

**Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Ciencias Políticas y
Sociales
Maestría en Comunicación y Cultura
Digital**

**Vigencia de la *Quality TV* como categoría para analizar la narrativa teleserial
norteamericana de servicios *streaming***

Tesis

**Que como parte de los requisitos para obtener el grado de:
Maestro en Comunicación y Cultura Digital**

Presenta:

Ezequiel Imanol Martínez González

Dirigido por:

Dr. Sergio Rivera Magos

**Dr. Sergio Rivera Magos
Presidente**

**Dra. María de la Luz Fernández
Secretario**

**Dr. Héctor Gómez Vargas
Vocal**

**Dra. Vanesa del Carmen Muriel Amezcua
Suplente**

**Mtro. José Manuel Velázquez Hurtado
Suplente**

**Centro Universitario, Querétaro, Qro.
Noviembre de 2019
México**

AGRADECIMIENTOS

A mi familia –mi madre y mi hermana– porque, como con casi cualquier empresa que emprendo, conté con su cariñoso apoyo y aliento para cursar esta maestría. A mi padre, quien hoy que estos agradecimientos escribo hubiera estrenado sesenta y cuatro años, diez más de los que alcanzó a vivir.

A Triana –a quien conocí cuando recién terminaba el estado del arte y con quien me mudé mucho antes de redactar las conclusiones– por su apoyo los días que iban bien y los que no tanto, por estar a mi lado mientras veía los episodios que componen esta tesis y, sobre todo, porque con la alegría que me brinda resultó más sencillo hacerle frente a la realidad estos meses.

A Mary Hernández por ayudar a mantener la casa materna en pie.

A mis profesores, a pesar de las desavenencias.

A Jorge Carrión por el apoyo a distancia y la confianza que me brinda.

A mis sinodales, por el tiempo de lectura y sus atentos comentarios.

A Luz, Ara y Marilú por todo el apoyo; especialmente en esas mañanas en que pedí un espacio donde ver el episodio en turno.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por permitirme participar en su Programa de Becas Nacionales del Programa Nacional de Programas de Calidad la cual me brindó la solvencia necesaria al cursar esta maestría.

A mis compañeros por crear una comunidad.

Finalmente, y de manera particular, un agradecimiento lleno de cariño para el Seminario: Blanca, Blan y Harold.

ÍNDICE

I. Introducción	6
II. Planteamiento del problema	9
Problemática	
Pregunta de investigación	
Objetivo general	
Objetivos específicos	
Justificación	
III. Estado del arte	12
Criterios de inclusión y búsqueda	
<i>Quality TV</i> y Ficción televisiva	
IV. Marco teórico conceptual	16
1. Lenguajes y sucesos relatables	
<i>El relato y la narración</i>	
<i>Lenguaje audiovisual y narratología cinematográfica</i>	
2. Modelos narrativos del relato teleserial	
<i>Dispositivos de fragmentación</i>	
<i>Tipología de los modelos narrativos: del serial y la serie a la “serie serializada”</i>	
3. Televisión de Calidad y Edades de Oro	
<i>Los múltiples significados de la Televisión de Calidad</i>	
<i>Quality TV y las Edades de Oro de la Televisión</i>	
4. Desagregando la categoría	
a) <i>Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista</i>	
b) <i>Elementos de la trama a lo largo de toda la serie</i>	
c) <i>Hibridación de géneros</i>	
d) <i>Tener pretensiones literarias con una escritura compleja</i>	
e) <i>Abordaje de temas controversiales</i>	
g) <i>Aspiración al realismo</i>	
5. Puntualizaciones a dos aspectos de la <i>Quality tv</i>	
<i>Alta cultura, cultura popular y cultura mediática</i>	
<i>Alusiones diegéticas y extradiegéticas</i>	

	6. Presente de la televisión	
	<i>Televisión, hipertelevisión, post-tv: presentación de un debate</i>	
V.	Marco Metodológico	50
	1. Enfoque de la investigación	
	2. Tipo de diseño	
	3. Muestra	
	4. Casos de estudio	
	5. Unidades de clasificación y análisis	
	6. Instrumentos de recolección de datos	
	7. Codificación	
VI.	Recolección y sistematización de datos	60
	Prueba piloto y de validación	
	Diseño de análisis	
VII.	Presentación y análisis de los resultados	63
	Primera fase: presentación de la información recolectada	
	<i>The Handmaid's Tale</i>	
	<i>Stranger Things</i>	
	<i>The Marvelous Mrs Maisel</i>	
	<i>Presentación por porcentajes de las tres unidades</i>	
	Segunda fase: interpretación y descripción de los resultados	
	<i>Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista</i>	
	<ul style="list-style-type: none"> ● Muerte de personajes ● Partida o desplazamientos –geográficos temporales– de personajes 	
	<i>Desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie</i>	
	<ul style="list-style-type: none"> ● Presencia de más de una línea argumental o trama ● Cliffhanger 	
	<i>Crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes</i>	
	<ul style="list-style-type: none"> ● Episodio experimental 	
	<i>Tener pretensiones literarias con una escritura compleja</i>	
	<ul style="list-style-type: none"> ● Recuperación de sucesos de episodios anteriores 	
	<i>Realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión</i>	
	<ul style="list-style-type: none"> ● Referencias a programas televisivos 	

- Referencias a obras de teatro
- Referencias a obras literarias
- Referencias a música
- Otras referencias –diegéticas y extradiegéticas– a la cultura popular

Abordar temas controversiales

- Tratamiento de temas controversiales como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas

Aspiración al realismo

- Contenido escatológico, violento y/o sexual
- Uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario

VIII.	Conclusiones	124
IX.	Bibliografía	128
X.	Fichas de registro <i>The Handmaid's Tale</i> (Hulu), <i>Stranger Things</i> (Netflix) y <i>The Marvelous Mrs Maisel</i>	132

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. <i>The Handmaid's Tale</i>	65
Figura 2. <i>Stranger Things</i>	70
Figura 3. <i>The Marvelous Mrs. Maisel</i>	76

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Tipología de los modelos narrativos: serial, serie y serie serializada	26
Tabla 2. Ficha de registro Quality TV	54
Tabla 3. Categorías e indicadores de la ficha de registro.....	55
Tabla 4. Presentación por porcentajes de los indicadores	84
Tabla 5: total de los porcentajes por indicadores de cada categoría.....	82

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1: presencia de indicadores por unidad (temporada) en los tres casos.....	82
Imagen 2: total de los porcentajes por indicadores de cada categoría.....	83

RESUMEN

La presente investigación consiste en el análisis de tres teleseries producidas para ser emitidas en plataformas de servicios *streaming* distintas, a saber: *The Handmaid's Tale* (Hulu), *Stranger Things* (Netflix) y *The Marvelous Mrs Maisel* (PrimeVideo). Dicho análisis mixto, realizado en dos fases –una cuantitativa y otra cualitativa–, pretende estimar, primero, los elementos recurrentes de la categoría acuñada por Robert J. Thompson en 1997 –*Quality TV*, la televisión de calidad– y, después, presentar una interpretación de éstos. La idea es mostrar cuántas de los elementos narrativos propuestos por Thompson durante la Segunda Edad de Oro de la Televisión se hallan presentes en las teleseries norteamericanas durante el periodo de mayor producción televisiva.

Palabras clave: televisión, teleserie, narrativa, quality tv, streaming.

Abstract.

The present investigation consists of the analysis of three television series produced to be broadcast on different transmission service platforms: *The Handmaid's Tale* (Hulu), *Stranger Things* (Netflix) and *The Marvelous Mrs Maisel* (PrimeVideo). This mixed analysis, carried out in two phases - a quantitative and a qualitative part - aims to estimate, first, the recurring elements of the category coined by Robert J. Thompson in 1997 -*Quality TV*- and then a present interpretation of the mentioned items. The idea is to show how many of the narrative elements proposed by Thompson during the Second Golden Age of Television are present in American television series during the period of greatest television production.

Keywords: television, television series, narrative, quality tv, streaming.

I. Introducción

En los últimos años, las producciones de ficción televisiva norteamericana han aumentado considerablemente, en buena medida gracias a la popularización de plataformas de servicios *streaming*. Dicho incremento ha tenido lugar tras el periodo en que la ficción televisiva adquirió un status de “calidad” en las últimas décadas del siglo pasado. Para analizarla se empleó el término de *quality tv*, una categoría acuñada por Robert J. Thompson (1997) con la cual se clasificó a los títulos representativos de la Segunda Edad de Oro de la Televisión bajo una docena de características. Éstas iban desde el abordaje de temas controversiales y el carácter realista de los relatos, hasta sus repartos corales y sus pretensiones literarias. El término supuso, en palabras de Concepción Cascajosa, “la aportación crítica más relevante en el proceso de legitimación de la ficción televisiva norteamericana” (2009, p.11). Con él se analizaron los títulos más representativos de las así llamadas Segunda y Tercera Edad de Oro de la Televisión. Sin embargo, los títulos que formaron parte de estas edades de oro, y para los cuales se acuñó el término, se produjeron y emitieron en un contexto en que la televisión todavía se regía por los canales de abierto y cable, lo que Amanda Lotz (2007) llama la *Network Era* y la *Multi-channel transition*; momentos en que la televisión era considerada todavía un medio doméstico y masivo que comenzó a experimentar progresivos cambios con la aparición de nuevos dispositivos como las videocaseteras y los grabadores de video digital.

Hoy en día “se ha perfilado un nuevo escenario, impulsado por este nuevo medio de emisión y distribución (internet) que ha comportado multitud de cambios” (Clares-Gavilán, Merino Álvarez & Neira, 2019). Con el amplio panorama de producciones televisivas para sistemas en *streaming* es conveniente revisar qué está sucediendo en la televisión para saber si las producciones conservan, desde su aspecto narrativo, el nivel de excelencia que llegaron a alcanzar en las últimas décadas ahora bajo otras lógicas de producción y emisión. Para ello es pertinente revisar si los elementos narrativos del concepto propuesto por Thompson (1997) se hallan presentes en la ficción televisiva, o si por el contrario, es necesario proponer nuevas vetas para categorizar los contenidos que se emiten a través de servicios *streaming*.

Enmarcada en este nuevo escenario se realizó esta investigación, la cual pretende presentar qué elementos narrativos de la caracterización propuesta por Thompson (1997), la *Quality TV*, se conservan en los relatos teleseriales producidos para ser emitidos en servicios *streaming*. Bajo una lógica inductiva, a partir de casos particulares, tres series fueron analizadas: *Stranger Things*, *The Handmaid's Tale* y *The Marvelous Mrs Maisel*, cada una de un servicio distinto: Netflix, Hulu y Amazon Prime Video, respectivamente. La muestra –típica o intensiva (Hernandez Sampieri et al., 2010)– combinó características homogéneas –su emisión en servicios *streaming*– con segmentos representativos distintos al pertenecer a plataformas distintas. Con ello se pretende dar cuenta, en cada una de ellas, de qué elementos de ese status de “calidad” de la calidad conservan en términos narrativos. Para lo cual se realizó un análisis de contenido con enfoque mixto, cuantitativo y cualitativo, mediante una ficha de registro estructurada (Casetti y Di Chio, 1999) en la que se fueron obteniendo datos a partir del visionado, episodio a episodio, de las primeras temporadas de las tres series.

Puesto que la investigación tiene por meta describir e interpretar un fenómeno comunicativo como lo es la narrativa teleserial emitida en servicios *streaming*, ésta se realizó siempre con un esfuerzo interpretativo asumiendo que, en tanto cuentan con un lenguaje propio (códigos y reglas que sirven como recursos comunicativos), los relatos teleseriales pueden ser “leídos” como si de textos se trataran. En ese sentido, la habitual y a ratos manida comparación entre la literatura y la ficción televisiva no resulta desproporcionada puesto que no sólo comparten estrategias, recursos y estructuras narrativas semejantes, sino que a la luz de ciertos dispositivos empleados por la literatura por entregas puede revisitarse una tipología de los modelos narrativos que la televisión ha empleado a lo largo de más de cinco décadas, además de que ésta ha adoptado pretensiones literarias que ha ido forjando su estatus de “calidad”.

La narratología cinematográfica propuesta por Gudreault y Jost (1995) se retoma aquí para poder realizar y sustentar esta “lectura”, brindando un soporte teórico y arrojando luz al análisis de contenido propuesto en esta investigación; sin embargo, puesto que se tratan de medios distintos –con modelos narrativos propios–, fue necesario adecuar y diseñar así las herramientas para aproximarse a la ficción televisiva. En última instancia, puesto que el panorama mediático teleserial ha alcanzado lo que John Landgraf bautizó como una era de la “peak TV”, con más de 500 producciones teleseriales, el

instrumento de recolección y, en general, el modelo metodológico pretender ser replicable a otros estudios, para no relegar la interpretación –como el visionado– al manejo de grandes cantidades de información.

Dirección General de Bibliotecas UAQ

II. Planteamiento del problema

Problemática

La ficción televisiva norteamericana parece haber aumentado considerablemente en los últimos años. No sólo su consumo ha crecido, la producción también lo ha hecho. Podría decirse, tal y como apunta Jorge Carrión, que durante la primera década del siglo XXI la televisión ocupó “el espacio de representación que durante la segunda mitad del siglo XX fue monopolizado por el cine” (2011, p.13). Sin embargo, en la segunda década del siglo, el crecimiento en el número de producciones desarrolladas para cadenas de televisión por cable, abierto y, particularmente, para plataformas de video en *streaming* – es decir, servicios de video bajo demanda (VoD) sustentados en modelos de negocio por suscripción (SVoD)–, se ha visto cubierta en alcances que parecen haber rebasado la capacidad de un visionado razonable.

De acuerdo con datos dados a conocer durante la reunión de la Television Critics Association del año 2017 (Littleton, 2017), durante 2016 se emitieron 455 series originales en Estados Unidos, de las cuales una quinta parte fueron emitidas de manera *online*. Esto supone más del doble que en 2009, primer año en que comenzaron a emitirse a través de internet. Durante el año 2018, la cifra aumentó hasta las 495 series originales, de las cuales el 32% (160 series) fueron producidas por plataformas *online* (Adalian, 2018).

Sin embargo, hoy en día, mientras “un cambio de paradigma en la industria está reconfigurando y redefiniendo el concepto mismo de televisión” (Clares-Gavilán, Merino Álvarez & Neira, 2019, p. 19), la barrera entre servicios de VoD y televisión por internet “se ha diluido hasta el punto de fusionarse”, no parecen existir nuevas categorías para definir los contenidos –desde su aspecto narrativo– de las producciones más representativas de las plataformas de video en *streaming* como Netflix, Amazon o Hulu. Éstas han irrumpido en el escenario alterando no sólo la tecnología de emisión y los modos de consumo, sino también sus contenidos y narrativa. Por ejemplo, antes se apelaba a un recurso narrativo como el *cliffhanger* –la generación de suspenso al final de un episodio con miras a su resolución en la siguiente entrega– para mantener la atención del espectador a lo largo de una semana; ahora, con las nuevas formas de emisión en las

cuales se puede disponer de toda una temporada teleserial en un solo momento, algunos aspectos narrativos, como el mencionado *cliffhanger*, pueden haberse visto alterados para propiciar nuevas prácticas, como la acción de ver varios capítulos de una misma serie de forma continua, el *binge watching*.

En tanto espacio de representación o modelo cultural con un consumo y producción cada vez más extendido, parece pertinente indagar en qué elementos y categorías podrían caracterizar a la narrativa teleserial actual, tal y como se hizo con las precedentes edades de oro de la televisión. Resulta casi imposible determinar si la última de éstas ha llegado a su fin, ya que el elevado número de producciones imposibilita saberlo, pero sí es posible saber si un término como el de *Quality TV* continúa siendo vigente para producciones representativas de las plataformas de *streaming*.

Pregunta de investigación:

¿Cuál es la presencia de elementos narrativos propuestos por la *Quality Tv* en las series emitidas a través de servicios *streaming*?

Objetivo general:

Describir la presencia de elementos narrativos de la *Quality tv* en las series emitidas a través de servicios *streaming*.

Objetivos específicos:

- Describir la incidencia que los procesos de emisión de las plataformas en *streaming* tienen en la narrativa teleserial norteamericana.
- Identificar aspectos narrativos no contemplados en la *Quality TV* a partir del análisis de los resultados.

Justificación

La ficción televisiva ocupa en nuestros días el espacio de representación que antes fue monopolizado por el cine (Carrión, 2011) y se ha convertido en un referente cultural en la era de la globalización para explicar “las emociones del mundo conectado” (Moisi,

2017). Durante el año 2018, 495 series norteamericanas fueron emitidas, de las cuales 160 fueron producidas y emitidas exclusivamente en plataformas *online* (Adalian, 2018); un número que ha aumentado velozmente en los últimos años, desde que en 2012 se emitieran tan sólo 15 títulos (Littleton, 2017). A esto, John Landgraf, presidente de FX Networks, lo ha caracterizado como una posible nueva edad de la televisión: la “Peak TV”. Esta caracterización alude al récord en el número de series emitidas para cable, abierto y otras plataformas, y referida en tanto expresión a “la actual producción desaforada de contenidos” (Clares-Gavilán, Merino Álvarez & Neira, 2019, p. 19, p. 57)

Los cambios no sólo se han dado en la forma de emisión, sino que se han traducido en sus números de audiencia y recepción crítica. Por ejemplo, en el año 2016 una serie original para una plataforma digital –*Stranger Things* (Netflix, 2016-)– llegó a tener hasta 43 millones de espectadores semanales, según datos proporcionados por Parrot Analytics (O’Connell, 2014); superando los 18,2 millones de espectadores por semana que logró alcanzar en su momento de emisión *The Sopranos* (HBO, 199-2007), uno de los títulos representativos de la Tercera Edad de Oro de la Televisión.

Por otra parte, es considerable el impacto que por parte de la crítica están teniendo dichas producciones –una de las características que precisamente definían a la *Quality TV*. Hace un par de años ocurrió algo inaudito: por primera vez una serie producida para emisión web –*The Handmaid’s Tale* (Amazon, 2017)– se hizo con el máximo galardón en la 69ª edición de los Premios Primetime Emmy, el de Mejor Serie Dramática.

Por ello resulta pertinente aproximarse a ella en tanto expresión cultural para interpretar lo que está pasando en su narrativa y proponer así una categorización vigente a los cambios que ésta experimenta. Los más recientes estudios sobre televisión analizan los productos de la ficción televisiva desde tópicos particulares, retomando alguna de las características de la *quality tv* para cruzarlo con otros estudios (narratológicos, de género, antropológicos, etc). Sin embargo, como categoría, los elementos narrativos de la *quality tv* no han sido estudiados en conjunto para conocer su pertinencia para abordar las producciones de ficción televisiva desarrolladas para distribución en servicio *streaming*. Para conocer si los estándares de calidad que caracterizaron la Tercera Edad de Oro en términos narrativos continúan siendo comunes a las series producidas y emitidas *online*, es pertinente indagar en la categoría de *quality tv* desde todas sus características narrativas y no ya sólo parcialmente.

III. Estado del arte

Criterios de inclusión y búsqueda

El de *quality tv* o “televisión de calidad” es un concepto que, como menciona Eva Pujadas (2013), puede referirse tanto a la calidad en los sistemas televisivos (la regulación de prácticas de producción y emisión), en la programación, en las cadenas, o bien la que para efectos de esta investigación interesa: la “calidad” en los contenidos. Por ello, la revisión de la literatura se propuso localizar trabajos concernientes a esta última acepción, para que, junto a investigaciones sobre ficción televisiva norteamericana –omitiendo las transmisiones en directo y producciones de otros países–, dieran cuenta de lo que se ha dicho al respecto en las últimas dos décadas. El corte respecto a este tiempo se realiza, primero, por el momento en que la categoría a analizar –*quality tv*– fue acuñada; y segundo, por el marco en que los cambios tecnológicos se han efectuado: de la transición multicanal, primero, al desarrollo del VSOD, después.

Quality TV y Ficción televisiva

Algunos estudios han retomado la categoría de *Quality TV* para explicar y definir producciones televisivas de la Tercera Edad de Oro de la televisión, como es el caso de los trabajos de Concepción Cascajosa Virino (2006, 2009, 2013). En “Por un drama de calidad en la televisión” (2013) retoma el concepto de “televisión de calidad” para diferenciar y ejemplificar dos aspectos sin llegar a definirlos: la calidad *temática* y *formal*, a partir de tres series: *El Ala Oeste de la Casa Blanca*, *Buffy La Cazavampiros* y *24*. En “No es televisión, es HBO: La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO” (Cascajosa Virino, 2006) retoma las características de la categoría propuesta por Thompson para analizar las producciones del canal de cable *premium* posteriores. Mientras que en “La nueva edad dorada de la televisión norteamericana” (Cascajosa Virino, 2009) describe el proceso de legitimación de la televisión a lo largo de las edades de oro, aportando nuevas características a la categoría propuesta por Thompson: el drama como género predominante, la representación de

grupos minoritarios de la sociedad norteamericana gracias al *narrowcasting* –la emisión para grupos concretos–, y el abordaje de tópicos de la actualidad (poniendo como ejemplo la respuesta que el drama televisivo tuvo a los atentados terroristas de 2001).

En ese sentido, la ficción televisiva ha sido el lugar para estudiar algunos tópicos de actualidad del mundo. Tal es el caso del trabajo de Alberto N. García (2017), en que retoma una de las características de la *Quality tv* -su carácter realista– para resaltar la importancia que tienen los paisajes de la ciudad en *The Wire* y *The Shield* a partir de la presencia de los “no lugares” de Marc Augé (1995) y de la diferenciación entre “casa” y “ciudad” de Bachelard (1994). En esa misma línea, el trabajo de John Lynch (2017) analiza Belfast, escenario de la teleserie *The Fall*, desde una perspectiva post-conflicto, para mostrar de qué manera la violencia irrumpe en un escenario que atraviesa por un proceso de pacificación.

Pero no sólo los espacios y escenarios de las ficciones televisivas han servido para dicho abordaje de tópicos. Por ejemplo, la construcción de identidades en la era multipantalla ha servido como punto de partida para analizar algunos de los episodios de la tercera temporada de *Black Mirror* (Díaz & Gómez, 2017). En “Post-feminismo(s): Quality Television y Breaking Bad” (López Rodríguez, 2015) se combinan conceptos de la narrativa audiovisual y de los estudios de género y se propone un análisis para ver el modo en que los personajes femeninos son representados en la serie de AMC. Algo semejante a lo que analizan Cambra, Mastandrea y Pargais (2018), quienes desprenden de un análisis de la serie televisiva *The Handmaid’s Tale* un abordaje sobre cuestiones bioéticas y biopolíticas respecto al denominado “mandato social de la maternidad” como característica distintiva del sistema patriarcal representado en la que denominan “una distopía crítica feminista”.

O finalmente, se ha abordado desde la identificación de la presencia del uso de drogas en la ficción televisiva; tal es el caso del trabajo de Saúl Zuno Sahagún en que, a través de un análisis semiótico a partir del lenguaje narrativo cinematográfico en la serie *Suits*, concluye que la serie cuenta con “dos capas de significado distinto” en torno al uso de la marihuana: la legitimación o la penalización.

Sin referirlo explícitamente –solo nombrando a su autor–, el término de *quality tv* aparece en la investigación de María Teresa Nicolás Gavilán y María de Lourdes López Gutiérrez (2015). En ella se le asigna el título de “paradigma” de las cualidades de las

series norteamericanas de las dos últimas décadas; series para las que las autoras proponen un modelo de análisis capaz de aplicar elementos de la narratología para investigar a la ficción televisiva en tanto lenguaje audiovisual.

A lo largo de las dos décadas que han transcurrido desde la publicación del libro de Thompson (1997), el término con sus doce características ha sido revisado en un par de ocasiones. Tal es el caso del más reciente número de la revista de estudios cinematográficos *L'Atalante* (semestre julio-diciembre 2017), en que se dedica el dossier “(D)esencuentros” a un debate en el que diversos autores como Marjolaine Boutet, Concepción Cascajosa, Amanda Lotz y Geoff Lealand, entre otros, intervienen para mostrar “el modo en que el mundo académico analiza e investiga la serialidad televisiva como formato y concepto” (Virino *et al.*, 2017) a partir del término de “televisión de calidad”. El mismo debate que está presente en el libro editado por Janet McCabe y Kim Akass: *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond* (2007), un libro que recoge diversas posturas en torno a la definición de la clasificación de Thompson, sus implicaciones en términos de políticas e industrias, así como en su contenido y estética. Una distinción que Eva Pujadas (2013) propondría como “calidad” en términos de a) un sistema televisivo, b) programación, c) cadenas televisivas o d) en los propios programas. Precisamente, Eva Pujadas es la investigadora que en nuestra lengua ha realizado un estudio extenso sobre los contextos y discursos del término en su libro *La televisión de calidad. Contenidos y debates* (Pujadas, 2011).

El término propuesto por Thompson y su caracterización para definir a las producciones televisivas de la Segunda Edad de Oro de la Televisión han sido retomadas para analizar las teleseries que se desarrollaron y emitieron durante la Edad de Oro posterior. Ello se ha hecho, principalmente, desde alguna de las características de la categoría (ya sea su carácter realista o el abordaje de temas controvertidos). Sin embargo, las lógicas de producción y emisión en que la *quality tv* fue propuesta se encontraban enmarcadas por los avances tecnológicos de las dos últimas décadas del siglo XX –tiempo de emisión de los programas estudiados por Thompson–, a saber: la programación en abierto con emisión en horario estelar. No existe por el momento un estudio que analice la vigencia de la caracterización de Thompson a la luz de las nuevas tecnologías que han alterado las formas de emisión de producciones de ficción televisiva; salvo el dossier de la revista *L'Atalante*, los dos textos (McCabe & Akass, 2007) (Pujadas, 2011) que han

abordado al concepto como problema de estudio datan de hace diez y seis años, respectivamente. De entonces hasta ahora es de suponer que no sólo el consumo de ficción televisiva ha aumentado, sino que a causa de ello el número de teleseries lo ha hecho, por lo que convendría analizar si una categoría acuñada en la era del *broadcasting* mantiene vigencia para el análisis de teleseries producidas para su emisión en servicios de *streaming*.

Dirección General de Bibliotecas UAQ

IV. Marco teórico conceptual

A pesar de que la televisión ha sido *escenario* de diversos temas de investigación, un abordaje como el aquí presentado, un análisis de contenido desde una perspectiva del análisis de los modelos narrativos –como la narratología– adaptada a los medios audiovisuales, se enmarca en el tránsito de la sociedad de la información, descrita en los términos de Orozco y González (2011), donde los procesos mediáticos y comunicativos fomentan la aparición de realidades antes inexistentes.

Una perspectiva adoptada para el estudio de medios audiovisuales que centra su atención en el *mensaje*, es decir, en lo que se comunica, en este caso mediante la ficción televisiva; presuponiendo que, en tanto lenguaje, los relatos teleseriales pueden ser *leídos*; y que constituyen relatos que emitidos en mitad de los constantes avances tecnológicos, plantean un problema respecto a la calidad de su narrativa.

Por ello se presenta, en un primer momento, una aproximación a lo que constituye una *narración* y, particularmente, un *relato*, para situar a la producción ficcional televisiva como tal. Posteriormente, y de acuerdo a diversos autores tanto del ámbito de los estudios literarios como comunicativos y audiovisuales, se expone que en tanto lenguaje, las producciones audiovisuales cuentan con códigos y reglas que son sus recursos comunicativos.

Al contar con dichos recursos, los relatos audiovisuales son susceptibles de ser analizados desde la *narratología cinematográfica* propuesta por Geadreault y Jost (1995). Esta, pese a ser propuesta para las producciones cinematográficas como su nombre indica, se retoma aquí como perspectiva teórico-metodológica para emplear los conceptos adoptados por los autores como herramientas para el abordaje de los relatos teleseriales a contrastar con los elementos narrativos de la categoría de *Quality TV* (una acepción que como se muestra en el siguiente apartado, es polisémica en el ámbito de los estudios sobre la televisión).

Dado que el modelo narrativo teleserial tiene una estructura particular, se presentan también la forma en que diversos productos televisivos fueron articulados hasta

llegar al formato que hoy es empleado –a partir de la tipología de los modelos narrativos– y el cual es el analizado en esta investigación.

Dicha categoría, por otra parte, es presentada aquí en el marco de su aparición, contexto al que su autor, Robert Thompson (1995), definió como la Segunda Edad de Oro de la Televisión; además de que se realiza, con afanes de actualización y justificación, una aclaración teórica en dos de sus categorías o dimensiones con miras a su posterior operacionalización, a saber: las diferencias entre alta cultura y cultura popular o mediática, y los estratos diegéticos y extradiegéticos en el relato teleserial.

Finalmente, para dar cuenta del momento en que la categoría de Quality tv fue acuñada se contrasta con el debate actual en torno a cómo definir los fenómenos televisivos, tal y como hacen autores como Scolari, Verón o Carlón. Dado que el interés radica en un *proceso* específico –la presencia de elementos narrativos de la quality tv–, y tras haber situado a la narrativa teleserial como el agente de dicha operación o *proceso*, se define a la serialidad intercaladamente a lo largo de los diversos apartados. Se trata, en resumen, de proponer a la ficción televisiva como un relato con una narrativa particular que, al estar constituida por una serie de códigos comunes, puede ser analizada como si de un “texto” se tratara; un estudio del medio audiovisual que adopta herramientas de los estudios literarios para su análisis.

1. Lenguajes y sucesos relatables

Si se sostiene que una teleserie puede ser “leída” como un texto, es necesario presentar y discutir, como se hace en el presente apartado, qué constituye a una narración, cuáles han sido los abordajes teóricos alrededor de ellas, su transmisión y cómo se erige en tanto relato; lo cual supone en tanto medio audiovisual, que la televisión cuenta con un lenguaje propio y, por tanto, un panorama teórico-conceptual desde el cuál puede ser atendido.

El relato y la narración.

La exposición de hechos, o, como les llamaría Beristáin (2006), de “sucesos relatables”, constituyen una narración; esto es, un relato, una serie de eventos que pueden ser presentados en forma narrada –en tanto presentación discursiva– o representada, como hace el teatro, el cine o la televisión. Como recuerda Bordwell (1996), la narración ha sido tema de preocupaciones teóricas desde la antigüedad y hasta nuestros días, de Aristóteles a Genette, y puede, en términos generales, ser abordada como representación, estructura o proceso. La primera se refiere al entorno de la historia y su significado; la segunda, como hicieran de manera fundacional Vladimir Propp, Tzvetan Todorov o Claude Lévi-Strauss, a “la forma específica de combinar las partes de un todo” (Bordwell, 1996, p. 12); mientras que el tercer abordaje es como un proceso en que “la actividad de seleccionar, organizar y presentar el material de la historia de tal forma que se ejerzan sobre el receptor unos efectos específicos relacionados con el tiempo” (Bordwell, 1996, p. 13).

Los relatos, como menciona Jenkins, “son básicos en todas las culturas humanas, los principales medios de los que nos valemos para estructurar, compartir y comprender nuestras experiencias comunes” (2006, p. 124). En un inicio, éstos fueron transmitidos oralmente, pero con el desarrollo de la historia y gracias a los progresivos avances tecnológicos, se adaptaron a nuevos medios: de lo oral a lo escrito y, eventualmente, a lo audiovisual. A partir del siglo XX, gracias a su popularización, la televisión como forma cultural y, especialmente, la ficción televisiva –los relatos ficcionales– se instaló en un lugar que ha ido desarrollándose hasta ocupar un lugar predominante. Como apunta Jorge Carrión, en la primera década del siglo XXI la televisión ocupó “el espacio de representación que durante la segunda mitad del siglo XX fue monopolizado por el cine” (2011, p.13).

Al hablar de *relato* podemos estar haciéndolo tanto del enunciado narrativo (oral o escrito) mediante el cual una serie de acontecimientos son relatados, de la sucesión de éstos o bien, de la narración de los mismos. Conviene traer a cuento, para establecer una distancia con el relato audiovisual, la definición que hace Luz Aurora Pimentel (1998). Para ella el relato se entiende como “la construcción progresiva, por la mediación, de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional”, el cual “abarca desde la anécdota más simple, pasando por la crónica, los relatos verídicos, folklóricos o maravillosos y el cuento corto, hasta la novela más

compleja, la biografía o la autobiografía ” (1998, p. 10). Un relato, apuntan Gaudreault y Jost (1995), es un objeto clausurado, con un inicio y un final; un conjunto de acontecimiento con dos temporalidades –la de la “cosa narrada”, y la del acto narrativo– ; así como un discurso o serie de enunciados.

De modo que, constituida por sucesos relatables o hechos, una narración designa el modo en que operan los enunciados narrativos o relatos. Sin embargo, dicha forma de nombrarla no limita la operación a un medio, es decir, al soporte en que se vehicula. Las narraciones bien pueden ser presentadas en forma discursiva o narrada, ya sea oral o escrita, pero también representada. Es en esta segunda donde se dan cita las producciones audiovisuales; en este caso, las teleseries.

Lenguaje audiovisual y narratología cinematográfica

Si la intención es abordar a los relatos teleseriales como si de textos se trataran, hay que identificar sus significados comunes –su lenguaje– propios de su medio, el audiovisual. Esto para, posteriormente, presentar qué perspectiva incorporará el estudio, a saber, la narratología cinematográfica y el análisis de contenido.

En tanto medios, los audiovisuales (video, cine, televisión) cuentan con un lenguaje propio; esto es, códigos y reglas que sirven como recursos comunicativos o sistema de significación y representación. Como lo explican Fernández Díez y Martínez Abadía (1999) en su *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*:

La narrativa audiovisual y el lenguaje se nutren de reglas y códigos comunes que han ido estableciéndose a lo largo de más de un siglo de existencia del cine. Más de cien años de esfuerzos en pro de comunicar todo tipo de mensajes destinados a la comprensión de los receptores han configurado una gramática mundialmente aceptada, una suerte de lenguaje universal que entienden los espectadores de manera natural y que los creadores han de dominar para conseguir eficacia comunicativa. (p. 16)

Estos significados comunes que constituyen un lenguaje, así como su puesta en práctica –la narrativa–, van desde las unidades en que se divide un relato (secuencia, escena, toma), la fragmentación del espacio y el movimiento mediante planos, la composición en los encuadres y la gestión de tiempos y espacios eliminados –la elipsis– a través de transiciones, hasta la constitución de una *mise en escene*, la incorporación de elementos sonoros diegéticos y no diegéticos y un trabajo de montaje y edición, entre otros.

Entonces, al ser un medio para la construcción y transmisión de relatos, los cuales cuentan sin embargo con una narrativa particular, podríamos preguntarnos si las producciones audiovisuales son susceptibles de ser analizadas y de qué manera.

Para André Gaudreault y François Jost las claves narrativas pueden ser atendidas desde la narratología cinematográfica, donde el relato y la narratividad son el centro de las preocupaciones teóricas. En *El relato cinematográfico* (1995) Gaudreault y Jost toman prestados modelos de la narratología literaria –en particular de la narratología *modal* propuesta por Genette; es decir, la de las formas de expresión según el soporte con que se narra– para comprobarlos con el relato cinematográfico y sus especificidades en tanto lenguaje, de modo tal que los conceptos narratológicos, como la temporalidad o el punto de vista, son puestos a prueba con relatos cinematográficos.

Sin embargo, esta transposición supone algunas dificultades en términos teóricos; por ejemplo, el problema que implica la supresión de un narrador y con ello la *mediación* de éste –su capacidad de enunciación– que podría ser entendida, tal y como lo hace Luz Aurora Pimentel (1998), como la condición indispensable para el relato. Y es que, de acuerdo a ello, para que un relato sea tomado como narración, requiere de las dos figuras situadas a uno y otro lado del mensaje: el narrador –el enunciador, no del todo perceptible en las obras cinematográficas– y el narratario. Situación que Gaudreault y Jost (1995) resuelven recuperando la figura del “gran imaginador” de Laffay, toda vez que todo relato supone un narrador, esa instancia intermediaria con el espectador “que nos proporciona informaciones sobre los sucesivos estados de los personajes, en un orden dado, en un vocabulario escogido, y que nos transmite, más o menos, su punto de vista” (p. 33).

Salvo esta distancia no del todo menor ya que suponen la concepción originaria de la narratología, el resto de conceptos narratológicos –temporalidad, puntos de vista, espacio representado, etc.– permiten hacer de la narratología cinematográfica una vía para

abordar los relatos teleseriales. Ejes como las dimensiones espaciales, actoriales o temporales son susceptibles de analizarse en los relatos teleseriales; por ejemplo, identificar la doble temporalidad de un relato: el tiempo diegético, es decir, la sucesividad de los acontecimientos y el tiempo discursivo, la disposición de secuencias narrativas.

2. Modelos narrativos del relato teleserial

Habiendo establecido el panorama teórico-conceptual desde el cual opera la investigación, en función de qué se entiende por elementos narrativos en la serie, conviene ahora caracterizar al relato teleserial desde sus particularidades como medio, así como su herencia ligada a la tradición de la literatura por entregas –con sus característicos dispositivos de fragmentación–, la cual se traduce, al momento de proponer una tipología de, en dos modelos narrativos –el *serial* y la *serie*– cuya hibridación ha dado lugar a la propia serie serializada o teleserie.

Dispositivos de fragmentación

Ante los conceptos antes descritos es previsible que aparezcan peculiaridades propias del medio. Por ejemplo, la más evidente y la distinción más común entre una ficción televisiva y otra cinematográfica: la temporalidad narrativa del relato. Esto es, la *duración* del relato que supone un término inicial, un lapso de realización y un término final. Existen un par de especificidades del relato televisivo que, como apunta García Martínez (2014), lo singularizan frente a otros tipos de narración, a saber: “la rigidez del formato y la posibilidad estructural del relato dilatado por entregas” (p.11). Se trata, en un primer momento, de las limitaciones que modulan, de acuerdo a las directrices institucionales de los soportes –canales o plataformas– en que se hallan: la duración de los productos televisivos que “modulan y unifican los modos de contar”. Y, en un segundo momento, de la diferencia frente a otras artes narrativas, como el cine o la literatura, en la manera en que la televisión cifra un relato expandido. Y es que, como lo explica el propio García Martínez: “la televisión permite, desde su propia naturaleza, un relato con

la posibilidad de desenvolverse durante muchísimas horas, lo que además proporciona una densidad argumental inexplorada en las artes audiovisuales” (García Martínez, 2014, p. 12).

Si los relatos cinematográficos contemplan una historia cuyo tiempo efectivo de representación ronda las dos horas de duración, hay que tener en cuenta que los relatos teleseriales son transmitidos en ocho, doce o veintidós horas. La dimensión temporal, en este caso, estaría más cerca de la novela que del relato corto; una estructura del relato teleserial que se asemeja a la inaugurada por el folletín y sus *dispositivos de fragmentación y seducción* durante el siglo XIX, sobre la que Martín-Barbero (1991) escribió no sin cierta semejanza que ahora podríamos interpretar desde el discurso teleserial:

La organización del relato en episodios trabaja sobre los registros de la duración y del suspense. Fue el sentimiento de duración —¡como la vida!— el que permitió al lector popular pasar del cuento a la forma-novela, esto es, tener tiempo para identificarse con el nuevo tipo de personajes, adentrarse en la cantidad y variedad de peripecias y avatares de la acción sin perderse (...) La otra cara de la organización por episodios es el suspense, logrado en base a que cada episodio contenga suficiente información para constituir una unidad capaz de satisfacer mínimamente el interés y la curiosidad del lector, pero de modo que la información suministrada abra a su vez tal cantidad de interrogantes que dispare el deseo exigiendo leer el siguiente. (pp. 145-147)

Se trata, según Barbero, de una “redundancia calculada y una continua apelación a la memoria del lector”; mecanismos semejantes con los que opera la transmisión televisiva en los que cada episodio, en tanto entrega, debe poder captar la atención del espectador para quien se trate de un primer contacto, sosteniendo al mismo tiempo el interés de quienes lo han hecho por más tiempo. Cada entrega debe contener momentos de interés “dentro de un clima de familiaridad”. “El suspense”, apunta Barbero, “introduce así otro elemento de ruptura con la forma-novela, ya que no tendrá un eje, sino varios que lo mantienen como relato inestable, indefinible, interminable” (1991, p. 147).

