matt Olmstead	A&E	2011-2012
Brotherhood	Blake Masters	Showtime	2006-2008
Brothers & Sisters	Jon Robin Baitz	ABC	2006-2011
Bunheads	Amy Sherman-Palladino	ABC Family	2012-2013
Burn Notice	Matt Nix	USA Network	2007-2013
Camelot	Micheal Hirst y Chris Chibnall	Starz	2011
Caprica	Ronald Moore, David Eick y Remi Aubuchon	SyFy	2010
Carnivàle	Daniel Knauf	HBO	2003-2005
Castle	Andrew Marlowe	ABC	2009
Chicago Med	Dick Wolf y Matt Olmstead	NBC	2015-
Chuck	Josh Schwartz y Chris Fedak	NBC	2007-2012
Cold Case	Meredith Stiehm	CBS	2003-2010
Commander in Chief	Rod Lurie	ABC	2005-2006
Common Law	The Wibberleys	USA Network	2012
Constantine	Daniel Cerone	NBC	2014-2015
Conviction	Dick Wolf	NBC	2006
Copper	Tom Fontana	BBC America	2012-2013
Covert Affairs	Matt Corman y Chris Ord	USA Network	2010-2014
Crash	Glenn Mazzara	Starz	2008-2010
Criminal Minds	Jeff Davis	CBS	2005-
Crossbones	Neil Cross, James V. Hart y Amanda Welles	NBC	2014
Crossing Jordan	Tim Kring	NBC	2001-2007
Crusoe	Stephen Gallagher	NBC	2008-2009
CSI	Anthony E. Zuiker	CBS	2000-2015
CSI Cyber	Anthony E. Zuiker	CBS	2015-
CSI Miami	Anthony E. Zuiker, Carol Mendelson y Ann Donahue	CBS	2002-2012
CSI New York	Anthony E. Zuiker, Carol Mendelson y Ann Donahue	CBS	2004-2013
Cult	Rockne S. O' Bannon	CW	2013
Cupid	Rob Thomas	ABC	2009
Da Vinci's Demons	David S. Goyer	Starz	2013-2015
Dallas	Cynthia Cidre	TNT	2012-2014
Damages	Todd Kessler, Glenn Kessler y Daniel Zelman	FX/Audience	2007-2012
Dark Angel	James Cameron y Charles H. Eglee	FOX	2000-2002
Dark Blue	Danny Cannon	TNT	2009-2010
Day Break	Paul Zbyszewski	ABC	2006-2007
Dead Like Me	Bryan Fuller	Showtime	2003-2004
Deadwood	David Milch	HBO	2004-2006
Defiance	Rockne S. O' Bannon	SyFy	2013
Defying Gravity	James D. Parriott	ABC	2009
Desperates House	Marc Cherry	ABC	2004-2012

El caso Netflix (2012-2015) - Josefina Cornejo Stewart

Detroit 187	Jason Richman	ABC	2010-2011
Devious Maids	Marc Cherry	Lifetime	2013-
Dexter	James Manos Jr.	Showtime	2006-2013
Dirt	Matthew Carnahan	FX	2007-2008
Dirty Sexy Money	Craig Wright	ABC	2007-2009
Dollhouse	Joss Whedon	FOX	2009-2010
Dracula	Cole Haddon	NBC	2013-2014
Drop Dead Diva	Josh Berman	Lifetime	2009-2014
E-Ring	Ken Robinson y David McKenna	NBC	2005-2006
Eastwick	Maggie Friedman	ABC	2009-2010
Elementary	Robert Doherty	CBS	2012-
Eleventh Hour	Stephen Gallagher	CBS	2008-2009
Eli Stone	Greg Berlanti y Marc Guggenheim	ABC	2008-2009
Emily Ownes M.D.	Jennie Synder Urman	CW	2012-2013
Empire	Lee Daniels y Danny Strong	FOX	2015-
Eureka	Andrew Cosby y Jaime Paglia	SyFy	2006-2012
Everwood	Greg Berlanti	WB	2002-2006
Extant	Mickey Fisher	CBS	2014-
Fairly Legal	Micheal Sardo	USA Network	2011
Falling Skies	Steven Spielberg y Robert Rodat	TNT	2011-2015
Fargo	Noah Hawley	FX	2014-
Farscape	Brian Henson y Rockne S. O'Bannon	SyFy	1999-2003
Fear The Walking Dead	Robert Kirkman y Dave Erickson	AMC	2015-
Firefly	Joss Whedon	FOX	2002
Flash Gordon	Peter Hume	SyFy	2007-2008
FlashForward	Branon Braga, David S. Goyer y Robert J. Sawyer	ABC	2009-2010
Flesh and Bone	Moira Walley-Beckett	Starz	2015-
Franklin and Bash	Kevin Falls y Bill Chais	TNT	2011-2014
Friday Night Lights	Peter Berg	NBC	2006-2011
Fringe	J.J. Abrams, Alez Kurtzman y Roberto Ocri	FOX	2008-2013
From Dusk Till Dawn	Robert Rodriguez	El Rey	2014-
Game of Thrones	David Benioff y D.B. Weiss	HBO	2011-
Ghost Whisperer	John Gray	CBS	2005-2010
Gideon's Crossing	Paul Attanasio	ABC	2000-2001
Gilmore Girls	Amy Sherman-Palladino	WB/CW	2000-2007
Girlfriends' Guide to Divorce	Marti Noxon	Bravo	2014-
Glee	Ryan Murphy, Brad Falchuk e Ian Brennan	FOX	2009-2015
Golden Boy	Nicholas Wootton	CBS	2013
Gossip Girl	Stephanie Savage	CW	2007-2012
Gotham	Bruno Heller	FOX	2014-
Graceland	Jeff Eastin	USA Network	2013-
Gracepoint	Chris Chibnall	FOX	2014
Greek	Patrick Sean Smith	ABC Family	2007
Grey's Anatomy	Shonda Rhimes	ABC	2005-
Grimm	Stephen Carpenter, David Greenwalt Y Jim Kouf	NBC	2011-
Halt and Catch Fire	Christopher Cantwell	AMC	2014-