Los dispositivos de fragmentación, propios de la estructura del relato teleserial, tienen en la literatura por entregas a su precedente histórico. Como recuerda García

Martínez (2014), en ésta ya era posible identificar dos tipos de estructura: el relato autoconclusivo –propio de Conan Doyle, por ejemplo– y la narrativa continua –más cercana a Dickens–, las cuales al trasladarse a la televisión originan a su vez dos formas de organizar el relato. “En el primer caso se parte de un equilibrio que se rompe de cada capítulo, de modo que la peripecia de los protagonistas consiste en restablecer el orden perdido: solucionar un enigma, encontrar un culpable, curar a un enfermo, ganar un juicio o aprender una lección” (García Martínez, 2014, p.12)

En un sentido similar, Cascajosa (2009) recuerda cómo en 1995 Charles McGrath, crítico literario de *The New York Times*, reflexionó sobre los procedimientos narrativos que la serie *NYPD Blue* (MC, 1993-2005) recuperaba de la novela victoriana. “La novela en la máxima audiencia”, sentenció. Comparación que, de acuerdo a Cascajosa, tenía mucho que ver con los mecanismos de explotación e interacción entre la audiencia y los autores. A partir de esta analogía con la novela, comienzan a definirse algunos rasgos de la ficción televisiva de los últimos años, la de la Tercera Edad de Oro de la Televisión, en oposición a su predecesora; tal y como lo explica Cascajosa:

La utilización de personajes continuos facilitaba la identificación con el relato, pero demasiados elementos de dependencia narrativa eran un obstáculo para el espectador medio. El modelo narrativo predilecto por la ficción televisiva en su origen se configuró como fuertemente episódico y sin apenas aspectos de continuidad entre los diferentes capítulos. Se pueden tomar los capítulos de cualquier serie de las décadas de los cincuenta hasta entrados los ochenta, alterar completamente su orden y su comprensión seguirá siendo plena. Si aplicamos ese criterio a series contemporáneas como *Perdidos* o *24*, se puede comprobar cómo el modelo narrativo del drama televisivo ha experimentado un cambio radical. (p.20)

Hay, sin embargo, cierta ironía, de acuerdo a Cascajosa, en el hecho de que la serialidad, herencia de Dickens, haya sido utilizada en televisión desde los orígenes del género de ficción menos valorado, la *soap-opera* (cuyo nombre proviene del grueso de sus anunciantes: vendedores de jabón).

Para entender el modo en que opera la serialidad en nuestros días hay que repasar cómo operaban de origen los modelos narrativos de los productos televisivos y cómo estos fueron hibridados para hacer aparecer un formato característico de la ficción televisiva de nuestros días: ya sea mediante capítulos con interdependencia secuencial en el que, a pesar de continuar la trama, éstos pueden ser visionados de manera independiente; o bien, una “aproximación más novelística”, en que la interdependencia es menor, con series configuradas como obras cohesionadas en unidades de sentido –capítulos y temporadas–, de una narrativa más compleja.

Como lo expone Cascajosa: “en la mayor parte de las series más destacadas de los últimos años (...) se aprecia una clara primacía de la utilización de grandes tramas seriales armonizadas con otras episódicas” (2009: 20).

Tipología de los modelos narrativos: del serial y la serie a la “serie serializada”

En “Los modelos narrativos de la serialidad televisiva”, Innocenti y Pescatore (2011), siguiendo a Umberto Eco (1988), diferencian, de origen, a dos productos seriales televisivos con características definidas y modelos narrativos recurrentes, a saber: el *serial* y la *serie*.

El primero –el *serial*– se caracteriza por una historia articulada en un número variable de partes diferentes, denominadas *capítulos*, interdependientes y difundidos en intervalos temporales; estos suelen ser entendidos como “segmentos narrativos no autosuficientes, fragmentos de una trama abierta, (...) que mantiene una concatenación directa con los segmentos precedentes y sucesivos” (Innocenti & Pescatore, 2011, p. 32). El serial suele articularse en *continuous serial* (como las soap-operas estadounidenses y europeas o las telenovelas latinoamericanas) o en el *miniserial*, “un producto compuesto por pocos capítulos distribuidos en el marco de un breve periodo de tiempo” (p. 32), al que los autores juzgan como de una “serialidad débil” que requiere apenas de una fidelidad breve por parte de los espectadores.

El segundo modelo narrativo empleado en un producto televisivo –la *serie*– se caracteriza por una organización en segmentos, denominados *episodios* que tienden a una conclusión en sí mismos y que son en gran medida autoconclusivos. La serie, de acuerdo

a los autores, puede articularse mediante las comedias de situación (*sit-com*), las series antológicas (organizadas por episodios que no giran en torno a personajes o ambientes recurrentes, sino continuamente diversificados, y que cuentan con un factor unificador inter-episodio) o, finalmente, las series propiamente dichas, las cuales cuentan con la presencia de esquemas fijos de una misma situación que se vuelve a presentar en cada episodio.

Sin embargo, Innocenti y Pescatore (2011) identifican que a partir de los años ochenta –el momento descrito por Thompson (1996) como el de la Segunda Edad de Oro de la Televisión– se da un fenómeno al que denominan de “serialización de la serie” (p. 34), donde las fórmulas narrativas, si bien no erradican las series de episodios autosuficientes, pasan por un proceso de mutación e hibridación en que las series acercan cada vez más su estructura a la del serial. Y al respecto apuntan:

“En esta tipología cada uno de los segmentos mantiene un alto grado de autonomía, es decir, siempre hay una historia central que concluye en el episodio (llamada *anthology plot*), pero hay también un marco que se prolonga durante más episodios (el conocido como *running plot*). De este modo se añade un elemento de progresión temporal y de parcial apertura narrativa ausente en la fórmula tradicional. Los productos de la serialidad contemporánea resisten al riesgo de que la narración se atrofie, creando un mundo diegético en el que se buscan continuamente las variaciones a todos los niveles –de personajes, de escenarios, de técnicas narrativas–, variaciones que, asimismo, son apreciadas y celebradas por sus seguidores. Y es que los productos seriales contemporáneos se extienden mucho más allá de los límites impuestos por el formato al que pertenecen, para extender su propio potencial a otros campos de la industria cultural” (Innocenti & Pescatore, 2011, p. 34).

La apuesta por un formato de *serie* o *serial*, pero sobre todo por uno de “serie serializada”, tiene implicaciones en términos narrativos, ya que supone un desarrollo de matrices de narración en que, al interior de cada serie, se predisponen mundos diegéticos continuamente expandibles, definibles pero no estables. En la “nueva serialidad” o “serie serializada”, propia de las teleseries, las posibilidades de redefinición de su mundo diegético hacen que la ficción se halle “desterritorializada” (Scaglioni, 2006), con una

dilatación ilimitada, y da pie a lo que Innocenti y Pescatore presentan como un “universo hiper-diegético”:

“universos vastos, pormenorizados, de los que solo algunas porciones se ven de vez en cuando controladas, pero de las que otras son siempre susceptibles de ampliación y reconstrucción. Pueden aparecer nuevos personajes, otros pueden quizá desaparecer, pueden imponerse nuevos mundos que nada tienen que ver con la línea narrativa hasta ahora dominante, o bien la totalidad del universo diegético y las relaciones que lo regulan pueden verse reconfiguradas en el arco de dos o tres episodios”. (p. 35)

Este universo hiper-diegético explica que, por ejemplo, entre las dimensiones características de la categoría de Quality tv de Thompson (1996) existan las partidas o desplazamientos –geográfico o temporales– de los personajes, además de su muerte, así como la recuperación de sucesos de episodios precedentes y la apertura de líneas argumentales nuevas.

Por otra parte, también supone un problema para las aproximaciones del análisis narrativo, toda vez que “la narración ha dejado en nuestros días de tener un único centro de irradiación” (Innocenti & Pescatore, 2011), al verse limitados al abordar una historia dirigida y acabada; en las nuevas formas narrativas de la serialidad, caracterizada por un constante despliegue y una dilatación ilimitada, se revelan inadecuadas. Por ello, para efectos metodológicos, hay que considerar a la serie en tanto un todo capaz de fragmentarse ya sea en capítulos o episodios, y abordarla desde éstos como unidades.

Para entender las características y segmentos de articulación de los modelos narrativos en los que se sustenta la nueva serialidad, se presenta, a manera de resumen, la tabla número 1 de elaboración propia a partir de la tipología propuesta por Innocenti & Pescatore (2011):

Modelo narrativo	Características	Segmentos de articulación	Productos televisivos
<i>Serial</i>	Historia articulada en un número	Capítulos	Soap-operas y telenovelas

	variable de partes diferentes interdependiente (segmentos narrativos no autosuficientes concatenados por segmentos precedentes y sucesivos).		(<i>continuous serial</i>) Miniseries (<i>miniserial</i>)
<i>Serie</i>	Organización en segmentos que tienden a una conclusión en sí mismos y	Episodios	<i>Sit-coms</i> Series antológicas Series
<i>La nueva serialidad: Serie serializada</i>	Cada segmento mantiene un alto grado de autonomía –una historia central que concluye en el episodio (anthology plot)– pero también un marco que se prolonga durante más episodios (<i>running plot</i>)	Episodios	Teleseries

Tabla 1: tipología de los modelos narrativos: serial, serie y serie serializada

De modo que cuando se habla de productos televisivos posteriores a la década de los ochenta –y que son objeto de esta investigación tanto como parámetro, los analizados por Thompson, como los sujetos a análisis, como los de las plataformas de streaming– se habla de series serializadas, llamadas “teleseries”, las cuales tienen como característica una constante gestión en tensión entre su *anthology plot* y el *running plot*, la historia central que concluye en el episodio y la prolongación de una trama durante más episodios.

3. Televisión de Calidad y Edades de Oro

Dado que la investigación retoma elementos propios de una caracterización como la de Quality-TV, es necesario definir –a la luz del autor de la misma, así como de las investigaciones que a partir de ella se han hecho– qué se entiende por “televisión de calidad”, particularmente en sus aspectos narrativos. Esto debido a que el propio término puede prestarse a equívocos al designar distintas características; además, puesto que el surgimiento del mismo dio pie también a una forma de nombrar al contexto en que se presentaba (la Segunda Edad de Oro de la Televisión), cabe aclarar en qué momento y de qué títulos se estaba hablando, así como definir a las edades de oro precedente y sucesiva.

Los múltiples significados de la Televisión de Calidad

El concepto de “televisión de calidad” es polisémico y puede llamar a equívocos, toda vez que en el ámbito de lo televisivo puede referir distintas cosas, y no sólo a la calidad de la ficción televisiva. Para Eva Pujadas (2013), incluso, durante un tiempo hablar de calidad televisiva en el contexto académico era un oxímoron: o bien se hablaba de televisión o de calidad. Pujadas recuerda que, a pesar de la aparente neutralidad del concepto “la misma noción de ‘calidad televisiva’ es un campo de batalla tanto para la comunidad académica, política como para los distintos profesionales vinculados de uno u otro modo a la televisión, sean los críticos televisivos, los responsables de la política de programación o los productores por nombrar tan sólo a algunos de los profesionales implicados en la materia. La calidad televisiva no se refiere siempre a los mismos “objetos” ni ha sido definida históricamente de la misma manera.” (2013, p. 2).

Al hablar de televisión de calidad –o, en su defecto, de calidad televisiva– puede estarse tratando de cuatro temas de acuerdo a Eva Pujadas (2002, 2011, 2013): la calidad de un sistema televisivo, de la programación, de las cadenas televisivas o bien, de la calidad de los programas.

En el primero, la *calidad de un sistema televisivo*, se refiere al conjunto de condiciones que permiten el surgimiento de prácticas de calidad, y que es entendida como resultado de unas condiciones específicas (legislativas, de competencia entre operadores,

alianzas estratégicas, etc.), como objetivo (propio de las radiotelevisión pública), o como componente específico (política, económica o cultural).

En segundo lugar, se trata de la *calidad de la programación*, tanto horizontal –el “conjunto de las políticas de programación de todos los canales de televisión que operan en un determinado sistema, (...) conjunto de programas que un telespectador puede ver en una franja horaria concreta” (Pujadas, 2013, p.13) –como vertical –“la política de programación de una cadena concreta; es decir, al conjunto de programas distribuidos a lo largo de su parrilla de programación”.

En tercer lugar, la calidad puede estar haciendo referencia a la *calidad de las cadenas televisivas*; es decir, a los discursos “sobre la calidad televisiva que sitúan la realización de la calidad en el núcleo de las cadenas como sus agentes principales de realización” (Pujadas, 2013, p. 14).

Y es finalmente la cuarta acepción la que contempla la *calidad de los programas televisivos*; la que es, según Pujadas, “con diferencia el ámbito de referencia más común entre los discursos sobre la calidad televisiva” (2013, p. 7). En ella, sin embargo, existe una distinción entre las valoraciones internas y externas, siendo las primeras las que pueden provenir de la política, la economía o la crítica cultural y la cual evalúa y define a un programa como “de calidad” en relación a su contexto cultural y social: el éxito comercial desde la perspectiva económica, el flujo de comunicación e interacción con las audiencias, etc. Mientras que las valoraciones internas (variables, parámetros y matices) pueden ser entendidas como criterios inherentes a los programas, en función de cómo están elaborados en tanto sumen a la innovación y experimentación en el lenguaje televisivo. De acuerdo a Pujadas (2002), podrían diferenciarse cuatro criterios: los temas abordados en ellos, los “tipos de contenidos” (su pertinencia), la forma de los programas (estructura narrativa, construcción de personajes, tramas argumentales y la intertextualidad o autorreflexividad de éstos) y el técnico (elementos como el sonido, música, etc.).

Quality TV y las Edades de Oro de la Televisión

Acuñado en 1997 por Robert J. Thompson en su libro *Television Second Golden Age* (1997), el término de *quality tv* sirvió para clasificar, bajo una decena de características, a los programas que se diferenciaban de la “televisión regular”.

Se trataba de los siguientes puntos:

- desafiar los parámetros genéricos estándar y definir un nuevo territorio narrativo inexplorado;
- contar con artistas reconocidos en el equipo creativo;
- contar con una audiencia con índices específicos (urbana, de clase media y formada, sobre todo, por profesionales jóvenes);
- a menudo hacer frente a una lucha contra la red de captación de ganancias;
- contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista;
- desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie;
- crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes;
- tener pretensiones literarias con una escritura compleja;
- realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión;
- abordar temas controversiales;
- su aspiración al realismo;
- y, finalmente, contar con una buena recepción crítica y reconocimientos.

Con éstas características aplicadas a diversos programas, Robert Thompson denominó como la Segunda Edad de Oro de la Televisión, al periodo de emisión de series como *Hill Street Blues* (NBC, 1981-1987), *St. Elsewhere* (NBC, 1982-1988), *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991) y *Northern Exposure* (CBS, 1990-1996); series emitidas en la década de los 80 e inicios de los 90. La primera Edad de Oro –como explica Thompson– tuvo lugar en las décadas de 1940 y 1950 con las antologías dramáticas, producciones de un modelo teatral realizadas en Nueva York. Mientras que la Tercera Edad de Oro de la

Televisión tendría lugar a partir de un par de años después de la publicación del libro de Robert Thompson, y estaría asociada en buena medida al arribo y popularización de un canal con oferta *premium* –sin publicidad y cuyo financiamiento depende de las suscripciones de los televidentes– como HBO. Con títulos como *Oz* (1997-2003), *The Sopranos* (1999-2007) o *The Wire* (2002-2007), el canal se convirtió en “un estandarte de la televisión de calidad alterando completamente las reglas con las que el medio se regía hasta ese momento” (Cascajosa Virino, 2006). A él le siguieron otros canales de cable como FX y AMC con títulos como *The Shield* (FX, 2002-2008), *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013) o *Mad Men* (AMC, 2007-2015), entre otros.

Pero de estas características, no todas refieren al ámbito narrativo, es decir a lo que constituye un relato. “Contar con artistas reconocidos en el equipo creativo”, “contar con una audiencia con índices específicos” o “contar con una buena recepción crítica y reconocimientos”, por ejemplo, atañe a cuestiones de producción y emisión.

No así, “desafiar los parámetros genéricos estándar”, que involucra más a un estudio sobre los géneros. Esta última sería la que podría analizarse junto a:

- contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista;
- desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie;
- crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes;
- tener pretensiones literarias con una escritura compleja;
- realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión;
- abordar temas controversiales;
- su aspiración al realismo.

De modo que, en un primer momento, puedan traducirse esta suma de características que constituyen la *Quality TV* en elementos narrativos de ésta con los cuales analizar los relatos de ficción televisiva; además de, en un segundo momento, proponer algunas otras peculiaridades narratológicas o incluso genéricas de la ficción televisiva emitida a través de plataformas de *streaming* para reconocer qué constituye a la narrativa teleserial. Por ejemplo, siguiendo a Altman (2000), para quien las películas

que cumplen con la función de ser un modelo genérico tienen predecesores no fílmicos, podría rastrearse en la novela decimonónica un carácter al cual la *Quality TV* aspira.

4. Desagregando la categoría

Visto que no todos los elementos o dimensiones de la Televisión de Calidad corresponden exclusivamente a aspectos narrativos que son, en última instancia, el propósito de esta investigación; y habiendo descartado los correspondientes a la producción, emisión o recepción, proponemos desagregar la categoría en ocho aspectos que la conforman, a la luz de lo expuesto por el autor de la misma.

a) Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista

Al enlistar las características de la televisión de calidad, se señala que ésta suele tender a un gran elenco conjunto; una reparto coral, podríamos decir. Lo cual se debe, de acuerdo a Thompson, a que la variedad de personajes permite que la serie tenga una variedad de puntos de vista, por lo que se emplean generalmente múltiples tramas para que tengan cabida todos los personajes.

Detrás de esta característica se oculta una propuesta transgresora para la televisión convencional, la cual fue inaugurada por *St Elsewhere*: la idea de que los personajes principales no podían morir, a no ser que fuera a causa de la muerte real del actor que lo representaba. Esa impermanencia de los personajes permitía descolocar la trama principal, liberarla, de un solo protagonista, y mostrar así esa multiplicidad de puntos de vista. Bajo esta característica parece apoyarse el modelo narrativo, la serialidad, que configuraba a la televisión de calidad.

b) Elementos de la trama a lo largo de toda la serie

Ya líneas arriba, al hablar de la serialidad como modelo narrativo predilecto (Cascajosa, 2009) de la Tercera Edad de Oro de la Televisión, se recuperaba la comparación hecha por Charles McGrath (1995) en las páginas del New York Times,

donde comparaba a la ficción televisiva con la novela victoriana. Ahora, con miras a desarrollar lo expuesto por el propio Thompson (1997) respecto a las características de la Quality TV, no resulta en absoluto extraña la comparación con la literatura.

A decir de Thompson (1997), en la década de los cincuenta, durante la Primera Edad de Oro de la Televisión, se exploró poco o nada la que terminaría siendo “la característica estética más distintiva del *broadcasting*” (1995, p. 31): el formato serial. Por el contrario, los relatos estaban anclados a la tradición del escenario más que a la de la pequeña pantalla, debido a la adaptación de obras que componían buena parte de la programación. Hacia la Segunda Edad de Oro, la relación de la televisión no radicaría, como apuntaría Horace Newcomb (1974, citado por Thompson, 1997), con el cine o la radio, sino con la novela; y es que, la televisión, como la forma literaria, podía ofrecer una sensación de densidad mucho mayor. La serialidad es para Thompson la única contribución estética del *broadcasting* para el arte occidental.

A diferencia de formatos previos, como las series antológicas (las colecciones de historias cortas) en que la audiencia podía ver episodios independientes gracias a su capacidad de cerrarse en sí mismos, la serialidad apostó por una trama acumulativa; apostando inclusive por resoluciones que ocurren entre el final de un episodio y el inicio de otro gracias a dispositivos narrativos como el *cliff-hanger* –más propios de las películas de serie b o los cómics, diría Thompson (1997)–.

El serial, como modelo, era más cercano a la novela, donde los personajes crecen y cambian a lo largo de la historia; como se ejemplifica en la estructura de *Hill Street Blues* (Thompson, 1997):

No era raro que un solo episodio presentara hilos argumentales de más de una docena de historias. Eventualmente algunos de éstos serían atados, pero algunos de ellos no conducirían a ninguna parte, o finalmente lo harían después de muchos episodios o incluso muchas temporadas más tarde. Este método narrativo proporcionó una manera de finalmente liberarse de una de las mayores limitaciones de la televisión episódica: la necesidad de contar una historia de principio a fin en cada episodio, regresando todo de nuevo a su principio cuando aparecían los créditos finales. (p. 70)

En tanto indicadores de esta característica, se podría pensar en un diseño narrativo con líneas argumentales continuas en las que lo que ocurre en un episodio puede tener repercusiones en otro (incluso, de otra temporada); así como en la complejidad de las mismas, donde las “capas de eventos” (*layering of events*) se presentan de manera lenta, acumulando elementos de la trama.

c) Hibridación de géneros

Al enlistar esta característica de la televisión de calidad, Thompson recurre a la descripción que Betsy Williams (1994) hiciera de *Northern Exposure's*, quien destacó que a pesar de que el programa era tenido por un drama, ocasionalmente funcionaba como una comedia, a veces con guiños a un drama médico, e incluso a veces como un melodrama más propio del horario estelar, entre otros. Todos los shows de calidad, escribió Thompson, “integran comedia y tragedia de una manera que Aristóteles nunca hubiera aprobado” (p. 15).

Más adelante, y en sintonía con la estructura del medio –la serialidad–, expondría de qué manera operaba esta hibridación: no se trataba de la invención de un nuevo género, sino de la dosificación de muchos a lo largo del relato. Por ejemplo, *Moonlighting*, que llegó a contar con episodios nominados tanto a mejor comedia como a drama. Esto es, que la hibridación se da a partir de intercalar y dosificar diversos registros genéricos en una misma teleserie.

Por otra parte, esto también da margen para episodios que incluso escapan de los géneros habituales de la televisión, aproximándose a ejercicios más bien experimentales; como, por ejemplo, los referidos por Thompson (1997) respecto a *Moonlighting* donde un crimen no resuelto en cuarenta años desplazaba parte de la trama a los sueños en blanco y negro de los protagonistas, emulando el estilo del film noir; o aquel en que en un registro de falso documental narraba lo que le sucedía a los personajes.

En sus propias palabras:

los episodios más memorables de *Moonlighting* fueron aquellos que deliberadamente fueron diseñados para romper las expectativas que el público tenía de una serie de televisión. Como *M*A*S*H*, que había presentado una serie

de episodios “experimentales”, (...) pluriempleo especializado en episodios con un truco. (Thompson, p.114)

Lo que Cascajosa Virino (2009) explicaba bajo el término de *Gimmick TV*; es decir, capítulos “de concepto”, un recurso con el que se relata o diferencia a un producto del resto, ofreciendo algo novedoso. 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 (Cascajosa Virino 2009, p. 21)

De modo que como indicadores de la hibridación de géneros en las teleseries, se puede apuntar tanto a la presencia de episodios de diversos registros, particularmente el drama y la comedia; además de la de episodios “experimentales” –capítulos de concepto, o *Gimmick tv*–, entendiendo a éstos como aquellos en que la acción del relato se desplaza a planos no habituales mediante recursos como la presentación de tramas oníricas, así como el uso de analépsis.

d) Tener pretensiones literarias con una escritura compleja

Además de adoptar la serialidad como modelo narrativo, y para diferenciarse de otros tipos de programación, la televisión de calidad apostó por una escritura más compleja. Ello se traduce en una *densidad* con que se trabajaban los episodios; es decir, en la suma de elementos que incorporaban y eran retomados a lo largo de las temporadas. Lo cual requería de un espectador mucho más atento y comprometido.

Esta complejidad la encuentra Thompson (1997), en mayor medida, en *St. Elsewhere* (NBC, 1982-1988), a partir de la cual escribió que

la consistencia narrativa de la serie y la atención al más mínimo de los detalles fue sorprendente en comparación con otros programas de televisión antes e incluso desde entonces, y le dio a la serie un valor literario que se extendía más allá del simple juego de juegos intertextuales (p.90).

La ejemplifica con una serie de elementos mencionados en mitad de una conversación que tiene lugar en los primeros episodios, donde dos personajes charlan respecto al contenido de un afiche y al recuerdo que éste evoca, para ser retomado en episodio emitido cuatro años y tres temporadas después en que, al tener noticias nuevamente de ese personaje incidental que protagonizaba el monólogo, el contenido de la conversación de entonces es referida y resignificada.

Lo anterior se parece a lo expuesto por Jordi Carrión y Carlos Scolari (2014 en el Módulo 2.1 del MOOC *La tercera edad de oro de la televisión*, en el que, al hablar de *The Wire*, Carrión comenta que en la serie de HBO:

“todo está calculado, hay multitud de correspondencias, de ecos, de metáforas que van urdiendo una trama o un tapiz casi perfecto. Por ejemplo en el piloto donde aparece un barco dentro de una botella que ya anuncia el final de la temporada cuando McNulty va a ser desterrado en el puerto de Baltimore. Ese tipo de trabajo artesanal en que todo tiene un correlato, en que todo va encajando, me recuerda al género, diría Ricardo Piglia, de la obra maestra” (Universitat Pompeu Fabra - Barcelona, 2014).

Como apunta Thompson (1997), antes de *St. Elsewhere* ninguna serie había mantenido un nivel de complejidad y conciencia de su propia historia a través de las líneas argumentales de varias temporadas. Esta consistencia narrativa “es inusual, en parte porque hay una gran rotación entre los redactores y productores de la mayoría de las series de año en año” (p. 91).

En la introducción a *The Wire. 10 dosis de la mejor serie de la televisión*, David Simon (2014), co creador de la serie de HBO, contaba que al inicio de la filmación de la

primera temporada Ed Burns y él contaban apenas con los borradores de los seis primeros episodios y unas elaboradas sinopsis del resto de los episodios debido a que tenían la sensación “de que una historia tan intrincada, con tantos personajes y tanta trama, debía considerarse como una entidad única” (p. 32).

A decir de Simon (2014), una temprana nota de los ejecutivos de la HBO los instaba a omitir una escena del primer episodio al considerar que no aportaba nada a la trama principal, a lo que sus creadores respondieron que había que esperar. La apuesta por presentar marginalmente a los personajes que eventualmente serían parte fundamental de la historia, y así darles un lugar en el relato, la explicaba de la siguiente manera:

Habíamos decidido no explicarle todo a los espectadores. El punto de vista en la serie era de quien está dentro, la famosa mosca en la pared, y no teníamos ninguna intención de desbaratar ese punto de vista haciendo una pausa para poner al corriente a la audiencia. Consiguientemente, todas las pistas y conexiones visuales tenían que estar plenamente referenciadas, y con intervalos bien escogidos. (Simon, 2014, 32)

La historia así presentada, con cierto comedimiento calculado, demandaba una atención particular por parte de los telespectadores, quienes se veían recompensados con resoluciones no sólo al final de un episodio, sino de una temporada o una serie completa. El nivel de compromiso era alto e iba consolidándose o abandonándose episodio a episodio. De modo que el “ritmo novelístico” (Simon, 2014) de la serie fue explicado en encuentros con la prensa, según cuenta Simon, en los que comenzó a referirse al trabajo como una “novela visual” en donde los primeros episodios de la serie debían considerarse mayormente como los primeros capítulos de un libro.

Tanto “ritmo novelístico” como “novela audiovisual” parecen referir a lo mismo: tramas acumulativas, propias de la serie serializada –como se presentó en el marco teórico–, y que de acuerdo a los resultados hallados en la investigación dan cuenta de su persistencia parcial en cualquier caso como característica de las teleseries emitidas en plataformas de *streaming*.

Por tanto, al traducir esta *escritura compleja o densidad*, por indicadores de esta característica podrían tenerse a las correspondencias entre tramas de episodios e incluso temporadas distintas, como ocurre con el afiche de *St Elsewhere* o el barco de *The Wire*.

e) Abordaje de temas controversiales

Ligado en tanto género a la fórmula de la compañía de producción independiente MTM Enterprises, fundada por Mary Tyler, Arthur Price y Grant Tinker, las características de buena parte de la televisión de calidad se hallan en el programa pionero de la compañía: *The Mary Tyler Moore Show* (CBS, 1970-1977). El programa “proporcionó no sólo el modelo para futuros shows de MTM, sino para la televisión de calidad en general” (Thompson, 1995, p.49).

De ella se destacan dos aspectos particulares. Primero, sustituir a la familia nuclear como modelo dominante en la televisión, al situar a una mujer soltera al centro del programa, cuya familia estaba compuesta por colegas con vínculos institucionales y no biológicos; lo que llegó a considerarse “progresivo” al presentar a una mujer inteligente y profesional argumentando que la configuración del lugar del trabajo –el desplazamiento del hogar– cargaba además con un “mensaje liberal”. Al respecto, Thompson (1997) recupera lo escrito por Jane Feuer, para quien presentar una variación de la familia nuclear encajaba mejor con la audiencia a quien iba dirigida: profesionistas liberales y sofisticados. El segundo, concerniente a la auto reflexividad de la televisión, constituyó otra de las características que conforman a la televisión de calidad: realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la televisión.

Respecto al abordaje de temas controversiales, ya desde el prefacio de su libro, al enlistar las características de la televisión de calidad, Thompson (1997) menciona que “los temas de la televisión de calidad tienden hacia lo controvertido” (p.10); y lo ejemplifica mostrando cómo *St. Elsewhere* fue la primer serie emitida en horario estelar que abordaba un tema como el SIDA. Las series de la televisión de calidad frecuentemente incluían algunos de los primeros tratamientos sobre temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas, entre otros. Y no sólo eso, sino que “el mensaje general casi siempre tendía hacia el humanismo liberal” (p. 10).

Por tanto, como característica, sus indicadores podrían ser no sólo el abordaje de temas controversiales, sino que éste estuviese imbuido por un pensamiento progresivo, liberal y humanista.

f) Referencias a la televisión

El segundo aspecto destacado por Thompson (1997) de *The Mary Tyler Moore Show* como modelo pionero de la televisión de calidad es la autorreflexividad de los programas; un tema que se convirtió en “parte de la estética corporativa MTM”. Ésta es entendida como “un dispositivo creativo a menudo asociado con el arte moderno de los 70 pero rara vez con tal sutileza y sofisticación en una forma popular como la televisión” (Thompson, p.50). La autorreflexividad así entendida se refiere a la presencia de la televisión dentro de la televisión; es decir, a que los personajes presentados dentro de un programa de televisión estuviesen relacionados o hicieran referencia a su vez, en ese universo ficcional, a otros programas de televisión.

Esta autorreflexividad, sin embargo, no se limita sólo a referencias a la televisión, sino que, como se presenta en el listado de las características de la televisión de calidad, las referencias también pueden ser hechas a otros productos de la cultura tanto alta como popular, aún y cuando predomine la referencia a la televisión. Como lo expone Thompson:

Las oblicuas alusiones se hacen tanto a la cultura popular como a la alta cultura, pero principalmente a la televisión misma. *Moonlight*, por ejemplo, podría ocultar una referencia oscura a una obra de teatro de Eugene O'Neill (...). Tanto las referencias culturales de mayor categoría como los comentarios astutos y sabios en la televisión sirven para distanciar estos programas de la estigmatización del medio (p. 15)

Por tanto, como indicadores de esta característica podrían tomarse las referencias a la alta cultura y a la cultura popular, predominando en éstas a la televisión misma.

g) Aspiración al realismo

Tras *The Mary Tyler Moore Show*, y ya como una producción donde se observaban los elementos de la Televisión de Calidad, *Hill Street Blues* apareció

innovando en su forma de contar historias para la televisión. Emulando al género documental, el show de policías de la NBC hizo de su aspiración al realismo su género. Esta aspiración se traducía en un estilo audiovisual más cercano al de un documental de bajo presupuesto. “Las cámaras temblorosas parecían vagar por la habitación en busca de sujetos, a veces corrigiendo su enfoque justo delante de los ojos de los espectadores” (Thompson, p. 68); además de contar con una banda sonora “caótica”, en la que las conversaciones se hallaban superpuestas a ratos, y en donde la música –en tanto elemento extra diegético– aparecía ocasionalmente, para dotar al programa de un sentido propio.

Este estilo llegó a establecerse durante los primeros cinco episodios de la serie gracias a Robert Butler, cuya idea era la de “dotar al show de un sentido de urgencia y realismo” al filmar de una manera que asemejara sencillez, con personajes impredecibles; que pareciera más un documental que un programa de policías. Tal era la intención que incluso apareció la idea de rodar todo el programa con una cámara al hombro, en blanco y negro, y con un rollo de 16mm; lo cual, desde luego no ocurrió, por ser excesivamente transgresor para el género y para el medio.

Por otra parte, esta aspiración se veía reforzada –de la mano de otra de las características de la televisión de calidad; a saber, el abordaje de temas controversiales– al incluir escenas con contenido escatológico y sexual, ya fuese mostrándolo en pantalla al situar la acción en, por ejemplo, un baño, o bien, referido por los personajes. Dicho material sirvió a diversos propósitos, entre ellos, sumar a la apariencia de cierto realismo que el programa se esforzaba por tener.

5. Puntualizaciones a dos aspectos de la *Quality tv*

Con miras a su posterior operacionalización, conviene puntualizar dos aspectos de los elementos narrativos de la *quality tv*, a saber: la autorreflexividad no limitada a la presencia de la televisión dentro de la televisión, sino a la distinción de las alusiones a productos culturales del binomio alta cultura-cultura popular, así como la diferenciación

entre si éstas son de carácter diegético o extradiegético. Por ello se retoma la discusión que dicho binomio supone (tras lo cual se define a la cultura popular no en negativo de la alta cultura, sino como cultura mediática) y se aclara qué compone a un universo diegético, en los términos de la narratología y los medios audiovisuales, y qué a uno extradiegético; es decir, cómo se interpreta la noción de diégesis, los elementos del universo narrado, y la del espacio fílmico, los propios mecanismos narrativos.

Alta cultura, cultura popular y cultura mediática

El binomio televisión-cultura popular atiende a los orígenes del medio, cuando éste formaba parte de lo que se entendía por cultura popular o como cultura mediáticas (ambos conceptos a desarrollar en las próximas líneas), cuando se tenía a esta vulgarmente por “caja idiota”. Sin embargo, en el marco de esta investigación, indagar en qué se entiende por ambos términos –cultura popular y cultura mediática– resulta pertinente no porque la televisión engrose la lista de productos de ésta –en todo caso, su estatus “de calidad” la diferencia–, sino porque establece un vínculo en tanto medio autorreflexivo.

Cuando en 1996 Thompson identifica la autorreflexividad como característica de la televisión de calidad, a lo que se refería era a la presencia de la televisión dentro de la televisión, como, por ejemplo, al inicio de la cuarta temporada de *Seinfeld* (NBC, 1989-1998) en que se abre el arco narrativo en que Jerry y George crean su propia serie de televisión titulada *Jerry*. La televisión dentro de la televisión; un dispositivo creativo que, a decir de Thompson (1997), estaba asociado con el arte moderno pero no con una “forma popular” como la televisión, y el cual fue inaugurado en la segunda edad de oro de la televisión por *The Mary Tyler Moore Show*. Sin embargo, de acuerdo a Thompson (1996), la autorreflexividad no se limita a la presencia o alusión de la televisión dentro de la televisión, sino que incluso contempla la inclusión de otros productos culturales referidos por Thompson tanto de alta cultura como de cultura popular. A pesar de eso, como los estudios culturales han evidenciado (Busquet 2008, 2018), esta diferenciación no deja de ser problemática, pues supone identificar qué productos son contemplados en una y otra forma de cultura; y, en todo caso, si es que tal diferenciación existe.

Ya en *Apocalípticos e integrados*, Umberto Eco revisaba el concepto de los tres niveles culturales (*high, middle y low*) para dar cuenta de que en el siglo XX no existe necesariamente una correspondencia entre estos y el público que goza de ellos, así como no existe un nivel de complejidad –y por tanto de entendimiento o desciframiento de su público– entre los productos de uno u otro nivel.

Sin embargo, en lo que respecta a la adecuación del gusto y del lenguaje a la capacidad receptiva media como condición atribuida a los medios de masas, una suerte de cultura homogénea (Eco,1984), parece indicar una disyuntiva ya presente en la distinción entre niveles culturales. Busquet Duran (2008) plantea aproximarse a las manifestaciones de cultura vigentes en la sociedad actual no desde la descripción de tres formas o niveles culturales en estado puro, sino en tanto perspectivas, por lo que diferenciar cuando menos las dos formas o niveles opuestas –alta y baja, entendiendo a la popular y mediática como esta última– aporta cuando menos información para caracterizar a los productos.

En ese sentido, la concepción de “alta” cultura remite a la sensibilidad y a los valores atribuidos a las obras, lo que hace de esta una cultura selectiva y exigente, “se equipara a la cultura con las actividades más nobles y distinguidas de la condición humana y las obras más importantes realizadas en literatura, pintura, música y los demás ámbitos de creación artística consagrados” (Busquets, 2008, p. 23). Se asume que se trata de obras excepcionales de alto grado de exigencia para un público con una sensibilidad especial, lo cual confirma su carácter minoritario a la vez que excluyente. Es decir, la cultura entendida como alta cultura es selectiva, normativa o canónica y jerarquizadora. El público al que están dirigidos los productos de esta concepción de cultura se configura de un modo particular; como lo expone Busquet (2008):

“La formación personal es posible gracias a un lento y sofisticado proceso educativo que permite a las “personas cultas” gozar de las mejores creaciones de la tradición. Este bagaje cultural –el “capital cultural”– puede servir para legitimar y reforzar la situación social de privilegio de determinadas élites sociales. La sensibilidad y el gusto se educan (no son el producto de un don natural). Es gracias a la educación que alguien puede alcanzar un alto grado de sensibilidad, un refinamiento en el gusto y una mejora del nivel de conocimientos.” (Busquet,

Definirla en contraposición de la alta cultura, como sugiere Busquets (2008), resulta “despectivo” para la cultura popular, No se trata de concebirla por defecto, en negativo, a partir de “las obras y las prácticas culturales que no obtienen el reconocimiento suficiente y no logran los estándares mínimos de calidad requeridos para ser cualificados de alta cultura” (p.28). Se trata, en todo caso, de definir a la cultura popular a partir de su caracterización propia, esto es, a partir de algunos factores que la definen, tales como el estar conectada con modos de vida y celebraciones, el ser una cultura de clases subalternas (Gramsci) o el de una cultura no oficial (Burke). Pero, entendida así, se explica en vinculación con las actividades folclóricas (Busquet, 2008), esto es, de las fiestas y celebraciones, la música en vivo, las danzas tradicionales, los cuentos; y se trata, en todo caso, de entenderla como *popular culture* o cultura mediática; es decir, como ocurre en la tradición estadounidense, relacionada con el cine, la radio, la televisión; en suma, en tanto cultura mediática, la propia de las formas de producción y consumo culturales de carácter industrial.

La existencia de dos culturas diferenciadas a lo largo de la historia –la alta y la popular– limita la concepción a confundir esta última con la mediática. Pero, entonces, ¿qué caracteriza a la cultura mediática y a partir de qué momento se desarrolla en occidente? Como expone Busquet (2018) su inicio hay que situarlo no en Estados Unidos durante los albores del siglo XX, como es habitual, sino en la invención de la imprenta en Europa y la posterior invención y desarrollo de la prensa, la fotografía, el cine, la radio, la televisión y el ordenador personal. Esto es, una cultura asociada a una revolución tecnológica propia de la era industrial donde, además, surgen nuevos públicos heterogéneos –como ya anticipaba Eco (1984)– gracias a que los medios de comunicación “a menudo vehiculan productos originarios de la alta cultura o de la cultura popular”, redefiniendo los ámbitos de participación cultural antes restringidos a clases o grupos sociales diferenciados. Así entendida, la cultura mediática se basa en los soportes o medios tecnológicos (*technical medium*) que permiten la reproductibilidad de bienes simbólicos a gran escala; o como el propio Busquet la define, la cultura mediática:

“es el resultado lógico de la introducción histórica de los medios tecnológicos de producción y de difusión cultural, así como de las nuevas formas de organización social del trabajo en la producción y difusión de los bienes simbólicos. Este hecho ha supuesto un paso decisivo que hizo posible reproducir los bienes simbólicos a una escala y una velocidad muy alta y con unos costes extraordinariamente bajos” (Busquet, 2018)

Aclarado lo anterior, podemos entender que la cultura “popular” a la que parece hacer referencia Thompson es, en todo caso, a la “cultura de masas” o “cultura mediática”, la forma característica del consumo cultural en las sociedades avanzadas –la cultura popular global del siglo XX– en los países que, como explica Busquet (2008), constituye “el resultado lógico de la introducción histórica de los medios tecnológicos de producción y de difusión cultural y de las nuevas formas de organización social del trabajo en la producción y difusión de bienes simbólicos” (p. 32). Es decir, de una cultura no dirigida a un grupo social o a una clase particular, sino a “todo mundo”, caracterizada por el uso de soportes o medios tecnológicos para su transmisión y reproductibilidad. Libros, películas, cómics, canciones y un largo etcétera que son, en última instancia a los que hace referencia Thompson cuando la televisión los incorpora.

Alusiones diegéticas y extradiegéticas.

Puesto que no todas las alusiones, de alta cultura o cultura popular o mediática, son realizadas por los personajes (refiriendo una cita de algún libro o interviniendo en un programa televisivo, por ejemplo), sino que buena parte de éstas obedecen al universo construido en el que se desarrolla la teleserie, conviene explicitar una diferenciación entre lo que comprende un universo diegético y otro extra diegético –términos propios de la narratología y los medios audiovisuales– para aclarar, a efectos de esta investigación, a qué se refiere la utilización de elementos en uno y otro plano.

Para definir qué se entiende por diégesis, Rodríguez Martínez (2012) recupera la noción de Souriau (1990) y la define como los elementos que pertenecen al universo de los personajes; es decir, “el universo de la obra, el mundo establecido por una obra de arte” (Souriau, 1990, citado por Rodríguez Martínez, 2012). Como apunta en una de sus notas

al pie del texto, Rodríguez Martínez (2012) aclara que la diégesis no debe confundirse con el contenido representado en la obra, el cual es constitutivo de apenas una porción de la diégesis. Así expuesto, lo ejemplifica en los siguientes términos:

“si la obra representa a un niño en un salón de clases, la diégesis abarcará el pasado de ese niño, su presente, sus parientes, la ciudad donde vive, la condición del planeta para ese momento, etc., independientemente de que todo este universo no aparezca representado dentro del relato, sino únicamente una porción (o porciones) de él”.

En el mismo sentido, Rodríguez Martínez (2012) señala que tampoco debe confundirse a la diégesis con el argumento, pues siendo éste todo lo que el espectador percibe, incluye tanto los hechos presentados de manera directa como con situaciones o materiales ajenos al “universo” de la historia, es decir, elementos extradiegéticos.

Como lo ejemplifica Marina Hoyos (2017) con respecto al sonido, en la narración audiovisual se habla de sonido diegético cuando la fuente de sonido se halla en el espacio fílmico y pertenece a la historia, esto es la voz de los personajes, la música en la radio o el sonido de los objetos con los que interactúan. En cambio, continúa Hoyos (2017), el no diegético o extradiegético se refiere al que no pertenece al “espacio fílmico”, que no concierne a la historia, como la banda sonora o la voz de un narrador. En general, el sonido diegético es aquel sonido que perciben los personajes; y el no diegético es aquel que no es percibido. Esta diferenciación con respecto al sonido –acaso la más importante para efectos de esta investigación– da muestra de a qué se refiere uno y otro.

En ese mismo sentido, Rodríguez Martínez (2012) distingue como diegéticos a los elementos que pertenecen al universo de los personajes, que pueden ser percibidos o asumidos por ellos, en la medida que los extra diegéticos son los externos al mundo ficcional, como los mecanismos narrativos que aparecen en un retrato para producir efectos en el espectador sin afectar la coherencia interna del universo narrativo, tales como la música.

6. Presente de la televisión

Teniendo en cuenta que el contexto en que surgió la categoría de *Quality TV* se ha visto alterado por el acelerado avance tecnológico, y que el propio de las teleseries emitidas en servicios de *streaming* se enmarca en un nuevo ecosistema mediático, se asmilia que toda investigación sobre la televisión o la emisión de teleseries en plataformas de *streaming* se enmarque en un debate actual por cómo nombrarla. Por ello, en el siguiente apartado, se delinea a grandes rasgos el debate en torno al cual se discuten las características y posibles formas de nombrar a los cambios en el proceso en que las teleseries son emitidas en nuestros días.

Televisión, hipertelevisión, post-tv: presentación de un debate

Las tres Edades de Oro de la televisión se dieron en contextos diferentes, en los que la tecnología determinaba el modo en que las producciones de ficción televisiva serían emitidas: de los canales en abierto dominados por tres grandes televisoras –NBC, ABC y CBS– en la primera y segunda edad de oro (con una segmentación de la audiencia en esta última)–, a los canales de cable y Premium en la Tercera. Si dichos avances han tenido incidencia en los contenidos toda vez que, por ejemplo, la falta de anunciantes permitió que los dramas serializados establecieran una estructura narrativa a lo largo de cincuenta minutos de duración, habría que pensar qué nuevos cambios tendrá con los avances en las emisiones *online*.

En ese sentido, hace ya diez años, en el prefacio del libro *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond* (McCabe & Akass, 2007), el propio Thompson se preguntaba de qué manera la noción de *quality TV* se ajustaba al universo multicanal, toda vez que ésta, como estilo, se convirtió en “un súper género, una fórmula en sí misma” (McCabe, 2007, p. 8). Sus autoras se propusieron estimular nuevas interrogantes “mientras se entra en la edad post-análoga” (McCabe & Akass, 2007, p.11). Comenzaron a mencionar el término de *post-TV* para referirse al nuevo escenario en que la televisión ya no era emitida en canales de cable o abierto. Un término que en estudios recientes ha sido recuperado para referirse a ese mismo cambio, como en el caso del

trabajo de Mario Carlón: *Después del fin: una perspectiva no antropocéntrica sobre la post-tv, el post-cine y YouTube* (Cingolani & Fernandez, 2017).

En nuestro idioma, además del de Carlón, los trabajos de Carlos Scolari y Eliseo Verón –recogidos en el libro de 2009, *El fin de los medios masivos: el comienzo de un debate*– han indagado en lo que este fin de la televisión supone en tanto medio. En su texto, Carlos Scolari (2009), tras relatar el debate sobre la muerte de la televisión, propone el concepto de *hipertelevisión* para definir la nueva configuración del medio televisivo: “la crisis del *broadcasting*, la atomización de las audiencias y el avance de una televisión reticular y colaborativa” (p. 199). Desarrollada desde *Hipermediaciones* (2008), esta era caracterizada por su *multiplicidad de programas narrativos* (historias multiplicadas y entrecruzadas que forman una compleja trama argumental, en vez de relatos lineales y unitarios); una *fragmentación de la pantalla* (adopción y simulación de forma visual proveniente de las interfaces, las multipantallas); un *ritmo acelerado* (producto de un montaje igualmente acelerado); una *intertextualidad acelerada* (cita, homenaje o robo a otros textos, como característica de la posmodernidad); una *extensión narrativa* (relatos que no se agotan en unidades, de característica folletinesca, como los relatos transmediáticos); y, finalmente, una *ruptura de la secuencialidad* (producciones contruídas con la lógica del flashback).

Por su parte, Mario Carlón, dialogando con la obra de Eliseo Verón –quien a su vez rescata las nociones de Paleo-TV y Neo-TV que propusiera Umberto Eco en 1994–, habla del fin de la televisión como medio de masas toda vez que un medio implica “la articulación de un soporte tecnológico más una práctica social” (Carlón, 2009, p. 163), además de como fin de la programación y del grabado como lenguaje propio.

Y es que, sin que explícitamente haya sido declarado el fin de la presente edad de oro de la televisión, a dos décadas de que se acuñara el término de *quality tv*, existe un debate sobre cómo nombrar el presente de la televisión. Proveniente de la industria, el término de *Peak TV* –acuñado por John Landgraf, presidente de FX Networks– ha encontrado en la prensa y en algunos circuitos académicos, como la obra de Amanda Lotz (2018), una forma para aludir al récord en el número de series emitidas para cable, abierto y otras plataformas como característica del presente televisivo. Los números presentados por Landgraf son ilustrativos: en el año 2017 se produjeron más del doble de series que hace seis años; de ahí el término.

De igual manera, en medio de esta discusión, la obra de Amanda Lotz ha sido recuperada para debatir la propuesta de llamar al presente de la Televisión precisamente “Post TV” (Van Esler, 2016). En su libro *The Television Will Be Revolutionized* (2007), Lotz, entendiendo a la televisión como tecnología y herramienta del *storytelling* cultural, propone tres etapas con las cuales distinguir las condiciones que ésta tuvo y que han experimentado en las últimas décadas un cambio ocasionado por las innovaciones digitales, una redefinición de la propia televisión y del terreno de los medios en que era integrada.

La primera de ellas, la *Network Era* (que abarca de 1952 a mediados de los 80s), se definió como medio doméstico y masivo dominado, principalmente, por las tres cadenas que en Estados Unidos proveían contenidos: ABC, NBC y CBS. Tras ella, sostiene Lotz, a partir de mediados de los 80s y hasta mediados de la primera década del siglo XXI, la televisión atravesó por la *Multi-channel transition* –la segunda etapa–, en el que desarrollos tecnológicos como la aparición de dispositivos (el control remoto o las videograbadoras), pero, sobre todo, la aparición de canales de cable, cambiaron gradualmente la experiencia de la televisión. Finalmente, a partir de 2005 se trataría de una tercer etapa, la *Post-Network Era*, término que pretende funcionar como indicador de los cambios en el medio, propiciados por los nuevos desarrollos tecnológicos –entre ellos y de manera destacada, el consumo vía internet– que han erosionado a la programación. Como ocurriera en la segunda etapa propuesta por Lotz, Van Esler (2016) argumenta que en el presente la televisión atraviesa por una transición, adaptándose a los servicios de *streaming*, con lo cual no puede, por ahora, declararse el fin de la misma.

En la actualidad, al referirse a servicios *streaming* se habla por lo general de servicios de vídeo bajo demanda (VoD), los cuales, como mencionan Clares-Gavilán, Merino Álvarez y Neira (2019), pueden ser entendidos como aquellos que brindan acceso bajo demanda a un catálogo de películas o programas audiovisuales, sustentados en distintos modelos de negocio, como la suscripción (SVoD), la venta (EST), el alquiler (TVoD) y la publicidad (AVoD/FVoD) o una combinación de alguno de ellos.

En medio de este debate sobre cómo nombrar lo que está sucediendo en la televisión en nuestros días con su migración a plataformas *online* –específicamente las de servicios de video bajo demanda por suscripción (SVoD), tales como Netflix, Prime y Hulu–, se inscribe la investigación para abordar la presencia de elementos narrativos

contemplados por una caracterización surgida en el contexto de la televisión análoga, como la de Quality-TV, y confrontarla con los nuevos escenarios que esta nueva era supone. Ello para analizar la ficción televisiva norteamericana y la posible incidencia que en su narrativa están teniendo las plataformas de servicio *streaming* a la luz de lo que este debate sugiere.

Dirección General de Bibliotecas UAQ

V. Marco Metodológico

1. Enfoque de la investigación

Esta investigación tiene por meta describir, comprender e interpretar un fenómeno comunicativo –la narrativa de la ficción teleserial producida para servicios *streaming*–, con una lógica inductiva; por lo cual su enfoque es mixto, es decir cualitativo pero con una aproximación inicial de carácter cuantitativo.

En esta primer fase, de inventario, y siguiendo la caracterización realizada por Casetti y Di Chio (1999), el enfoque será el de un análisis cuantitativo de contenido con miras a estimar los elementos recurrentes de las unidades de análisis mediante la utilización de una ficha estructurada para su organización “a través del cual se ponen de relieve determinados elementos del texto, para poder medir sucesivamente su frecuencia y, por tanto, su significación” (p. 25). Posteriormente, en un segundo momento, se realizará un análisis de contenido con enfoque cualitativo, esto es, la fase de interpretación de los datos. Como lo explican Casetti y Di Chio (1999): “la fase de operación de interpretación permite sintetizar y agrupar los elementos inventariados en cuadros teóricos más articulados y más complejos” (p. 247). Siguiendo a Hernández, Fernández y Baptista (2010), el enfoque cualitativo se ve reforzado por el hecho de contar con una composición de la muestra –tres casos en una muestra típica o intensiva–, en el que la naturaleza de los datos, al ser de carácter narrativo –las producciones audiovisuales–, serían analizados a partir de una descripción de los elementos hallados.

Dado que “el alcance final de los estudios cualitativos muchas veces consiste en comprender un fenómeno social complejo” (Hernández Sampieri et. al., 2010, p. 19), el acento de esta investigación no está sólo en medir las variables involucradas en dicho fenómeno, sino en entenderlo. Por lo tanto, la caracterización de la investigación serán la lógica y el proceso inductivo; esto es, la descripción con miras a generar perspectivas teóricas, de lo particular a lo general.

Por otra parte, puesto que la recolección no pretende exclusivamente producir datos de forma numérica (a pesar de que se pretenda identificar la presencia de una serie de características de la categoría de *Quality TV* en diversas producciones y, en cierta medida, presentar si ésta es considerable o no), su perspectiva será más bien efectuada

desde el esfuerzo interpretativo posterior que se haga de datos audiovisuales, definiéndolos y presentándolos. Finalmente, al no pretender generalizar de manera probabilística los resultados, dicho enfoque mixto radica en su capacidad interpretativa del fenómeno, es decir en encontrarle sentido desde los significados que se le otorgan.

2. Tipo de diseño

Dada su pretensión de evaluar una sucesión de acontecimientos (Hernández Sampieri et. al., 2010), el diseño de la investigación es de carácter narrativo; esto es, un diseño capaz de presentar los acontecimientos que componen las tramas teleseriales y sus narrativas con miras a ser analizadas y reportadas. Por ello, los datos habrán de ser obtenidos de documentos audiovisuales –las temporadas de las teleseries seleccionadas– para, posteriormente, describirlos, comprenderlos e interpretarlos desde un análisis de contenido apoyado en la narratología cinematográfica (Gaudreault & Jost, 1995). Lo anterior con la intención de identificar y presentar la cadena de sucesos que componen la narrativa teleserial –su trama–, para describirla y analizarla desde los elementos que componen a la *categoría* de Quality TV, identificando así la presencia de éstos en dichos documentos, así como para proponer nuevas categorías o elementos emergentes en la misma.

3. Muestra

Debido al tipo de investigación de enfoque mixto, donde en segundo momento cualitativamente el objetivo será “la riqueza, profundidad y calidad de la información, no la cantidad ni la estandarización” (Hernández Sampieri et al. 2010, p. 397), la muestra del estudio es homogénea combinada con casos–tipo, es decir, una muestra “típica o intensiva”. Del muestreo homogéneo recupera el hecho de que las unidades a seleccionar posean características o rasgos similares; esto es, que han sido producidas para su emisión en servicios *streaming* en formato serial, centrando la investigación en la categoría a investigar –la *Quality TV*–. Sin embargo, más allá de la semejanza en sus características,

y dado que las teleseries seleccionadas pertenecerán a tres plataformas de distribución distintas, se considerarán a estos casos como representativos de segmentos distintos.

Debido a que no todos los elementos que componen a la *categoría* de Quality TV propuesta por Thompson (1997) están relacionados con la narratividad de las series, que es en última instancia el interés de esta investigación, al determinar el muestreo de la misma, siguiendo los parámetros de homogeneidad y de casos-tipo propios de una muestra típica o intensiva, la selección que la compone se guía por a) que se trate de series producidas para ser distribuidas en plataformas en *streaming* (su característica o rasgo similar), y b) que cada uno de los títulos elegidos provengan de una plataforma distinta (buscando con ello que la diferenciación apele a una representatividad de segmentos distintos).

Los documentos audiovisuales seleccionados intentan traducir las características de un modelo de emisión y distribución distintos, más propios de la “transición multicanal” y la era *post-network* (Lotz, 2007), propias del momento de emergencia de la categoría a analizar, para adaptarlos a la era de *post-tv*. Así pues, si la categoría contemplaba que las series analizadas fueran emitidas en horario estelar, de máxima audiencia o *prime time*, su adaptación contemplaría como primera consideración que uno de los títulos elegidos haya contado, a pesar de su emisión en *streaming* donde el visionado puede darse en cualquier hora sin regirse por una barra de programación, que cuente con altos índices de audiencia. Como segunda consideración, teniendo en cuenta que otra de las características que componen a la *Quality TV* es la buena recepción crítica, la selección se rige en cuando menos uno de los casos por éste criterio, traducido tanto en la recepción y presencia en medios especializados y, sobre todo, por el impacto que haya tenido en los premios del gremio.

4. Casos de estudio

Siguiendo estos criterios, la muestra de carácter típica o intensiva se compone de tres casos. Su selección pretende que las unidades posean características similares, por lo cual el primer criterio es que se trate de series televisivas producidas para ser emitidas en servicios *streaming*; eligiendo un caso por cada una de las tres plataformas de distribución más representativas, a saber: Netflix, Hulu y Prime Video.

El segundo criterio, bajo la lógica de ser casos representativos de segmentos distintos, obedece a la traducción de características de la “transición multicanal”: series emitidas en horario estelar. En este caso, debido a sus altos índices de audiencia desde su estreno, el primer caso sería *Stranger Things* (Netflix, 2016 –), la serie escrita y dirigida por los hermanos Matt y Ross Duffer. De igual manera, como segundo y tercer caso, obedeciendo a otra de las características contempladas por Thompson (1997) –la recepción crítica– los casos serían las series *The Handmaid’s Tale* (Hulu, 2017 –) y *The Marvelous Mrs. Maisel* (Amazon Prime Studios, 2017).

Por tanto el *corpus* del estudio serán, elegidas intencionadamente:

- *Stranger Things*: Primera temporada (8 episodios).
- *The Handmaid’s Tale*: Primera temporada (10 episodios).
- *The Marvelous Mrs Maisel*: Primera temporada (8 episodios).

5. Unidades de clasificación y análisis

Puesto que el carácter del análisis es descriptivo, es decir, que tiene por objeto la “identificación y catalogación de la realidad empírica de los textos o documentos, mediante la definición de categorías o clases de sus elementos” (Piñuel Raigada, 2002, p.9), su tipo será documental con un diseño vertical o *intensivo* (Piñuel Raigada, 2002); esto es, uno caracterizado por corpus muy reducidos –tres temporadas de tres series distintas, una por cada una–. Dicha muestra o *corpus* –el número de ejemplares que representan al universo del proceso o fenómeno comunicativo, en este caso los 28 episodios–, se segmenta en unidades de análisis por secuencias de las producciones audiovisuales: en este caso, dado su carácter serial, en temporadas y episodios. Por ello, en tanto *unidades formales*, que “componen fenomenológicamente al objeto material de estudio” (Piñuel Raigada, 2002), los datos –los elementos o dimensiones de la *Quality TV*– se analizarán en segmentos de 1) series, 2) temporadas y, finalmente, 3) episodios.

6. Instrumentos de recolección de datos

Ya que la investigación se realiza con materiales audiovisuales –las producciones teleseriales–, el rol del investigador es de no participación; es decir, una observación directa (Campenhoudt, 2009). El abordaje de dichos materiales se realiza a partir de una ficha de registro o *esquema de lectura* –más propio del análisis textual– elaborada para registrar la información del documento; esto es, identificar la presencia de los elementos que componen la *categoría*. Dado que dicha ficha de registro o esquema de lectura puede ser tanto *simple* o *estructurada* (Casetti y Di Chio, 1999), se opta por la segunda, esto es, una ficha donde el registro será más restringido “ya que se centra en un punto de vista concreto” (Bellot, 2013), en este caso, las categorías propias de la Quality TV; no de uno simple, en donde “se registran los puntos más importantes del texto”.

Además, las unidades o segmentos de significados son analizados desde una estrategia de análisis de contenido *extensiva* (Navarro, & Díaz, 1997); es decir, una en que los elementos considerados serán reducidos (tres temporadas de tres series distintas, una por cada una) para un tratamiento exhaustivo de los elementos examinados, con una pretensión de “completitud y precisión”.

A continuación se presenta la *Tabla 2. Ficha de registro Quality TV*, la cual es *estructurada* y sirve para el análisis de cada episodio o segmento, donde se registran los datos de a qué unidad o serie pertenece (así como de qué plataforma se trata), para el posterior registro y descripción de cada una de las categorías con sus indicadores; la cual, además, incluye una escaleta para el registro de los sucesos presentados en cada episodio.

Tabla 2. Ficha de registro Quality TV

Plataforma:	
Serie:	
Título:	
Episodio:	
Emisión:	
Autores	

- | |
|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista |
|---|

Impermanencia de los personajes;
desaparición de personajes principales.

Muerte de personajes

Partida o desplazamiento –
geográficos temporales– de
personajes

2. Desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie

Líneas argumentales continuas
Lenta capa de eventos o tramas acumulativas

Presencia de más de una línea
argumental o trama.
(Apertura de líneas argumentales
que no se clausuran en el mismo
episodio de su aparición.)

Cliffhanger

3. Crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes

Presencia de episodios de diversos registros, particularmente el drama y la comedia; dosificación de diversos géneros a lo largo de una serie, además de presencia de episodios “experimentales” (Gimmick TV; “capítulos de concepto”)

Episodio experimental

4. Tener pretensiones literarias con una escritura compleja

Densidad traducida en correspondencias entre tramas de episodios e incluso temporadas distintas mediante la suma de elementos incorporados y retomados de éstas.

Recuperación de sucesos de episodios anteriores		
---	--	--

5. Realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión

Presencia de la televisión dentro de la televisión; es decir, personajes que en el universo ficcional están relacionados con programas televisivos.

Referencias a otros productos culturales.

Referencias a programas televisivos.		
--------------------------------------	--	--

Referencias a obras de teatro.		
--------------------------------	--	--

Referencias a obras literarias.		
---------------------------------	--	--

Referencias a música.		
-----------------------	--	--

Otras referencias -diegéticas y extradiegéticas- a la cultura popular		
---	--	--

6. Abordar temas controversiales

Punto de vista progresivo, liberal y humanista.

Tratamientos de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas.		
---	--	--

7. Su aspiración al realismo
Manejo de cámaras emulando a un documental, y una banda sonora caótica (con conversaciones superpuestas y música ocasional)

Contenido escatológico, violento y/o sexual		
Uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario.		

Escaleta:

1. .
2. .
3. .
4. .
5. .
6. .
7. .
8. .
9. .
10. .
11. .
12. .
13. .
14. .
15. .
16. .
17. .
18. .
19. .
20. .
- 21.
- 22.
- 23.
- 24.
- 25.

7. Codificación

Con miras a su operacionalización, como se muestra en la ficha de registro, se elaboraron indicadores para el registro a partir de la presentación, categoría por categoría, realizada por Thompson (1996) en lo que se refiere exclusivamente a los aspectos narrativos de la caracterización de la *Quality tv*, como se muestra en la siguiente tabla:

Tabla 3: Categorías e indicadores de la ficha de registro 1

Categorías	Indicadores
Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista	<ul style="list-style-type: none"> • Muerte de personajes • Partida o desplazamiento –geográficos temporales– de personajes
Desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie	<ul style="list-style-type: none"> • Presencia de más de una línea argumental o trama. • (Apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo episodio de su aparición.) • <i>Cliffhanger</i>
Crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes	<ul style="list-style-type: none"> • Elementos cómicos o melodramáticos en medio del drama, o dramáticos en medio de la comedia o, incluso, el melodrama. • Episodio experimental
Tener pretensiones literarias con una escritura compleja	<ul style="list-style-type: none"> • Recuperación de sucesos de episodios anteriores .
Realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión	<ul style="list-style-type: none"> • Referencias a programas televisivos. • Referencias a obras de teatro. • Referencias a obras literarias. • Referencias a música. • Otras referencias -diegéticas y extradiegéticas- a la cultura popular.
Abordar temas controversiales	<ul style="list-style-type: none"> • Tratamientos de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas.
Su aspiración al realismo	<ul style="list-style-type: none"> • Contenido escatológico, violento y/o sexual.

	<ul style="list-style-type: none">• Uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario..
--	--

El registro y descripción de los indicadores del material audiovisual mediante esta ficha estructurada –restringida a elementos particulares, los narrativos– permite tanto inventariar los elementos recurrentes, para una primer fase de análisis cuantitativo, como componer una muestra para el análisis cualitativo que constituye la segunda fase, midiendo e interpretando los elementos del fenómeno para su posterior presentación.

Dirección General de Bibliotecas UAG

VI. Recolección y sistematización de datos.

A continuación se presenta una relatoría de la validación del instrumento de recolección –la *ficha de registro 1*– mediante una prueba piloto, en la que se intentó probar su pertinencia y eficacia, así como las condiciones de aplicación, con el fin de calcular su confiabilidad (Hernández, Fernández y Baptista, 2010). De igual manera se da cuenta del diseño de análisis de contenido para la televisión en dos fases, siguiendo lo propuesto por Casetti y Di Chio (1999): un análisis de frecuencias de las categorías presentes en el cómputo de los datos contenidos en las fichas de registro, y la interpretación de las mismas.

1. Prueba piloto y de validación

Para validar el instrumento de recolección, esto es la ficha de registro con que se analizarían las unidades de la muestra, se realizó una sesión en el mes de septiembre de 2018 junto a estudiantes del mismo programa de estudios –la Maestría en Comunicación y Cultura Digital–, la cual consistió en tres etapas: primero, una explicación de las dimensiones de la Quality TV a partir del marco teórico de la investigación así como de su codificación y operacionalización para, en una segunda etapa, poner a prueba la ficha derivada de dicha codificación ante el visionado del episodio “Birth Day” de la serie *The Handmaid’s Tale*. Tras ver y registrar el episodio, la última etapa llevada a cabo fue una discusión para escuchar los comentarios de los cuatro participantes sobre su experiencia con el registro. De dicha sesión se recuperaron tres apuntes principales, a saber: la confusión entre dos de los indicadores presentados (pertenecientes a las categorías 3 y 5), al ser presentados de manera semejantes; la necesidad de incluir un apartado para otras referencias –diegéticas o extradiegéticas– en la categoría de “referencias a la cultura popular” (categoría 6) además de las cuatro dimensiones hasta ese momento contempladas (la referencia a programas televisivos, a obras de teatro y literarias, así como a música); finalmente, y derivado del primer apunte, se confirmó la necesidad de registrar en cada una de las fichas no sólo a los indicadores, sino también mediante una escaleta a los elementos que componen la trama para de esta manera poder acudir al

instrumento cuando, en la fase de análisis, hubiera que localizar elementos de la trama que se vinculan con una o más unidades. Respecto al apunte sobre la falta de claridad en los indicadores, y para evitar una confusión de categorías, se volvió a revisar la segunda para simplificarlo en sólo “recuperación de sucesos de episodios anteriores” en lugar de “apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo episodio” (indicador que era reiterativo del de una categoría distinta).

2. Diseño de análisis

Tras la recolección de datos, y siguiendo las fases del análisis de contenido para la televisión propuesto por Casetti y Di Chio (1999), se procedió al cómputo de éstos, es decir, al de los datos contenidos en las unidades de análisis recogidos en las fichas de registro, a saber: los 28 episodios que componen la muestra. Para ello se procedió en dos fases: primero, a un análisis de frecuencias de las categorías presentes en cada unidad (propio del enfoque cuantitativo), y, posteriormente, un análisis de contenido con enfoque cualitativo esto es, una fase que integre un esfuerzo interpretativo de los datos.

En la primera fase –el análisis de frecuencias por unidad– lo que se pretende es computar y contabilizar la presencia o no de los indicadores de cada una de las categorías de la *Quality TV* para reflejar la recurrencia de éstas y así contabilizar, por ejemplo, la cantidad de veces que se presenta en un episodio el uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario como indicador de la categoría de “aspiración al realismo”. El cómputo de datos expresados de forma numérica (ocasiones en que se halla un indicador) se presenta tanto por unidades de segmentos de episodios como de temporadas para su posterior presentación por porcentajes. En esta fase lo que se busca es estimar elementos recurrentes de las unidades de análisis.

Posteriormente, en la fase de interpretación, se analizan las categorías que involucren a más de una unidad de segmento por episodio. Por ejemplo, al contar con cuando menos dos categorías cuyos indicadores involucran la presencia de elementos o argumentos propios del formato teleserial, como el “desarrollo de la trama a lo largo de toda la serie” o las “pretensiones literarias con una escritura compleja”, en esta fase se

procede a analizar los datos computados de las fichas de registro para vincular indicadores entre unidades. De este modo, por ejemplo, si en la ficha correspondiente al octavo episodio se registró la aparición de un personaje que se daba por muerto en otra unidad o episodio, el indicador “recuperación de sucesos de episodio anteriores” irá vinculado con la el de “muerte de personaje” registrado en otra unidad. Lo mismo con los elementos recurrentes reflejados en el análisis de frecuencias para así integrar un análisis de éstos en la unidad que comprende una temporada completa.

Dirección General de Bibliotecas UAO

VII. Presentación y análisis de resultados.

Tras la sistematización de la información mediante la captura en fichas de registro, el inventario propuesto por Casetti y Di Chio (1999), en este capítulo se presentan los resultados obtenidos mediante dos fases, a saber: la de un análisis cuantitativo de contenido y la de un análisis con enfoque cualitativo para la interpretación de los datos.

En la primera fase se busca estimar los elementos recurrentes de las unidades de análisis –las temporadas de las tres series– mediante la presentación por porcentajes de la información capturada y una descripción de los patrones de frecuencia de aparición y de presencia o ausencia de las características de contenido. Los datos capturados se presentan de manera independiente por cada unidad de análisis primero en una tabla donde se registra la cantidad de veces que los indicadores de las categorías se hallan en cada uno de los episodios; posteriormente en tablas desagregadas donde se presenta el porcentaje que su presencia representa, categoría por categoría, a lo largo de toda la unidad de análisis; y, finalmente, con una breve exposición de los hallazgos sobresalientes en cada unidad.

La segunda fase, de carácter interpretativo y descriptivo, se analizan las categorías desde un enfoque transversal en el que se contrastan las diversas unidades o temporadas de las series distintas. Su presentación, en cuya interpretación se pretende profundizar en los datos computados, se desglosa por cada una de las categorías registradas, ejemplificando los modos de operación con casos concretos de cada una de las series, provenientes de las anotaciones realizadas en las fichas de registro.

1. Primera fase: presentación de la información recolectada.

Para esta primera fase –el análisis de frecuencias por unidad– se computaron y contabilizaron la presencia de los indicadores de cada una de las categorías de la *Quality TV* por unidad de análisis, es decir, por episodios y por temporada –una de cada serie de plataformas distintas–, registrados en las fichas de cada unidad (ver anexo).

Los resultados expresados en las tablas 1, 2 y 3 reflejan la recurrencia de los indicadores y categorías en las tres unidades de análisis. Para ello se realizó un cómputo de datos expresados de forma numérica con la intención de reflejar las ocasiones en que un indicador se halla presente. Así, en la tabla indicados por unidades –siendo “S1E1” la abreviatura anglosajona para *Season 1, Episode 1*– se registró cada episodio y sus indicadores contabilizados numéricamente según la cantidad de apariciones de éstos. De modo que, por ejemplo, en el indicador “muerte de personajes” (perteneciente a la categoría de “contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista”) se registra la cantidad de veces que en un episodio alguno de los personajes principales muere; en el de “partida o desplazamiento de personajes” se registra la cantidad de veces que en un episodio algún personaje se van del universo diegético, donde transita la historia del relato; y así por cada uno de los indicadores.

Al final de cada unidad aparecen contabilizados el total de indicadores que por episodio aparecen sobre la base de éstos (15); así como el total de categorías a que pertenecen sobre la base de éstas (7).

Desagregado por categorías, el cómputo también se realizó en unidades de análisis correspondiente al total de toda la temporada registrada. Por ello, al final de cada tabla hay una presentación por porcentajes de la presencia de cada indicador por categoría en la unidad. Por ejemplo, el porcentaje de episodios en que el indicador “muerte de personajes” aparece sobre el total de los episodios de la temporada. De modo que si dicho indicador se registró en cuatro de los diez episodios de la temporada, su expresión en porcentaje es de 40%. Y así con cada uno de los indicadores.

The Handmaid's Tale

Correspondiente a la plataforma de *streaming* Hulu, la siguiente tabla expresa las unidades registradas de la primera temporada de la serie emitida entre el 26 de abril – fecha en que fueron estrenados los primeros tres episodios de la serie– y el 14 de junio de 2017 –fecha en que concluyó la emisión de los siete episodios restantes, estrenados semanalmente cada miércoles.

Figura 1 *The Handmaid's Tale*

Indicadores	S1E1	S1E2	S1E3	S1E4	S1E5	S1E6	S1E7	S1E8	S1E9	S1E10
I.- Muerte de personajes	2	1	-	-	-	-	-	-	1	1
I.- Partida o desplazamiento – geográficos temporales– de personajes	1	1	-	1	1	-	-	1	1	1
II.- Presencia de más de una línea argumental o trama.(Apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo episodio de su aparición.)	1	2	1	2	1	3	1	2	2	1
II.- Cliffhanger	1	1	-	-	-	1	-	-	1	3
III.- Elementos cómicos o melodramáticos en medio del drama, o dramáticos en medio de la comedia o, incluso, el melodrama.	3	2	1	-	2	1	-	2	-	-
III.- Episodio experimental	-	-	-	-	-	1	1	1	-	-
IV.- Recuperación de sucesos de episodios anteriores	-	1	-	-	3	2	3	1	2	5
V.- Referencias a programas televisivos.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
V.- Referencias a obras de teatro.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

V.- Referencias a obras literarias.	-	-	-	-	1	1	-	1	-	-
V.- Referencias a música.	-	2	-	-	-	-	-	-	-	-
V.- Otras referencias - diegéticas y extradiegéticas- a la cultura popular	2	3	2	2	4	1	3	2	1	4
VI.- Tratamientos de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas.	9	4	5	2	1	7	2	5	-	6
VII.- Contenido escatológico, violento y/o sexual	2	2	4	6	3	2	1	5	2	4
VII.- Uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario.	1	1	2	3	1	3	2	-	4	2
Total indicadores	9/15	11/15	6/15	6/15	9/15	10/15	7/15	9/15	8/15	9/15
Total categorías	6/7	7/7	5/7	5/7	7/7	6/7	6/7	7/7	5/7	6/7

Categorías

1. Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista

Indicadores	Episodios	Porcentaje
Muerte de personajes	4/10	40%
Partida o desplazamientos –geográfico temporales– de personajes.	7/10	70%

2. Desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie

Indicadores	Episodios	Porcentaje
Presencia de más de una línea argumental o trama. (Apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo episodio de su aparición.)	10/10	100%
<i>Cliffhanger</i>	5/10	50%

3. Crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes

Indicadores	Episodios	Porcentaje
-------------	-----------	------------

Elementos cómicos o melodramáticos en medio del drama, o dramáticos en medio de la comedia o, incluso, el melodrama.	6/10	60%
Episodio experimental	3/10	30%

4. Tener pretensiones literarias con una escritura compleja

Indicadores	Episodios	Porcentaje
Recuperación de sucesos de episodios anteriores	7/10	70%

5. Realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión

Indicadores	Episodios	Porcentaje
Referencias a programas televisivos.	0/10	0%
Referencias a obras de teatro.	0/10	0%
Referencias a obras literarias.	3/10	30%
Referencias a música.	2/10	20%
Otras referencias -diegéticas y extradiegéticas- a la cultura popular	10/10	100%

6. Abordar temas controversiales

Indicadores	Episodios	Porcentaje
Tratamientos de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas.	9/10	90%

7. Su aspiración al realismo

Indicadores	Episodios	Porcentaje
Contenido escatológico, violento y/o sexual	10/10	100%

Uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario.	9/10	90%
---	------	-----

Figura 1: *The Handmaid's Tale*

En la figura 1 –referente a la primera temporada de la serie *The Handmaid's Tale* de la plataforma Hulu– se identifican algunos patrones en la frecuencia de aparición como en la presencia o ausencia de características de contenido al considerar toda la unidad de análisis. Por ejemplo, una ausencia total de dos indicadores: la referencia a programas televisivos y a obras de teatro, ambos pertenecientes a la categoría de *realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión*.

En ese mismo sentido es de destacar que la presencia del resto de indicadores de esta misma categoría es baja, con apenas tres referencias a obras literarias –una por episodio– y dos referencias a la música –en un mismo episodio–. La única constante de esta categoría se halla en el último de sus indicadores, donde su presencia es del 100%, con un mínimo de una referencia –diegética o extradiegética– a la cultura popular en dos episodios y un máximo de cuatro, también en dos episodios.

De igual manera, los únicos otros indicadores, con una presencia del 100% en la unidad de registro, son los correspondientes a la “presencia de más de una línea argumental o trama” (de la categoría *desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie*) y el “contenido escatológico, violento y/o sexual” (correspondiente a la categoría *aspiración al realismo*).

En lo que respecta a la presencia o ausencia de las características del contenido, no existe otro indicador que se muestre vacío en la unidad de análisis, y salvo en un caso –el indicador “muerte de personajes” de la categoría de *contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista*– con un 40% de presencia, el resto tiene presencia en la mitad o más de episodios por temporada.

Por otra parte, respecto a la frecuencia de aparición, es decir, el número de veces, se identifica que en la mayoría de los casos la presencia de indicadores es de una, dos o tres veces por episodio; salvo excepciones, como el caso de la “recuperación de sucesos de episodios anteriores” (5) y el “tratamiento de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas” (6) en el último episodio de la temporada, así como el de este último indicador que llega a aparecer hasta nueve (9) y siete (7) veces en el primer y sexto episodio respectivamente.

En lo que respecta a la frecuencia de aparición por episodio puede notarse que a pesar de que varían el número de indicadores y, por tanto, de categorías, en la mayoría de los casos cuenta con cuando menos cinco categorías por episodio. Es decir, que en tres episodios hay presencia de cinco de siete indicadores, en cuatro más hay seis de siete y sólo en tres hay un total de siete indicadores de siete –en el segundo, quinto y octavo episodio.

De la *figura 1* pueden extraerse los siguientes hallazgos:

- Ausencia total de dos indicadores: la referencia a programas televisivos y a obras de teatro, ambos pertenecientes a la categoría de *realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión*.
- Baja presencia del resto de indicadores de la misma categoría, con apenas tres referencias a obras literarias –una por episodio– y dos referencias a la música –en un mismo episodio–.
- Además del anterior los únicos otros indicadores, con una presencia del 100% en la unidad de registro, son los correspondientes a la “presencia de más de una línea argumental o trama” (de la categoría *desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie*) y el “contenido escatológico, violento y/o sexual” (correspondiente a la categoría de *aspiración al realismo*).
- Presencia del resto de indicadores en la mitad o más episodios por temporada, salvo en un caso –el indicador “muerte de personajes” de la categoría de *contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista*– con un 40% de presencia.
- En la mayoría de los casos la presencia de indicadores es de una, dos o tres veces por episodio; salvo excepciones, como el caso de la “recuperación de sucesos de episodios anteriores” que aparece hasta cinco veces en un episodio y el “tratamiento de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas” que aparece seis, nueve y siete veces en tres respectivos episodios.
- En la mayoría de los casos se cuenta con mínimo cinco categorías –de siete– por episodio.
- Solamente en tres episodios hay una presencia total de las siete categorías: en el segundo, quinto y octavo episodio.

Stranger Things

Correspondiente a la plataforma de *streaming* Netflix, la siguiente tabla expresa las unidades registradas de la primer temporada de la serie estrenada el 15 de julio de 2016, día en que los ocho episodios estuvieron disponibles para su visionado.

Figura 2: Stranger Things

Indicadores	S1E1	S1E2	S1E3	S1E4	S1E5	S1E6	S1E7	S1E8
I.- Muerte de personajes	2	-	-	-	-	-	-	2
I.- Partida o desplazamiento –geográficos temporales– de personajes	1	1	1	-	-	-	-	1
II.- Presencia de más de una línea argumental o trama.(Apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo episodio de su aparición.)	3	5	4	4	4	5	2	3
II.- Cliffhanger	1	1	1	1	1	1	1	1
III.- Elementos cómicos o melodramáticos en medio del drama, o dramáticos en medio de la comedia o, incluso, el melodrama.	-	-	-	-	-	-	-	-
III.- Episodio experimental	-	-	-	-	-	-	-	-
IV.- Recuperación de sucesos de episodios anteriores	-	-	1	1	-	3	2	1
V.- Referencias a programas televisivos.	1	-	1	2	1	1	1	-
V.- Referencias a obras de teatro.	-	-	-	-	-	-	-	-
V.- Referencias a obras literarias.	1	-	-	2	-	1	-	-
V.- Referencias a música.	-	1	-	1	-	-	-	-
V.- Otras referencias -diegéticas y extradiegéticas- a la cultura popular	6	6	6	2	6	6	4	3
VI.- Tratamientos de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas.	2	2	1	1	1	3	1	-
VII.- Contenido escatológico, violento y/o sexual	-	1	1	2	1	1	1	2
VII.- Uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario.	5	1	-	2	-	2	4	3

Total indicadores	9/15	8/15	8/15	10/15	6/15	9/15	8/15	8/15
Total categorías	5/7	4/7	6/7	5/7	4/7	5/7	5/7	5/7

Categorías

1. Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista

Indicadores	Episodios	Porcentaje
Muerte de personajes	2/8	25%
Partida o desplazamientos –geográfico temporales– de personajes.	4/8	50%

2. Desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie

Indicadores	Episodios	Porcentaje
Presencia de más de una línea argumental o trama. (Apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo episodio de su aparición.)	8/8	100%
<i>Cliffhanger</i>	8/8	100%

3. Crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes

Indicadores	Episodios	Porcentaje
Elementos cómicos o melodramáticos en medio del drama, o dramáticos en medio de la comedia o, incluso, el melodrama.	0/8	0%
Episodio experimental	0/8	0%

4. Tener pretensiones literarias con una escritura compleja

Indicadores	Episodios	Porcentaje
Recuperación de sucesos de episodios anteriores	5/8	62.5%

5. Realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión

Indicadores	Episodios	Porcent
Referencias a programas televisivos.	6/8	75%
Referencias a obras de teatro.	0/8	0%
Referencias a obras literarias.	3/8	37.5%
Referencias a música.	2/8	25%
Otras referencias -diegéticas y extradiegéticas- a la cultura popular	8/8	100%

6. Abordar temas controversiales

Indicadores	Episodios	Porcen
Tratamientos de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas.	7/8	87.5%

7. Su aspiración al realismo

Indicadores	Episodios	Porcen
Contenido escatológico, violento y/o sexual	7/8	87.5%
Uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario.	6/8	75%

Figura 2: *Stranger Things*

Al analizar la frecuencia de aparición de las características de contenido en la figura 2 –referente a la primera temporada de la serie *Stranger Things* de la plataforma Netflix– se halla que existe una ausencia de la categoría de los indicadores de “episodio experimental” y de “referencias a obras de teatro” (correspondientes a las categorías *desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie y realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la televisión* respectivamente).