El caso Netflix (2012-2015) - Josefina Cornejo Stewart

	y Christopher Rogers		
Hand of God	Ben Watkins	Amazon	2014-
Hannibal	Bryan Fuller	NBC	2013-
Happy Town	Josh Appelbaum, Andre Nemecek y Scott Rosenberg	ABC	2010
Harper's Island	Ari Schlossberg	CBS	2009
Harry's Law	David E. Kelley	NBC	2011-
Hart of Dixie	Leila Gerstein	CW	2011-2015
Haven	Sam Ernst y Jim Dunn	SyFy	2010-2015
Hawai Five-0	Peter M. Lenkov, Alex Kurtzman y Roberto Orci	CBS	2010-
Hawthorne	John Masius	TNT	2009-2011
Helix	Cameron Porsandeh	SyFy	2014-2015
Hell on Wheels	Joe Gayton y Tony Gayton	AMC	2011-
Hellcats	Kevin Murphy	CW	2010-2011
Hemlock Grove	Brian McGreevy	Netflix	2013-
Heroes	Tim Kring	NBC	2006-2010
Heroes Reborn	Tim Kring	NBC	2015-2016
Homeland	Alex Gansa y Howard Gordon	Showtime	2011-
Hosteges	Alon Aranya, Omri Givon y Rotem Shamir	CBS	2013-2014
House M.D	David Shore	FOX	2004-2012
House of Cards	Beau Willimon	Netflix	2013-
How to Get Away With Murder	Shonda Rhimes	ABC	2014-
Huff	Bob Lowry	Showtime	2004-2006
Huge	Sasha Paley	ABC Family	2010
Human Target	Jonathan E. Steinberg	FOX	2010-2011
Humans	Sam Vincent y Jonathan Brackley	AMC	2015-
In Treatment	Hagai Levi	HBO	2008-2010
Invasion	Shaun Cassidy	ABC	2005-2006
iZombie	Rob Thomas y Diane Ruggeiro	CW	2015-
Jack & Bobby	Greg Berlanti, Steven A. Cohen, Vanessa Taylor y Brad Meltzer	WB	2004-2005
Jack & Jill	Randi Mayem Singer	WB	1999-2001
Jeremiah	J. Michael Straczynski	Showtime	2002-2004
Jericho	Stephen Chbosky, Josh Schaer y Jonathan E. Steinberg	CBS	2006-2008
Joan of Arcadia	Barbara Hall, Lindsay Sturman y Hart Hanson	CBS	2003-2005
John Doe	Brandon Camp y Mike Thompson	FOX	2003
John From Cincinnati	David Milch y Kem Nunn	HBO	2007
Journeyman	Kevin Falls	NBC	2007
Justified	Graham Yost	FX	2010-2015
K-Ville	Jonathan Lisco	FOX	2008
Karen Sisco	Elmore Leonard	ABC	2003-2004
Kate	Micheal Sardo	USA Network	2011-
Kidnapped	Jason Smilovic	NBC	2006-2007
Killer Instinct	Josh Berman	FOX	2005
Killer Women	Hannah Shakespeare	ABC	2013-2014
Kingdom Hospital	Stephen King	ABC	2004

El caso Netflix (2012-2015) - Josefina Cornejo Stewart

Kings	Micheal Green	NBC	2009
Knight Rider	David Andron	NBC	2008-2009
Kojak	Abby Mann	USA Network	2005
Las Vegas	Gary Scott Thompson	NBC	2003-2008
Last Resort	Shawn Ryan y Karl Gajdusek	ABC	2012-2013
Law & Order: Criminal Intent	Dick Wolf	NBC	2001-2011
Law & Order: L.A	Dick Wolf	NBC	2010-2011
Law & Order: SVU	Dick Wolf	NBC	1999-
Law & Order: Trial by Jury	Dick Wolf	NBC	2005-2006
LAX	Nick Thiel	NBC	2004-2005
Legend of the Seeker	Sam Raimi	ABC	2008-2010
Legends	Howard Gordon	TNT	2014-
Leverage	John Rogers y Chris Downton	TNT	2008-2012
Lie to Me	Samuel Baum	FOX	2009-2011
Life	Rand Ravich	NBC	2007-2009
Life as We know It	Jeff Judah y Gabe Sachs	ABC	2004-2005
Life on Mars	Josh Appelbaum, Andre Nemec Scott Rosenberg	ABC	2008-2009
Life Unexpected	Liz Tigelaar	CW	2010-2011
Lights Out	Justin Zackham	FX	2011
Lilyhammer	Anne Bjørnstad y Elif Skodvin	Netflix	2012-2014
Limitless	Craig Sweeny	CBS	2015-
Lincoln Heights	Seth Freeman	ABC Family	2007-2009
Lipstick Jungle	DeAnn Heline y Eileen Heisler	NBC	2008-2009
Lone Star	Kyle Killen	FOX	2010
Longmire	John Coveny y Hunt Baldwin	A&E/ Netflix	2012-
LOST	J. J. Abrams, Jeffrey Lieber Damon Lindelof	ABC	2004-2010
Love bites	Cindy Chupack	NBC	2011
Low Winter Sun	Chris Mundy	AMC	2013
Luck	David Milch	HBO	2011-2012
Mad Men	Matthew Weiner	AMC	2007-2014
Made in Jersey	Dana Calvo	CBS	2012
Magic City	Mitch Glazer	Starz	2012-2013
Major Crimes	James Duff	TNT	2012-
Make it or Break It	Holly Sorensen	ABC Family	2009-2012
Marco Polo	John Fusco	Netflix	2014-
Marvel's Agent Carter	Christopher Markus y Stephen McFeely	ABC	2015-
Marvel's Agents of Shield	Joss Whedon y Jed Whedon	ABC	2013-
Marvel's Daredevil	Drew Goddard	Netflix	2015-
Marvel's Jessica Jones	Melissa Rosenberg	Netflix	2015-
Masters of Horror	Mick Garris	Showtime	2005-2007
Masters of Sex	Jennifer Getzinger, Michael Dinner y Micheal Apted	Showtime	2013-
Matador	Robert Orci, Andrew Orci Dan Dworkin y Jay Beattie	El Rey	2014
Medical investigation	Jason Horwitch	NBC	2004-2005
Medium	Glenn Gordon Caron	NBC	2005-2009
Memphis Beat	Joshua Harto y Liz W. Garcia	TNT	2010-2011

El caso Netflix (2012-2015) - Josefina Cornejo Stewart

Men in Trees	Jenny Bicks	ABC	2006-2008
Men of Certain Age	Mike Royce y Ray Romano	TNT	2009-2011
Mental	Dan LeVine	FOX	2009
Mercy	Liz Heldens	NBC	2010
Miami medical	Jeffrey Lieber	CBS	2010
Minority Report	Max Borenstein	FOX	2015-
Miracles	Richard Hatem y Michael Petroni	ABC	2003
Missing	Gregory Poirier	ABC	2012
Mistresses	K.J. Steinberg	ABC	2013-
Mob City	Frank Darabont	TNT	2013
Monk	Andy Breckman	USA Network	2002-2009
Moonlight	Ron Koslow y Trevor Munson	CBS	2007-2008
Mr. Robot	Sam Esmail	USA Network	2015-
Murder in the First	Steven Bochco	TNT	2014-
My generation	Noah Hawley	ABC	2010
Mysterious Ways	Peter O'Fallon	NBC	2000-2002
Narcos	Chris Brancato, Eric Newman y Carlo Bernard	Netflix	2015-
Nashville	Callie Khouri	ABC	2012-
NCSI	Donald P. Belliario y Don McGill	CBS	2003-
NCSI: Los Angeles	Shane Brennan	CBS	2009-
NCSI: New Orleans	Gary Glasberg	CBS	2014-
Night Stalker	Jeffrey Grant Rice y Frank Spotnitz	ABC	2005-2006
Nikita	Craig Silverstein	CW	2010-2013
Nip/ Tuck	Ryan Murphy	FX	2003-2010
No Ordinary Family	Greg Berlanti y Jon Harmon Feldman	ABC	2010-2011
Numb3rs	Nicolas Falacci y Cheryl Heuton	CBS	2005-2010
October Road	Josh Appelbaum, Andre Nemec Scott Rosenberg	ABC	2007-2008
Off the map	Jenna Bans	ABC	2011
Once and again	Edward Zwick	NBC	1999-2002
Once Upon a Time	Edward Kitsis y Adam Horowitz	ABC	2011-
Once Upon a Time in Wonderland	Edward Kitsis y Adam Horowitz	ABC	2013-2014
One Tree Hill	Mark Schwahn	WB/CW	2003-2012
Orange is the New Black	Jenji Kohan	Netflix	2013-
Outlander	Ronald D. Moore	Starz	2014-
Outlaw	John Eisendrath	NBC	2010
Over There	Steven Bochco y Chris Gerolmo	FX	2005
Painkiller	Jane Gil Grant	SyFy	2008
Pan Am	Jack Orman	ABC	2011-2012
Parenthood	Ron Howard y Jason Katims	NBC	2010-
Penny Dreadful	John Logan	Showtime	2014-
Perception	Kenneth Biller y Mike Sussman	TNT	2012-
Person of Interest	Jonathan Nolan	CBS	2011-
Political Animals	Greg Berlanti	USA Network	2012
Power	Courtney Kemp Agboh	Starz	2014-
Pretty Little Liars	Norman Buckley, Ron Lagormasino y Chad Lowe	ABC	2010-
Prime Suspect	Alexandra Cunningham	NBC	2011-2012