En esa misma medida, existe una presencia del 100% en la unidad de análisis, es decir, de la temporada completa, en tres indicadores, a saber: “presencia de más de una

línea argumental o trama (apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo episodio de su aparición)”, “cliffhanger” y “otras referencias –diegéticas y extradiegéticas– a la cultura popular”. En dos casos, de dos categorías distintas, los indicadores se hallan presentes a lo largo de toda la temporada a excepción de un episodio, el último en un caso y el primero en otro. Se trata de los indicadores “tratamiento de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas” en donde existe una presencia de cuando menos una vez por episodio a excepción del último; y del “contenido escatológico, violento y/o sexual”, donde a excepción del primer episodio hay presencia cuando menos una vez en cada uno de los siete restantes.

Respecto a la presencia o ausencia de características del contenido, destaca que el resto de indicadores oscilan entre una presencia que supera la mitad de los episodios tanto como los que quedan por debajo con una presencia apenas considerable. En tres casos, por ejemplo, los indicadores aparecen en menos de cuatro episodios. Es el caso de la “muerte de personajes” (de la categoría *contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista*) con presencia en tan sólo dos episodios de ocho, es decir, el 25% del porcentaje total de la unidad de análisis; de igual manera, dos indicadores de la categoría *realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión* (“referencias a obras literarias” y “referencias a música”) cuentan apenas con presencia en tres y dos episodios, respectivamente, un 37.5% y 25%.

Tan solo un indicador (“partida o desplazamientos –geográfico temporales– de personajes”) tiene presencia en el 50% de los episodios, es decir, en cuatro de ocho. Cinco son los casos de indicadores que sobrepasan la presencia en más de la mitad de los episodios. En el caso de la “recuperación de sucesos de episodios anteriores” su presencia rebasa la mitad de los episodios de la unidad de análisis con una aparición en cinco de éstos (un 62.5%). Tanto el indicador “referencia a programas televisivos” (de la categoría *realizar referencias a la cultura popular*) como el del “uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario” (de la categoría *aspiración al realismo*) cuentan con presencia en un 75% del total de episodios, es decir, en seis de ocho; mientras que el “tratamiento de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas” (de la categoría *abordar temas controversiales*) y “contenido escatológico, violento y/o sexual” (de la categoría *aspiración al realismo*) aparecen en siete de ocho episodios –con un 87.5% del total de la unidad–.

En lo que respecta a la presencia o ausencia de indicadores y categorías por episodio, destaca que en la mayoría de ellos –en cinco– tan sólo se hallan igual número de categorías: cinco de siete. Se trata de los episodios primero, cuarto, sexto, séptimo y octavo. En dos de los episodios –el segundo y quinto– se cuenta con presencia de tan sólo cuatro categorías, y sólo en un caso –el tercer episodio– con seis de siete. En ningún caso un episodio cuenta con un total de categorías.

Algo semejante ocurre con los indicadores por episodio, donde sólo un episodio –el quinto, donde hay cinco de siete categorías– tiene apenas diez indicadores de quince posibles; el resto oscila entre los ocho (siendo mayoría con cuatro casos) y los nueve indicadores (en dos casos). El más bajo –el quinto episodio– cuenta con apenas seis indicadores de los 15 posibles.

De la *figura 2* pueden extraerse los siguientes hallazgos:

- Ausencia de la categoría de los indicadores “episodio experimental” y “referencias a obras de teatro” (correspondientes a las categorías *desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie y realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la televisión* respectivamente).
- Presencia del 100% en la unidad de análisis (la temporada completa) en tres indicadores: “presencia de más de una línea argumental o trama”, “cliffhanger” y “otras referencias –diegéticas y extradiegéticas– a la cultura popular”.
- Presencia de dos indicadores a lo largo de casi toda la temporada completa, a excepción de un sólo episodio: el último en el caso de “tratamiento de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas” y el primero en “contenido escatológico, violento y/o sexual”.
- Aparición de indicadores en menos de cuatro episodios: “muerte de personajes” con presencia en tan sólo dos episodios, es decir, el 25%; y “referencias a obras literarias” y “referencias a música” en tres y dos episodios, respectivamente, un 37.5% y 25%.
- Un sólo indicador con presencia en cuatro de ocho episodios: “partida o desplazamientos –geográfico temporales– de personajes”.
- Cinco casos en que los indicadores sobrepasan la presencia en más de la mitad de los episodios; dos de ellos –“tratamiento de temas como el aborto, la

homosexualidad, el racismo o controversias religiosas” y “contenido escatológico, violento y/o sexual” – aparecen en siete de ocho episodios con un 87.5% del total de la unidad.

Dirección General de Bibliotecas UAQ

The Marvelous Mrs. Maisel

Correspondiente a la plataforma de *streaming* Amazon Prime Video, la siguiente tabla expresa las unidades registradas de la primera temporada de la serie creada por Amy Sherman-Palladino, la cual fue emitida entre el 17 de marzo de 2017 –fecha en que se emitió el primer episodio– y el 19 de noviembre del mismo año –día en que se emitieron los siete restantes al estar disponibles dentro de la plataforma.

Figura 3: *The Marvelous Mrs. Maisel*

Indicadores	S1E1	S1E2	S1E3	S1E4	S1E5	S1E6	S1E7	S1E8
I.- Muerte de personajes	-	-	-	-	-	-	-	-
I.- Partida o desplazamiento – geográficos temporales– de personajes	-	-	-	-	-	-	1	-
II.- Presencia de más de una línea argumental o trama.(Apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo episodio de su aparición.)	1	3	3	3	2	4	3	1
II.- Cliffhanger	-	-	-	-	-	-	-	-
III.- Elementos cómicos o melodramáticos en medio del drama, o dramáticos en medio de la comedia o, incluso, el melodrama.	1	3	-	1	1	2	-	1
III.- Episodio experimental	-	-	-	-	-	-	-	-
IV.- Recuperación de sucesos de episodios anteriores	-	1	-	3	-	4	1	8
V.- Referencias a programas televisivos.	2	1	1	4	1	2	-	1
V.- Referencias a obras de teatro.	-	-	-	-	2	-	1	1
V.- Referencias a obras literarias.	2	1	1	2	-	-	1	1
V.- Referencias a música.	-	-	3	1	2	1	2	-

V.- Otras referencias -diegéticas y extradiegéticas- a la cultura popular	7	8	10	6	8	5	7	12
VI.- Tratamientos de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas.	6	5	7	1	1	2	3	1
VII.- Contenido escatológico, violento y/o sexual	4	1	1	-	-	-	-	1
VII.- Uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario.	-	1	4	2	5	6	4	3
Total indicadores	6/15	9/15	8/15	10/15	8/15	8/15	9/15	10/15
Total categorías	4/7	6/7	4/7	5/7	4/7	6/7	6/7	6/7

Categorías

1. Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista

Indicadores	Episodios	Porcentaje
Muerte de personajes	0/8	0%
Partida o desplazamientos –geográfico temporales– de personajes.	1/8	12.5%

2. Desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie

Indicadores	Episodios	Porcentaje
Presencia de más de una línea argumental o trama. (Apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo episodio de su aparición.)	8/8	100%
<i>Cliffhanger</i>	0/8	0%

3. Crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes

Indicadores	Episodios	Porcentaje
Elementos cómicos o melodramáticos en medio del drama, o dramáticos en medio de la comedia o, incluso, el melodrama.	6/8	75%

Episodio experimental	0/8	0%
-----------------------	-----	----

4. Tener pretensiones literarias con una escritura compleja

Indicadores	Episodios	Porcentaje
Recuperación de sucesos de episodios anteriores	5/8	62.5%

5. Realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión

Indicadores	Episodios	Porcentaje
Referencias a programas televisivos.	7/8	87.5%
Referencias a obras de teatro.	3/8	37.5%
Referencias a obras literarias.	6/8	75%
Referencias a música.	5/8	62.5%
Otras referencias -diegéticas y extradiegéticas- a la cultura popular	8/8	100%

6. Abordar temas controversiales

Indicadores	Episodios	Porcentaje
Tratamientos de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas.	8/8	100%

7. Su aspiración al realismo

Indicadores	Episodios	Porcentaje
Contenido escatológico, violento y/o sexual	4/8	50%
Uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario.	7/8	87.5%

Figura 3: *The Marvelous Mrs Maisel*

En la última de las figuras, la referente a la serie *The Marvelous Mrs. Maisel* de la plataforma Hulu, al identificar la frecuencia, la presencia o ausencia de características de contenido, destaca la inexistencia en tres indicadores de tres categorías distintas. La primera de ellas, *contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista*, tiene una presencia mínima de indicadores: ninguno en los referentes a “muerte de personajes” y apenas una aparición –en el séptimo episodio– de “partida o desplazamiento –geográfico temporales– de personajes”. En el caso del indicador “cliffhanger”, de la categoría *desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie*, igualmente se halla vacío; lo mismo que el de “episodio experimental” de la categoría *crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes*.

Por el contrario, hay una presencia constante del 100% en toda la unidad de tres indicadores de tres categorías distintas, a saber: la “presencia de más de una línea argumental o trama” de la categoría *desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie*, “otras referencias –diegéticas y extradiegéticas– a la cultura popular” de la categoría *realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la televisión y* “tratamiento de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas” de la categoría *abordar temas controversiales*.

Apenas por debajo de los tres anteriores, quedan dos indicadores de dos categorías distintas, cuya presencia es de 87.5%, es decir, con una presencia en siete de ocho episodios por temporada. Se trata de las “referencias a programas televisivos” de la categoría *realizar referencias a la cultura popular* y “uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario” de la *aspiración al realismo*. En el primer caso, con ausencia solamente en el penúltimo episodio –el séptimo de la temporada– y, en el segundo caso, en el primero.

En lo que respecta a la presencia o ausencia de características del contenido por cada unidad, destaca que, pese a estar apenas por la mitad de indicadores en cada caso, existen cuatro episodios que cuentan con seis de las siete categorías posibles. Ninguno, sin embargo, cuenta con todas. Se trata de los episodios dos, seis, siete y ocho. En estos casos, los indicadores oscilan entre ocho (un caso), nueve (dos casos) y diez (un sólo caso, el último episodio). El resto de episodios –salvo el quinto con cinco categorías de siete posibles– cuentan con cuatro categorías por cada caso.

Respecto a la frecuencia (el número de veces en que aparecen) de las características de contenido, resulta interesante que a lo largo de toda la unidad de análisis, el indicador con mayor número de contenidos es el referente a las “referencias –diegéticas y extradiegéticas– a la cultura popular”, donde llegan a aparecer hasta diez y doce elementos en dos episodios: el tercero y el último, respectivamente.

De la *figura 3* destacan los siguientes hallazgos:

- Inexistencia de tres indicadores de tres categorías distintas: “muerte de personajes” y apenas una aparición de “partida o desplazamiento –geográfico temporales– de personajes”; “cliffhanger” (*desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie*) y “episodio experimental” (*crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes*).
- Presencia del 100% en la unidad de análisis de tres indicadores de categorías distintas: “presencia de más de una línea argumental o trama” (*desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie*), “otras referencias –diegéticas y extradiegéticas– a la cultura popular” (*realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la televisión*) y “tratamiento de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas” (*abordar temas controversiales*).
- Dos indicadores –de dos categorías distintas– con presencia del 87.5%.
- Ningún episodio cuenta con las siete categorías posibles ; cuatro lo hacen con seis; uno con cinco; y tres con cuatro.
- A lo largo de toda la unidad de análisis, el indicador con mayor número de contenidos es el referente a las “referencias –diegéticas y extradiegéticas– a la cultura popular” con diez y doce elementos en dos episodios distintos.
- El cuarto y octavo episodios cuentan con el mayor número de indicadores: 10 de 15 posibles, representando a cinco y seis categorías, respectivamente.

Presentación por porcentajes de las tres unidades

A fin de realizar un comparativo entre las tres unidades de análisis –las temporadas de tres series de plataformas distintas– desde una dimensión cuantitativa, en la tabla 6 se realiza una presentación por porcentajes de los indicadores de cada una de las categorías de la quality tv, y de igual manera, en la tabla 7 se expresan los porcentajes de cada categoría de cada unidad (en la cual el resultado obtenido se realiza de la suma de sus indicadores antes expresados). Así se pretende mostrar, antes de pasar a la segunda fase de carácter descriptivo e interpretativo, el cómputo por indicadores y categorías de la presencia de éstos en las unidades de análisis.

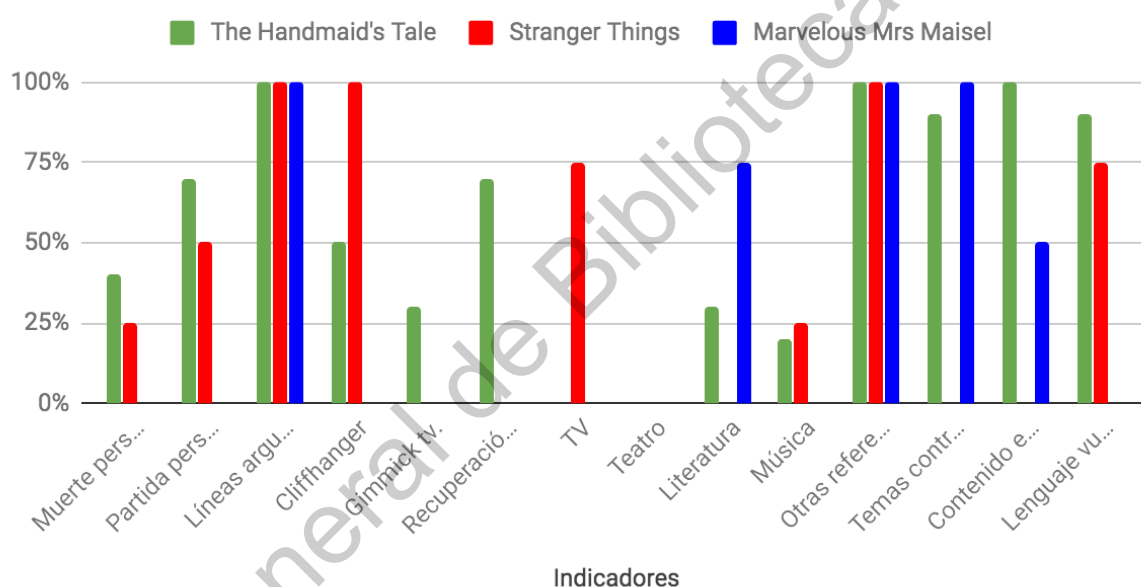
En las columnas de la tabla 6 abreviadas como “Ep” se presenta la cantidad de ocasiones que un episodio contó con la presencia de los indicadores en cada una de las series (abreviadas cada una, donde T.H.T corresponde a *The Handmaid’s Tale*; S.T. a *Stranger Things*; y T.M.M.M. a *The Marvelous Mrs Maisel*) acompañadas, entre paréntesis, del número de episodios que componen la temporada. De igual manera, en la columna contigua a cada una de ellas, e indicado con el símbolo de porcentaje y la abreviatura antes descrita, se presenta el porcentaje que esta presencia por episodios representa en el total de la unidad de análisis.

Tabla 4: Presentación por porcentajes de los indicadores

Indicadores	Ep. T.H.T. (10)	% T.H.T.	Ep. S.T. (8)	% S.T.	Ep. T.M.M.M. (8)	% T.M.M.M.
I. Muerte personajes	4	40%	2	25%	0	0%
I. Partida personajes	7	70%	4	50%	1	12.5%
II. Líneas argumentales	10	100%	8	100%	8	100%
II. Cliffhanger	5	50%	8	100%	0	0%
III. Gimmick tv.	3	30%	0	0%	0	0%
IV. Recuperación episodios	7	70%	5	62.5%	5	62.5%
V. TV	0	0%	6	75%	7	87.5%
V. Teatro	0	0%	0	0%	3	37.5%
V. Literatura	3	30%	3	37.5%	6	75%

V. Música	2	20%	2	25%	5	62.5%
V. Otras referencias	10	100%	8	100%	8	100%
VI. Temas controversiales	9	90%	7	87.5%	8	100%
VII. Contenido escatológico	10	100%	7	87.5%	4	50%
VII. Lenguaje vulgar	9	90%	6	75%	7	87.5%

Presencia de indicadores por unidad (temporada) en los tres casos



Imágen 1: presencia de indicadores por unidad (temporada) en los tres casos

En la tabla 4 se consigna el total acumulado de los porcentaje de los indicadores por cada una de las categorías, los cuales se presentan en la desagregación de éstas con el fin de mostrar un comparativo entre los tres títulos.

Tabla 5: total de los porcentajes por indicadores de cada categoría

Categorías	<i>The Handmaid's Tale</i>	<i>Stranger Things</i>	<i>The Marvelous Mrs Maisel</i>
Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista	55%	37.5%	6.25%
Desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie	75%	100%	50%

Crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes	30%	0%	0%
Tener pretensiones literarias con una escritura compleja	70%	62.5%	62.5%
Realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión	30%	47.5%	72.5%
Abordar temas controversiales	90%	87.5%	100%
Aspiración al realismo	95%	81.25%	68.7%

Presencia de categorías por unidad (temporada) en los tres casos

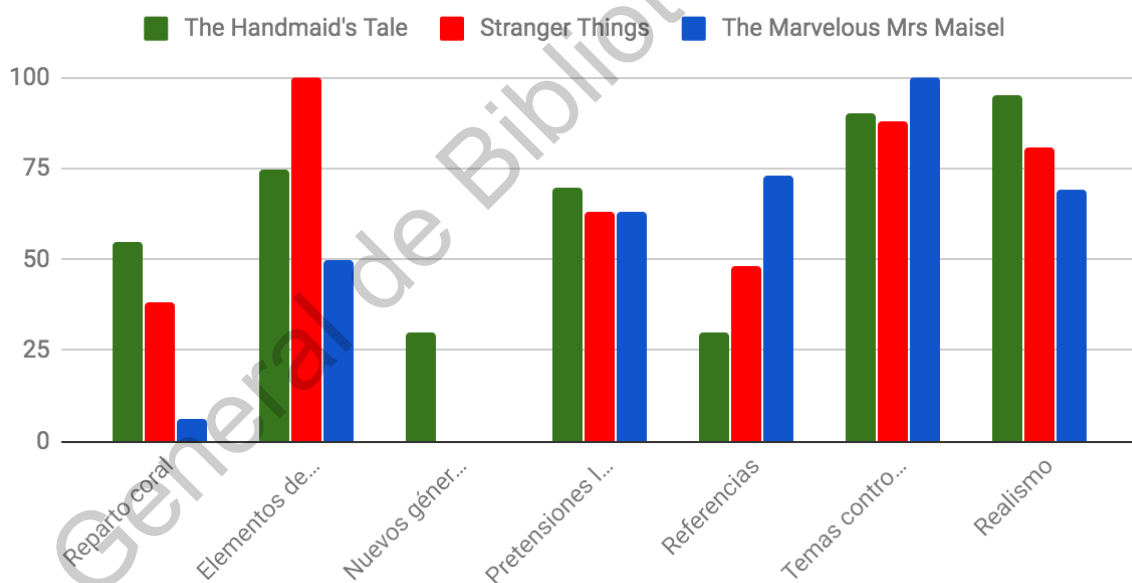


Imagen 2: total de los porcentajes por indicadores de cada categoría

Segunda fase: interpretación y descripción de los resultados.

En esta segunda fase del análisis de contenido, en la que se integra un esfuerzo interpretativo de los datos, se procede a analizar las categorías desde un enfoque transversal, es decir, uno en que se contrasten entre las diversas unidades o temporadas de series distintas. La interpretación pretende profundizar en los datos computados desde la incorporación del registro de las distintas series a partir de los elementos recurrentes reflejados en el análisis de frecuencias.

a) *Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista*

Entre las estrategias por diversificar la pluralidad de personajes en la narrativa teleserial, está la de emplear múltiples tramas para que de este modo tengan cabida más de uno; el foco se posa sobre la descolocación de un único protagonista, y se apuesta entonces por el retrato de una comunidad: un grupo de amigos en el ficticio condado de Hawkins, los miembros de una “familia” en la también ficticia República de Gilead y el resto de criadas, o el de la familia y amigos de una comediente neoyorquina a mediados del Siglo XX.

Pero también, entre sus estrategias está la posibilidad de prescindir de alguno de sus personajes sin que ello signifique la conclusión del universo narrativo. Si Thompson (1996) recordaba que *St Elsewhere* había inaugurado esta prerrogativa de poder eliminar de la serie a sus personajes principales –teniendo como consecuencia que los espectadores dejaran de lado la certeza de que eso no podía suceder, o no cuando menos en la televisión–, hoy en día cuesta imaginar a un espectador que no sepa del latente riesgo de que el personaje a quien siga en pantalla pueda no aparecer más al final de la temporada, ya sea a causa de su muerte o de un desplazamiento: un personaje que se va de la ciudad, que se muda o emprende un viaje.

En *The Marvelous Mrs Maisel* el elenco se mantiene estable: en ella nadie muere y apenas en un episodio –el séptimo, titulado “Put That On Your Plate!”– acudimos a un desplazamiento de sus personajes. Se trata del momento en el penúltimo episodio en el que Rose Weissman, la madre de Midge, tras enterarse del divorcio de su hija, busca a

Drina, una suerte de consejera espiritual. Al llegar se encuentra con que ha sido sustituida por una nueva consejera. Esta noticia y el desconuelo que le sigue es el único registro que existe de las estrategias narrativas para contar con un reparto coral en la serie de PrimeVideo.

Si *The Marvelous Mrs maisel* cuenta apenas con una partida o desplazamiento y ninguna muerte de personajes, en las otras dos series analizadas se registra una presencia considerable. En la muerte de personajes, si bien no es una constante a lo largo de la serie, sí que *The Handmaid's Tale* cuenta con presencia en cuatro de sus diez episodios –en el primero, incluso, con dos muertes en el mismo–, y *Stranger Things* con dos episodios registrados en los que aparecen, en cada uno, dos muertes: el primero y el último. Esto significa que en toda la temporada –o unidad de registro– la serie de Hulu tiene una presencia del 30% y la de Netflix de 25%.

En *The Handmaid's Tale* la temporada se inaugura con la presunta muerte de Luke, el marido de June, al intentar huír; ese momento, pese a que en el desarrollo de la serie se nos muestre que sigue vivo, abre una de las líneas argumentales de la trama: los intentos por comunicarse con él. Al terminar el capítulo también se informa de la muerte de Moira, la mejor amiga de la protagonista. En ambos casos, los personajes dados por muertos se irán mostrando como imprescindibles en la trama mediante el recurso de la analépsis –en *flashbacks* o escenas retrospectivas– mostrando escenas de su vida antes del cautiverio, y en la que tanto mejor amiga como marido son pieza fundamental. A pesar de desmontarse las presuntas muertes en el transcurso de la temporada, destaca que el relato se inaugure con la información de las muertes, nunca reveladas y apenas sugeridas: un disparo en medio del bosque, el anuncio que le confían en mitad de una lapidación. No sólo eso, sino que al ser piezas fundamentales del relato, la serie concluye la trama reencontrando a los personajes que se daban por muertos, a salvo en Canadá y sabiendo que June también sigue viva.

La otra muerte registrada en *The Handmaid's Tale* de algún modo clausura este recurso hacia el penúltimo capítulo cuando Janine, otra de las criadas, se halla en el borde de un puente con el niño que dio a luz y le fue arrebatado de acuerdo a la reglas de la República. Estando ahí revela agravios del oficial Putnam sobre ella, el marido de la casa a la que pertenece. June habla con ella y diciéndole que las cosas cambiarán pronto logra que le entregue al recién nacido; sin convencerla de que no intente suicidarse aventándose

al río. El capítulo concluye mostrando a June inconsciente en un hospital junto a la Tía Lydia: de nueva cuenta la escena no deja ver si se trató de una muerte o no.

En el caso de *Stranger Things*, con dos episodios con registro de muerte de personajes, resalta que de las cinco muertes que se presentan en escena, ninguna corresponde a la de algún personaje protagónico; por el contrario, son personajes secundarios y anónimos quienes en el relato mueren: un guardia en el laboratorio de Hawkins, el dueño de la cafetería donde se resguarda Eleven en el primer episodio, los agentes gubernamentales que persiguen a los niños. Si acaso dos son de personajes cuya incidencia ha sido mayor a lo largo de la serie. Se trata, en el último episodio titulado “Chapter Eight: The Upside Down”, de la muerte del antagonista Dr. Brenner a manos del Demogorgon, y de la muerte presentada en una analépsis de la hija de Hoper.

Con respecto a la partida o desplazamiento se registra en la de *Stranger Things* un 25% de presencia en toda la temporada (dos de los ocho episodios que la componen), y en *The Handmaid's Tale* un 70% (siete de los diez episodios). En el caso de la serie de Netflix, la partida más importante por articular la trama principal es la desaparición de Will presentada en el primer episodio que precisamente se titula “Chapter One: The Vanishing of Will Byers”. La otra ocurre al final de la temporada, en el octavo episodio, y se trata de la partida de Eleven, quien desaparece junto al Demogorgon tras vencerlo. A pesar de no tratarse en este caso del indicador de otra categoría (presentada a continuación), esta partida funciona a manera de gancho narrativo mediante el empleo del recurso del *cliffhanger*.

b) Desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie

En esta categoría destaca –acaso uno de los hallazgos más interesantes– la diferencia entre series y por tanto plataformas de uno de los indicadores que, puede entenderse a la luz de cómo éstas son emitidas. Se trata del recurso narrativo denominado *cliffhanger*, el cual consiste en la interrupción de una resolución al final del episodio con la intención de generar suspenso en el espectador y una apuesta por asegurar la continuación de su visionado en la próxima entrega. De ahí el término que traducido literalmente se explicaría como “colgar de un precipicio”; heredero de la televisión

tradicional, este dispositivo narrativo pausa la acción –se halla inacabada– y la resuelve con la emisión de la siguiente entrega (semanal, en el caso de la televisión emitida en abierto o cable).

En el análisis destaca que una serie no cuenta con uso alguno de este dispositivo –*The Marvelous Mrs Maisel*–, otra con un uso del 50% en toda la temporada –*The Handmaid's Tale*– y otra más con un uso constante, el final de cada uno de sus episodios, a lo largo de la temporada –*Stranger Things*–.

En *The Handmaid's Tale* se hace uso de este recurso en momentos varios de la temporada, cargándolos sin embargo hacia los dos primeros capítulos, el sexto (cercano a la mitad de la unidad) y los últimos dos. Se trata, por ejemplos, de escenas como al término del primer episodio, cuando Deglen –la criada que ha sido asignada para acompañarle y que más tarde se nos revelará que forma parte del movimiento de resistencia– le advierte a June que tenga cuidado porque en su casa hay un Ojo, un espía de República de Gilead. También en “A Woman's Place” –el sexto episodio– en que antes de los créditos finales el asistente de la embajadora mexicana le informa a June que su esposo sigue vivo y que puede escribirle un mensaje apresuradamente antes de que la delegación se retire del hogar del comandante Waterford.

La acción interrumpida o inacabada y en espera de resolución, como recurso narrativo, aparece al final de la temporada para mostrar que no se trata de un relato concluido. En “The Night”, el décimo y último episodio de la primera temporada, quedan sin resolver tres sucesos que, se intuye, serán decisivos: la duda por saber cómo efectuará sobre las criadas su castigo la Tía Lydia luego de que les advirtiera consecuencias por negarse a la lapidación de Janine; qué uso hará Rita con el paquete de los testimonios que June le dice dónde localizar; y, finalmente, qué sucederá con la propia June si la última escena la muestra subiéndose a la camioneta en la que se la llevan presa, a pesar de que su aliado Nick le haya dicho que confiara y se fuera con ellos. Tres resoluciones inconclusas.

El caso de *Stranger Things* es particular porque en él el relato se construye haciendo uso constante del recurso del *cliffhanger* al término de cada parte de la unidad. Desde el primer episodio que concluye con los niños protagonistas encontrándose en el bosque a Eleven, hasta el último en que, en el epílogo, se muestra a Will en el baño escupiendo una suerte de sanguijuela con el aspecto del Demogorgon y experimentando

visiones sobre el Otro Lado. En medio, cada episodio concluye con un evento irresuelto como la desaparición de Barb en “Chapter Two: The Weirdo on Maple Street”, el encuentro del aparente cadáver de Will en “Chapter Three: Holly, Jolly”, la entrada de Hop al laboratorio tras forzar la reja en “Chapter Four: The Body” y así sucesivamente.

El uso de este recurso narrativo puede explicarse acaso desde los procesos de emisión de cada una de las series y al protocolo de visionado asociado a ellos. Conviene recordar que mientras Hulu realizó la emisión de *The Handmaid’s Tale* en dos etapas –la primera, poniendo a disposición los tres primeros episodios en un solo día, para en una segunda etapa, “emitir” los siete restantes de manera semanal–, Netflix hizo lo propio con *Stranger Things* disponiendo de todos los episodios en un solo momento. El uso del *cliffhanger* al final del episodio puede asegurar que, de serle posible, el espectador continúe el visionado, propiciando así el “atracción de series” o *binge-watching*.

Sin embargo, la posible aproximación a esta deducción se ve relativizada al recordar que la plataforma Amazon Prime Video, si bien también articuló la emisión de *The Marvelous Mrs Maisel* en dos etapas (emitiendo el primer episodio el 17 de marzo de 2017, y los restantes ocho meses después), su modelo se acerca más al de Netflix que al de Hulu sin que aparezca ni una sola vez el recurso del *cliffhanger*.

Sí emplea, sin embargo, de manera constante el otro recurso que constituye el indicador del desarrollo de elementos de la trama a lo largo de toda la serie mediante la presencia de más de una línea argumental y la apertura de ellas. *The Marvelous Mrs Maisel* cuenta con más de una línea argumental en la mayoría de sus episodios, en las cuales se van mostrando las peripecias de los diversos personajes que orbitan a Midge, la protagonista del relato.

Por ejemplo, en “Because You Left”, el tercer episodio de la temporada, las tramas que lo tejen son la que constituyen Midge y Susie en visitas a abogados, tribunales y clubs de comedia, al tiempo que se presentan cómo los padres de Midge y Joel se reúnen para intentar arreglar los desencuentros de sus hijos y a Joel lidiando con sus problemas laborales. También ocurre en “Mrs. X at the Gaslight”, el sexto episodio, cuando se muestra a Midge en su breve paso como comediante de fiestas, a su padre Abe ante el ofrecimiento de un nuevo proyecto, a su madre visitando a Drina y a Susie lidiando con el agente de Randall; hacia el final del episodio, las tramas se entrelazan con Midge y sus padres yendo a cenar para celebrar el crecimiento profesional del padre solo para

encontrar a Joel con su nueva pareja en otra mesa. Los dos casos descritos no son aislados: los seis episodios que median entre el inicio y final de temporada cuentan con tres o cuatro tramas en cada caso.

Algo similar ocurre con *Stranger Things* en la cual cada uno de sus episodios cuenta con más de una línea argumental, oscilando entre las tres y cinco cada uno. El primero de ellos inaugura el relato con la presentación de los niños protagonistas y la posterior desaparición de uno ellos, al tiempo en que muestra también a Nancy en los preparativos para su cita y a la policía investigando el robo de gnomos y la desaparición de Will, además de a Eleven ocultándose tras la huida del laboratorio. Las líneas argumentales que capítulo a capítulo se abren y, hacia el final de la temporada, incluso se cruzan. Por ejemplo, si en el primer episodio Mike y su grupo de amigos nada tenían que ver con Eleven, tras encontrarla al final del mismo cruzan su historia para que en “Chapter Two: The Weirdo on Maple Street” Mike acoja a Eleven en su casa.

Así, la búsqueda de Will va sumando personajes en diversas tramas con un mismo objetivo. Por ejemplo, en el sexto episodio, “Chapter Six: The Monster”, Nancy y Jonathan –hermanos de Mike y Will, respectivamente–, dos personajes que pertenecían a tramas distintas, comienzan a entrelazar la propia guiada, primero, por la búsqueda de Barb y, después, de Will –los dos personajes que han sido llevados al Otro Lado. Llegados al séptimo episodio, “Chapter Seven: The Bathub”, las tramas se intercalan formando duplas que, al inicio, no estaban juntas: como los mencionados Jonathan y Nancy, los niños y Eleven, Hop y Joyce, Steve peleándose con sus amigos y sumándose de manera involuntaria a la búsqueda. Progresivamente hasta que en el final de temporada, Hop y Joyce crucen al Otro Lado, los niños huyan de los agentes que siguen a Eleven y, finalmente, Jonathan, Steve y Nancy combatan al Demogorgon en casa de Joyce. Tramas que se abren, progresan y se van entremezclando.

En *The Handmaid's Tale*, el indicador que parece ser una constante en las tres series, aparece a lo largo de toda la temporada, oscilando entre una y tres líneas argumentales por episodio. Destaca en ésta, sin embargo, su uso constante de un recurso narrativo que a ratos brinda elementos de una trama subyacente y alusiva, a saber: el uso de analépsis, pasajes del pasado que son traídos a escena rompiendo la secuencia cronológica.

Desde el primer episodio (“Offred”), por ejemplo, su uso es constante: en la medida que se va mostrando la rutina de June en la casa de Waterford –yendo junto a Defred al supermercado, siendo sometida a la Ceremonia, participando junto al resto de Criadas a una condena a la que han sido convocadas– por medio de *flashbacks* se muestra su llegada al Centro Rojo, primero, y a la casa de los Waterford después; también a ella en la playa junto a su marido y su hija, sus días universitarios junto a Moira, el momento que a las puertas de un restaurante le confía a su amiga que está embarazada; retazos, en suma, de la vida antes de la imposición de la República de Gilead y de la trama en el presente de la narración, que constituyen una línea argumental subyacente.

El recurso se mantiene a lo largo de la temporada –llegando incluso a constituir un par de episodios experimentales, indicador de otra categoría en el análisis– y, aunque no es la única serie que lo hace, sí que es bastante más constante que en los casos de *Stranger Things* (donde, por ejemplo, mediante un *flashback* nos enteramos de la vida de Hop antes del relato) y *The Marvelous Mrs Maisel* (donde se muestran escenas de la vida marital de la protagonista antes de su divorcio).

c) *Crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes*

En esta categoría, destaca que el indicador de la presencia de “episodio experimental” esté vacío en dos de las series analizadas (*Stranger Things* y *The Marvelous Mrs Maisel*); mientras que *The Handmaid’s Tale* cuenta con presencia de tres episodios de la unidad de análisis: el sexto, séptimo y octavo, con un particular uso de recursos narrativos como la analépsis.

Cabe recordar que a lo que este indicador se refiere es a la inclusión de episodios que funcionan como ejercicios experimentales, es decir, episodios en los que parte de la trama se desplaza a planos no habituales. Lo que Cascajosa Virino (2009) define con el término de *Gimmick TV*: episodios “de concepto” con los que se relata o diferencia del resto, ofreciendo algo novedoso. Se trata de episodios con una exploración de fórmulas narrativas o estilísticas, capítulos que “escapan de la monotonía” con la promesa de que, al término del mismo, se volverá a lo establecido (Cascajosa, 2009).

La serie de Hulu cuenta con un 30% de presencia, un porcentaje que en apariencia podría parecer bajo pero que a la luz de la descripción de su indicador muestra que la innovación de su uso radica precisamente en la dosificación: un elemento que destaca del resto debe, por tanto, ser escasamente usado. En ese sentido, en el porcentaje que representa tres episodios de diez, por el contrario, lejos de mostrarse escaso representa un número significativo para una temporada. Pero maticemos. Sólo uno de los casos se ajusta enteramente a la definición de *gimmick tv*; dos innovan en sus recursos estilísticos, escapando a la monotonía y aportando información novedosa, pero no son del todo experimentales.

El sexto episodio, “A Woman’s Place”, si bien no representa una narrativa alterada en su totalidad, sí que en él uno de sus recursos empleados a lo largo de la serie –el uso de *analépsis*, que a su vez desplazaba fragmentando ya la narración– se focalizan, es decir, adquiere un punto de vista, distinto en este caso al que había empleado en otros episodios.

En “A Woman’s Place”, el episodio dirigido por Floria Sigismondi, no toda la narrativa está alterada, pero existe un desplazamiento considerable en el uso de la analépsis: se focaliza en Serena Waterford –esposa del comandante Fred– y no en June –la protagonista de la teleserie– como es habitual. Mientras el capítulo muestra, en el “presente” de la narración, la visita de una delegación extranjera, mediante los *flashbacks* se muestra el papel que Serena ocupó en la fundación de la República de Gilead, información no mostrada hasta entonces en el relato. Gracias a ellos se muestra cómo lo que ahora es una norma –el rezo antes de la Ceremonia– antes era un hábito privado, relegado a la cama de los Waterford; también se muestra a los Waterford yendo al cine, y antes de que se apaguen las luces de la sala se cuele una conversación donde Serena le cuenta a su marido sobre la escritura de su más reciente *paper* y la idea para un nuevo libro: la fertilidad como “recurso nacional” y la reproducción como “imperativo moral”. En esta escena se muestra no sólo que antes que ama de casa Serena era una profesional de la academia, además de que nuevamente sus ideas y hábitos en lo privado se desplazaron a lo normativo, a ley del régimen por instaurarse; la charla se interrumpe cuando Fred recibe un mensaje sobre órdenes para ataques al Congreso, Casa Blanca y Tribunal, nueva aportación a la información que el espectador tiene hasta entonces.

Si para entonces se ha mostrado el papel importante que Serena tuvo dentro de la consolidación de lo que sería la República de Gilead, el siguiente *flashback* en el mismo episodio la muestra relegada a esperar en un pasillo mientras los altos mandos de la organización se reúnen a puerta cerrada. Paralelamente, en el presente del relato, se la muestra –también relegada– encabezando la reunión en la que las Criadas son mostradas a la delegación extranjera, sólo para que de nueva cuenta en el siguiente *flashback* se le vea arreglando la casa –el sitio al que se verá marginada–, “haciendo del lugar un hogar”.

El último *flashback* del episodio es revelador: mientras acondicionan la casa como el nuevo lugar para que vivan el Comandante Waterford, su esposa, y las personas a su servicio, se muestra cómo se deshacen de pertenencias como ropa o libros, entre ellos uno titulado *A Woman's Place* –precisamente como el episodio– firmado por Serena Waterford. Con esta breve imagen se clausura la retrospectiva que por única ocasión se focaliza en Serena Waterford, y que constituye uno de los dos episodios en los que el punto de vista de la analépsis se traslada de la protagonista del relato a otro de los personajes.

La segunda ocasión que esto ocurre es en “Jezebels”, el octavo episodio de la temporada. Si en “A Woman's Place” la focalización en las escenas retrospectivas se daban para mostrar los antecedentes de Serena Waterford, en éste lo hacen con Nick, el chofer del comandante Waterford. Mientras Nick conduce llevando a Fred y June a un burdel a las afueras de la ciudad, los *flashbacks* lo muestran involucrándose con la organización de Gilead.

Tras iniciar el episodio mostrando a June despertando en la habitación de Nick (donde monologa sobre cómo comienza a olvidar a su marido y cómo es que vuelve cada noche a esa habitación), la narración se desplaza a un *flashback* donde se presenta a éste en una oficina de empleos donde conoce a Andrew Pryce, quien le invita a tomar un café y charlar sobre los “Hijos de Jacob”. En el siguiente *flashback* se muestra el primer encuentro entre Fred y Nick, cuando este último conduce la camioneta de Pryce. De ahí en adelante, el salto cronológico traslada la acción de las escenas retrospectivas al momento en que Nick ya trabaja para Waterford, antes de la llegada de June.