El caso Netflix (2012-2015) - Josefina Cornejo Stewart

Prison Break	Paul Scheuring	FOX	2005-2009
Private Practice	Shonda Rhimes	ABC	2007-2013
Proof	Rob Bragin	TNT	2015
Psych	Steve Franks	NBC	2006-
Public Morals	Edwards Burns	TNT	2015
Pushing Daisies	Bryan Fuller	ABC	2007-2009
Quantico	Joshua Safran	ABC	2015
Queer as Folk	Ron Cowen y Daniel Lipman	Showtime	2000-2005
Raines	Graham Yost	NBC	2007
Raising the Bar	Steven Bochco y David Feige	TNT	2008-2009
Ravenswood	Joseph Dougherty , Oliver Goldstick y I. Marlene King	ABC	2013
Ray Donovan	Ann Biderman	Showtime	2013-
Reaper	Tara Butters	CW	2007-2009
Reckless	Dona Stevens y Joel Silver	CBS	2014
Rectify	Ray McKinnon	Sundance	2013-
Red Band Society	Margaret Nagle	FOX	2014-2015
Red Widow	Melissa Rosenberg	ABC	2013
Reing	Laurie McCarthy	CW	2013-
Rescue Me	Denis Leary y Peter Tolan	FX	2004-2011
Reunion	Jon Harmon Feldman y Sara Goodman	FOX	2005
Revenge	Mike Kelley	ABC	2011-2015
Revolution	Erick Kripke	NBC	2014
Ringer	Eric Charmelo y Nicole Snyder	CW	2011-2012
Rizzoli & Isles	Janet Tamaro	TNT	2010-
Rome	Bruno Heller, John Milius, William McDonald y David Frankel	HBO	2005-2007
Roswell	Jonathon Dukes	FOX	1999-2002
Royal Pains	Andrew Lenchewski y John Rogers	USA Network	2009
Rubicon	Jason Horwitch	AMC	2010
Runaway	Chad Hodge	CW	2006
Rush	Jonathan Levine	USA Network	2014
Salem	Adam Simon y Brannon Braga	WGN	2014-
Sanctuary	Damian Kindler	SyFy	2007-2011
Saving Grace	Nancy Miller	TNT	2007-2010
Scandal	Shonda Rhimes	ABC	2012-
Scorpion	Nick Santora	CBS	2014-
Scream	Jay Beattie, Jill E. Blotevogel y Dan Dworkin	MTV	2015-
Scream Queens	Ryan Murphy, Brad Falchuk y Ian Brennan	FOX	2015-
Scoundrels	James Griffin y Rachel Lang	ABC	2010
Sense8	Lana Wachowski, Andy Wachowski y J. Micheal Straczynski	Netflix	2015-
Shameless	Paul Abbot	Showtime	2011-
Siberia	Matthew Arnold	NBC	2013
Six Degrees	J.J. Abrams	ABC	2006-2007
Six Feet Under	Alan Ball	HBO	2001-2005
Sleeper Cell	Ethan Reiff y Cyrus Voris	Showtime	2005-2006
Smallville	Jerry Siegel y Joe Shuster	CW	2001-2011

El caso Netflix (2012-2015) - Josefina Cornejo Stewart

Smash	Theresa Rebeck y Garson Kanin	NBC	2012
Sons of Anarchy	Kurt Sutter	FX	2008-
Southland	Ann Biderman	NBC/TNT	2010-2013
Spartacus	Steven S. DeKnight	Starz	2010-2013
Stalker	Kevin Williamson	CBS	2014-
Standoff	Craig Silverstein	FOX	2006-2007
Star Trek: Enterprise	Rick Berman y Brannon Braga	UPN	2001-2005
Stargate Atlantis	Brad Wright y Robert C. Cooper	SyFy	2004-2009
Stargate SG-1	Brad Wright y Jonathan Glassner	SyFy	1997-2007
Stargate Universe	Brad Wright y Robert C. Cooper	SyFy	2009-2011
State of Affairs	Alexi Hawley	NBC	2014-
State of Mind	Amy Bloom	Lifetime	2007
Stitchers	Jeffrey Aian Schechter	ABC Family	2015-
Strong Medicine	Whoopi Goldberg y Tammy Ader	Lifetime	2000-2006
Studio 60 on the Sunset Strip	Aaron Sorkin	NBC	2006-2007
Stuits	Aaron Korsh	USA Network	2011-
Supergirl	Greg Berlanti y Allison Adler	CBS	2015-
Supernatural	Erick Kripke	WB	2005-
Surface	Jonas Pate y Josh Pate	NBC	2005-2006
Swingtown	Mike Kelley	CBS	2008
Switched at Birth	Lizzy Weiss	ABC	2011-2015
Tarzan	Erick Kripke, Micheal Colleary y Mike Werb	CW	2003
Teen Wolf	Jeff Davis	MTV	2011-
Tell me you love me	Cynthia Mort	HBO	2007
Terminator: The Sarah Connor Chronicles	Josh Friedman	FOX	2008-2009
Terra Nova	Kelly Marcel y Craig Silverstein	FOX	2011-2012
Terriers	Ted Griffin	FX	2010
That's Life	Diane Ruggiero	CBS	2000-2002
The 100	Jason Rothenberg	CW	2014
The 4400	René Echeverria y Scott Peter	USA Network	2004-2007
The Affair	Sarah Treem y Hagai Levi	Showtime	2014-
The Agency	Micheal Frost Beckner	CBS	2001-2003
The Americans	Joe Weisberg	FX	2013-
The Astronaut Wives Club	Stephanie Savage	ABC	2015
The Bedford Diaries	Tom Fontana y Julie Martin	WB	2006
The Big C	Darlene Hunt	Showtime	2010-2013
The Black Donnellys	Paul Haggis	NBC	2007
The Blacklist	John Bokenkamp	NBC	2013-
The Book of Daniel	Jack Kenny	NBC	2006
The Borgians	Neil Jordan	Showtime	2011-2013
The Bridge	Meredith Stiehm y Elwood Reid	FX	2013-2014
The Cape	Tom Wheeler	NBC	2011
The Carrie Diaries	Amy Harris	CW	2013-2014
The Chicago Code	Emanuel Osso	FOX	2011
The Chronicle	Silvio Horta	SyFy	2001-2002
The Cleaner	Robert Munic y Jonathan Price	A&E	2008-2009
The Client List	Jordan Budde	Lifetime	2012-2013
The Closer	James Duff, Micheal M. Robin y Greer Shephar	TNT	2005-