Como ocurría con el capítulo focalizado en Serena, también en este se aporta información nueva que será importante para la trama principal. En los *flashbacks* se muestra, por ejemplo, cómo Nick se encontró con el cuerpo colgado de la criada que

precedió a June en una escena en que además se ve a Serena reclamarle a Fred por lo sucedido; para el desarrollo de la trama principal este antecedente es sustancial toda vez que el amorío entre June y el Comandante se halla en un punto de inflexión precisamente con el viaje al burdel llamado Jezebel (como el título del episodio). El último *flashback* del episodio muestra al Comandante Guthrie detenido por mantener relaciones con criadas y a Pryce, tras la detención, solicitando a Nick vigilar, en calidad de Ojo, a Waterford. Una nueva línea argumental que se abre.

Entre el sexto y octavo episodio, entre las escenas retrospectivas focalizadas en Serena y Nick, se halla un episodio que si bien no innova estilísticamente, sí se desplaza enteramente de la narración convencional del resto de la temporada. Se trata del séptimo episodio, “The Other Side”, dirigido por Floria Sigismondi. En él no sólo la cronología del relato se altera –inicia con la primer imagen del primer episodio de la temporada–, sino que se traslada a otro sitio, como anuncia su título, siguiendo a un personaje que se daba por muerto. Podría decirse que en este episodio la focalización ya no sólo se efectúa en los *flashbacks*, sino que por única ocasión se da en todo el episodio.

Al final del sexto episodio, un miembro de la delegación mexicana informaba a June que su esposo estaba vivo y que había logrado llegar a la frontera de Canadá, el plan que junto a su hija tenían planeado y que se ve frustrado en la primer escena de la serie. Dicha primer escena abre el séptimo episodio con la diferencia de que en esta ocasión la huída muestra qué ocurrió con Luke y no con June y su hija; mostrando que el disparo que June escucha a la distancia no mató a su marido como ella supone, y que tan sólo lo dejó herido al enfrentar a sus perseguidores.

A lo largo del episodio se muestra cómo tras huír de la ambulancia en que iba, Luke encuentra esparcidas en el bosque las cosas que June dejó y cómo llegó a un pueblo abandonado donde es encontrado por un grupo de fugitivos como él. Como en el resto de la temporada, se hace uso de *flashbacks* en los cuales se presenta lo que sucedió en los días previos a la huída y separación en el bosque, de modo que va construyéndose en dos tiempos: Luke huyendo hacia Canadá y Luke junto a June intentando huir; al final del episodio ambos tiempos se empalman. Luego de que Luke y el resto de fugitivos logran huir en un bote, a pesar de ser atacados, un salto temporal hacia adelante, un movimiento de prospección, mediante una prolepsis o *flashforward* lo muestra tres años después –el presente del resto de la unidad, de la temporada y del relato– en Little America, Toronto,

acudiendo a una cita en una oficina administrativa en el que le es entregada la carta que June redactó y entregó al miembro de la delegación mexicana. Al tiempo que se muestra a Luke tras leer la carta y así enterarse de que su esposa sigue viva, se intercala una escena de June en el cuarto junto a su voz *en off* dando lectura a la carta, la cual nos muestra que los dos tiempos del relato fragmentado en este episodio experimental llegaron a un mismo punto, que la elipsis abierta se ha cerrado.

d) Tener pretensiones literarias con una escritura compleja: recuperación de sucesos de episodios anteriores

La escritura compleja que caracterizaba la categoría de pretensiones literarias, cuyo indicador es la recuperación de episodios anteriores, se mantiene por encima de la media en los tres casos: con el 62.5% en *Stranger Things* y *The Marvelous Mrs. Maisel*, y 70% en *The Handmaid's Tale*. En los tres casos se halla una recuperación de sucesos de episodios anteriores en más de la mitad de la temporada, sin llegar a ser una característica que comprometa el total de la unidad de análisis, es decir de la temporada entera.

Resulta habitual que sea hacia el final de la temporada, en el último episodio, que esta categoría se sature. Es comprensible toda vez que es en este que se clausura el relato presentado en la temporada, la trama se cierra.

En *The Marvelous Mrs Maisel* (PrimeVideo), por ejemplo, existe registro de ocho indicadores en el último de sus episodios. Estos van desde el título de una nota en el periódico que leen los personajes –“Put that on your plate”, la frase con que Midge ridiculiza en el escenario su encuentro con la comedianta Sophie Lennon y que dio título al episodio anterior– hasta la mención de Joel a las quintillizas Dionne –referidas en el cuarto episodio titulado precisamente “The Disappointment of the Dionne Quintuplets”– y a que descubre en su apartamento, tras pasar la noche con ella, el disco de Redd Foxx en la tienda a la que la llevó Susie en el mismo episodio, el cuarto. En la tienda de discos a la que Joel acude junto a su amigo se encuentra con el audio grabado de la primer presentación de Midge –el mismo archivo que en el sexto episodio escuchan los propietarios de la tienda–, la que borracha da al término del primer episodio; entre dicha

presentación y el momento en que Joel escucha el audio en la tienda han transcurrido ocho seis episodios.

La recuperación de sucesos de episodios anteriores, en este caso, también se da cuando los personajes acuden a la fiesta de cumpleaños cuyos preparativos aparecieron en el episodio anterior, en la mención a separación entre los padres de la protagonista como consecuencia de que él supiera del divorcio de su hija y ella no, así como a la mención de la protesta encabezada por Jane Jacobs que Midge observa en el cuarto episodio, donde se encuentra a la activista canadiense en un mitin en el Arco del Triunfo neoyorquino protestando contra los planes urbanísticos de Robert Moses.

Sin embargo, acaso la recuperación más sutil en este último episodio es el gesto que Midge realiza antes de salir de casa: tomarse medidas de su cuerpo; el mismo gesto que la vemos hacer en el segundo episodio y que en el fondo supone una conformidad por sentirse bien consigo misma.

A pesar de que es en el último episodio que más veces aparece este indicador, la serie no está exenta de otras recuperaciones, como cuando en el sexto episodio –"Mrs. X at the Gaslight"– Midge sugiere a un comediante probar suerte llevando un brisket al dueño del Gaslight Café, tal y como a ella se ve hacer en el primer episodio y cuyo recipiente aparece en mitad de la mudanza que protagoniza en el cuarto episodio; o cuando en el inicio de ese mismo cuarto episodio se ve a Joel traer puesto el suéter dañado del que hace mención en el primer episodio o en el momento en que la madre de Midge espera a que su marido se duerma para desmaquillarse antes de dormir, exactamente la misma rutina que realiza Midge y a la que como espectadores acudimos en el primer episodio.

En *Stranger Things* (Netflix) esta recuperación de sucesos de episodios anteriores se da apenas en una ocasión en su último episodio (cuando Hop deja, al final del episodio, un waffle en la caja del bosque, el alimento por el que Eleven desarrolló un particular gusto en episodios anteriores), en la medida que en el último episodio de *The Handmaid's Tale* (Hulu), titulado simplemente "Night", lo hace en cinco ocasiones. La mayoría de las alusiones en las realiza Serena, quien sugiere jugar scrabble –el mismo juego que June y Waterford juegan en episodios anteriores–, menciona que ella ayudó a redactar la ley referida con anterioridad y, sobre todo, es quien le muestra a su hija a June, la niña que vemos extraviada en el primer episodio. En ese mismo episodio, antes de que concluya el

relato de la primera temporada, también se presenta el regreso de Janine para su lapidación (luego de haber desaparecido en el noveno episodio) y se hace mención, en voz de Waterford, del arresto de tres “marthas” en West End, quienes planeaban un ataque de acuerdo a los planes del grupo de resistencia Mayday que ha sido mencionado en toda la temporada desde el quinto episodio.

La República de Gilead es escenario también, en la ficción distópica de *The Handmaid's Tale*, de otras recuperaciones aún más sutiles como cuando en el quinto episodio –titulado “Faithful”– tras el arresto de Ofglen, Offred dice que no le quitaron todo y que se le veía “invencible”, lo mismo que de ella dijo su marido al conocerla y que se presenta a manera de analépsis en otro episodio. En el mismo quinto episodio, por ejemplo, también se presenta cómo June le pregunta a Nick si acaso es un “ojo” –un espía informante de la república–, tal y como le había advertido Ofglen en el primer episodio.

e) Realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión

Hoy en día no resulta extraño que la familia Simpson (FOX) se congregate alrededor de la televisión ni que la madre de Hannah, la protagonista de *GIRLS* (HBO), le ofrezca ver alguna de las series que tiene seleccionadas en su cuenta de Netflix, o que en su momento Jerry creara un programa de televisión –“sobre nada”– junto a George en *Seinfeld*. Sin embargo esta autorreflexividad en el medio –la televisión dentro de la televisión– no era habitual antes de la Segunda Edad de Oro de la Televisión (Thompson, 1997), por lo que la innovación que trajo consigo *The Mary Tyler Moore Show* con el tiempo se asoció a una característica de la televisión de calidad.

No obstante, la autorreflexividad no se limita a la televisión, sino que se extiende, en una suerte de “alusiones oblicuas” (Thompson, 1997), a productos tanto de la alta cultura como de la cultura popular o mediática, como son las obras teatrales o literarias, así como la música popular o culta.

En ese sentido, destaca que los indicadores capturados varían de una serie a otra, mostrando ausencias considerables, como por ejemplo el caso de “referencias a programas televisivos” en el caso de *The Handmaid's Tale*, en la medida que en *Stranger*

Things es casi una constante (con hasta siete referencias en seis episodios) o *The Marvelous Mrs Maisel* (con doce referencias a lo largo de nueve episodios). O la ausencia de otro indicador como la “referencia a obras de teatro” en dos de las series, *The Handmaid’s Tale* y *Stranger Things*, mientras que en *The Marvelous Mrs Maisel* existen cuatro referencias en tres de sus episodios.

El único indicador que se halla saturado es el de “otras referencias –diegéticas o extradiegéticas– a la cultura popular”. Sin embargo, conviene señalar puntualmente que en este caso puede tratarse de un resultado que obedece a la forma de captura de la referencias no del todo explícitas y que, en el caso de la música, contempla a los elementos extradiegéticos: es decir a la música que acompaña a las escenas presentadas.

Pero antes de entrar en la diferenciación de esa captura, conviene repasar primero las referencias explícitas o diegéticas, al interior de la serie, que se dan en los diversos rubros: programas televisivos, obras de teatro, obras literarias o música.

Como se menciona líneas arriba, en una de las unidades de análisis, la temporada de la serie *The Handmaid’s Tale*, destaca la baja presencia de referencias a la alta cultura o cultura popular: apenas dos referencias a la música en el segundo episodio y tres a obras literarias, en el quinto, sexto y octavo episodio. En el primer caso, las referencias a la música, se dan únicamente en el episodio “Birth Day”. La primera, en voz de June cuando al inicio del episodio, mientras se realiza la Ceremonia, ella mira al techo color azul y enlista o refiere una lista de agrupaciones, obras o canciones con la palabra azul (*blue*) en su título: la canción norteamericana “Blue Moon” popularizada, entre otros, por Frank Sinatra, Billie Holiday o Elvis Presley; la composición “Rhapsody in Blue” de George Gershwin; la canción “Tangled Up in Blue” de Bob Dylan; el grupo de rock estadounidense Blue Öyster Cult; y, finalmente, el sencillo “Blue Monday” de la banda británica New Order. En esa breve lista conviven creaciones tanto del ámbito de la alta cultura, como Gershwin, como de la cultura popular o mediática, como Dylan, Billie Holiday o New Order. La segunda referencia musical se da en el mismo episodio, cuando Janine, una de las criadas, da a luz a una hija que le será arrebatada por la familia Puttnam; al final del episodio se le muestra cantándole una canción: “Three little birds” de Bob Marley.

Sin ninguna referencia a programas televisivos ni a obras de teatro, los únicos otros indicadores registrados son los de “referencias a obras literarias”: tres en tres

episodios distintos. La primera, por ejemplo, se da en el quinto episodio –“Faithful”– en un curioso caso de autorreflexividad ya no hacia el medio (la televisión) sino a la autora original del relato: Margaret Atwood, autora del libro homónimo en que se basa la serie, y productora de la misma. Ocurre cuando, tras recibir una revista como obsequio por parte del comandante Fred, June dice que la dinámica de seducción le recuerda a un poema, sin referir cuál ni de quién, pero que se trata de “You Fit Into Me” de Atwood, publicado en su libro de 1971 *Power Politics* : “You fit into me/ like a hook into an eye/ a fish hook/ an open eye”. Este ejercicio de autorreflexividad infrecuente en el medio, entrecruza el producto de ficción –el universo creado por la teleserie– y a su creadora –la escritora Margaret Atwood– a manera de guiño.

La segunda referencia a obras literarias se da en el episodio siguiente, “A Woman’s Place”, cuando en una de las escenas retrospectivas se muestra cómo se deshacen de los libros que había en casa de la familia Waterford: presentando a Nick tirando a la basura junto a unos tacones los ficticios *A Woman’s Place* de Serena Waterford –el libro que da título al episodio– y *A Fleeting Affair* y *Women Who Run Things* atribuidos a Ashley Kravitz; tres libros con títulos marcadamente feministas.

Finalmente, en el octavo episodio, “Jezebels”, se registró una referencia velada que funciona, más bien, como artefacto narrativo: la interpelación de June a un supuesto narratario, en el momento en que en uno de sus monólogos pronuncia: “Si este es el relato que cuento, a alguien se lo estaré contando. Siempre hay alguien. Incluso cuando no hay nadie”.

La ausencia de referencias a la alta cultura o cultura popular o mediática, escasas en este caso, podrían explicarse a la luz del universo en que se desarrolla la serie: una distopía en la que el relato se centra particularmente en los personajes que tienen poco o nulo acceso a productos culturales. La imagen de June leyendo una revista es ilustrativo de esto. Y quizá por ello las referencias sean escasas pero significativas e incluso innovadoras, como el caso del poema referido.

No así con las referencias musicales diegéticas y extra diegéticas –analizadas y contrastadas más adelante–, ni con las otras referencias a la cultura popular, que implican la referencia, por ejemplo, a sitios web o aplicaciones, como la mención al sitio web de anuncios clasificados Craigslist (en el primer episodio, “Offred”), el uso de la aplicación de citas Tinder (en el quinto episodio, “Faithful”) o la mención al posible rastreo mediante

celulares (en “The Other Side”, el séptimo episodio); así como a referencias cinematográficas, como la ironía al referirse a escenas genéricas de películas de terror como *Scream* (en el segundo episodio, “Birth Day”) o mostrar a personajes viendo el blockbuster *Transformers* (en el sexto episodio).

Las otras referencias, incluso, se extienden a ámbitos creativos no contemplados, como por ejemplo la gastronomía: en el octavo episodio, una de las cocineras del burdel Jezebel con quien Nick conversa menciona que preparará un platillo que, en su momento, le valió el premio gastronómico más prestigioso de los Estados Unidos, el James Beard; o al deporte, como cuando en el último episodio mencionan a Serena Williams. Muchas de estas referencias sitúan al universo del relato, pese a ser distópico, en relación con la realidad: premios, personajes y películas como recordatorios de que, antes de que el mundo al interior del relato se viese alterado, era el mismo al que los espectadores pertenecen. Una última referencia registrada en el primer episodio, vuelve a ilustrar la singularidad autorreflexiva del medio: dentro del Centro Rojo, Margaret Atwood realiza un cameo al abofetear a June. Una vez más las líneas entre ficción y realidad se diluyen.

Caso contrario el de las otras dos series, que cuentan con presencia constante de referencias tanto a programas televisivos, particularmente, como a obras literarias o musicales, y unas menos abundantes pero presentes referencias a obras de teatro en una de ellas (*The Marvelous Mrs Maisel*).

Es el caso de *Stranger Things*, donde todo un universo referencial evoca a la década en que transcurre, y en la cual la televisión aparece en la mayoría de sus episodios: mostrando a un policía con el televisor encendido mientras duerme (en el primer episodio, “Chapter One: The Vanishing of Will Byers”); a Eleven encendiendo la tele y haciendo un zapping que muestra al Presidente Reagan, un anuncio de Coca-Cola o escenas de la serie *He-Man and The Masters of The Universe* (en el tercer episodio, “Chapter Three: Holly, Jolly”); a Scott Clarke, el profesor de ciencias de los chicos protagonistas, mencionando a la serie documental de divulgación científica *Cosmos: A Personal Voyage* de Carl Sagan (en “Chapter Five: The Flea and the Acrobat”) o viendo la película *The Thing* de John Carpenter (en “Chapter Seven: The Bathtub”). Siendo todas las anteriores referencias “reales” de lo que la televisión emitía en el momento en que transcurre la serie, pero incorporando también referencias ficcionales como cuando en el cuarto episodio (“Chapter Four: The Body”) los padres de Mike escuchan noticias sobre el

incidente por televisión, lo mismo que Hop mirando información de la policía también por la televisión.

La autorreflexividad entendida como la presencia de productos televisivos dentro de un producto televisivo como la teleserie es constante en el tercer título analizado, *The Marvelous Mrs Maisel*. En ella, siete de ocho episodios que componen la temporada cuentan con referencias o presencia de programas televisivos cuando menos en una ocasión, destacando incluso la presencia de cuatro referencias en uno solo de ellos (“The Disappointment of the Dionne Quintuplets”, el cuarto episodio).

La presencia se halla desde un anuncio de bebidas en la televisión, en un segundo plano, hasta la atención puesta en la presentación de Bob Newhart en el famoso *The Ed Sullivan Show* (ambos en el primer episodio); la mención al programa de concursos *Queen for a day* (en “Ya Shivu v Bolshom Dome Na Kholme”, el segundo episodio); la mención de Herb Smith, quien le presume a Midge haber escrito un episodio para la *sitcom Our Miss Brooks* (en “Doink”, el quinto episodio); las caricaturas que ve Ethan en la televisión durante el sexto episodio (“Mrs. X at the Gaslight”) o al padre de Midge escuchando noticias sobre la Guerra Fría en el televisor en el octavo episodio (“Thank You and Good Night”).

En “The Disappointment of the Dionne Quintuplets”, el cuarto episodio de la temporada, hay cuatro referencias: durante la mudanza, la madre e hijo de Midge miran a Liberace en la televisión, Ethan mira el programa infantil *Howdy Doody*, se hace mención de Jack Paar—presentador de *The Tonight Show*— y, finalmente, cierra el capítulo con Midge viendo a través de la ventana de su cuarto al comediante Don Adams en la televisión del vecino.

En todos estos casos, se resalta el contexto de la serie y de los personajes, sumando en la ambientación de ésta mediante intertextos: una serie sobre comedia refiriendo constantemente a otros comediantes. En ese sentido, destaca también que, siendo la única serie con referencias a obras de teatro, éstas funcionen de manera semejante. Por ejemplo, en el quinto episodio, aparecen dos referencias: cuando un amigo de Joel en la barra ironiza sobre la espera refiriendo a Samuel Beckett y su famosa obra *Esperando a Godot*, o cuando en ese mismo episodio Joel dice que irá a ver el famoso musical *The Music Man*. En el octavo episodio, la comediante Sophie Lennon le confiesa a Midge que ella estudió teatro en Yale queriendo ser la próxima Laurette Taylor antes de convertirse en

comediante. O, finalmente, en el último episodio cuando Susie le pregunta bromeando a Midge si lo que dice es parte de un monólogo de *Hamlet*. No resulta extraño en todo caso que una serie ambientada en los escenarios, sea la única que refiere a obras de teatro, ya sea para contextualizar o para ironizar al respecto.

Si bien la presencia de la música extradiegética es uno de los indicadores contemplados en “otras referencias a la cultura popular”, la cual se presentará líneas más adelante, las “referencias a música” constituye otro indicador independiente, el cual en sólo una unidad de análisis –*The Marvelous Mrs Maisel*– supera una presencia del 50%.

Tanto en *The Handmaid's Tale* como *Stranger Things* las referencias musicales son escasas, con apenas dos referencias cada una. En la serie de Netflix, por ejemplo, aparece en el segundo episodio cuando Jonathan al conducir escucha en la radio “Should I Stay Or Should I Go” de The Clash, lo que le trae el recuerdo de su hermano Will escuchándola en casa junto a él, diciéndole que le obsequiaba un cassette con pistas de The Clash, David Bowie, Joy Division, Television y The Smiths; la misma canción que en el cuarto episodio Mike le escucha cantar a Will a través de la radio. En el caso de la serie de Hulu se trata de las referencias expuestas líneas arriba respecto a la canciones y agrupaciones que contienen la palabra “blue” en su título, y la canción de Bob Marley que un personaje le canta a su hijo.

En cambio, como ocurriera con las referencias a obras de teatro, la serie de Prime Video *The Marvelous Mrs Maisel* es la única serie que tiene presencia considerable de referencias musicales, con presencia en cinco de sus ocho episodios. Se trata de menciones a diversos músicos y compositores como, por ejemplo, en el tercer episodio (“Because You Left”) Lenny menciona que los músicos que tocan en el sitio donde se presenta tocaron con Charles Mingus; cuando en el quinto episodio (“Doink”) en mitad de una fiesta se menciona a Ricky Nelson, al que califican de “el próximo Elvis”; o cuando en el séptimo episodio (“Put That On Your Plate!”) Sophie Lennon dice que el piano que tiene en casa perteneció a Cole Porter y que en él compuso “Begin the Beguine” y que la alfombra que está también en su casa, además, perteneció a George Gershwin. También aparece cuando los personaje interactúan con la música o sus productos como, por ejemplo, el momento en el cuarto episodio (“The Disappointment of the Dionne Quintuplets”) en que Midge toma un disco de Bing Crosby, también en el quinto episodio cuando Joel interpreta una canción que atribuye a Franz Schubert, o en el

sexto episodio (“Mrs. X at the Gaslight”) cuando Susie escucha en la radio “All the Shadows Of Nuff”. Y, finalmente, también como recurso irónico: por ejemplo, en el séptimo episodio, en que al tocar el timbre de la casa de Sophie, Midge pregunta bromeando si acaso lo compuso Puccini, a lo que su anfitriona le corrige diciendo que fue Aaron Copland.

Finalmente, los indicadores de “otras referencias –diegéticas o extradiegéticas– a la cultura popular” ocupan una presencia considerable en las tres unidades de análisis, sin embargo como se menciona líneas arriba en este indicador al congregarse tanto los aspectos diegéticos –los elementos que pertenecen al universo de los personajes– como los extradiegéticos –el perteneciente al espacio fílmico, como la banda sonora– la captura puede verse saturada por el registro de los segundos, los cuales merecen un análisis independiente.

Por ello, además de los referidos líneas arriba en el caso de *The Handmaid's Tale*, a continuación se presentan los indicadores diegéticos de las dos series restantes y, posteriormente, los indicadores extradiegéticos de las tres series analizadas.

En un esfuerzo por congregarse las referencias que a la cultura popular o mediática puedan hacerse, sin que se limiten a las caracterizadas por Thompson (1996) como a obras de teatro, música, literatura o televisión, en la ficha de registro también se dio cabida al registro de películas, cómics, juegos, entre otros.

De modo que en *Stranger Things* las referencias a la cultura popular lo mismo pueden ser referencias recurrentes a la saga de *Star Wars*, al juego de rol *Dungeons & Dragons* o a superhéroes como *Green Lantern* o los *X Men*. Desde el primer episodio se muestra a los niños jugando el juego de rol de corte fantástico, el cual volverá a ser referido de manera constante y, al interior de la narrativa de la serie, jugará un papel predominante para la construcción de alegorías y la comprensión de situaciones, llegando a nombrar a la criatura que les persigue como Demogorgon y al sitio de donde proviene El Otro Lado o Valle de las Sombras, ambas alusiones al juego mismo; o también para aformentar ciertas situaciones como el momento en que, en el sexto episodio, Dustin refiere a una partida del juego para explicarles por qué deben estar unidos.

Otra constante es la referencia por parte del mismo grupo de niños a la saga cinematográfica *Star Wars*, como cuando en el cuarto episodio intentan hacer que Eleven haga volar una nave, también al comparar a Eleven con Yoda para explicarle a Will de lo

que ella es capaz. Y como en el caso del juego de rol, las referencias sirven para explicar o aclarar situaciones: por ejemplo, en el sexto episodio cuando Mike dice que enfrentar al Demogorgon sería como “si R2D2 enfrentara a Darth Vader” o las referencias de Dustin en el séptimo y octavo episodio a la traición de Lando Calrissian.

Y como el juego de rol o la saga cinematográfica, los cómics son un referente también constante desde el primer episodio en que apuestan el número 134 de *X Men*, la referencia a las capacidades de Eleven comparadas con la de los mutantes protagonistas de la saga de Marvel o la del superhéroeLinterna Verde. De igual manera se hace mención a la novela de fantasía épica *The Lord of the Rings* de J.R.R. Tolkien cuando se muestra un dibujo de Gandalf hecho por Will.

Entre las alusiones mediáticas en la serie de Netflix también destaca la presencia, a veces en segundo plano, de diversas películas, ya sea por la referencia de los personajes o por la presencia considerable de afiches en diversos episodios. En el primero, por ejemplo, se mencionan boletos para ver *Poltergeist* en el cine; en el segundo se compara a Eleven con Michael Myers de la saga *Halloween* por la desconfianza que en un inicio les provoca a los niños; en el cuarto se registran dos afiches, uno en la habitación de Will y su hermano y el otro en la de Nancy, de las películas *Jaws* y *Top Gun* respectivamente; en el quinto episodio vuelve a aparecer en la habitación de Jonathan un afiche de *The evil dead* que su padre le pide retirar, además de una mención de Steven a las películas *All the Right Moves* y *Risky Business* al invitar a Nancy al cine; y, finalmente, en el sexto se muestra, nuevamente al fondo, un afiche de *The Thing* en el sótano de Mike. En cada uno de estos casos, ya sea porque los personajes lo refieren o porque se muestra en los entornos de éstos, las referencias parecen ser caracterizadoras de cada uno de ellos: por ejemplo, mientras que se muestran a Jonathan como un aficionado de una película de terror de Sam Raimi, a Steven se le define por las películas de carácter más bien cómico y romántico protagonizadas por Tom Cruise.

La tercer serie, *The Marvelous Mrs Maisel*, es la que cuenta con mayor número de referencias a la cultura popular, las cuales como ocurría con las referencias específicas a obras teatrales, musicales, literarias o televisivas, operan en ella como elementos de ambientación o caracterización de personajes en la que supone una suma considerable de intertextos.

Destaca las constantes referencias a personas relacionadas con la industria del espectáculo, como comediantes, actores o presentadores. Así, por ejemplo, en el primer episodio se menciona al humorista Henry “Henny” Youngman; en el tercer episodio se muestra una placa de Ed Sullivan en el hotel que visita Susie y un juez hace mención de Shirley Temple; en el cuarto episodio, un hombre en el quiosco de periódicos, menciona a Dorothy Dandridge y, en ese mismo episodio, Susie le pregunta a Midge si conoce a Joe E. Lewis y se muestra a Red Skeleton protagonizando un show en el Copacabana. Continuando con la misma línea, en el sexto episodio, se hace mención del duo de comedia Nichols y May, y en el octavo episodio aparece el disco de Redd Foxx que Midge compró y se hace un brindis por Charles Boyer.

Otras referencias son más específicas, como por ejemplo, cuando la madre de Midge dice de su vestido negro que es “como en película de Fellini” en el segundo episodio; o cuando el abogado de Midge refiere a Kirk Douglas en su papel de Vincent Van Gogh en la película *Lust for Life* en el tercer episodio.

Al estar ambientada en Nueva York las referencias culturales se extienden a lugares, sucesos, aficiones deportivas o incluso a la prensa que leen los personajes. En el primer caso merece una mención especial la presencia de algunos de los escenarios en los que se desarrolla la historia, como el Café Wha? –el sitio en que Midge comienza su carrera como comediante– y el cual fue escenario real para las presentaciones de diversos músicos y comediantes como Bob Dylan, The Velvet Underground, Woody Allen, Lenny Bruce y Joan Rivers, por mencionar algunos; lo mismo que el cabaret Copacabana, que fue escenario para artistas como Danny Thomas o Pat Cooper, y que inspiró a la canción homónima de Barry Manilow; así como el Stork Club –referido en el séptimo episodio–, el cual fue uno de los clubs más prestigiosos del mundo durante las décadas que estuvo abierto.

En el caso de los sucesos, destaca la aparición de la urbanista Jane Jacobs, encabezando una protesta en el Washington Square Park con la que Midge se topa en el cuarto episodio. En ella se muestra el mitin contra los planes de renovación urbana de Robert Moses, con los cuales se pretendía demoler el parque para crear una calle que lo atravesara.

Mientras que en lo que respecta a las aficiones deportivas, resalta la presencia o referencia en diversos episodios al equipo de béisbol New York Yankees. Por ejemplo,

en el segundo episodio, al fondo de la cafetería a la que acude Midge y su marido se muestran carteles de Joe DiMaggio y los Yankees, y en ese mismo episodio, el padre de Joel le menciona a los Dodgers a su nieto; en el quinto episodio se menciona a Mickey Mantle y en el sexto, en mitad de una fiesta, se habla de los Yankees nuevamente. Finalmente, en el octavo episodio, a modo de broma, Joel le dice a Midge que “debería de jugar para los yankees”.

Hay, finalmente, en la serie una presencia constante de periódicos o revistas que suman a la ambientación, como cuando en el séptimo episodio se hace referencia a la revista Time; en el octavo a los periódicos Daily News, The Post, The Mirror y, en el mismo episodio, se muestra a Zelda recogiendo el New York Times al llegar a casa.

Respecto a la captura de datos diegéticos y extradiegéticos –pertenecientes al espacio fílmico– en el indicador de “otras referencias a la cultura popular”, como se menciona líneas arriba, merecen un análisis independiente capaz de caracterizar el uso que en las tres unidades de análisis se da a la presencia de música no referida por los personajes, sino que involucra una intertextualidad que, narrativamente, abona al desarrollo de las series expandiendo y acompañando los significados de la imagen.

Se trata del uso de canciones que acompañan a las imágenes y que, en ciertos casos, pueden contar con *intencionalidades funcionales* (Fraile, 2004) diferentes: de ambientación (como *The Marvelous Mrs Maisel* o *Stranger Things* con canciones que describen la época en que se inscribe la serie) o metatextuales, como el uso de la música *anempática* que opera como “contrapunto de la imagen, que superpone un significado adicional al significado aparente de la imagen” (Fraile, 2004, p. 32) (como en el caso de *The Handmaid's Tale*).

Distinguiendo entre los casos de canciones que acompañan a la escena dentro del relato –el plano diegético, la música que se produce en el espacio sonoro de la diégesis, y cuya fuente puede provenir de una radio, de un grupo tocando, de música de fondo en una fiesta, entre otro– de las que lo hacen desde el espacio fílmico –el plano extradiegético, externo a la ficción sin una fuente justificada dentro de la historia, empleada a manera de montaje y edición–.

Por ejemplo, En el caso del uso de música anempática, destaca el uso que se le da en la serie *The Handmaid's Tale* desde el primer episodio, el cual, luego de haber

presentado el universo en que se desarrolla la serie (uno donde las mujeres son sometidas en función de los dictados de un gobierno totalitario y fundamentalista) cierra con la canción de 1963 “You Don’t Own Me” de Lesley Gore, la cual presenta a una mujer emancipándose de una relación al dirigirse a su pareja para decirle, entre otras cosas, que no le pertenece, que no la desprecie en público ni le diga qué hacer (“You don't own me/ I'm not just one of your many toys/ You don't own me/ Don't say I can't go with other boys/ And don't tell me what to do/ Don't tell me what to say...”); un tema que a decir de Will Stos (2012) luchaba contra la feminidad hetero-normativa de su época.

Una función semejante ocupa la canción “Heart of glass” de Blondie en versión de Daft Beatles –que conjunta el sencillo de la banda estadounidense con el “Violin Concerto II” de Philip Glass– cuando aparece en el tercer episodio, en el cual mediante un recurso de analépsis o *flashback* se muestra a la protagonista acudiendo junto a su amiga Moira a una protesta contra el régimen de la República de Gilead que poco a poco se torna en una represión en la que las fuerzas armadas comienzan a disparar e, incluso, a detonar bombas contra los civiles. Mientras se muestra a June huyendo y refugiándose en una cafetería, el volumen de la música aumenta apagando los gritos y detonaciones del exterior. De esta manera se superpone la acción presentada y, en un plano extradiegético, se escucha a Debbie Harry cantar “Once I had a love and it was divine/ Soon found out I was losing my mind/ It seemed like the real thing but I was so blind/ Much mistrust, love's gone behind”.

Entre las otras funciones anempáticas de la música en la serie –en la que se contrapuntea las imágenes superponiendo en ellas un significado adicional– se da en el último episodio cuando, tras renunciar a ejecutar a Janine tirando al suelo las piedras con que deberían hacerlo, el ánimo de empoderamiento de las criadas al volver a casa se acentúa con “Feeling Good” en la versión de Nina Simone: “It’s a new dawn/ It’s a new day/ It’s a new life for me/ And I’m feeling good”.

Destaca, además, que al final de cada episodio los créditos vayan acompañados de música con una función metatextual, tal y como se mostró que ocurre en el primer episodio. Así, por ejemplo, al final del tercero aparece “Perpetuum Mobile” interpretada por Penguin Café Orchestra como lo hace “Wrap Your Arms Around Me” de The Knife en el noveno episodio o “Sugar In My Bowl” de Nina Simone en el quinto (acentuando

de esa manera la información que mediante *flashbacks* es presentada: el inicio de la relación entre June y Luke).

En algunos casos, incluso, la música de créditos permea sobre las últimas imágenes del episodio, tal y como ocurre en “The Other Side”, el séptimo episodio de la temporada, el cual como se mencionó antes representa un caso peculiar de *gimmick tv* al desplazar la acción a otro momento y lugar, focalizándose en un personaje hasta entonces dejado de lado. En él, al final del episodio, mientras Luke lee la carta de June que le entregan en Canadá, las imágenes la muestran –ausente en ese episodio– acompañada de otro recurso sonoro extradiegético –su voz en off– dando lectura a la carta: “I love you, so much. Save Hannah”. Mientras ello se muestra, la canción “Nothing’s gonna hurt you baby” de la agrupación estadounidense Cigarettes After Sex comienza a escucharse; en ella una persona se dirige a su pareja para recordarle escenas cotidianas que hacen juntos, como bailar en la sala, beber o reír y cantar frente a un micrófono, antes de decirle que nada malo le va a pasar mientras esté a su lado (“Nothing's gonna hurt you baby/ As long as you're with me, you'll be just fine/ Nothing's gonna hurt you baby/ Nothing's gonna take you from my side...”).

También ocurre al final de la unidad de análisis, en las últimas escenas del episodio que clausura la temporada, al presentar a June subiéndose a la camioneta en la que se la llevan detenida: antes de que se escuche el portazo, los primeros segundos de “American Girl” de Tom Petty and the Heartbreakers comienzan a sonar. El relato termina con una canción en la que alguien narra la vida de una chica “criada entre promesas” segura de que fuera de su entorno había un inmenso mundo con muchos lugares por recorrer, una chica que desde su balcón escucha a los carros pasar en la avenida como olas rompiendo en la playa.

Por ello es de destacar que el sexto episodio –uno en que el recurso narrativo de los *flashbacks* comienzan a focalizarse– no acabe como es habitual en la serie: con una canción que, acompañando a los créditos, cumple una función metatextual, aportando o resignificando lo relatado.

En el caso de *Stranger Things* casi todas las canciones que aparecen tanto en un plano diegético cumplen con una función de ambientación, ya sea música que se reproduce en el plano sonoro de la diégesis, cuya fuente es la radio encendida en una

habitación, la música que suena en mitad de una fiesta o las canciones que reproducen los radios de los automóviles. En cambio, la música extra diegética en la serie, propia del espacio fílmico, fractura esta función y se arroga una de carácter más bien metatextual.

En el primer caso se trata de canciones propias de la época en que está ambientado el relato, como la popular canción “Africa” de Toto que Nancy escucha en su habitación durante el primer episodio o “I Melt With You” de Modern English, la canción que suena en la fiesta que aparece en el segundo episodio, ambas canciones de 1982. Es el mismo caso de “Should I Stay Or Should I Go” de The Clash, la canción que Jonathan escucha en su auto durante el segundo episodio (y cuya presencia fue consignada también en el indicador “referencias a música” por su constancia en la serie), o de “Sunglasses At Night” de Corey Hart que escucha Steve en el sexto episodio cuando va en el auto con sus amigos; en este caso, canciones de 1982 y 1983, respectivamente.

Por el contrario, la música empleada de manera extra diegética, sin una fuente en el plano de la historia, tiene una función de carácter narrativo metatextual. Se trata de la música anempática que superpone un significado al presentado visualmente, y no ya de ambientación, por lo que no necesariamente se trata de canciones estrenadas en la década en que se sitúa la serie. Por ejemplo, cuando en el cuarto episodio Hop se va de la casa de Joyce, la escena se acompaña de “Atmosphere” de Joy Division, o cuando al final del quinto episodio suena “Nocturnal me” de Echo and the Bunnymen, ambas canciones de la década de los ochenta. No así, por ejemplo, “Heroes” de David Bowie en la versión de Peter Gabriel que pertenece al disco de 2010 *Scratch My Back*, ni “When It’s Cold I’d Like To Die” de Moby, de su disco de 1995 *Everything Is Wrong*.

En ambos casos de música extradiegética que no pertenece a la década en que se sitúa la serie, resalta su uso metatextual. En el primero, la canción aparece en el tercer episodio de la temporada y acompaña a la escena en que la policía encuentra en el lago el cuerpo de un chico que parece ser Will, al presenciarlo los chicos afrontan la noticia peleándose entre sí, después se muestra el reencuentro de Mike con su familia y de Jonathan y su madre; al fondo se escuchan, casi recitados, los versos en los que se menciona que una amenaza puede ser vencida eternamente o ser héroes sólo por un día (“Though nothing, nothing will keep us together/ We can beat them, forever and ever/ Oh, we can be heroes just for one day”). El segundo tiene lugar en el octavo y último episodio de la primera temporada, y se produce en una escena en la que se empalman el

presente de la narración y una escena retrospectiva cuando al encontrar a Will, Joyce y Hop intentan reanimarle el pulso y mientras lo hacen se muestra a un grupo de médico intentando la misma maniobra con la hija de Hop mientras éste se abraza a su esposa y la ve morir. Al fondo de la escena se escucha la voz de Mimi Goese recitando los versos que remiten a un moribundo (“I can’t hear you through the fog/ If I holler let me go/ If I falter let me know/ I don’t want to swim the ocean/ I don’t want to fight the tide/ I don’t want to swim forever/ When it’s cold I’d like to die...”) y que ya ha sido empleada en otra memorable escena de la narrativa teleserial, al final del segundo episodio de la sexta temporada de *The Sopranos*, “Join the Club”.

En la tercer serie, *The Marvelous Mrs Maisel*, el uso de la música extradiegética predomina, incorporando hasta cinco canciones por episodio, y en todos los casos lo hace con una función de ambientación. Como hiciera *Stranger Things* con populares canciones de la década, también la serie de Hulu construye un plano de ambientación al acompañar las imágenes de un buen número de canciones de la época en que se sitúa el relato: “Teach me tonight” de The McGuire Sisters, “A wonderful Day Like Today” de Herbert Grossman, “Come to the supermarket” de Barbara Streisand, “It’s a good day” de Peggy Lee y “L’etang” de Blossom Dearie en el primer episodio; “Dance only with me” de Blossom Dearie, “Tain’t what you do” de Jimmy Lucenford, “American beauty rose” de Frank Sinatra y “Papa loves mambo” en el segundo episodio; “What’s in it for you”, “Neverless” y “In the wee small hours” en el tercero; “Happy Days Are Here Again” en el cuarto y “I enjoy being a girl” y “It isn’t enough” en el quinto; “I enjoy being a girl” de nueva cuenta en el sexto episodio; “Cry me a river” de Julie London y “Val’s Pal” de Art Pepper Quarter en el séptimo episodio; y, finalmente, “Jingle bells” de Frank Sinatra en el octavo.

Incluso la música diegética –que procede el mismo plano de realidad que los personajes– se emplea no con una función metatextual sino de ambientación, como ocurre con las tres canciones que se escuchan en el último episodio: “Blue Christmas” de Elvis Presley en el bar en que Midge y Susie beben, “Comme Moi” de Edith Piaf en casa de Midge al levantarse y “Oh look at me now” de Frank Sinatra durante una cena. En cada caso no aporta información adicional a la escena, sino que la acompaña.

f) *Abordar temas controversiales*

Al situar a *The Mary Tyler Moore Show* como título paradigmático de lo que constituiría a la televisión de calidad, Thompson (1997) destaca del título de CBS la sustitución de la familia nuclear como modelo dominante en la televisión por el protagonismo de una mujer soltera, inteligente y profesional; lo que llegó a interpretarse como un mensaje con carga liberal. A partir de ello, se consideró como característica de la televisión de calidad la incorporación de un abordaje de temas que tendían a lo controvertido, como el aborto, la homosexualidad, el racismo o las controversias religiosas.

Ninguna de las tres series analizadas se halla exenta de dicho abordaje por temas que van del sitio que ocupan las mujeres en la sociedad –como hiciera Mary Tyler en su show– y el acceso que tienen a según qué ámbitos (como en el caso de *The Marvelous Mrs Maisel* y *The Handmaid's Tale*), la preeminencia de valores heteronormativos en los matrimonios (como en el caso de *The Marvelous Mrs Maisel*), los modos con que niños y jóvenes tratan a las personas que están al margen o fuera de las tendencias más comunes (como en el caso de *Stranger Things*), entre otros; habiendo en las tres una presencia constante de este abordaje a lo largo de toda su temporada.

En el primer caso, *The Handmaid's Tale*, al estar ambientada en una distopía, es decir, una “representación ficticia de una sociedad futura de características negativas causante de la alienación humana”, tal y como la describe la RAE supone un universo ficcional contrario a una sociedad ideal en el que los valores se ven trastocados. En ese sentido, al tratarse además de un futuro gobernado por un régimen totalitario fundamentalista como lo es la ficticia República de Gilead –como pasa a nombrarse el gobierno de facto en los Estados Unidos–, se evidencia el lugar que en ella ocupan las mujeres –donde las fértiles son relegadas a *criadas*–, despojadas de su derechos y reconocidas simplemente de acuerdo a un sistema patriarcal a partir del mandato social de la maternidad (Cambra Badii, Mastandrea & Paragis, 2018); tratándose el relato, como lo define Moreno Trujillo (2016), de una distopía crítica de carácter feminista.

El abordaje de temas controversiales en la serie pueden articularse desde los indicadores propuestos por Thompson, como el tratamiento de la homosexualidad o de

controversias religiosas, añadiendo además el del tratamiento de cuestiones de género, siendo éste el de mayor presencia a lo largo de la serie dado su carácter antes descrito.

En el tercer episodio, a manera de recordatorio de cuál era la postura que June y Moira tenían al respecto, se muestra en una escena retrospectiva un diálogo sobre la nueva ley sobre el rol de género que ambas sostienen con Luke, marido de June. En ella Luke le dice a June que sabe que cuidará de ella, a lo que Moira le responde que “suena malditamente condescendiente”. “¿Por qué no podría cuidar de mi mujer?”, le pregunta Luke. “¿Tú mujer?”, le responde irónica; “ella no te pertenece”.

En el sexto episodio, se explica, por ejemplo, de qué manera a las criadas se les rebautiza adoptando patronímicos derivados del jefe de la casa a la que son asignadas. De modo que de acuerdo a este gesto de propiedad –relegando a las mujeres a una posesión– June pasa a ser Offred por Fred Waterford; Emily es renombrada Ofglen, primero, y Ofsteve, después; Janine a Ofwarren y, posteriormente, Ofdaniel; entre otros casos.

Sin embargo, el lugar al que son relegadas las mujeres no se limita a las criadas, sino que involucra incluso a las esposas de los dirigentes del gobierno de facto; en el octavo episodio, por ejemplo, mientras se muestra el viaje que Fred emprende junto a June hacia Jezebel se menciona que las mujeres, incluso las esposas de comandantes, no se les permite salir de los límites de la ciudad. Al llegar a Jezebel se muestra que, pese a la normatividad sexual impuesta en la República de Gilead, afuera de los límites de la ciudad existen espacios para el libertinaje –por lo que el nombre del lugar es ilustrativo– exclusivo para los hombres, en el cual las mujeres relegadas a ese sitio, tal como se muestra en el mismo episodio, comparten un pasado de profesionistas, como catedráticas o periodistas, entre otras profesiones.

El abordaje de cuestiones de género se cruza por un tópico inherente como resulta el mandato social de la maternidad. Y es que conviene recordar que desde el primer episodio se menciona que la plaga de infertilidad que azota al mundo, es atribuída a un castigo divino por el uso de “anticonceptivos y tinder”; es decir, una adjudicación por el manejo responsable de la sexualidad, particularmente femenina. Al respecto, en el cuarto episodio se vuelve a hacer hincapié en la responsabilidad de las mujeres por dicha cuestión de salud: “ya no existen hombres estériles”, menciona un personaje, “sólo mujeres fértiles e infértiles”. La infertilidad incluso se cuela al interior de la casa protagónica de la serie pues en diversas ocasiones se da a entender que la falta de hijos

en ella se debe a la infertilidad de Fred Waterston y no de las criadas, sin que esto llegue nunca a reconocerse (eres débil, llega a decirle Serena al conforntar a Fred, y Dios jamás permitirá que transmitas esa debilidad) .

En el quinto episodio, tras confrontar a Fred en su despacho, June sostiene con éste una charla que ejemplifica la manera en que se asume a las mujeres en relación con un mandato social de la maternidad. En la escena Fred antes de obsequiarle una revista a June la hojea y dice: “Listas de problemas inventados. Ninguna mujer era lo bastante rica, joven ni linda ni buena”, a lo que June le contesta que entonces tenían opciones que tomar. “Ahora se les respeta y protege”, le dice Fred, “Ahora pueden cumplir su destino biológico en paz”. June le pregunta a qué se refiere con “destino biológico”, y Fred le responde que a tener hijos, que qué otra cosa hay en la vida:

–El amor –le responde June.

–¿El amor?

–Sí.

–El amor no existe –le responde riendo Fred–, nunca fue más que lujuria con una buena campaña de marketing.

–Tal vez para ti, pero no para mí.

La charla acaba con Fred preguntando por Ofglen, la criada que vivía a un lado, diciéndole que ella tenía deseos “que la llevaban a hacer cosas antinaturales que seguramente ella creía que eran amor”, y que en casos así el castigo era la muerte, mostrándose indulgente a decir que sin embargo por su posición la dejaron vivir, que son “compasivos”. Antes de presentar cuál es la postura ante Ofglen –en un abordaje de temas controversiales como el aborto–, conviene destacar la idea que subyace en este diálogo – las mujeres ligadas a un destino según el cual tienen el mandato de ser madres– e identificar de dónde, paradójicamente, proviene dicha idea.

En el sexto episodio, mientras se realiza una visita de una delegación mexicana para eventuales lazos comerciales, por medio de escenas retrospectivas –*flashbacks*– se muestran los momentos previos a la instauración del gobierno de facto en la vida del matrimonio Waterford. Se les muestra teniendo relaciones mientras recitan versos bíblicos –como se oficializará en la Ceremonia–, discutiendo sobre los inconvenientes de llevar a cabo su golpe de Estado debido a persecución del FBI y a Serena tranquilizar a Fred al volver de una reunión. En una de ellas se les muestra yendo al cine y antes de que

comience la película, ella le cuenta que está por terminar un artículo y que estaba pensando en la idea de la “fertilidad como un recurso nacional” y “la reproducción como imperativo moral” de la cual podría surgir un segundo libro. La charla se interrumpe por un mensaje que recibe Fred en el cual se le comunica que se dio la orden de realizar, dentro de tres semanas, tres ataques separados al Congreso, la Casa Blanca y el Tribunal.

Aunque esta última información resulte relevante para el desarrollo de la trama, se ha mostrado antes que la idea original de lo que terminará convirtiéndose en ley –la conversión de mujeres fértiles en criadas– tiene a su artífice en Serena, la esposa del comandante que, en posteriores escenas retrospectivas, se verá excluida del círculo de poder en el nuevo gobierno, (a pesar de participar en él desde su inicio, como da a entender el propio Fred), al tiempo en que un colega dice: “La culpa es nuestra. Les hemos dado más de lo que pueden aguantar. Se han centrado tanto en los logros académicos y sus carreras profesionales que les permitimos olvidar su verdadero objetivo”. Serena presentada como artífice de la justificación a una idea arraigada de la que ella misma es víctima.

El retiro de derechos sexuales de las mujeres se ejemplifica también en el último episodio de la temporada, cuando se hace mención de que la prueba de embarazo tuvo que ser comprada en el mercado negro, y en el octavo episodio al presentar la charla sobre el plan para mujeres fértiles.

Hay respecto al abordaje de la homosexualidad como tema controversial una figura central en la trama como lo es Emily/Ofglen, la vecina y amiga de June, quien pertenece al movimiento de resistencia llamado Mayday y a quien, como se presentó líneas arriba, se le castiga por una actitud “antinatural”. El tercer episodio muestra cómo es castigada por ser considerada una “traidora a su género”, un término empleado toda vez que, como también se indica en dicho episodio, la palabra “gay” no puede ser empleada por considerarla una ofensa a Dios. El término vuelve a aparecer en otro episodio, el séptimo, cuando Luke llega a un pueblo abandonado en el cual se pueden ver diversos *grafittis* alusivos: “gender traitor”, “fags die” y “god hates fags”.

Finalmente, con respecto a las controversias religiosas, siendo de *The Handmaid’s Tale* un relato teleserial distópico ambientada en un gobierno teocrático, las referencias y alusiones bíblicas son constantes, la mayoría de los casos como interpretaciones para justificar las acciones cometidas por los líderes políticos.

Desde el primer episodio se muestra a las criadas saludándose entre sí con la frase “bendito sea el fruto”, a lo que la destinataria responde “y el señor permita que madure”; un saludo con una alusión a la fertilidad. También en el mismo se muestra de qué manera las criadas son aleccionadas en el Centro Rojo con pasaje bíblicos y castigadas asignándoles oraciones extra. Pero, sobre todo, destaca en ese primer episodio de qué manera la Ceremonia –el acto en que los comandantes violan a las criadas mientras sus esposas les sostienen las manos– se acompañan de la lectura del pasaje del Antiguo Testamento (Génesis 30) en que se sustenta dicha práctica: se trata del pasaje en que Jacob y Raquel, al no poder concebir, hacen de su criada Bilhá esposa para engendrar a los hijos por ellos.

“Viendo Raquel que no daba hijos a Jacob, tuvo envidia de su hermana, y decía a Jacob: Dame hijos, o si no, me muero.

Y Jacob se enojó contra Raquel, y dijo: ¿Soy yo acaso Dios, que te impidió el fruto de tu vientre?

Y ella dijo: He aquí mi sierva Bilha; llégate a ella, y dará a luz sobre mis rodillas, y yo también tendré hijos de ella.

Así le dio a Bilha su sierva por mujer; y Jacob se llegó a ella.

Y concibió Bilha, y dio a luz un hijo a Jacob.”

La práctica instituía en la Ceremonia se mostrará, capítulos más adelante, como una que realizaban Fred y Serena, y que, de acuerdo al trabajo de ésta, vendría a ser la justificación religiosa para el mandato de maternidad de las mujeres fértiles en la República de Gilead.

Por otra parte, en el tercer episodio se presenta otra de las frases recurrentes a modo de adoctrinamiento por parte de las Tías o Señoras hacia las criadas. Se trata de la frase “bienaventurados los mansos” (Mateo 5:5) que la Tía Lydia le dice a June mientras la reprime, y a lo que ella le responde con otra bienaventuranza que le costará un castigo más severo: “y bienaventurados los que han padecido persecución por causa de la justicia, pues de ellos es el Reino de los Cielos” (Mateo 5:10), lo cual parece evidenciar lo selectiva que son las interpretaciones en el relato. Este contraste entre lectura y actos de reprimenda vuelve a suceder en el décimo episodio cuando Lydía, al agachar la cabeza

de June, recita el versículo “Humíllense en la presencia del Señor y Él los exaltará” (Santiago 4:10).

Finalmente, en el octavo episodio, Nick protagoniza otro de los momentos en que se halla presente el abordaje de controversias religiosas al charlar, en una escena retrospectiva, con un comandante en una cafetería. En ella el comandante le dice que cuesta trabajo desenvolverse en una sociedad en la que solo importan los beneficios y el placer, por lo que no le cuesta trabajo entender que Dios “les haya dado la espalda”, adjudicando a ello la infertilidad del mundo, por un deseo de que los niños “no nazcan en este desastre de mundo”. De esa manera se cierra el círculo infertilidad–divinidad–procreación que devendrá en la instauración de un gobierno teocrático en que la maternidad es un mandato.

En el caso de la segunda serie –*Stranger Things*– si bien no tiene una presencia de abordaje de temas controversiales lo considerable que tenía la primera, no renuncia a representar aunque sea tangencialmente ciertas problemáticas como el *bullying*, el racismo o el hostigamiento sexual. En ningún caso constituye un abordaje que incida considerablemente en la trama y, por el contrario, son apenas comentarios que podrían pasar desapercibidos pero que constituyen una caracterización diferenciadora como lo es la de la quality tv.

Así, por ejemplo, en el primer episodio se muestra a unos compañeros de escuela llamándole “midnight” a Lucas en una clara alusión racista por su color de piel y burlándose de Dustin por su malformación en los dientes; en el segundo episodio se ahonda en este rechazo por los personajes marginales como Jonathan, Barbara o Joyce, quienes son objetos de burla por estar al margen o fuera de las tendencias y comportamientos más comunes; en el cuarto episodio el rechazo y burla se encarna en Will a quien los mismos niños se refieren como perteneciente a “mariposonlandia”, un gesto que puede considerarse como de discriminación sexual; y, finalmente, en la violencia y *bullying* ejercido hacia Mike y Dustin en el sexto episodio.

También hay en el manejo de la sexualidad de la adolescente Nancy un abordaje a considerar en dos momentos de la temporada. El primero de ellos, en el tercer episodio, cuando tras pasar la noche fuera vuelve a casa y se encuentra con su madre, quien le reclama no haberse comunicado y le pregunta a quién pertenece la sudadera que lleva

puesta. Luego de preguntarle si acaso Steve es ahora su novio, la madre se muestra comprensiva y le aclara que puede hablar con ella “sin importar lo que haya pasado”. Nancy prefiere negarlo todo. El segundo momento se da en el sexto episodio cuando, tras pasar más tiempo con Jonathan buscando a Will y Barb, sufre hostigamiento por parte de Steve y sus amigos quienes vandalizan la marquesina del cine escribiendo con aerosol sobre ella para que el letrero en que se promociona la película *All the right moves* vaya acompañado de “Starring Nancy The Slut Wheeler”. Al confrontar a Steve, éste encubre su acto de una supuesta preocupación por ella; al fondo, su amigo termina de escribir sobre un muro otro mensaje también para exhibirla con base en rumores: “Byers is a perv”.

Finalmente, así como a Nancy se le hostiga por el ejercicio de su sexualidad, y a los niños protagonistas por estar al margen o fuera de las tendencias y comportamientos más comunes, a Joyce –la madre de Will, el niño desaparecido– constantemente se le llama loca, como ocurre en el quinto episodio, y se le juzga por sus actitudes poco convencionales para localizar a su hijo. Pero además de ello, el tratarse de una madre soltera en un pueblo de familias nucleares la sitúa en un lugar difícil del que también suele ser objeto de crítica como si las cosas que le sucedieran –la desaparición de su hijo– se debiera a su condición familiar.

Por último, en los indicadores de “abordaje a temas controversiales”, la tercera serie –*The Marvelous Mrs Maisel*– al estar ambientada en los últimos años cincuenta y contar con una mujer protagonista, retrata el lugar que socialmente y profesionalmente ocupaban las mujeres en el Nueva York de la época, por lo que no sobra presencia de alusiones o situaciones con este propósito. Sin embargo, aparecen otros abordaje de temas que tienden hacia lo controvertido, como es el rol que ocupa la empleada doméstica en la casa de los padres de Midge, las controversias religiosas que sostienen los padres de Joel y Midge, la segregación sufrida por los afroamericanos y el uso de drogas en según qué sectores.

Respecto a las cuestiones de género, presentes a lo largo de toda la temporada, puede hallarse desde el primer episodio el imperativo estético impuesto socialmente a las mujeres en el momento en que se muestra la manera en que el cuidado personal femenino se hace sin que el marido se percate, con Midge esperando a que Joel se duerma para ella

desmaquillarse y alistarse para dormir, primero, y levantándose antes que él para alistarse y luego volver a la cama para fingir que seguía dormida al momento en que su marido despierta. Una rutina que, capítulos más adelante, se mostrará haciendo a su madre también (quien, además, en ese mismo episodio le dice a su hija que “es más fácil ser feliz cuando se es bonita”).

Los estándares de belleza, y la objetivación de las mujeres, no sólo están presentes en las rutinas llevadas a cabo por Midge, como la antes descrita o como su forma de tomarse medidas diariamente, sino que vuelve a aparecer en el tercer episodio cuando acude a un juicio y su compañera Susie le sugiere que se ajuste el escote —que esté “bien empacada”— como modo de persuasión ante el juez que desde luego es hombre; o en el séptimo episodio en que se deja ver la desigualdad en el ambiente de la comedia entre hombres y mujeres, donde ellas tasan su valor no sólo en su creatividad sino también en la apariencia.

El otro eje importante que retrata el abordaje de cuestiones de género se halla en una de las líneas argumentales de la serie: la separación entre Midge y su marido, y las consecuencias que esto tiene. Por ejemplo, desde el primer episodio, luego de que Joel decida dejar a su esposa, los padres de Midge la culpan a ella y no a él. A partir de ahí aparecerán juicios sobre las diferencias entre mujeres y rol de esposas con aquellas que trabajan, como las taquígrafas de la empresa en que trabaja Joel, las cuales son divorciadas; o la atribución de la madre de Midge a la soltería de las francesas por su desnudez en las playas (ambos en el segundo episodio). También sobre el mandato social de la maternidad, sobre el cual Midge habla desde el escenario en el tercer episodio, donde dice que esa supuesta necesidad atribuida a las mujeres se trata de “una profesión equivocada”. Como consecuencia de la separación, Midge se muda a vivir con sus padres, quienes, como aparece en el cuarto episodio, ante su nueva situación comienzan a imponer las mismas reglas a las que se atenía cuando era soltera a pesar de ser una adulta. La temporada, en todo caso, pese a las peripecias que la separación le suponen, acaba con Midge solicitando el divorcio a Joel, quien mientras tanto ya ha pasado de mudarse a vivir con su secretaria a intentar volver con su esposa e hijos.

En la serie, sin embargo, como se mencionó líneas arriba, existen otros abordajes de temas controversiales, como la discusión sobre la “posesión” de Zelda en el segundo episodio, de quien discuten si se trata de una sirvienta o una empleada doméstica.

También sobre la segregación que existe al asignar, en el quinto episodio, a una “empleada especial” para alguien de raza negra y al arresto en San Louis que un músico alude en el tercer episodio y el cual atribuye a su raza. Y son estos mismos músicos que acompañan a Lenny quienes protagonizan la relación que se muestra en la serie sobre el uso de drogas, toda vez que en ese mismo episodio se les ve fumar marihuana a las afueras de un club de jazz junto a Midge.

Finalmente, aunque se trate apenas de una discusión en segundo término, y no de un abordaje constante, en el segundo episodio las controversias religiosas aparecen en la charla que el padre de Midge sostiene acerca de la celebración del Yom Kipur y las prácticas de creyentes y no creyentes; así como la discusión que el mismo personaje tiene con el padre de Joel quien se jacta de haber sacado de Alemania a muchos judíos durante la guerra, a lo que Abe, el padre de Midge, le recrimina que “lo hizo sólo para ponerlos a trabajar en su fábrica”.

g) Aspiración al realismo

Para dotar de un enfoque y estilo capaz de reproducir fielmente a la realidad, la televisión de calidad, a decir de Thompson (1996), adoptó recursos estilísticos audiovisuales de producción en los que la filmación se asemejaba más a un documental que a un producto de ficción; una aspiración que, en término narrativos, se reflejó en la incorporación de un lenguaje vulgar, soez u ordinario –propiciado por obviar las restricciones que la televisión en abierto suponía al transmitirse en canales de cable o premium– para abarcar y reproducir registros de lenguaje del habla popular o coloquial, además de permitirse incluir escenas con contenido escatológico y sexual presentadas o referidas en pantalla.

Las tres series cuentan con presencia considerable de los dos indicadores de la categoría, a saber: “contenido escatológico, violento y/o sexual” y “uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario”. A pesar de haber variaciones entre una y otra, acaso por su género principal –fantástico y sci-fi en *Stranger Things*, distópico en *The Handmaid’s Tale*, y cómico en *The marvelous Mrs Maisel*–, las tres incorporan las características que dotaron de realismo a los productos televisivos de las últimas décadas del siglo pasado.

En el caso de la primera, *Stranger Things*, la presencia de contenido es mayoritariamente violento. Por ejemplo, la muerte de un personaje a causa de un disparo en el segundo episodio; la muerte de un guardia a manos de Eleven telepáticamente en una escena retrospectiva en el tercer episodio; las peleas que sostiene Hop en el cuarto y quinto episodio; y la pelea entre Jonathan y Steve en un callejón durante el sexto episodio. Sin tratarse de escenas con imágenes propiamente escatológicas –relacionadas con excrementos–, existen en la serie un par de escenas que muestran cuerpos muertos o en descomposición, como el atribuido a Will en el cuarto episodio, el cual Hop abre con navaja, o los cuerpos podridos que se hallan en el Otro Lado, durante el séptimo episodio, o los cuerpos en la guarida del Demogorgon en el octavo. Finalmente, al final del segundo episodio, se alude a una escena de contenido sexual entre Steve y Nancy.

Mucho más significativa es la presencia de lenguaje vulgar, soez u ordinario en la serie de Netflix, con algunas peculiaridades a destacar. Por ejemplo, a pesar de que varios personajes emplean un lenguaje vulgar, tanto niños como adolescentes o adultos; los primeros suelen ser objeto de reprimendas al hacerlo: esto se aprecia en tres ocasiones durante el primer episodio, cuando Lucas dice que Will “se va a cagar” de emoción, su profesor lo reprende o cuando Nancy dice que “it’s such a bullshit”, su padre lo hace; incluso, a la inversa, cuando Joyce por teléfono suelta un “Bitch!”, su hijo es quien la reprende.

La otra peculiaridad a destacar es que el uso de este lenguaje, a pesar de ser empleado por diversos personajes, suele funcionar como caracterizador en uno de los personajes, Dustin, quien en diversas ocasiones es quién, entre los chicos, suele emplear más. Para ilustrarlo, cuatro escenas de tres episodios distintos: en el sexto episodio, cuando al referirse a una partida del juego *Dungeons & Dragons* dice que “todo se fue a la mierda”; en el séptimo episodio, en dos ocasiones, cuando en medio de una persecución dice “shit!, shit!, shit!” y cuando, al montar una alberca, suelta nuevamente un “shit” y un “son of a bitch”; y, finalmente, en el octavo episodio al confrontar al Demogorgon al que le grita “bastard!” y, al jugar el mismo, dice “fire ball, the son of a bitch”.

También como una función caracterizadora, el empleo del uso vulgar se da en el caso de los adolescentes Steve y Nancy; el primero diciendo “my dad is a great asshole”

en el cuarto episodio y “You’re both assholes” a sus amigos en el séptimo episodio; y la segunda empleando de nueva cuenta el “it’s all bullshit” en el cuarto episodio.

En el caso de la segunda serie, *The Marvelous Mrs Maisel*, de nueva cuenta la presencia de contenido escatológico, violento y/o sexual es menor que la del uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario, y, además, en esta ocasión se restringe a la presencia de desnudos o escenas de carácter sexual tanto sugerido como mostrado. De las presencias registradas, cuatro se dan en el primer episodio: la desnudez explícita tanto en la sesión de depilación como en las bailarinas de burlesque, también cuando al finalizar su acto en el *Café Whá?*, Midge se quita la parte superior del vestido, y al mostrar a Maisel y Joel manteniendo relaciones sexuales en un jardín durante una escena retrospectiva.

De entre los contenidos, los de carácter sexual son los que tienen mayor presencia. Además del referido en el primer episodio, en el segundo Midge le insinúa ir al baño de la cafetería para tener relaciones sexuales y, en el octavo, se sugiere que ambos mantuvieron una relación tras pasar la noche juntos y despertar en la cama de ella. En estos dos últimos casos las escenas son apenas sugeridas y sólo en el primer caso mostrada.

Por otra parte, como también ocurriera con *Stranger Things* existe una mayor presencia de uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario que presencia de escenas con contenido sexual, a pesar de que la palabra más empleada por diversos personajes, curiosamente, sea “fuck” en diversas acepciones. Por ejemplo, en el primer episodio se muestra a mujer en el bar decir “What the fuck!” refiriéndose a Lenny, a Susie decir que la interpretación de Midge “was fuckin funny” y a la propia Midge preguntar del libro del Dr. Spock “anyone know this fucker?”. En el segundo episodio, Susie al batallar con su máquina en el puesto de periódicos dice repetidamente “Fuck, fuck, fuck! Mother fuckin’ hore. This Machine is a shit!”. Y en el quinto, la misma Susie dice “Go fuck yourself!”, Midge “fat fuckin’ santas” y ambas gritan “Fuck you!”.

En el sexto episodio, es Susie quien en cuatro ocasiones exclama: “that fuckin horse”, “it’s fuckin the same”, “he wants to fuck you” y “Who the fuck are you?”. Como ocurriera con Dustin en la serie de Netflix, el uso de lenguaje vulgar empleado en la serie sirve para caracterizar a Susie, la amiga y manager de la protagonista, y es que además

de menciones consignadas anteriormente, vuelve a aparecer en el último episodio cuando en el bar le dice a Midge “we’re fucked” y “my glass is fucked empty”.

La última de las series, *The Handmaid’s Tale*, es la que mayor presencia tiene de contenidos escatológico, violento o sexuales, cuyo número de apariciones es semejante al de ocasiones en que se emplea el uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario. En ella destaca el uso constante de escenas con contenido violento y sexual –muchas veces asociado también a la violencia– en escenas donde se ejercen agresiones contra las criadas por parte de los Comandantes y Tías de la República de Gilead. De entre ellas, quizá la más significativa –presentada en cuatro episodios: el primero, cuarto, quinto y noveno– sea el acto en que los comandantes violan a las criadas mientras sus esposas les sostienen las manos, la Ceremonia, donde ambos indicadores se entrecruzan y la cual sostiene buena parte del argumento.

Además de esta, también son constantes las escenas en que de manera violenta se impone un castigo contra las criadas, como en el segundo episodio en que se muestra a la Tía Lydia atacando a June o un guardia haciendo lo mismo contra Ofglen; una escena que escala en su crueldad en el cuarto episodio cuando el castigo infringido contra June se manifiesta en forma de golpes en los pies al estar amarrada e incluso en el décimo y último episodio en el que June no sólo es maltratada por Serena, sino incluso es marcada en la oreja por uno de los guardias.

En otras ocasiones, la presencia de imágenes asociadas a la violencia se halla ligada a la presentación de cadáveres colgados (como en el primer episodio) o siendo transportados (como los que miran Moira y June en el cuarto episodio), también en las escalinatas llenas de sangre (en el sexto episodio) o el del cuerpo inerte de una criada colgada que se presenta en una escena retrospectiva del octavo episodio. Rara vez la violencia es infringida por parte de las oprimidas –como en el quinto episodio en que se muestra a Ofglen atropellando a unos guardias o, en el primero, a diversas criadas participando de una ejecución colectiva–, y por lo general son los opresores quienes la ejercen, como en la escena retrospectiva del tercer episodio en que se muestra de qué manera una protesta es reprimida a tiros.

En una serie que no escatima en la presentación de violencia, las escenas con contenido sexual suelen estar asociadas a ésta, y tan sólo en dos ocasiones se produce en

un ámbito normalizado: en el quinto episodio que se muestra, en una escena retrospectiva, a June manteniendo relaciones con su marido, y a la misma June en el presente del relato manteniendo con Nick; así como en el sexto episodio en que, de nueva cuenta, una escena retrospectiva presenta al matrimonio Waterford sosteniendo relaciones sexuales, con el detalle de que en ésta practican, en la intimidad, lo que después será normativizado: acompañar el acto sexual con la lectura de pasajes bíblicos.

El resto de escenas con presencia de contenido sexual suelen desarrollarse en ambientes enrarecidos. Por ejemplo, en el cuarto episodio cuando, tras verse interrumpida la Ceremonia, Serena Waterford intenta realizar sexo oral con Fred en el baño. Y, sobre todo, en los episodios octavo y noveno, en los cuales la trama se desarrolla en el burdel Jezebel, a donde son enviadas las mujeres que tras rebelarse en la República de Gilead son obligadas a prostituirse; ahí no sólo se muestran en el octavo episodio diversos cuerpos desnudos, sino situaciones como a un grupo de hombres manteniendo relaciones con una sola mujer o a un hombre lamiendo el muñón de una mujer en el elevador, y es también ahí donde en el noveno episodio June y Fred Waterford sostienen relaciones.

Existe tan sólo una escena donde se muestra contenido escatológico, y se trata del momento en que Moira y June charlan a través de los baños del Centro Rojo, el único espacio donde pueden mantener una conversación sin ser reprimidas, y desde el cual intentarán escapar.

En lo que respecta al uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario, cabe destacar que también este suele estar asociado a cierta violencia ejercida contra las criadas, como cuando en el segundo episodio un barista llama “fuckin sluts” a June y Moira; o en el momento en que en el décimo episodio Lydia se refiere al atuendo de las mujeres que llegan al Centro Rojo en los siguientes términos: “look at this outfits; a parade of sluts”.

En contadas ocasiones se emplea a manera de broma, con ciertas connotaciones sexuales. Por ejemplo, cuando Ofglen le dice en el primer episodio a June que “el helado puede ser mejor que el buen sexo”; en el segundo episodio cuando Luke bromea a June diciéndole si acaso quiere que vaya a la cocina a cortarse el pene, por haberse mostrado como un macho, a lo que ella le responde que sí debería hacerlo mientras lo graba; o cuando en el sexto episodio una de las criadas dice que su comandante “tiene pene pequeño pero boca grande”.

Ese mismo tono humorístico se conserva incluso en las situaciones adversas por las que atraviesan los personajes, como el momento en que June recibe un paquete de Moira en que se lee “Praised be, bitch. Here’s your damn package. XOXO Moira” en alusión irónica a la forma en que las criadas deben saludarse entre sí (“praised be”) y como respuesta a lo que la propia June le había dicho en ese mismo episodio –“Moira, you keep fuckin shit together, fight!”– al alentarla a huír de Jezebel.

Finalmente, otra constante en los momentos en que se emplea el uso vulgar corresponde con aquellos en que los personajes, principalmente las criadas, tienen exabruptos. Tal es el caso de Janine quien al confrontar al Comandante a cuya casa estaba asignada le dice en el noveno episodio: “you, liar. I was well to suck your cock. I did every fucked up thing you want it”. También los que en diversos momentos tiene June, como cuando se refiere a la Ceremonia como “this fuck”, cuando confronta a Nick en el sexto episodio (“fuck you, Nick, fuck you, they don’t rape you. Do they?”), o en el último episodio en que, luego de que Serena le muestre que su hija sigue viva y la amenaze, ella le grita: “You’re fuckin evil, mother fucker monster. Fuckin hearthless, sadistic... Fuck you! You’re gonna burn you crazy evil bitch”.

VIII. Conclusiones

Gracias a una primera fase de análisis cuantitativo de contenido, en la que se consignaron las categorías recurrentes en cada una de las series –mediante la presencia o ausencia de sus indicadores– y su posterior presentación por porcentajes, se puede concluir que de los elementos narrativos de la Quality tv contemplados y propuestos por Thompson (1997) su mayoría se hallan presentes en los tres títulos de teleseries emitidas a través de servicios streaming, a pesar de que no representan una constancia y varían de una a otra, concentrando además su presencia en algunos elementos particularmente.

Salvo el caso de la creación de nuevos géneros a partir de la hibridación de los preexistentes, el cual obtuvo una presencia menor en sólo un caso, puede señalarse que de las características propuestas por Thompson, pese a haberse originado en un contexto mediático distinto –la llamada *network era* y *multichannel transition* (Lotz, 2007)– siguen resultando presentes en las teleseries emitidas en plataformas de un nuevo ecosistema mediático.

En el caso de las series analizadas se presenta una constante que tiende hacia unas categorías sobre otras, como es el caso particularmente del abordaje de temas controversiales y de una aspiración al realismo; lo cual podría explicarse, no ya desde el interior narrativo de las teleseries, sino por las prerrogativas que supone la emisión en un soporte como lo son las plataformas de *streaming*, es decir, una libertad creativa para sus contenidos sin tener que regirse por las reglas que los canales en abierto y las cadenas de cable imponían.

En ello el de las plataformas suele parecerse más a los modelos de emisión de canales premium que a los de abierto o canal. Han sido capaces de incorporar e incluso hacer de ellos una característica el uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario –con un afán de representar en un código realista al habla popular– o la presencia de escenas violentas, sexuales o escatológicas, sin estar sujetas a las restricciones que los canales imponen en su programación. Dado que en las plataformas no existen restricciones respecto a lo que puede mostrarse, abordarse o presentarse en su contenido, éstas han logrado que tanto su abordaje de temas controversiales –como la homosexualidad, el racismo, las controversias religiosas y la imposición de prácticas patriarcales, entre otras – y su

aspiración al realismo –mediante la presencia de escenas con contenido violento o sexual, y de un uso de lenguaje vulgar– sean las dos categorías o dimensiones de la televisión de calidad con mayor presencia en la narrativa teleserial norteamericana contemporánea.

Sin embargo, el formato teleserial como tal, no ha supuesto un cambio considerable como, por ejemplo, podría pensarse que sí han atravesado otros medios de comunicación, y es que los modelos narrativos han perdurado, donde, por ejemplo, las unidades de cada serie siguen ateniéndose a los tiempos de duración propios de la televisión tradicional.

En el caso de las series analizadas, destaca que todas ellas pese a las diferencias en sus procesos de emisión (parciales semanalmente o enteros en una sola emisión), continúan configurándose a partir de una duración estándar heredada por la televisión de canales de cable o abierto. En los relatos teleseriales emitidos en televisión, su duración se regía por las barras de programación y los tiempos de los anunciantes; no así en las plataformas, con un consumo libre, en las que sin embargo los relatos emitidos en ellas se formulan a partir de la duración que los emitidos por televisión. Al respecto, puede concluirse que el tiempo de un relato teleserial no depende de su soporte, es decir, del medio en que se transmite, sino de la estructura misma de su construcción.

Valga un símil para ejemplificar: así como las notas de prensa podría pensarse que han tendido hacia la brevedad de acuerdo a sus soportes (privilegiando algunos elementos, como los visuales, y algunas narrativas como las transmediáticas), la televisión continúa emitiéndose en sesiones ligeramente variables de media o una hora. Recordemos que la distinción entre un relato fílmico y uno televisivo radica en su duración, donde el teleserial podría articularse mediante segmento que mantienen un alto grado de autonomía con un marco en desarrollo argumental prolongado durante más episodios (el *anthology* y *running plot*).

Incluso más, gracias a la segunda fase de carácter interpretativo y descriptivo de los resultados –en la que se presentaron y analizaron las categorías contrastadas entre unidades de análisis– ha sido posible concluir que la innovación narrativa que la era precedente supuso (la Tercera Edad de Oro de la Televisión) en algunos aspectos en la emisión mediante plataformas de *streaming* se han abandonado algunas características de la televisión de calidad.

Por ejemplo, si uno de los distintivos que los canales de emisión premium supusieron para la televisión como era el permitirse explorar nuevas vetas narrativas (Cascajosa, 2009) mediante episodios experimentales, éstos se han abandonado en las teleseries emitidas en las plataformas analizadas. Apenas un sólo caso innova en su experimentación (*The Handmaid's Tale*), al realizar un desplazamiento en el relato mediante un recurso no contemplado por la caracterización: el uso de analépsis. Los dos otros títulos analizados renuncian a la inclusión de episodios experimentales o de concepto, y hacen de la linealidad narrativa su modelo.

La innovación, en todo caso, se halla no en las estructuras narrativas de las que hace uso, sino en las estrategias y recursos estilísticos como el referido líneas arriba: el empleo de la analépsis mediante el uso de escenas retrospectivas o *flashbacks* –así como su espejo, el uso de prolépsis mediante *flashforwards*– son estrategias que se hallan en las tres series analizadas, que abonan a la construcción de capas argumentales, aportando nueva información en cada una de ellas, y las cuales no fueron contempladas por Thompson como características de la televisión de calidad.

De igual manera, unas de las características narrativas no contemplada por Thompson y presente como nueva veta de análisis para las teleseries, es el empleo de música con intencionalidades funcionales (Fraile, 2004) tanto de ambientación como metatextuales, en los planos diegéticos y extradiegéticos del relato teleserial. La identificación de las funciones que el empleo de la música supone permite indagar en las intertextualidades que ésta puede tener para el desarrollo de las series mediante la expansión de los significados de la imagen.

Finalmente, si la intención de esta investigación radicó en poner a prueba una categoría de análisis –la caracterización sobre la televisión propuesta por Robert Thompson (1996)– originada en un entorno mediático distinto al actual, y contextualizada en el tránsito de la sociedad de la información (Orozco y González, 2011), donde los procesos mediáticos y comunicativos fomentan la aparición de realidades inexistentes, el aporte de la misma para el campo de la cultura digital es la realización de un instrumento de recolección de datos que puede ser replicable parcial o totalmente para otras investigaciones sobre otros títulos o plataformas distintas. Si el interés era la vigencia de una categoría, como *proceso* específico donde la narrativa teleserial era el agente de dicha operación, el aporte de una instrumento de recolección de datos como el aquí generado y

empleado pretende abonar al campo de investigación para continuar analizando un fenómeno como son las teleseries en un contexto en permanente alteración producida por los avances tecnológicos para su emisión y distribución.

Dirección General de Bibliotecas UAQ

IX. Bibliografía

- Adalian, J. (2018). Almost 500 Scripted Shows Aired in 2018, But We Still Haven't Hit Peak TV. En *Vulture*. Recuperado de: <https://www.vulture.com/2018/12/peak-tv-scripted-originals-2018.html>
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Augé, M. (1995). *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Londres: New York: Verso.
- Bachelard, G. (1994). *The poetics of Space*. Beacon Press Books.
- Bellot, C. (2013). En *Investigar la comunicación hoy: revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas. Actas del 2º Congreso Nacional sobre Metodologías de la Investigación en Comunicación*. Asociación Española de Investigación de la Comunicación.
- Beristáin, H. (2006). *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. España: Paidós.
- Busquet, J. (2018). *Los nuevos escenarios de la cultura en la era digital*. Barcelona: Editorial UOC.
- Busquet, J. (2008). *Lo sublime y lo vulgar: la cultura de masas o la pervivencia del mito*. Barcelona: Editorial UOC.
- Cambra B., Mastandrea P, Paragis MP. (2018). "El mandato del nacimiento. Cuestiones bioéticas y biopolíticas en la serie El cuento de la criada". *Med Cine [Internet]* 2018;14(3): 181-191. Buenos Aires: Argentina.
- Carlón, M. (2009). ¿Autopsia a la televisión? dispositivo y lenguaje en el fin de una era. En *El fin de los medios masivos. El comienzo del debate* (pp. 159–187). Buenos Aires: La Crujía.
- Carrión, J. (2011). *Teleshakespeare*. Madrid: Errata Naturae.
- Cascajosa, C. (2013). Por un drama de calidad en televisión: La segunda edad dorada de la televisión norteamericana. *La Televisión Que Queremos*, 8.
- Cascajosa Virino, C. (2009). La nueva edad dorada de la televisión norteamericana. *Secuencias: Revista de Historia Del Cine*, 29, 7–31. Recuperado de <https://repositorio.uam.es/handle/10486/5701>
- Cascajosa Virino, C. C. (2006). No es televisión, es HBO: La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO. *Quality*, 23–33.
- Casetti, F & Di Chio, F. (1999). *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós.