El caso Netflix (2012-2015) - Josefina Cornejo Stewart

The Dead Zone	Micheal Piller y Shawn Piller	USA Network	2002-2007
The Deep End	David Hemingson	ABC	2010
The Division	Deborah Joy LeVine	Lifetime	2001-2002
The Dresden Files	Jim Butcher	SyFy	2007
The Event	Nick Wauters	NBC	2010-2011
The Expanse	Mark Fergus y Hawk Ostby	SyFy	2015-
The Finder	Hart Hanson	FOX	2012
The Firm	Lukas Reiter	NBC	2012
The Flash	Greg Berlanti, Andrew Kreisberg y Geoff Johns	CW	2014-
The Following	Kevin Williamson	FOX	2013-2015
The Fugitive	Roy Huggins	CBS	2000-2001
The Good Wife	Michelle King y Robert King	CBS	2009-
The Guardian	David Hollander	CBS	2001-2004
The Huntress	Pamela Norris	USA Network	2000-2001
The Inside	Howard Gordon, Tim Minear,	FOX	2005-2006
The Killing	Veena Sud	AMC/Netflix	2011-2014
The Knick	Jane Espeson y Craig Silverstein		
The L Word	Jack Amiel y Micheal Bogler	Cinemax	2014-
The Leftovers	Ilene Chaiken y Rose Troche	Showtime	2004-2009
The Lone Gunmen	Damon Lindelof y Tom Perotta	HBO	2014-
	Chris Carter, Vince Gilligan,	FOX	2001
	John Shiban y Frank Spotnitz		
The Lying Game	Sara Shepard	ABC Family	2011-2013
The Mentalist	Bruno Heller	CBS	2008-2015
The Mob Doctor	Josh Berman y Rob Wright	FOX	2012-2013
The Mysteries of Laura	Jeff Rake	NBC	2014-
The Newsroom	Aaron Sorkin	HBO	2012-2014
The Nine	Hank Steinberg	ABC	2006-2007
The O.C.	Josh Schwartz	FOX	2003-2007
The Originals	Julie Plec	CW	2013
The Philanthropist	Tom Fontana, Charlie Corwin	NBC	2009
	Y Jim Juvonen		
The Playboy Club	Chad Hodge	NBC	2011
The Player	John Rogers y John Fox	NBC	2015
The Returned	Carlton Cuse	A&E	2015
The River	Oren Peli	ABC	2012
The Secret Circle	Andrew Miller y Kevin Williamson	CW	2011-2012
The Shield	Shawn Ryan	FX	2002-2008
The Sopranos	David Chase	HBO	1999-2007
The Strain	Guillermo del Toro y Chuck Hogan	FX	2014-
The Tomorrow People	Roger Price y Phil Klemmer	CW	2013-2014
The Tudors	Micheal Hirst	Showtime	2007-2010
The Unit	David Mamet	CBS	2006
The Unusuals	Noah Hawley	ABC	2009
The Vampire Diaries	Kevin Williamson y Julie Plec	CW	2009-
The Walking Dead	Frank Darabont	AMC	2010-
The West Wing	Aaron Sorkin	NBC	1999-2006
The Whispers	Soo Hugh	ABC	2015
The Wire	David Simon	HBO	2002-2008
Third watch	John Wells y Edward A. Bernero	NBC	1999-2005

El caso Netflix (2012-2015) - Josefina Cornejo Stewart

Those Who Kill	Glen Morgan	A&E	2014
Threat Matrix	Daniel Voll	ABC	2003-2004
Three Rivers	Carol Barbee	CBS	2009-2010
Threshold	Bragi F. Schut	CBS	2005-2006
Touch	Tim Kring	FOX	2012-2013
Trauma	Jeffrey Reiner	NBC	2009-2010
Traveler	David Digilio	ABC	2007
Treme	David Simon y Eric Overmyer	HBO	2010-2013
Tru Calling	Jon Harmon Feldman	FOX	2003-2005
True Blood	Alan Ball	HBO	2008-2014
True Detective	Nic Pizzolato	HBO	2014
Trust Me	Hunt Baldwin y John Coveny	TNT	2009
Turn: Washington's Spies	Craig Silverstein	AMC	2014-
Ugly Betty	Fernando Gaitán	ABC	2006-2010
Under the Dome	Brian K. Vaughan	CBS	2013-2015
Undercovers	J.J. Abrams y Josh Reims	NBC	2010
Unforgettable	Ed Redlich y John Belluci	CBS/A&E	2011-
UnReal	Sarah Gertrude Shapiro y Marti Noxon	Lifetime	2015
V	Kenneth Johnson	ABC	2009-2011
Vegas	Nicholas Pileggi y Greg Walker	CBS	2012-2013
Veronica Mars	Rob Thomas	Upn/CW	2004-2007
Vikings	Michael Hirst	History Channel	2013-
Warehouse 13	Jane Spenson y D. Brent Mote	SyFy	2009-2014
Wayward Pines	M. Night Shyamalan	FOX	2015-
White Collar	Jeff Eastin	USA Network	2009-
Witches of East End	Mark S. Waters	Lifetime	2013-
Without a Trace	Hank Steinberg	CBS	2002-2009
Z Nation	Karl Schaefer y Craig Engler	SyFy	2014-
Zero hour	Paul Scheuring	ABC	2013

ANEXO B. Producciones originales y semi originales de Netflix (2012-2015)

DRAMA

Título	Creador	Emisión
House of Cards	Beau Willimon	2013-
Hemlock Grove	Brian McGreevy	2013-2015
Orange is the New Black	Jenji Kohan	2013-
Marco Polo	John Fusco	2014-
Bloodline	Todd A. Kessler, Glenn Kessler y Kyle Zelman	2015-
Marvel's Daredevil	Drew Goddard	2015-
Sense8	J. Micheal Straczynski, Andy y Lana Wachowskis	2015-
Narcos	Chris Brancato, Carlo Bernard, Doug Miro	2015-
Marvel's Jessica Jones	Melissa Rosenberg	2015-

EN COOPRODUCCIÓN CON OTRO PAÍS

Título	Creador	Emisión	Socio
Lilyhammer	Anne Bjørnstad y Eilif Skodvin	2012-2014	NKR/ Noruega
Between	Micheal McGowam	2015-	City/Canada

EN HABLA NO INGLESA

Título	Creador	Emisión	País/ Idioma
Club de Cuervos	Gary Alazraki, Micheal Lam y Leonardo Zimbrom	2015-	México/ Español
Atelier	Hiroki Hayama y Ryûta Ogata	2015-	Japón/ Japonés

COMEDIA

Título	Creador	Emisión
Unbreakable Kimmy Schmid	Tina Fey y Robert Carlock	2015-
Grace & Frankie	Marta Kauffman y Howard J. Morris	2015-
Wet Hot American Summer: First Day Of Camp	Micheal Showalter y David Wain	2015
Master of None	Aziz Ansari y Alan Yang	2015-
With Bob and David	Bob Odenkirk y David Cross	2015-

ANIMADAS

Título	Creador	Emisión
BoJack Horseman	Raphael Bob-Waksberg	2014-
F is for Family	Micheal Price y Bill Burr	2015-

ANIMADAS INFANTILES

Título	Productor	Emisión
Turbo FAST	Chris Prynosi	2013-
Veggie Tales in the House	Douglas TenNapel	2014-

El caso Netflix (2012-2015) - Josefina Cornejo Stewart

All Hail King Julien	Mitch Watson y Bret Haaland	2014-
The Adventures of Puss in Boots	Doug Langdale	2015-
Dinotrux	Jeff DeGranadis, David Kidd y Ron Burch	2015-
The Mr. Peabody and Sherman Show	David P. Smith, Tiffany Ward	2015-
Popples	Brian Casentini	2015-
Dawn of the Croods	Brendan Hay	2015-

INFANTILES

Título	Productor	Emisión
Richie Rich	Don Dunn	2015-
Project Mc ²	Brian Robbins	2015

CONTINUACIONES

Título	Creador	Emisión
The Problem Solverz	Ben Jones	2011-2013
Arrested Development	Mitchell Hurwitz	2003-2006/ 2013-
Star Wars: The Clone Wars	George Lucas	2008-2014
The Killing	Veena Sud	2011-2014
Trailer Park Boys	Mike Clattenburg	2001-2007/2014-
DreamWorks Dragons	Chris Sanders y Dean DeBlois	2012-
Longmire	John Coveny y Hunt Baldwin	2012-

ESPECIALES

Título	Creador	Emisión
Trailer Park Boys: Live in F**kin' Dublin	Mike Clattenburg	2014
Trailer Park Boys: Swearnet Live	Mike Clattenburg	2014
Trailer Park Boys: Live at the North Pole	Mike Clattenburg	2014
Trailer Park Boys: Drunk, High and Unemployed Live in Austin	Mike Clattenburg	2015
Bojack Horseman: Christmas Special: Sabrina's Christmas Wish	Raphael Bob-Waksberg	2014
Ever After High: Spring Unsrpung		2015
A Very Murray Christmas	Sofia Coppola, Mitch Glazer y Bill Murray	2015
Marco Polo: One Hundred Eyes	John Fusco	2015

DOCU SERIES

Título	Creador	Emisión
Russell Peters vs. the World	Micheal Schultz, Ken Yan y Clayton Peters	2013
Chef's Table	David Gelb	2015
Making a Murderer	Laura Ricciardi y Moira Demos	2015

DOCUMENTALES

Título	Director	Emisión
Art of Conflict	Valeri Vaugh	2012
The Zen of Bennett	Unjoo Moon	2012
The Short Game	Josh Greenbaum	2013
The Square	Jehane Noujaim	2014
Mitt	Greg Whiteley	2014
The Battered Bastards of Baseball	Champan Way y Maclain Way	2014
Mission Blue	Robert Nixon y Fisher Stevens	2014
Print the Legend	Luis Lopez y Clay Tweel	2014