- Cingolani, G., & Fernandez, M. (2017). Después del fin. Una perspectiva no-antropocéntrica sobre la post-tv, el post-cine y youtube. Mario Carlón. *Palabra Clave - Revista de Comunicación*, 20(4), 1165–1171. <https://doi.org/10.5294/pacla.2017.20.4.13>
- Clares-Gavilán, Merino Álvarez & Neira. (2019). *La revolución over the top. Del video bajo demanda (VOD) a la televisión por internet*. Editorial UOC. Barcelona: Editorial UOC.
- Díaz, S., & Gómez, C. (2017). Black Mirror : Cartografías de la identidad en la era Black Mirror. *Razón Y Palabra*, 21, 248–282.
- Fernández, F. y Martínez, J. (1999). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. España: Paidós.
- Fraile, T. (2004). “Funciones de la música en el cine”. Extracto del trabajo de grado *Introducción a la música en el cine: apuntes para el estudio de sus teorías y funciones*. Universidad de Salamanca.
- García, A. N. (2017). BALTIMORE IN THE WIRE AND LOS ANGELES IN THE SHIELD : URBAN LANDSCAPES IN AMERICAN DRAMA SERIES. *Series*, 3(1), 51–60.
- García Martínez, A. (2014). “El fenómeno de la serialidad en la tercera edad de oro de la televisión”. En Fuster, E. (Coord) *La figura del padre nella serialità televisiva*. Roma: Santa Croce.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. España: Paidós.
- Hernández Sampieri, Roberto; Fernández Collado, Carlos & Baptista Lucio, Pilar. (2010, 2014) *Metodología de la investigación*. México: McGraw-Hil
- Innocenti, V; Pescatore, G. (2011). “Los modelos narrativos de la serialidad televisiva”. En *La Balsa de Medusa*, 6., pp. 31-50.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. España: Paidós.
- Littleton, C. (2017). Peak TV: The Count of Scripted Series in 2017 So Far. En *Variety*. Recuperado de: <http://variety.com/2017/tv/news/peak-tv-scripted-series-count-2017-1202521118/>
- López Gutiérrez, M. de L., & Nicolás Gavilán, M. T. (2015). Análisis narratológico de series de TV. Construcción de un modelo. En *Memorias XXVII Encuentro Nacional del AMIC: Historia y aportes sociales de la investigación de la comunicación en México*. (pp. 2375–2395). Universidad Autónoma de Querétaro y Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación.

- López Rodríguez, F. (2015). Post-feminismo(s), Quality Television y breaking Bad. *Zer*, 20(38), 143–159.
- Lotz, A. (2007). *The Television Will Be Revolutionized*. New York: New York University Press.
- Lotz, A. (2018). *We Now Disrupt This Broadcast: How Cable Transformed Television & Internet Revolutionized It All*. MIT Press.
- Lynch, J. (2017). BELFAST IN THE FALL : GEOGRAPHIES OF VIOLENCE AND GENDER. *Series*, 3(1), 61–72. <https://doi.org/10.6092/issn.2421-454X/7145>.
- Martín, Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*.
- McCabe, J., & Akass, K. (2007). *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. I.B. Tauris.
- McGrath, C. (1995). “The Triumph of the Prime-Time Novel”, *The New York Times*.
- Moisi, D. (2017). *Geopolítica de las series o el triunfo global del miedo*. Barcelona: Errata Naturae.
- Moreno Trujillo, María. (2016). “El cuento de la criada. Los símbolos y las mujeres en la narración distópica”. En *Escritos*. Vol. 24, N. 52 / pp. 185-211 Enero-junio, 2016 / ISSN 0120-1263 / ISSN: 2390-0032 (en línea). Medellín, Colombia.
- Navarro, P. y Díaz, C. (1997) “Análisis de contenido”. En: Delgado, Juan Manuel y Gutiérrez, Juan (coords.): *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*, Madrid, Síntesis, capítulo 7, pp.177-224.
- Newcomb, H. (1974). *TV: The Most Popular Art*. Anchor Press.
- Orozco, G. y González, R. (2011). *Una coartada metodológica. Abordajes cualitativos en la investigación en comunicación, medios y audiencias*. México: Tintable.
- O’Connell, M. (2014). Game of Thrones Officially Surpasses The Sopranos As HBO’S Biggest Series. *The Hollywood Reporter*. Recuperado de: <http://www.hollywoodreporter.com/live-feed/game-thrones-officially-surpasses-sopranos-709615>
- Pimentel, L. (1998). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI.
- Piñuel Raigada, J. (2002). Epistemología, metodología y técnicas de análisis de contenido. En *Estudios de sociolingüística 3 (1)*. pp. 1-42.
- Pujadas, E. (2002). Televisión de calidad y pragmatismo. *Quaderns Del CAC*, (13), 3–11.
- Pujadas, E. (2011). *La televisión de calidad. Contenidos y debates*. Valencia: Aldea Global.

- Pujadas, E. (2013). La calidad televisiva más allá de un concepto políticamente correcto - Contenidos y perspectivas involucradas, 7(December), 1–18.
- Rodríguez Martínez, A. (2012). “La publicidad en el universo diegético del cine”. En *Iconofacto*. Vol. 8, No 11 / Páginas 24-44. Medellín Colombia. Julio-Diciembre 2012.
- Scaglioni, M. (2006). *Tv di culto. La serialità televisiva americana e il suo fandom*. Milan, V&P.
- Scolari, C. (2009). This Is The End: Las interminables discusiones sobre el fin de la televisión. En *El fin de los medios masivos. El comienzo del debate* (pp. 189–207). Buenos Aires: La Crujía.
- Stos, W. (2012). Bouffants, Beehives, and Breaking Gender Norms: Rethinking “Girl Group” Music of the 1950s and 1960s. *Journal of Popular Music Studies*, Volume 24, Issue 2, Pages 117–154
- Thompson, R. J. (1997). *Television’s Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. Syracuse University Press.
- Van Esler, M. (2016). Not Yet the Post-TV Era: Network and MVPD Adaptation to Emergent Distribution Technologies. *Media and Communication*, 4(3), 131. <https://doi.org/10.17645/mac.v4i3.548>
- Virino, C. C., Boutet, M., Lotz, A. D., Uribe-Jongbloed, E., Rivera-Betancur, J., Lealand, G., & Hernández-Pérez, E. (2017). Más allá de la «televisión de calidad»: el medio en otros lugares del mundo. *L’Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 0(24), 115–133. Retrieved from <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=549&path%5B%5D=459>
- Williams, B. (1994). “North of the Future: Northern Exposure and Quality Television”. En Newcomb, H. (ed.). *Television The Critical View*. Nueva York: Oxford University Press.
- Universitat Pompeu Fabra - Barcelona. (2014, abril, 27). Módulo 2.1. Presentación del Módulo [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=JMUqgKVR7mA&list=PLUUUVUqwoeEjS5hQ1jCDaTPySNVqpxNvm&index=5>

ANEXOS:

Fichas de registro *The Handmaid's Tale* (Hulu), *Stranger Things* (Netflix) y *The Marvelous Mrs Maisel*

Quality TV. Ficha de registro #1

Plataforma:	Hulu
Serie:	The Handmaid's Tale
Título:	"Offred"
Episodio:	S1E1
Emisión:	19 de junio de 2017
Autores	Reed Morano (Director) Bruce Miller (Teleplay)
Duración	57 minutos

1. Desafiar los parámetros genéricos estándar.

--	--	--

2. Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista

Impermanencia de los personajes;
desaparición de personajes principales.

Muerte de personajes	Sí	Marido muere en huída durante la primer escena. En "ceremonia", hacia el final del episodio, Janine le informa que Moira murió al intentar escapar.
----------------------	----	---

Partida o desplazamiento – geográficos temporales– de personajes	Sí	Hijo es robado en primer escena.
--	----	----------------------------------

3. Desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie		
Líneas argumentales continuas Complejidad traducida en una lenta capa de eventos (donde un evento puede tener consecuencias en otro episodio) Tramas acumulativas		

Presencia de más de una línea argumental o trama.	-	La línea argumental sigue a la protagonista, pero hace uso constante de flashbacks.
<i>Cliffhanger</i>	Posible	Advertencia al final del episodio sobre presencia de Ojo en la casa.
Recuperación de sucesos de episodios anteriores		

4. Crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes		
Presencia de episodios de diversos registros, particularmente el drama y la comedia; además de presencia de episodios “experimentales” (Gimmick TV)		

Elementos cómicos en medio	Sí	1. Ironía en comentario sobre chiste al ver a un cura, un homosexual y un doctor colgados en
----------------------------	----	--

del drama, o dramáticos en medio de la comedia.		<p>el muro (16:06).</p> <p>2. Monólogos irónicos, por ejemplo: “benditos sean los mansos” ante el castigo a otra de las criadas (19:30).</p> <p>3. Al enlistar las compras del día, Defred sugiere que compren atún, como referencia y broma a la breve charla sostenida con Nick un día antes.</p>
Episodio experimental	No	

5. Tener pretensiones literarias con una escritura compleja

Densidad traducida en correspondencias entre tramas de episodios e incluso temporadas distintas

Apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo episodio de su aparición.		
---	--	--

6. Realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión

Presencia de la televisión dentro de la televisión; es decir, personajes que en el universo ficcional están relacionados con programas televisivos.

Referencias a otros productos culturales.

Referencias a programas televisivos.	No	
Referencias a obras de teatro.	No	

Referencias a obras literarias.	No	
Referencias a música.	No	

Nota: ¿la música que no es referida sino que funciona como elemento diegético o extra diegético será registrada? Música en la Ceremonia, “You Don’t Own Me” de Lesley Gore en los créditos finales.

Cameo de Margaret Atwood abofeteando a Defred en el Centro Rojo (27:00).

7. Abordar temas controversiales

Punto de vista progresivo, liberal y humanista.

Tratamientos de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas.	Sí	<ol style="list-style-type: none"> 1. Mención de los valores tradicionales 2. Forma de saludarse entre las criadas: “Bendito sea el fruto...”. 3. Colgados en el muro. 4. Plaga de infertilidad atribuida a Dios por el uso de “anticonceptivos y tinder” (16:49) 5. Enseñanzas de lecciones divinas. 6. Lectura Raquel y Jacob antes de la Ceremonia. 7. Mención de oración extra como castigo. 8. Condena por violación (paradoja) a criadas. 9. Al hablar de su hijo, en la penúltima escena, Ofi gen da a entender que es homosexual al referir a su esposa.
---	----	---

8. Su aspiración al realismo

Manejo de cámaras emulando a un documental, y una banda sonora caótica (con conversaciones superpuestas y música ocasional)

Contenido escatológico, violento y/o sexual	Sí	Escena Ceremonia Participación: muerte a condenado (46:00).
Uso de lenguaje vulgar.	Sí	“Helado mejor que el buen sexo” (50:00), dice Ofglen.

Escaleta:

1. Huida en el bosque.
2. Presentación Defred (monólogo interno).
3. Llegada a casa de Waterford (*flashback*).
4. Mañana, Defred va a comprar huevos: charla breve con Nick y encuentro con Ofglen.
5. Flashback: playa.
6. Supermercado, elección de naranjas.
7. Viaje por el río junto a Ofglen, miran a los colgados.
8. Flashback: llegada a Centro Rojo.
9. Flashback: recuerdo de días universitarios, Moira.
10. Flashback: charla de noche en el Centro Rojo; regresa mutilada.
11. Baño antes de Ceremonia.
12. Flashback: visita al acuario con su hijo.
13. Ceremonia.
14. Flashback: Centro Rojo, acusación de adulterio a una criada.
15. Ceremonia.
16. Por la noche, Defred ve a Nick en el balcón.
17. Flashback: Centro Rojo Janine delira.
18. Mañana antes de salir a encuentro de las criadas, (voz en off: colega no la ha denunciado).
19. Condena participación. Se entera de que Moira ha muerto.
20. Flashback: a las puertas de un restaurante Moira y Defred hablan de embarazo.
21. Regreso a casa junto a Ofglen (charla helados, sexualidad, de cómo las atraparon: a Ofglen en aeropuerto, a Defred en el bosque).
22. Advertencia de Ofglen sobre presencia de Ojo en casa al despedirse.
23. Reunión en casa de los Waterford.

24. En su cuarto, Defred monologa sobre Hannah. Cierre como inicio.

Ficha de registro #3

Plataforma:	Hulu
Serie:	The Handmaid's Tale
Título:	Late
Episodio:	S1E3
Emisión:	
Autores	Director.- Reed Morano Escritor.- Bruce Miller.

1. Desafiar los parámetros genéricos estándar

2. Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista

Impermanencia de los personajes;

desaparición de personajes principales.

Muerte de personajes		
Partida o desplazamiento – geográficos temporales– de personajes		

3. Desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie

Líneas argumentales continuas
Lenta capa de eventos o tramas acumulativas

Presencia de más de una línea argumental o trama. (Apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo episodio de su aparición.)	Sí	Ofglen en la prisión (historia de amor con Martha).
<i>Cliffhanger</i>		

4. Crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes

Presencia de episodios de diversos registros, particularmente el drama y la comedia; dosificación de diversos géneros a lo largo de una serie, además de presencia de episodios “experimentales” (Gimmick TV; “capítulos de concepto”)

Elementos cómicos o melodramáticos en medio del drama, o dramáticos en medio de la comedia o, incluso, el melodrama.	sí	Ironía “una rosa es una rosa... excepto aquí” (09:56)
Episodio experimental		

5. Tener pretensiones literarias con una escritura compleja

Densidad traducida en correspondencias entre tramas de episodios e incluso temporadas distintas mediante la suma de elementos incorporados y retomados de éstas.

Recuperación de sucesos de episodios anteriores		
---	--	--

6. Realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión

Presencia de la televisión dentro de la televisión; es decir, personajes que en el universo ficcional están relacionados con programas televisivos.

Referencias a otros productos culturales.

Referencias a programas televisivos.		
Referencias a obras de teatro.		
Referencias a obras literarias.		
Referencias a música.		
Otras referencias -diegéticas y extradiegéticas- a la cultura popular	Sí	<ol style="list-style-type: none"> 1. -“Heart of glass” de Blondie (en versión de Daft Beatles) durante escena de la protesta. (42:00) 2. “Waiting for something” de Jay Reatard (51:00)

7. Abordar temas controversiales

Punto de vista progresivo, liberal y humanista.

Tratamientos de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas.		<ol style="list-style-type: none"> 1. En flashback discuten sobre nueva ley y rol de género: “-Sabes que cuidaré de tí. –Dios (...) Sueno malditamente condescendiente. –¿Por qué no podría cuidar de mi mujer? –¿Tu mujer? Ella no te pertenece.” 2. Ofglen acusada de ser “traidora a su género” durante interrogatorio. 3. No puede usarse palabra “gay”, le recuerdan a Offred, porque es una ofensa a Dios 4. Operación a Ofglen. 5. “Acuérdate de las escrituras. Bienaventurados los mansos” (31:10)
---	--	--

8. Su aspiración al realismo
Manejo de cámaras emulando a un documental, y una banda sonora caótica (con conversaciones superpuestas y música ocasional)

Contenido escatológico, sexual o violento.		<ol style="list-style-type: none"> 1. Tía Lydia atacando a Offred tran interrogatorio. 2. Ofglen en la prisión toca a guardia; él la empuja. 3. Represión en manifestación. 4. Ejecución de Martha (37:00).
Uso de lenguaje vulgar.		<ol style="list-style-type: none"> 1. Flashback cafetería: barista les llama “malditas zorras” a Offred y Moira. 2. Broma “-¿Quieres que vaya a la cocina y me corte el pene? -Sí deberías hacerlo y mientras grabarlo” (24:00)

Escaleta:

1. **Ofglen llegando a prisión.**
2. **Offred camina con nueva compañera / narra cómo se instauró el Régimen.**
3. **Flashback: Offred corriendo con Moira y llegada a cafetería; incidente con el dinero.**
4. **Flashback: Offred y Moria llaman para preguntar qué ocurre con el dinero de su tarjeta antes de que las convoquen a reunión en el trabajo para informarles que “tienen que dejarlas libres” por nueva ley. Al salir ven a “nuevo ejército”.**
5. **Offred regresa de hacer las compras y come en casa. Le informan que la Sra. Waterford le ha cortado una flor por el retraso que presenta. Sra. le pregunta cómo está y la invita a visitar a Angela.**
6. **Sra. Waterford y Offred en casa de recién nacido. Offred carga a Angela y se la quitan. Charla sobre lesión en la mano de la “madre”.**

7. Offred en la casa visita a Janine:charla sobre incidente de la mordida. Janine le cuenta sobre plan de huída.
8. Sra. Waterfod y Offred se alistan para salir; offed le dice que Janine puede estar perdiendo la razón.
9. Offred y Nick de regreso a casa; al llegar ven que hay “guardias” en casa. Nick le dice que no pudo evitarlo.
10. Flashback: Offred y esposo por la noche.
11. Monólogo de Offred implorando a Dios no sufrir. Interrogatorio sobre Ofglen, donde ella la llama “su amiga” y al terminar Lydia la ataca pero la señora Waterford la detiene anunciando que la criada está embarazada.
12. Ofglen en la prisión intenta seducir a guardia.
13. Juicio a Ofglen y Martha.
14. Al terminar el juicio salen y abordan camioneta, se toman las manos y lloran juntas.
15. Ejecución de Martha.
16. Offred en habitación es visitada por Nick, quien le dice que debió haberse escapado con ella. Le lleva helado. Amago de beso.
17. Offred en cuarto muestra ropa interior sangrada.
18. Flashback: manifestación.
19. Offred sale del cuarto y va a cuarto que están acondicionando para bebé y le informa a la Sra W. que no está embarazada; ella la lleva al cuarto y la encierra.
20. Ofglen en hospital descubre que la han operado.

Ficha de registro #4

Plataforma:	Hulu
Serie:	The Handmaid's Tale
Título:	Nolite Te Bastardes Carborundorum
Episodio:	S1E4
Emisión:	
Autores	Leila Gerstein

1. Desafiar los parámetros genéricos estándar

2. Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista

Impermanencia de los personajes;
desaparición de personajes principales.

Muerte de personajes principales	No	
Partida o desplazamiento – geográficos temporales– de personajes	Sí	Huída de Moira en tren durante la historia en analépsis

3. Desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie

Líneas argumentales continuas
Lenta capa de eventos o tramas acumulativas

Presencia de más de una línea argumental o trama. (Apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo episodio de su aparición.)	Sí	La trama avanza en dos tiempos: el presente(preparativos de la Ceremonia) y la analépsis (huída de Moira). Ofrecimiento del médico para ayudar a Defred.
<i>Cliffhanger</i>		

4. Crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes

Presencia de episodios de diversos registros, particularmente el drama y la comedia; dosificación de diversos géneros a lo largo de una serie, además de presencia de episodios “experimentales” (Gimmick TV; “capítulos de concepto”)

Elementos cómicos o melodramáticos en medio del drama, o dramáticos en medio de la comedia o, incluso, el melodrama.		
Episodio experimental		

5. Tener pretensiones literarias con una escritura compleja

Densidad traducida en correspondencias entre tramas de episodios e incluso temporadas distintas mediante la suma de elementos incorporados y retomados de éstas.

Recuperación de sucesos de episodios anteriores		
---	--	--

6. Realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión

Presencia de la televisión dentro de la televisión; es decir, personajes que en el universo ficcional están relacionados con programas televisivos.

Referencias a otros productos culturales.

Referencias a programas televisivos.		
Referencias a obras de teatro.		
Referencias a obras literarias.		
Referencias a música.		
Otras referencias -diegéticas y extradiegéticas- a la cultura popular		<ol style="list-style-type: none"> 1. Revisión de palabra “sílfide” en juego de Scrabble. 2. “Perpetum Mobile” de Penguin Cafe Orchestra al final del episodio.

7. Abordar temas controversiales

Punto de vista progresivo, liberal y humanista.

Tratamientos de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas.		<ol style="list-style-type: none"> 1. Tía Lydia recita “y viendo que Raquel que no daba hijos a Jacob...” durante enseñanza de Ceremonia. 2. “Ya no existen hombres estériles, sólo mujeres fértiles e infértiles” (18:10).
---	--	---

8. Su aspiración al realismo

Manejo de cámaras emulando a un documental, y una banda sonora caótica (con conversaciones superpuestas y música ocasional)

Contenido escatológico y sexual		<ol style="list-style-type: none"> 1. Moira en el baño del Centro Rojo mientras charla. 2. Revisión médica para ceremonia. 3. Ceremonia. 4. Escena baño Wtareford y esposa tras Ceremonia: intento de sexo oral. 5. Moira y Offred miran cómo transportan cadáveres en su huída. 6. Castigo a Offred: golpes en los pies al estar amarrada.
<u>Uso de lenguaje vulgar, ordinario o soez</u>		<ol style="list-style-type: none"> 1. “Fresk fuckin’ air” (10:40). 2. “This fuck” en alusión a Ceremonia (15:33). 3. Amenazas de Moira a Tía (26:04).

Escaleta:

1. Flashback: Offred, marido e hijo en feria.
2. Offred encerrada en cuarto descubre mensaje tallado en la pared del armario.
3. Flashback: charla a escondidas con Moria en baños del Centro Rojo.
4. Offred es _____
5. Casa Waterford: desayuno entre waterford y esposa: charla sobre tía que huyó de centro hacia Toronto y la entrevista que concedió.
6. Rita lleva desayuno a Offred y la halla tirada en el piso.
7. Rita informa a Waterford sobre padecimiento de Offred.
8. Offred se alista para salir a cita médica ilusionada con paseo caminando que termina no siendo por ir en camioneta.
9. Viaje en auto.
10. Flashback: Centro Rojo, enseñanza sobre Ceremonia.
11. Offred en cita médica, donde doctor le ofrece ayudarle a quedar embarazada.
12. Flashback: Feria interrumpido por regreso de Offred a casa.
13. Al llegar, desanimada se desahoga en cuarto.
14. En la casa la Sra Waterford teje y Offred le pide disculpas y le pide que la deje salir.
15. Offred sube a cuarto y vuelve a ver mensaje en la pared.

16. Flashback: Moira y Offred huyen de Centro Rojo tras capturar a una tía.
17. Waterford llega antes y le propone a Offred que esa noche jueguen Scrabble; luego preparativo y Ceremonia.
18. Waterford y esposa en el baño.
19. Offred vuelve a cuarto.
20. Flashback: Moira y Offred intentan huir. Caminan por calles. Al llegar al tren, Offred es detenida pero Moira lo aborda y se va.
21. Offred sale del cuarto y va a despacho de Waterford.
22. En el despacho juegan Scrabble y ella le pregunta sobre viaje (a México para delegación comercial). Al revisar una palabra mira un libro de gramática de latín (Offred se cuestiona sobre antecesora, la autora del mensaje).
23. Flashback: castigo a Offred en Centro Rojo tras haber sido capturada.
24. En despacho, Offred solicita a Waterford que le traduzca frase del latín, y luego pregunta sobre su antecesora (murió) y charla sobre castigo de Sra. Waterford.
25. Offred sale al aire libre tras encierro.
26. Flashback: Offred tras castigo en Centro Rojo. Todas sus compañeras le llevan un trozo de comida.
27. Paseo de Offred y monólogo sobre antecesora y frase en latín; en el transcurso se suman varias criadas caminando.

Ficha de registro #5

Plataforma:	Hulu
Serie:	The Handmaid's Tale
Título:	Faithful
Episodio:	S1E5
Emisión:	
Autores	Dorothy Fortenberry

1. Desafiar los parámetros genéricos estándar

2. Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista

Impermanencia de los personajes;
desaparición de personajes principales.

Muerte de personajes		
Partida o desplazamiento – geográficos temporales– de personajes	Sí	Ofglen es detenida.

3. Desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie

Líneas argumentales continuas
Lenta capa de eventos o tramas acumulativas

Presencia de más de una línea argumental o trama. (Apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo episodio de su aparición.)		Mención de Mayday, la resistencia.
<i>Cliffhanger</i>		

4. Crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes

Presencia de episodios de diversos registros, particularmente el drama y la comedia; dosificación de diversos géneros a lo largo de una serie, además de presencia de episodios “experimentales” (Gimmick TV; “capítulos de concepto”)

Elementos cómicos o melodramáticos en medio del drama, o dramáticos en medio de la comedia o, incluso, el melodrama.		Ironía constante sobre título y contenido de artículo en revista: “10 formas de saber que le gustas”. Broma sobre posturas en hotel antes de acto sexual.
Episodio experimental		

5. Tener pretensiones literarias con una escritura compleja

Densidad traducida en correspondencias entre tramas de episodios e incluso temporadas distintas mediante la suma de elementos incorporados y retomados de éstas.

Recuperación de sucesos de episodios anteriores		<ol style="list-style-type: none"> 1. Tras incidente en mercado, Offred dice de Ofglen que no le quitaron todo y que se le veía “invencible” –lo mismo que su marido dice de ella al conocerla–. 2. Waterford le explica a Offred lo que le hicieron a Ofglen (episodio 3). 3. Offred le pregunta a Nick si es un ojo, lo que le había advertido Ofglen (episodio 1).
---	--	--

6. Realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión

Presencia de la televisión dentro de la televisión; es decir, personajes que en el universo ficcional están relacionados con programas televisivos.

Referencias a otros productos culturales.

Referencias a programas televisivos.		
Referencias a obras de teatro.		
Referencias a obras literarias.		<p>Tras recibir la revista de obsequio de parte de Waterford, Offred dice que la dinámica de seducción le recuerda a un poema –sin referir cuál y de quién–: “You Fit Into Me” de Margaret Atwood:</p> <p>“You fit it into me / like a hook into an eye / a fish hook / an open eye”. (10:46)</p>
Referencias a música.		
Otras referencias -diegéticas y extradiegéticas- a la cultura popular		<p>En flashback, Moira y Offred están usando y hablando de Tinder.</p> <p>En el mismo flashback –en los foodtrucks– suena “Can’t Get You Out of My Head” de Kylie Minogue.</p> <p>Mientras Offred y esposo –en flashback– están en cafetería suena al fondo “Twilight Serenade” de Moonlight Byrne.</p>

		Música de créditos: “Sugar In my Bowl” de Nina Simone (1987/Live At Vine St. Bar & Grill).
--	--	--

7. Abordar temas controversiales
Punto de vista progresivo, liberal y humanista.

Tratamientos de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas.		Charla sobre “destino biológico” de las mujeres, el amor y la lujuria entre Offred y Waterford (31:40): “-¿Destino biológico? – Hijos. ¿Qué otra cosa hay en la vida?”. “El amor nunca existió. No fue más que lujuria con una buena campaña de marketing”.
---	--	---

8. Su aspiración al realismo
Manejo de cámaras emulando a un documental, y una banda sonora caótica (con conversaciones superpuestas y música ocasional)

Contenido escatológico y sexual		Acto sexual de Offred con marido en hotel y, en flashback, con Nick. Ceremonia. Hombre atropellado por Ofglen.
---------------------------------	--	---

Uso de lenguaje vulgar.		
-------------------------	--	--

Escaleta:

1. Offred juega cartas con Waterford; narra cuál es su dinámica. Waterford le obsequió una revista de belleza. (Hace mención de que han pasado 34 juegos).
2. *Flashback*: Moira y Offred en foodtruck. Conocen a esposo de Offred.
3. Offred desayuna y llega Nick.
4. Offred y Sra. Waterford en el jardín. Charla sobre imposibilidades de comandante de embarazarla y propuesta de intentarlo con Nick.
5. Supermercado. Regreso de Ofglen –ahora Desteven–. Mención de Mayday,
6. De regreso a casa, nueva criada (Lillie) le reclama que hablara con Desteven –Oglen– y le advierte que no lo arruinará con ella (le cuenta que esta vida es mejor que la anterior, sin trabajo y adicciones).
7. Offred en habitación lee mensaje en armario. Sra. Waterford llega por ella.
8. Offred y Sra. W. van hacia habitación de Nick.
9. *Flashback*: Offred y esposo en cafetería, charlan sobre cómo sería infidelidad.
10. Habitación de Nick.
11. *Flashback*: Offred y esposo llegan a hotel.
12. Relación sexual con nick. Offred observa pistola en su cuarto.
13. Regreso a casa de Sra. W y Offred.
14. Ofglen en patio. Sra. le informa que deberían suspender Ceremonia a causa de resfriado. Ofglen le dice que ni puede estar enferma todos los meses.
15. Ceremonia. Waterford toca la pierna de Offred.

16. Offred va a despacho de Waterford. Le recrimina por tocarla. Waterford le obsequia otra revista. Charlan sobre amor, lujuria y “destino biológico”. Le informa sobre Deglen amenazándola. Terminan charlando sobre que “el mejor mundo no siempre lo es para todos”.
17. Al salir de despacho Offred vomita en la cocina. Nick la ve y pregunta si está enferma. Ella le pregunta si es un Ojo; él dice que sí.
18. *Flashback*: habitación de hotel por la noche. Tras acto sexual entre Offred y esposo, ella le pide que abandone a su mujer a lo que él acepta.
19. Offred y criada caminan hacia mercado. Ahí charla con Ofglen (le dice su nombre –Emily– y le habla de Mayday). Ofglen roba auto, atropella a hombre y luego es detenida.
20. Offred y criada vuelven a casa.
21. En casa, la Sra. Waterford pinta y charla con Offred sobre incidente en mercado y sobre tareas de “su posición”. Offred vuelve a ver las pinzas con que podría atacarla, como hizo en el jardín al pensar que le tendía una trampa.
22. En habitación, Offred piensa en Ofglen.
23. Offred sale al patio y va hasta habitación de Nick.
24. Habitación de Nick. Se desnudan y mantienen relación sexual normalizada, sin ritos, tocándose.

Quality TV. Ficha de registro.

Plataforma:	Hulu
Serie:	The Handmaid's Tale
Título:	"A Woman's Place"
Episodio:	S1E6
Emisión:	
Autores	Wendy Straker Hauser (guión). Floria Sigismondi (directora).

1. Desafiar los parámetros genéricos estándar

2. Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista

Impermanencia de los personajes;
desaparición de personajes principales.

Muerte de personajes

Partida o desplazamiento – geográficos temporales– de personajes		
--	--	--

3. Desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie
Líneas argumentales continuas Lenta capa de eventos o tramas acumulativas

Presencia de más de una línea argumental o trama. (Apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo episodio de su aparición.)		<ol style="list-style-type: none"> 1. Mención por parte de Embajadora sobre pasado de la Sra. Waterford como autora e incitadora de disturbios. 2. Condesión al final de Offred a embajadora y ofrecimiento de asistente para ayudarla así como informarle que esposo sigue vivo 3. Tensión y atracción entre Offred y Nick, y entre Offred y Waterford.
<i>Cliffhanger</i>		Asistente de embajadora mexicana le informa a Offred que su esposo sigue vivo y le apura a escribir un mensaje.

4. Crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes
Presencia de episodios de diversos registros, particularmente el drama y la comedia; dosificación de diversos géneros a lo largo de una serie, además de presencia de episodios “experimentales” (Gimmick TV; “capítulos de concepto”)

Elementos cómicos o melodramáticos en medio del drama, o dramáticos en medio de la comedia o, incluso, el melodrama.		Broma de Offred sobre cómo el color rojo “es su color” a señora Waterford.
--	--	---

Episodio experimental		Si bien no toda la narrativa está alterada, sí que hay un desplazamiento en los flashbacks: se focalizan en Sra. Waterford y no en Offred como es habitual.
-----------------------	--	--

5. Tener pretensiones literarias con una escritura compleja		
Densidad traducida en correspondencias entre tramas de episodios e incluso temporadas distintas mediante la suma de elementos incorporados y retomados de éstas.		

Recuperación de sucesos de episodios anteriores		Inicia capítulo con último hecho del anterior (relación sexual con Nick). Continúa romance con Nick y aumenta con Waterford.
---	--	---

6. Realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión		
Presencia de la televisión dentro de la televisión; es decir, personajes que en el universo ficcional están relacionados con programas televisivos. Referencias a otros productos culturales.		

Referencias a programas televisivos.		
Referencias a obras de teatro.		
Referencias a obras literarias.		Nick, en flashback, al tirar a la basura junto a tacones se ven libros: “A Woman’s Place” (de señora Waterford), “A fleeting affair” y “Woman who run things” (este último de Ashev Kravitz).
Referencias a música.		

Otras referencias -diegéticas y extradiegéticas- a la cultura popular		<p>En flashback Sres Waterford van al cine y ven ¿la última de Transformers?</p> <p>Nota: Episodio no acaba como es habitual: con una canción.</p>
---	--	--

7. Abordar temas controversiales
Punto de vista progresivo, liberal y humanista.

Tratamientos de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas.		<ol style="list-style-type: none"> 1. Le explican a embajadora que las criadas adoptan patronímicos derivados del jefe de la casa. 2. “Feminismo doméstico”, teoría de Sra. Waterford expresada en su libro “A woman’s place”. 3. Mención de imposibilidad de mujeres de leer. 4. Waterford sobre México: “han tenido cuatro elecciones en tres años”. Queja sobre democracia en comparación con Estado totalitario. 5. Colega de Waterford, en flashback, sobre mujeres (33:00): “La culpa es nuestra. Les hemos dado más de lo que pueden aguantar. Se han centrado tanto en los logros académicos y sus carreras profesionales que les permitimos olvidar su verdadero objetivo”. 6. Aviso sobre intención de comerciar con Criadas. 7. Lugar al que es relegada la Sra. Waterford en nuevo orden.
---	--	--

8. Su aspiración al realismo
Manejo de cámaras emulando a un documental, y una banda sonora caótica (con conversaciones superpuestas y música ocasional)

Contenido escatológico, violento y/o sexual		<ol style="list-style-type: none"> 1. Muro y escalinatas llenas de sangre. 2. Acto sexual, en flashback, entre Sres. Waterford.
Uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario.		<ol style="list-style-type: none"> 1. “Mi comandante tiene pene pequeño pero boca grande” (02:20). 2. Comparación entre criadas y manzanas defectuosas. 3. “Fuck you, Nick. Fuck you. They don’t rape. Do they?” (44:30).

Escaleta:

1. Offred recuerda noche con Nick y dice que no volverá a ocurrir.
2. Criadas limpian sangre de hombres colgados en el muro por próxima visita de extranjeros.
3. Offred en bañera.
4. Offred visita a Sra Waterford en su habitación. Antes de que llegue, mira y toca la cama. Charla sobre visita de delegación comercial.
5. *Flashback*: Sra. Waterford recuerda cómo ella y su esposo rezan antes de tener relaciones.
6. Sra. W. y Comandante hablan sobre visita de delegación.
7. En los preparativos de visita, Offred charla con Nick. Se tocan las manos sigilosamente.
8. Offred entra a Despacho. Conoce a Embajadora –confundiéndose al principio–; ella le pregunta si es feliz.
9. Banquete. Charla sobre cultivos en sus países. Embajadora cede palabra a esposas de comandantes (“sector callado” de la reunión).
10. Sres waterford charlan sobre cómo marchó la reunión.
11. *Flashback*: Sra Waterford recibe a marido, quien comenta sobre inconvenientes de preparativos.
12. *Flashback*: Sres. Waterford en cine. Ella habla sobre su *paper* y sobre la idea de libro (fertilidad como recurso nacional y la reproducción como imperativo moral).

Waterford recibe mensaje sobre órdenes para ataques a Congreso, Casa Blanca y Tribunal.

13. Sra Waterford en habitación fumando.
14. Offred es visitada por Nick, quien le dice que quieren verla. Antes de partir, se besan.
15. Offred juega scrabble con Sr. Waterford (él se queja del trato de la delegación). La corre tras preguntarle si está aburrida, pero ella –tras hacer un esfuerzo– vuelve y le pide disculpas pidiendo quedarse. Waterford la toca y le demanda que lo bese.
16. Offred se lava con fuerza los dientes hasta sangrar. (Detalle: vemos que no hay espejo en su baño).
17. Criadas en vestíbulo del banquete son revisadas por Sra Waterford quien pide que sean retiradas las “defectuosas”. Janine se resiste a ser retirada.
18. criadas entran a salón donde se desarrolla el banquete.
19. Sra Waterford en el pasillo.
20. *Flashback*: Sra Waterford afuera de reunión; comandante le informa que lo intentará pero que no la dejan participar en reunión. Waterford charla con colega cuando ella se va.
21. Sra Waterford entra a reunión. En la mesa se dirige a presente y habla sobre logro de Gildread y contribución de criadas. Hacen pasar a niños nacidos en Gildread . Offred es cuestionada por criada sobre acuerdo con México: le informan sobre intención de comerciar con Criadas.
22. *Flashback*: Sra Waterford dirigiendo arreglos en casa (muebles, ropa). Waterford se va a reunión y ella se queda “haciendo del lugar un hogar”.
23. *Flashback*: se deshacen de libros y ropa.
24. Sra Waterford se mira en espejo con cabello suelto –como no suele traerlo–. Llega Waterford y charla sobre qué sigue. Aunque dicen que deberían parar, tienen relaciones.
25. Offred visita a Nick; dice que debió haber dicho algo. Le dice que a él no lo violan una vez al mes. Que no la llame Offred, que se llama June. él la consola.
26. Offred se encuentra con embajadora antes de salir. Le obsequia dulces por su sinceridad. Ella le dice que le mintió, que son prisioneras, y le informa sobre el trato hacia ellas. Le pide que no lo sienta y haga algo, pero ella le informa que no puede hacerlo. Offred le cuestiona por cómo pueden comerciar con ellas.

Llega el Sr waterford y embajadora se va. Asistente le informa que puede ayudarla y que su esposo sigue vivo.

Ficha #7

Quality TV. Ficha de registro.

Plataforma:	Hulu
Serie:	The Handmaid's Tale
Título:	The Other Side
Episodio:	S1E7
Emisión:	
Autores	Lynn Renee Macxy (guión) Floria Sigismondi (dirección)

1. Desafiar los parámetros genéricos estándar

2. Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista

Impermanencia de los personajes;
desaparición de personajes principales.

Muerte de personajes		
Partida o desplazamiento – geográficos temporales– de personajes		

3. Desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie

Líneas argumentales continuas
Lenta capa de eventos o tramas acumulativas

Presencia de más de una línea argumental o trama. (Apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo episodio de su aparición.)		Vida de Luke y resto de expatriados, reacción a información de que June está viva
<i>Cliffhanger</i>		

4. Crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes

Presencia de episodios de diversos registros, particularmente el drama y la comedia; dosificación de diversos géneros a lo largo de una serie, además de presencia de episodios “experimentales” (Gimmick TV; “capítulos de concepto”)

Elementos cómicos o melodramáticos en medio del drama, o dramáticos en medio de la comedia o, incluso, el melodrama.		
--	--	--

Episodio experimental	Sí.	Existe un desplazamiento en la narrativa: deja de situarse en el presente de la narración –la vida de June en Gilread–para contar, por medio de analépsis y prolépsis, de lo que ha ocurrido con Luke desde su separación de June en el bosque (primera escena del primer episodio) hasta que ella le envía mensaje a través de delegación comercial mexicana (episodio sexto).
-----------------------	-----	--

5. Tener pretensiones literarias con una escritura compleja

Densidad traducida en correspondencias entre tramas de episodios e incluso temporadas distintas mediante la suma de elementos incorporados y retomados de éstas.

Recuperación de sucesos de episodios anteriores		Presentación de la misma huída del primer episodio (primera escena) pero mostrando un nuevo foco, el de Luke. Álbum que toma Luke de la mochila antes de huída y que queda esparcido en el bosque durante persecución (primer episodio). Entrega de carta de June a Luke (episodio 6).
---	--	---

6. Realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión

Presencia de la televisión dentro de la televisión; es decir, personajes que en el universo ficcional están relacionados con programas televisivos.
Referencias a otros productos culturales.

Referencias a programas televisivos.		
Referencias a obras de teatro.		
Referencias a obras literarias.		
Referencias a música.		

Otras referencias -diegéticas y extradiegéticas- a la cultura popular	Sí.	Mención de rastreo a través de celulares. “Sweet baby james” de James Taylor. en escena de cabaña. “Nothing’s gonna hurt you baby” de Cigarettes After Sex en última escena.
---	-----	---

7. Abordar temas controversiales
Punto de vista progresivo, liberal y humanista.

Tratamientos de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas.		Grafitis en el pueblo abandonado al que llega Luke: “Gender Traitor” (10:30), “Fags Die” y “God hates fags” (25:45). Imagen de estatua de arcángel destruida en iglesia.
---	--	---

8. Su aspiración al realismo
Manejo de cámaras emulando a un documental, y una banda sonora caótica (con conversaciones superpuestas y música ocasional)

Contenido escatológico, violento y/o sexual		Personas colgadas en iglesia. (35:52)
Uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario.		Grafitis en pueblos. Joe: “This is pretty fucked up” (34:25).

Escaleta:

1. Huida en bosque –presentada en el primer capítulo–. Luke se queda y enfrenta a guardianes. Es herido por disparo. Comienza a alucinar con esposa e hija jugando con grabadora.
2. Luke en ambulancia. Chocan y él escapa. Intenta que conductor, tirado en el piso, le diga dónde están pero éste muere.
3. Luke camina y se encuentra con el auto que abandonaron.
4. Luke en bosque encuentra esparcidas las pertenencias de June y su hija Hannah.
5. Luke llega a pueblo abandonado. Pintas en los muros. Entra a casa que contiene disparos en la ventana.