El caso Netflix (2012-2015) - Josefina Cornejo Stewart

E-Team	Katy Chevigny y Ross Kauffman	2014
Virunga	Orlando von Eisedel	2014
My Own Man	David Sampliner	2014
The Other One: The Long Strange	Mike Fleiss	2014
Trip of Bob Weir		
Hot Girls Wanted	Jill Bauer y Ronna Gradus	2015
What Happened, Miss Simone?	Liz Garbus	2015
Tig	Kristina Goolsby y Ashley York	2015
Keith Richards: Under the Influence	Morgan Neville	2015
Winter on Fire: Ukraine's Fight for Freedom	Evgeny Afineevsky	2015

STAND UP COMEDY

Título	Emisión
Bill Burr: You People Are All the Same	2012
Craig Ferguson: I'm Here to Help	2013
Mike Birbiglia: My Girlfriend's Boyfriend	2013
Russell Peter: Notorious	2013
Aziz Ansari: Buried Alive	2013
Jim Jefferies: Bare	2014
Chelsea Handler: Uganda Be Kidding Me	2014
Doug Benson: Doug Dynasty	2014
Chelsea Peretti: One of the Greats	2014
Bill Burr: I'm sorry You Feel That Way	2014
Nick Offerman: American Ham	2014
Iliza Shlesinger: Freezing Hot	2015
Ralphie May: Unruly	2015
Aziz Ansari: Live at Madison Square Garden	2015
Chris D'Elia: Incurrible	2015
Jen Kirkman: I'm Gonna Die Alone (And I Feel Fine)	2015
Chris Tucker: Chris Tucker Live	2015
Demetri Martin: Live (At the Time)	2015
Anjelah Johnson: Not Fancy	2015
Anthony Jeselnik: Thoughts and Prayers	2015
John Mulaney: The Comeback Kid	2015
Brent Morin: I'm Brent Morin	2015
Mike Epps: After Dark	2015

PELÍCULAS

Título	Director	Emisión
Beasts of No Nation	Cary Fukunaga	2015
The Ridiculous 6	Frank Coraci	2015

ANEXO C. Netflix, dramas originales, temporadas y episodios (2012-2015)

Serie	Temporadas	Episodios
House of Cards	3	13
Hemlock Grove	3	1° (13), 2° (10), 3° (10)
Orange is the New Black	3	13
Marco Polo	1	10
Bloodline	1	13
Marvel's Daredevil	1	13
Sense8	1	12
Narcos	1	10
Marvel's Jessica Jones	1	13

ANEXO D. Estética televisiva en Netflix

Juego de opuestos en *Sense8*



Juego de opuestos en *Bloodline*



Juego de opuestos en *Orange is the New Black*

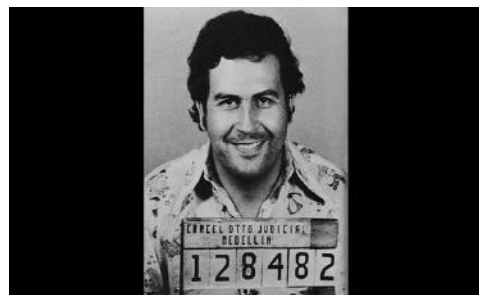




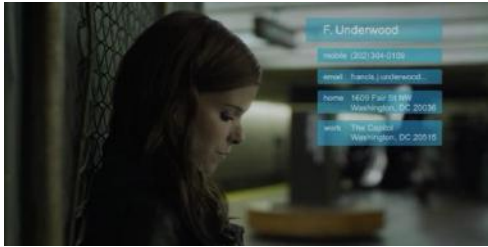
Imágenes sugerentes en *Hemlock Grove*



Autenticidad visual en *Narcos*



Recursos narrativos *House of Cards* (uso de móviles y cuarta pared)



Recursos estilísticos *House of Cards*



ANEXO E. Diferencias entre Amazon y Netflix

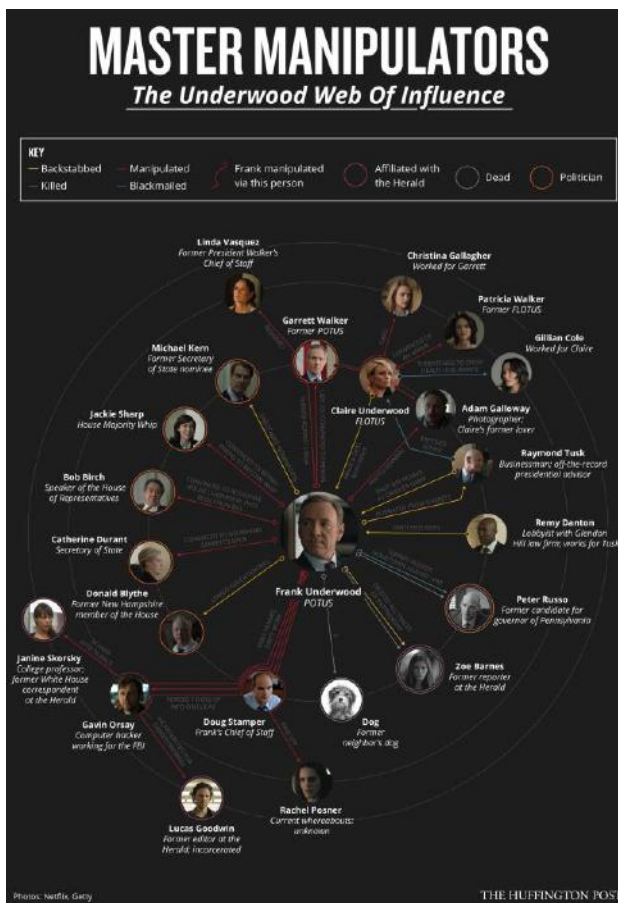
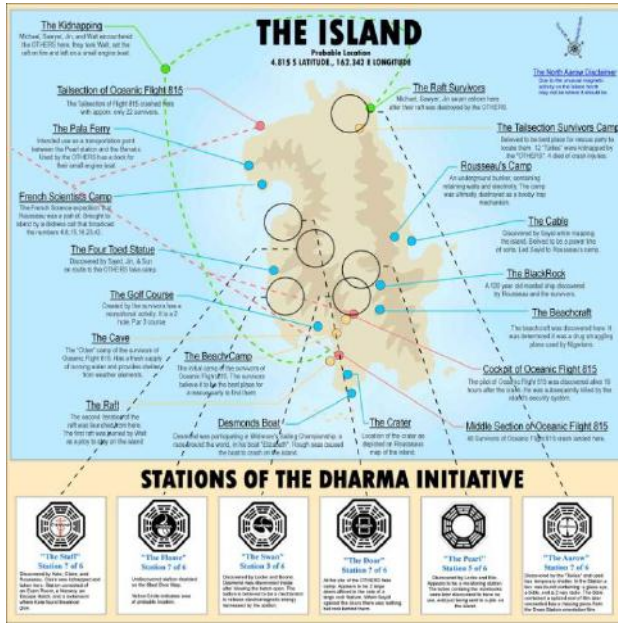
Supplier	Amazon		Netflix	
Offering	Amazon Prime (Streaming)	Amazon Instant Video (Streaming)	Watch Instantly (Streaming)	DVD by Mail
Cost	\$79/year for Amazon Prime, unlimited instant video included. Also comes with Free 2-day shipping on purchased products	Rental fees are \$4 or less; purchase fees are \$15 or less;	\$8/month	\$8/month (1 at a time); \$12/month (2 at a time); Additional \$2/month for Blu-ray titles
Library	Over 18,000 movies and TV shows	Over 120,000 movies and TV shows	Over 20,000 titles	Over 100,000 titles
TV Content Window	Stored Titles	Day after TV Show Airs	Stored Titles	Stored Titles
Movie Content Window	Stored Titles	Same day as DVD release	28 days after DVD release, smaller collection than DVD	28 days after DVD release
Devices	PC, Mac, connected TV, PlayStation 3	PC, Mac, connected TV	Computers, set top boxes, game consoles, Streaming players, Blu-ray players, HDTV, DVRs, mobile devices (including iOS and Android)	DVD and Blu-ray

Fuente: faculty.tuck.dartmouth.edu.⁷⁵⁴

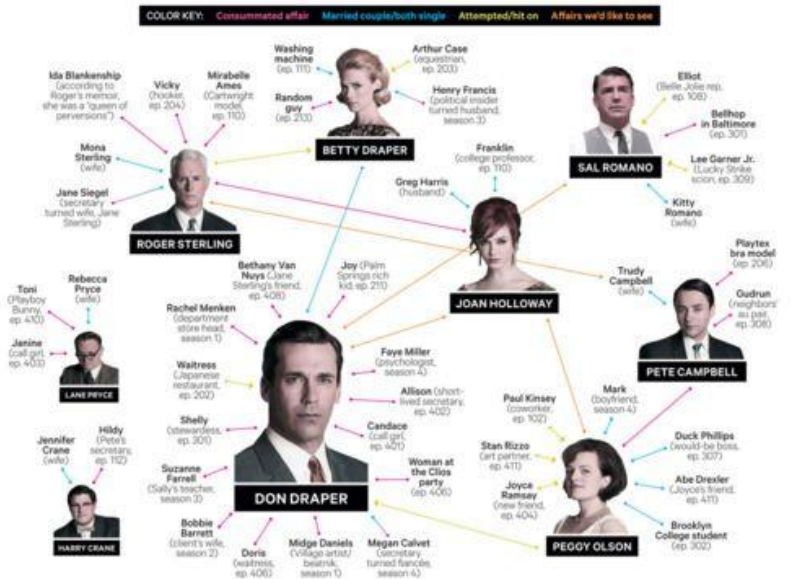
⁷⁵⁴ Disponible en: < http://faculty.tuck.dartmouth.edu/images/uploads/faculty/ronadner/11EIS_Main_Project_-_Netflix_Paper.pdf>. [Consulta 10-02-2016].

ANEXO F. Mapas de orientación





El caso Netflix (2012-2015) - Josefina Cornejo Stewart





Esta Tesis Doctoral ha sido defendida el día ____ d _____ de 201__

En el Centro _____

de la Universidad Ramon Llull, ante el Tribunal formado por los Doctores y Doctoras
abajo firmantes, habiendo obtenido la calificación:

Presidente/a

Vocal

Vocal *

Vocal *

Secretario/a

Doctorando/a

(*): Sólo en el caso de tener un tribunal de 5 miembros