6. *Flashback*: June, Luke y Hannah en auto miran fuerzas armadas en las calles y hablan sobre momento en que debieron irse.
7. *Flashback*: se encuentran con Whitford en estacionamiento. él toma cosas de mochila (se ve lo que quedará esparcido en el bosque durante huída). Whitford menciona asilo que le dio la madre de June.
8. *Flashback*: atraviesan por el bosque. June, Luke e hija van en maletero. Son detenidos por patrulla pero quien revisa no los detiene por favro que debe a Whitford.
9. *Flashback*: llegan a cabaña. Whitford le enseña a Luke cómo usar un revolver e informa sobre inutilidad de pasaportes estadounidenses.
10. Luke despierta al ser atacado por mujeres que lo confunden con guardia. Se va con ella (Zoe y equipo.)
11. En la camioneta, Luke es atendido de la herida.
12. *Flashback*: preparan desayuno en la casa.
13. Luke en camión presencia ataque de pánico de una de las mujeres del equipo cuyo nombre desconocen. Le explican que es una de las chicas que escapó de un Centro Rojo.
14. *Flashback*: los tres en lago escuchan a perro ladrar. Llega Joe.
15. Camión. Luke pide que lo detengan para bajarse pero se lo impiden. Mujer sin nombre le ofrece una cerveza.
16. *Flashback*: preparativos en cabaña para partir. Luke le enseña a June cómo cargar un revolver. Joe llega y les informa que los están buscando y que Whitford fue capturado y asesinado.
17. Camión se detiene –se lee que es Scarlett Woods Assisted Living– y deja bajar a Luke. Se despide del resto pero Zoe le muestra iglesia llena de personas colgadas para persuadirlo.
18. Luke vuelve con el resto e intentan abordar pero debe pagar por su lugar entregando medicinas y anillo. Son atacados antes de partir; algunos mueren.
19. *Flashforward*: 3 años después. Little America (Toronto). Luke y mujer de camioneta toman café en parque. Luke recibe una llamada sobre adelanto de reunión con señora Tapping.
20. *Flashforward*: Luke llega a cita. Muro de pasillo lleno de fotografías e imágenes de desaparecidos.
21. Reunión con Sra Tapping. Le entrega sobre con carta de Jane. Luke pide un momento a solas y llora viendo la ventana.
22. June en cuarto. Voz en Off leyendo mensaje: “I love you so much. Save Hannah”.
23. Luke lee mensaje.

Ficha #8

Quality TV. Ficha de registro.

Plataforma:	Hulu
Serie:	The Handmaid's Tale
Título:	Jezebels
Episodio:	S1E8

Emisión:	
Autores	Kira Snyder

1. Desafiar los parámetros genéricos estándar

2. Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista

Impermanencia de los personajes;
desaparición de personajes principales.

Muerte de personajes		
Partida o desplazamiento – geográficos temporales– de personajes		Durante casi todo el episodio Sra Waterford no está debido a salida para visitar a su madre.

3. Desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie

Líneas argumentales continuas
Lenta capa de eventos o tramas acumulativas

Presencia de más de una línea argumental o trama. (Apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo episodio de su aparición.)		Se abre interrogante sobre qué le pasó a Criada anterior. Orden que le dan a Nick para que vigile a Waterford.
<i>Cliffhanger</i>		

4. Crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes

Presencia de episodios de diversos registros, particularmente el drama y la comedia; dosificación de diversos géneros a lo largo de una serie, además de presencia de episodios “experimentales” (Gimmick TV; “capítulos de concepto”)

Elementos cómicos o melodramáticos en medio del drama, o dramáticos en medio de la comedia o, incluso, el melodrama.		<p>“–Pensé en hacer algo distinto esta noche. –¿Monopoly?” (08:20)</p> <p>Ironía sobre caja musical: mujer encerrada en caja.</p>
Episodio experimental		<p>Focalización en flashbacks a Nick.</p>

5. Tener pretensiones literarias con una escritura compleja

Densidad traducida en correspondencias entre tramas de episodios e incluso temporadas distintas mediante la suma de elementos incorporados y retomados de éstas.

Recuperación de sucesos de episodios anteriores		<p>Aparición de Moira. (Episodio 4)</p>
---	--	--

6. Realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión

Presencia de la televisión dentro de la televisión; es decir, personajes que en el universo ficcional están relacionados con programas televisivos.
Referencias a otros productos culturales.

Referencias a programas televisivos.		
Referencias a obras de teatro.		

Referencias a obras literarias.		Monólogo de June: “Si este es el relato que cuento, a alguien se lo estaré contando. Siempre hay alguien. Incluso cuando no hay nadie”. Noción de narratario.
Referencias a música.		
Otras referencias -diegéticas y extradiegéticas- a la cultura popular		Música extradiegética a la entrada de Jezebel: “White Rabbit” de Jefferson Airplane. Mención de mujer en cocina sobre platillo que le mereció una nominación para un James Beard.

7. Abordar temas controversiales

Punto de vista progresivo, liberal y humanista.

Tratamientos de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas.		<ol style="list-style-type: none"> 1. Monólogo June (primera escena) sobre ejercicio de su sexualidad. 2. Charla en cafetería sobre Dios y Sociedad (06:30). 3. Charla sobre plan para mujeres fértiles. 4. Mujeres –incluso esposas de comandantes– no se les permite salir de los límites de la ciudad. 5. Profesiones de mujeres antes de Jezebel: catedráticas, periodistas, etc.
---	--	--

8. Su aspiración al realismo

Manejo de cámaras emulando a un documental, y una banda sonora caótica (con conversaciones superpuestas y música ocasional)

Contenido escatológico, violento y/o sexual		<ol style="list-style-type: none"> 1. Pelea en oficina de empleos (violencia moderada). 2. Escena en Jezebel: cuerpos desnudos. 3. Criada colgada en flashback. 4. Multitud de hombres con mujer en habitación. 5. Hombre lamiendo muñón de mujer en elevador.
---	--	---

Uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario.		
---	--	--

Escaleta:

1. Monólogo de June sobre Luke en habitación de Nick mientras él duerme. Luego despierta.
2. *Flashback*: Nick en oficina de empleos. Pelea con Pryce.
3. *Flashback*: Nick sale de oficina. Lo alcanza Pryce y lo invita a tomar un café.
4. *Flashback*: Pryce y Nick en cafetería. Le habla sobre "Hijos de Jacob".
5. Offred llega a habitación y se encuentra con Waterford.
6. Waterford le rasura las piernas en el baño y luego le obsequia maquillaje. Se pinta ante él. También le obsequia vestido y sale para que se lo ponga.
7. Waterford espera en el cuarto a que Offred vuelva. Le suelta y huele el cabello. Ella le pregunta para qué y él le responde que para salir esa noche.
8. Al salir se encuentra con Nick. Le informa que Sra. Waterford no volverá hasta el día siguiente.
9. En el auto habla de mejoras de la ciudad. Al llegar a punto de revisión le pide que se cubra. Al salir a los límites tiene que agacharse ya que ni a esposas se les permite cruzar.
10. *Flashback*: Nick conduce camioneta de Pryce con Guthrie y Waterford abordo. Primera vez que Nick conoce a Waterford.
11. Nick, W. y Offred llegan a destino.
12. Se separan en pasillo.
13. Waterford y Offred entran a Jezebel y van a barra. Offred ve a lo lejos a Moira. Waterford la acaricia.
14. Offred va al baño para encontrarse con Moira.
15. Nick contrabandea productos con mujer en cocina. Ella intenta besarlo pero él se niega.
16. Al salir del baño, hombre aborda a Offred pero Waterford llega y lo aleja. Entran a elevador y Nick los observa a la distancia.
17. *Flashback*: Nick acude a cuarto de Criada que se halla colgada.
18. *Flashback*: con los miembros fuera de la casa de Waterford se llevan cuerpo. Sra. Waterford le reclama a marido sobre qué esperaba qué pasara.
19. Waterford u Offred en habitación –él se queja de Davidosn y menciona purgas en otros distintos. Offred llora mientras él la desviste.
20. En la habitación de noche; Offred sale en silencio.
21. Offred escucha sonidos en el pasillo: ve escena de hombres con mujer en habitación y en el elevador.
22. Offred llega a mezzanine para encontrarse con Moira, quien le cuenta qué pasó desde que se separaron en tren.

23. Nick, W. y Offred salen de edificio.
24. *Flashback*: Comandante Guthrie es detenido por mantener relaciones con criadas y Pryce le solicita a Nick vigilar como Ojo a Waterford.
25. Nick, Waterford y Offred en camioneta.
26. Sra Waterford vuelve a casa. Nick va por sus maletas.
27. Al entrar ve a Offred desayunando. Al preguntarle si lo verá esa noche, él le dice que no pueden seguir frecuentándose. Habla sobre noche anterior. Discuten sobre lo que puede pasar. Alguien la recordará, le dice ella. Antes de irse, Nick le pide que espere y le dice cuál es su nombre –en respuesta a reclamo previo–, pero ella lo trata como guardia.
28. Al subir, Sra Waterford la saluda y le entrega como obsequio una caja musical con bailarina.
29. En habitación, suena caja musical. Monólogo de Offred mientras talla en el closet “no estás sola” con la llave.

Dirección General de Bibliotecas UAO

Ficha de registro #9

Plataforma:	Hulu
Serie:	The Handmaid's Tale
Título:	The Bridge
Episodio:	S1E9
Emisión:	
Autores	

1. Desafiar los parámetros genéricos estándar

2. Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista

Impermanencia de los personajes;
desaparición de personajes principales.

Muerte de personajes		Janine intentando suicidarse en río.
Partida o desplazamiento – geográficos temporales– de personajes		Moira huye de Jezebel.

3. Desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie

Líneas argumentales continuas
Lenta capa de eventos o tramas acumulativas

Presencia de más de una línea argumental o trama. (Apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo episodio de su aparición.)		Dewarren llega a nueva casa. Huída de Moira.
<i>Cliffhanger</i>		Huída de Moira.

4. Crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes

Presencia de episodios de diversos registros, particularmente el drama y la comedia; dosificación de diversos géneros a lo largo de una serie, además de presencia de episodios “experimentales” (Gimmick TV; “capítulos de concepto”)

Elementos cómicos o melodramáticos en medio del drama, o dramáticos en medio de la comedia o, incluso, el melodrama.		
Episodio experimental		

5. Tener pretensiones literarias con una escritura compleja

Densidad traducida en correspondencias entre tramas de episodios e incluso temporadas distintas mediante la suma de elementos incorporados y retomados de éstas.

Recuperación de sucesos de episodios anteriores		<ol style="list-style-type: none"> Referencia a locura de Dewarren (qué episodio). Charla de Sra Waterford y Sra Putnam; esta última hace referencia sobre lo que pasó con primera criada (qué episodio).
---	--	---

6. Realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión

Presencia de la televisión dentro de la televisión; es decir, personajes que en el universo ficcional están relacionados con programas televisivos.

Referencias a otros productos culturales.

Referencias a programas televisivos.		
Referencias a obras de teatro.		
Referencias a obras literarias.		
Referencias a música.		
Otras referencias -diegéticas y extradiegéticas- a la cultura popular		Música al final del episodio: “Wrap your arms around me” de The Knife.

7. Abordar temas controversiales

Punto de vista progresivo, liberal y humanista.

Tratamientos de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas.		
---	--	--

8. Su aspiración al realismo

Manejo de cámaras emulando a un documental, y una banda sonora caótica (con conversaciones superpuestas y música ocasional)

Contenido escatológico, violento y/o sexual		<ol style="list-style-type: none"> 1. Violación en Ceremonia de Janine donde ella se resiste. 2. Offred y Waterford mantienen relaciones sexual en Jezebel.
Uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario.		<ol style="list-style-type: none"> 1. “Don’t you fuckin touch me” (24:22). 2. “Moirra, you keep your fuckin shit tofether. Fight!” 3. You liar, fuck (...) I was well to suck your cock. I did every fucked up thing you want it” (37:00). 4. Nota en paquete que recibe Offred: “Praised be, bitch. Here’s your damn package. XOXO Moira”

Escaleta:

1. Criadas llegando y formándose fuera de casa de Janine.
2. Ritual en que Dewarren entrega bebé. Se rehúsa a hacerlo.
3. Exterior de la casa con criadas formadas. Dewarren sale y abraza a Offred. Offred le pregunta a Lydia si se encuentra bien (referencia a locura). Las alecciona con ella. Dewarren se va. Offred le dice a Criada que quiere ayudar a Mayday.
4. Dewarren llega a casa de Comandante Daniel.
5. Sra W. y Sra Putnam caminan y se encuentran con mujer. (Informan por radio de oj sobre detención de sospechoso).
6. Offred y criada caminan. Entran a tienda y criada se la lleva aparte y le indica que busque a Rachel en Jezebel para sacar paquete esa misma noche. (Por radio se escucha que arresto fue falsa alarma).
7. Casa de Waterford; comandante se encuentra a Offred en su despacho. Offred le insinúa ganas de volver a salir. Quedan se hacerlo esa noche,
8. Offred sale y suspira.
9. Nick en camioneta conduce y los ve por retrovisor. Bromean con que tiene que relajarse.
10. Llegan a Jezebel y bajan por el elevador. Advertencia de Nick a Waterford. Dice que ira´´ directo a habitación y que si tienen tiempo bajarán a barra del bar.
11. Sra w. teje en su casa.
12. Sra W. en cocina se encuentra con Rita. Sospecha sobre dónde está realmente Waterford.
13. Sra W. y Rita beben en la cocina; le cuenta sobre su hijo que murió en la guerra.
14. Janine en cuarto de nueva casa. Interrumpe Ceremonia.
15. Offred y Waterford en habitación de Jezebel mantienen relación sexual. Le dice que sabe para qué quería vovler. Hace pasar a Moira.
16. En cocina sotano de Jezebel Nick habla con cocinera y pregunta por Offred.
17. Mientras Waterford se baña, Moira y Offred discuten.

18. Offred mira por la ventana de vuelta a casa.
19. Sra W. ve a Waterford y lo detiene en las escaleras.
20. Offred se mete a cama.
21. *Flashback*: Offred, Moira, Luke y Hannah en playa.
22. Sra. W. despierta a Offred y la apura a vestirse y salir.
23. Waterford, esposa, Nick y Offred llegan a punto de control. Lydia les informa sobre huida de Janine. Janine al borde del puente con bebé en brazos; revela agravios de Putnam. Offred habla con ella, le dice que las cosas cambiarán pronto pero Janine insiste en suicidarse. Finalmente, tras entregarle al bebé se avienta al río.
24. Janine en hospital inconsciente con Tía Lydia junto a ella.
25. Casa de Putnam. Se lo llevan detenido. Esposa habla con Sra W.
26. Al volver a casa, Sra Waterford va al despacho de Waterford.
27. Offred en carnicería. Carnicero le entrega carne y paquete.
28. Al salir, Offred lee nota de Moira en paquete.
29. Moira en Jezebel frente a espejo, toma objeto punzocortante y sale.
30. Moira huyendo en camioneta.

Ficha de registro #10

Plataforma:	Hulu
Serie:	The Handmaid's Tale
Título:	Night
Episodio:	S1E10
Emisión:	
Autores	Bruce Miller (escritor); Kari Skogland (directora)

1. Desafiar los parámetros genéricos estándar

2. Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista

Impermanencia de los personajes;
desaparición de personajes principales.

Muerte de personajes		
Partida o desplazamiento – geográficos temporales– de personajes		Se llevan a Offred de casa de los Waterford.

3. Desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie

Líneas argumentales continuas
Lenta capa de eventos o tramas acumulativas

Presencia de más de una línea argumental o trama. (Apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo episodio de su aparición.)		Huída y refugio de Moira.
<i>Cliffhanger</i>		<ol style="list-style-type: none">1. ¿Cómo las castigará Lydia?2. Detención de June.3. Información que le da June a Rita sobre dónde está paquete con testimonios.

4. Crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes

Presencia de episodios de diversos registros, particularmente el drama y la comedia; dosificación de diversos géneros a lo largo de una serie, además de presencia de episodios “experimentales” (Gimmick TV; “capítulos de concepto”)

Elementos cómicos o melodramáticos en medio del drama, o dramáticos en medio de la comedia o, incluso, el melodrama.		
Episodio experimental		

5. Tener pretensiones literarias con una escritura compleja

Densidad traducida en correspondencias entre tramas de episodios e incluso temporadas distintas mediante la suma de elementos incorporados y retomados de éstas.

Recuperación de sucesos de episodios anteriores		<ol style="list-style-type: none"> 1. Waterford habla de arresto de tres marthas en West End que planeaban ataque (Mayday). 2. Serena le sugiere jugar scrabble. 3. Serena dice que ayudó a redactar ley. 4. Serena le muestra Hannah a June. 5. Regreso de Janine para lapidación (episodio 9).
---	--	--

6. Realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión		
<p>Presencia de la televisión dentro de la televisión; es decir, personajes que en el universo ficcional están relacionados con programas televisivos.</p> <p>Referencias a otros productos culturales.</p>		

Referencias a programas televisivos.		
Referencias a obras de teatro.		
Referencias a obras literarias.		
Referencias a música.		
Otras referencias -diegéticas y extradiegéticas- a la cultura popular		<ol style="list-style-type: none"> 1. Inicio de episodio con “Simple gifts” de BYU Women’s Chorus. 2. Referencia a Serena Williams sobre hija. 3. “Feeling good” de Nina Simone cuando criadas vuelven a casa. 4. “American Girl” de Tom Petty & The Heartbreakers al final del episodio.

7. Abordar temas controversiales		
Punto de vista progresivo, liberal y humanista.		

Tratamientos de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas.		<ol style="list-style-type: none"> 1. “Humíllense ante el Señor y Él los ensalazará” les dice Lydia al agachar la cabeza de Offred. 2. “Alabada sea su misericordia” dice Sra. Waterford. 3. Infidelidad en matrimonio de Waterford. 4. “Eres débil y Dios jamás permitiría que transmitieses esa debilidad” le dice Serena a Waterford. 5. Prueba de embarazo comprada en el mercado negro: prohibición de derechos de las mujeres. 6. Al hacerle prueba de embarazo, June dice que no es un milagro y que ella no ha rezado para que eso pasara.
---	--	--

8. Su aspiración al realismo	
Manejo de cámaras emulando a un documental, y una banda sonora caótica (con conversaciones superpuestas y música ocasional)	

Contenido escatológico, violento y/o sexual		<ol style="list-style-type: none"> 1. Momento en que marcan oreja de Offred. 2. Sra Waterford (Serena) golpeando a Offred. 3. Escena en quirófano: amputación. 4. Golpe de guardia a Ofglen.
Uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario.		<ol style="list-style-type: none"> 1. Lydia: “Look at this outfits. A parade of sluts” (01:27). 2. June a Serena: “You’re fuckin evil. Mother fucker monster. Fuckin hearthless, sadistic... Fuck you. You’re gonna burn you crazy evil bitch” (27:00)

Escaleta:

1. *Flashback:* Llegada de mujeres a Centro Rojo narrado por June. Lydia hace pasar a Offred al frente.
2. *Flashback:* Tia Lydia y Offred en habitación oscura. La marcan.
3. Offred y criadas de regreso a casa.
4. Offred vuelve a casa y entra en habitación, guarda paquete detrás de la tina. Al salir, la Sra W. la golpea y enfrenta. La lleva al baño y le entrega prueba de embarazo.
5. Serena afuera del baño esperando a que Offred salga; mientras ella está sangrando en la bañera.

6. Serena entra e informa que prueba de embarazo es positiva. Offred dice que ella no ha rezado para estar embarazada. Serena se va.
7. June en habitación acostada saca caja musical. Dormita.
8. *Flashback*: June y esposo en cama hablando de hija por nacer.
9. June en cama.
10. Waterford llega a despacho y encuentra a Serena. Le cuenta de arresto de tres Marthas. Lo confronta y le dice que él no es el padre del bebé que espera June.
11. Offred baja a desayunar. Se encuentra a Rita y Nick; le informa que Serena se entero y que está embarazada. Nick le toma la mano y besa el vientre. Llega Serena.
12. Offred y Serena salen; le dice que será un trayecto largo.
13. Moira huye por bosque nevado hasta llegar a propiedad donde revisa la placa de una camioneta: Ontario.
14. Offred y Serena en camioneta (ella teje con hilo amarillo). Baja de la camioneta con indicación de que Offred no lo haga; entra a propiedad y sale con Hannah, se sienta con ella en escaleras, June las ve desde camioneta. Al volver, Serena le dice que mientras su bebé esté sano Hannah también lo estará.
15. Juicio a Putnam. Waterford intenta defenderlo.
16. Quirófano: amputación de mano a Putnam.
17. Offred va a cuarto de Nick sin encontrarlo. Vuelve a casa y va a despacho de Waterford. Le pide que proteja a su hija.
18. Offred ve caja musical en habitación. Va al baño y toma el paquete; al abrirlo descubre que se trata de una serie de cartas con testimonios de mujeres.
19. Moira en albergue de Ontario.
20. Serena en habitación de bebé. Waterford le pide disculpa y le dice que serán una familia.
21. Offred en habitación con cartas esparcidas en suelo. Escucha campanas que indican salvamento.
22. Offred sale de casa y se encuentra con criada.
23. Salvamento. Preparación para lapidación de Janine. Lydia les envía mensaje. La nueva Ofglen se niega y guardia la golpea con arma; Lydia interviene. Offred suelta la piedra al suelo y le pide disculpas; después todas lo hacen. Tía Lydia las envía a casa y promete consecuencias.
24. Regreso de criadas a casa.
25. Moira se encuentra con Luke. Le dice que le informaron por estar en lista de familiares.
26. Monólogo de June sobre cómo espera y cómo se negó a matar a Janine. Mira por la ventana cómo llega camioneta. Nick entra y le dice que confíe y se vaya con ellos. Se va y a Rita le informa dónde está paquete.
27. Offred se va con guardias. Serena intenta saber a dónde; Waterford pide orden. Sube a camioneta (monólogo).

Ficha de registro. 1

Plataforma:	Netflix
Serie:	Stranger Things
Título:	“La desaparición de Will Byers”
Episodio:	S1E1
Emisión:	
Autores	Duffer Borthers

1. Desafiar los parámetros genéricos estándar

2. Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista

Impermanencia de los personajes;
desaparición de personajes principales.

Muerte de personajes		<ol style="list-style-type: none"> 1. Hombre en laboratorio. 2. Agente dispara a hombre en cafetería.
Partida o desplazamiento – geográficos temporales– de personajes		Desaparición de Will.

3. Desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie		
Líneas argumentales continuas Lenta capa de eventos o tramas acumulativas		

Presencia de más de una línea argumental o trama. (Apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo episodio de su aparición.)		<ol style="list-style-type: none"> 1. Desaparición de Will 2. Nancy y cita 3. Policía investigando robo de gnomos y desaparición de niño.
<i>Cliffhanger</i>		Niños encuentran a Eleven.

4. Crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes		
Presencia de episodios de diversos registros, particularmente el drama y la comedia; dosificación de diversos géneros a lo largo de una serie, además de presencia de episodios “experimentales” (Gimmick TV; “capítulos de concepto”)		

Elementos cómicos o melodramáticos en medio del drama, o dramáticos en medio de la comedia o, incluso, el melodrama.		
Episodio experimental		

5. Tener pretensiones literarias con una escritura compleja

Densidad traducida en correspondencias entre tramas de episodios e incluso temporadas distintas mediante la suma de elementos incorporados y retomados de éstas.

Recuperación de sucesos de episodios anteriores		
---	--	--

6. Realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión

Presencia de la televisión dentro de la televisión; es decir, personajes que en el universo ficcional están relacionados con programas televisivos.

Referencias a otros productos culturales.

Referencias a programas televisivos.		Policía duerme viendo noticieros en Tv.
Referencias a obras de teatro.		
Referencias a obras literarias.		“El señor de los anillos”, nombre de calle; corrigen que es de “El Hobbit”
Referencias a música.		
Otras referencias -diegéticas y extradiegéticas- a la cultura popular		<ol style="list-style-type: none">1. Juego Calabozos y dragones.2. Apuesta de comic (X men 134)3. Eleven en cocina; suena “She has funny cars” de Jefferson Airplane.4. Radic Heachkit.5. Boletos para ver Poltergeist en cine.6. Suena “Africa” de Toto en habitación de Nancy.

7. Abordar temas controversiales

Punto de vista progresivo, liberal y humanista.

Tratamientos de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas.		<ol style="list-style-type: none"> 1. Niños se burlan de Lucas llamándole “midnight”: racismo. 2. Niños se burlan de dientes de Dustin.
---	--	---

8. Su aspiración al realismo		
Manejo de cámaras emulando a un documental, y una banda sonora caótica (con conversaciones superpuestas y música ocasional)		

Contenido escatológico, violento y/o sexual		
Uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario.		<ol style="list-style-type: none"> 1. “Assholes” dice niño (13:50) 2. “Lonnie le llamaba ‘fag’” dice Joyce de Will. 3. Lucas dice que Will “se va a cagar” de emoción; profesor le reprende. 4. “Bitch!” dice Joyce a teléfono, hijo la reprende. 5. “It’s such a bullshit” dice Nancy; padre la reprende.

Escaleta:

Plataforma:	Netflix
Serie:	Stranger Things
Título:	The Weirdo on mapple street
Episodio:	S1E2
Emisión:	
Autores	Duffer Brothers

1. Desafiar los parámetros genéricos estándar

2. Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista

Impermanencia de los personajes;
desaparición de personajes principales.

Muerte de personajes		
Partida o desplazamiento – geográficos temporales– de personajes		

3. Desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie

Líneas argumentales continuas
Lenta capa de eventos o tramas acumulativas

Presencia de más de una línea argumental o trama. (Apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo episodio de su aparición.)		<ol style="list-style-type: none">1. Rastreo de Eleven.2. Eleven y Mike3. Jonathan buscando a Lonnie.4. Joyce y teléfono.-5. Policías buscando a Will
<i>Cliffhanger</i>		Desaparición de Barb

4. Crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes

Presencia de episodios de diversos registros, particularmente el drama y la comedia; dosificación de diversos géneros a lo largo de una serie, además de presencia de episodios “experimentales” (Gimmick TV; “capítulos de concepto”)

Elementos cómicos o melodramáticos en medio del drama, o dramáticos en medio de la comedia o, incluso, el melodrama.		
Episodio experimental		

5. Tener pretensiones literarias con una escritura compleja

Densidad traducida en correspondencias entre tramas de episodios e incluso temporadas distintas mediante la suma de elementos incorporados y retomados de éstas.

Recuperación de sucesos de episodios anteriores		
---	--	--

6. Realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión

Presencia de la televisión dentro de la televisión; es decir, personajes que en el universo ficcional están relacionados con programas televisivos.
Referencias a otros productos culturales.

Referencias a programas televisivos.		
Referencias a obras de teatro.		
Referencias a obras literarias.		
Referencias a música.		Al mostrarle música le dice que cassette tiene artistas como The Clash, Bowie, Joy Division, Television, The Smiths.
Otras referencias -diegéticas y extradiegéticas- a la cultura popular		<ol style="list-style-type: none"> 1. Eleven seguramente es una psócpata como Michael Myer (Halloween") 2. Jonathan escucha "Should I Stay Or Should I Go" de The Clash en su auto. 3. Mike le muestra figura de yoda a Eleven y habla de Star Wars 4. Calabozos y dragones 5. Suena "I melt whit you" de Modern English en fiesta. 6. Suena "Hazy Shades Of Winter" de The Bangles al terminar episodio.

7. Abordar temas controversiales

Punto de vista progresivo, liberal y humanista.

Tratamientos de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas.		<ol style="list-style-type: none"> 1. Rechazo a "extraños" como Jonathan, Barba o Joyce. 2. Padre ausente. y alienación parental
---	--	--

8. Su aspiración al realismo
Manejo de cámaras emulando a un documental, y una banda sonora caótica (con conversaciones superpuestas y música ocasional)

Contenido escatológico, violento y/o sexual		Beny muerto con disparo en restaurante.
Uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario.		“He’s in deep shit right now” dice Lucas —no es reprimido—.

Escaleta:

1. Niños interrogan a eleven. Le dan ropa para que se cambie. Se queda en casa de Mike y le muestra su tatuaje.
2. Casa de Will. Jonathan hace desayuno. Llega Hopper; informa que no han encontrado a Will y le cuenta de llamada. Menciona a su hija por reconocer la respiración. Se va, Jonathan le dice que lo deje ir con él a ver a Lonnie, se resiste.
3. Mike prepara waffles para desayuno; discusión con hermana en mesa.
4. Mike le lleva waffles a Eleven, le dice que encontró radio (señal débil) y cuál es el plan. Ella le dice que está en problemas con malos. Se va porque le llama su madre.
5. Laboratorio: escuchan llamada de madre de Will.
6. Búsqueda de Will en bosque. Policías insinúan problema de locura en Joyce.
7. Nancy y amiga en escuela estudian caminando; Steve las invita a fiesta. Ven a Jonathan pegando carteles. Nancy se acerca a él. Informan por altavoces de reunión en campo de fútbol esa noche.
8. Niños en clase, Mike no llega.
9. Mike le muestra casa a Eleven. Ve fotos de sus padres y le pregunta por los propios.
10. Jonathan en auto; escucha música. Recuerdo.

11. Flashback: Jonathan y Will escuchan canción de The Clash en su cuarto. Escuchan a madre hablar por teléfono y discutir. Cierran puerta. Hablan de su padre y gustos.
12. Auto sale de Hawkins.
13. Joyce llega a tienda donde trabaja para comprar teléfono. Pide adelanto a jefe.
14. Investigadores llegan a casa de Will.
15. Mike enseña juguetes a Eleven. Ve foto de Will. Llega mamá y la esconde en armario.
16. Flashback: Eleven en laboratorio.
17. Mike le dice a mamá que está enfermo y sube a ver a Eleven.
18. Joyce en casa conecta nuevo teléfono.
19. Policías en riesgo de lago. Mención a la altura y consecuencias de caída.
20. Policías van al restaurante (Benny) por llamada.
21. Jonathan llega a casa de Lonnie buscándolo.
22. Niños llegan a casa de Mike. Discuten. Al querer irse, Eleven cierra puerta telepáticamente.
23. Jonathan y Lonnie discuten.
24. Hop interroga a conocido de Benny: menciona que en almuerzo llegó un niño.
25. Nancy habla con Barb por teléfono planeando ir a fiesta.
26. Cena en casa de Mike con niños.
27. Policías buscando a Will en bosque de noche. Encuentran algo en tubo.
28. Niños llevan de cenar a Eleven. Le explican qué es un amigo.
29. Nancy y Barb en auto rumbo a fiesta.
30. Nancy y Barb llegan a fiesta.
31. Hop despierta con mujer y sale a balcón.
32. Eleven toma juguetes de Clabozos y Dragones y voltea tablero y dice que Will se esconde de Demogorgon.
33. Jonathan entra a bosque con cámara fotográfica. Escucha gritos. Ve que son de fiesta.
34. Fiesta en casa de Steve. Barb se corta mano y va a baño. Jonathan toma fotografías de la fiesta escondido.
35. Joyce dormida en sala despierta por llamada telefónica. Esteéreo se enciende solo con canción de The Clash y pared se mueve. Joyce se sube a auto pero regresa a casa.
36. Jóvenes se secan en sala de Steve; Nancy decide quedarse y le dice a Barb que se vaya.
37. Nancy en habitación –Jonathan la fotografía–; se cambia y se besan.
38. Barb en la piscina –Jonathan la fotografía–. Al dejar caer sangre en piscina es atacada por Demogorgon.
39. Steve y Nancy besándose en cuarto.

Plataforma:	Netflix
Serie:	Stranger Things
Título:	“Holly, Jolly”
Episodio:	S1E3
Emisión:	
Autores	Jessica Mecklenburg

1. Desafiar los parámetros genéricos estándar

2. Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista

Impermanencia de los personajes;
desaparición de personajes principales.

Muerte de personajes		Barb en el otro lado.
Partida o desplazamiento – geográficos temporales– de personajes		

3. Desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie

Líneas argumentales continuas
Lenta capa de eventos o tramas acumulativas

Presencia de más de una línea argumental o trama. (Apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo episodio de su aparición.)		<ol style="list-style-type: none">1. Niños y plan para encontrar a will2. Joyce montando luces3. Policías buscando a Will y entrando a laboratorio.4. Nancy después de haber mantenido relaciones con Steve y búsqueda de Barb.
<i>Cliffhanger</i>		

4. Crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes

Presencia de episodios de diversos registros, particularmente el drama y la comedia; dosificación de diversos géneros a lo largo de una serie, además de presencia de episodios “experimentales” (Gimmick TV; “capítulos de concepto”)

Elementos cómicos o melodramáticos en medio del drama, o dramáticos en medio de la comedia o, incluso, el		
---	--	--

melodrama.		
Episodio experimental		

5. Tener pretensiones literarias con una escritura compleja

Densidad traducida en correspondencias entre tramas de episodios e incluso temporadas distintas mediante la suma de elementos incorporados y retomados de éstas.

Recuperación de sucesos de episodios anteriores		Al preguntarle por herida, Eleven le dice a Mike que los amigos dicen la verdad ; lo que él le dijo en episodio 1.
---	--	---

6. Realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión

Presencia de la televisión dentro de la televisión; es decir, personajes que en el universo ficcional están relacionados con programas televisivos.
Referencias a otros productos culturales.

Referencias a programas televisivos.		Eleven enciende la tele: reagan, he-man, anuncio de coca cola, etc.
Referencias a obras de teatro.		
Referencias a obras literarias.		
Referencias a música.		
Otras referencias -diegéticas y extradiegéticas- a la cultura popular		<ol style="list-style-type: none"> 1. Suena canción al inicio mientras Nancy y Steve están en habitación. 2. Afiche de "Jaws" en casa de Will 3. Intentan hacer que Eleven haga volar una nave de Star Wars 4. Afiche de Tom Cruise en cuarto de Nancy. 5. Referencia a Eleven y poderes de X-Men y Linterna Verde. 6. Suena "Heroes" de Bowie en versión de Peter Gabriel cuando encuentran cuerpo de Will.

7. Abordar temas controversiales

Punto de vista progresivo, liberal y humanista.

Tratamientos de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas.		Manejo de la sexualidad de Nancy (charla con su madre). Bully.
---	--	---

8. Su aspiración al realismo

Manejo de cámaras emulando a un documental, y una banda sonora caótica (con conversaciones superpuestas y música ocasional)

Contenido escatológico, violento y/o sexual		Eleven mata telepáticamente a guardia en laboratorio (flashback).
Uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario.		

Escaleta:

1. Barb despierta en el otro lado e intenta huir de demogorgon / Nancy y Steve mantienen relación en habitación.
2. Nancy despierta; Steve duerme. Sale a la alberca buscando a Barb.

3. Nancy llega a casa y su madre la confronta.
4. Casa de Will: Joyce intenta hablar con él a través de las lámparas. Le muestra a Jonathan cómo funciona.
5. Niños se preparan para salir a buscar a Will. Muestran provisiones. Se van. Quedan de encontrarse mas tarde con Eleven (hora: 3:55).
6. Nancy llega a escuela. Steve la saluda. Hablan y se besan.
7. Al llegar al salón ve que no está Barb.
8. Policías llegan a planta; intentan convencer a guardia de que los deje pasar.
9. Eleven en cuarto, hace volar nave. Sube a la casa, ve tv.
10. Flashback: eleven en laboratorio, prueba de telequinesis con lata de coca cola.
11. Eleven terminando de ver anuncio de coca cola.
12. Joyce instala luces navideñas en su casa.
13. Joyce va a tienda a comprar más luces navideñas.
14. Policías buscan salida de tunel por donde pudo haberse fugado Will.
15. Entran a laboratorio para ver video de cámara.
16. Al salir, Hop le dice a otros policías que en el video no se observa lluvia.
17. Laboratorio: Brenner se prepara.
18. Eleven entra a cuarto de Nancy: ve caja musical.
19. Jóvenes en la mesa de cafetería –novia de amigo habla sobre huella que tiene en el pie por alberca–. Nancy pregunta por Barb. Jonathan la ve al pasar.
20. Niños buscan piedras en jardín. Niños llegan a molestarlos.
21. Jonathan revela fotografías que tomó la noche anterior. Llega compañera y las ve.
22. Joyce termina de colocar todas las luces. Karen –madre de Mike– visita a Joyce.
23. Hop llega a biblioteca (bibliotecaria le reclama ausencia). Revisan periódicos.
24. Karen y Joyce charlan. Niña va hasta habitación. Holly ve figura en pared.
25. Nancy en escuela llama buscando a Barb.
26. Al ir al su auto, Jonathan se encuentra con Steve quien lo confronta por fotografías. Le destruyen cámara. Nancy ve fragmento de foto donde aparece Barb.
27. Eleven espera a niños fuera de casa. Ve a gato.
28. Flashback: Eleven en laboratorio en prueba con gato al que se niega a matar. La castigan. Mata a guardias. La celebra su tutor y se la lleva en brazos.
29. Llegan niños y encuentran a Eleven.
30. Jóvenes en pasillo; Nancy se va.
31. En bosque Eleven le pregunta a Mike por herida.
32. Nancy va hasta auto de Barb buscándola y luego a casa de Steve. Huye de demogorgon en el bosque.
33. Joyce en su casa. Luces se encienden. Establece código de respuesta con Will. Le dice que no está a salvo. Pinta abecedario en pared.
34. Nancy vuelve a casa y habla con madre, dice que algo le pasó a Barb.

35. Policías hablan sobre nota de periódico sobre laboratorio. Salen por mensaje en radio.
36. Niños llegan hasta casa de Will guiados por Eleven. Ven pasar sirenas y las siguen.
37. Joyce termina de pintar abecedario. Ve a demogorgon salir de pared.
38. Niños y policías llegan hasta el lago donde encuentran ahogado a Will. Mike le grita a Eleven y luego se va en bici.
39. Joyce corre en bosque. Jonathan la encuentra.
40. Mike llega a casa donde padres están con Nancy. Madre lo consuela.

Ficha de registro #4

Plataforma:	Netflix
Serie:	Stranger Things
Título:	The Body
Episodio:	SIE4
Emisión:	

Autores	Justin Doble Dir. Shawn Levy
----------------	---

1. Desafiar los parámetros genéricos estándar

2. Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista

Impermanencia de los personajes;
desaparición de personajes principales.

Muerte de personajes		
Partida o desplazamiento – geográficos temporales– de personajes		

3. Desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie

Líneas argumentales continuas
Lenta capa de eventos o tramas acumulativas

Presencia de más de una línea argumental o trama. (Apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo episodio de su aparición.)		<ol style="list-style-type: none"> 1. Hop investigando sobre policías. 2. Jonathan y Joyce discutiendo sobre autenticidad de wil.. 3. Nancy preocupada por interrogatorio sobre Barb. 4. niños e eleven comunicándose con Will.
<i>Cliffhanger</i>		Hop abriendo reja de laboratorio para entrar.

4. Crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes

Presencia de episodios de diversos registros, particularmente el drama y la comedia; dosificación de diversos géneros a lo largo de una serie, además de presencia de episodios “experimentales” (Gimmick TV; “capítulos de concepto”)

Elementos cómicos o melodramáticos en medio del drama, o dramáticos en medio de la comedia o, incluso, el melodrama.		
Episodio experimental		

5. Tener pretensiones literarias con una escritura compleja

Densidad traducida en correspondencias entre tramas de episodios e incluso temporadas distintas mediante la suma de elementos incorporados y retomados de éstas.

Recuperación de sucesos de episodios anteriores		Al buscar una radio mas grande, recuerdan que el profesor recibió una (episodio 1)
---	--	---

6. Realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión

Presencia de la televisión dentro de la televisión; es decir, personajes que en el universo ficcional están relacionados con programas televisivos.
Referencias a otros productos culturales.

Referencias a programas televisivos.		<ol style="list-style-type: none"> 1. Padres de Mike escucha noticias sobre el incidente por televisión. 2. Hop mira información sobre policía en televisión quien dice que fue un incidente aislado.
Referencias a obras de teatro.		
Referencias a obras literarias.		<ol style="list-style-type: none"> 1. Profesor en clase de Nancy lee “El corazón de las tinieblas” 2. Policía en Comisaría lee un libro (44:45)

Referencias a música.		Will canta canción de The Clash por radio.
Otras referencias -diegéticas y extradiegéticas- a la cultura popular		<ol style="list-style-type: none"> 1. “atmosphere” de Joy Division cuando Hop se va de casa de Joyce. 2. Alusión a X Men por parte de Dustin para hablar de poderes de Eleven.

7. Abordar temas controversiales

Punto de vista progresivo, liberal y humanista.

Tratamientos de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas.		Burla de compañeros a Will en ceremonia: referencia a “mariposonlandia”.
---	--	---

8. Su aspiración al realismo

Manejo de cámaras emulando a un documental, y una banda sonora caótica (con conversaciones superpuestas y música ocasional)

Contenido escatológico, violento y/o sexual		<ol style="list-style-type: none"> 1. Hop golpeando a hombre afuera del bar. 2. Hop revisando cuerpo de Will lo abre con navaja.
Uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario.		<ol style="list-style-type: none"> 1. “My Dad is a great asshole” dice Steve 2. “It’s all bullshit” dice Nancy a madre cuando discuten sobre relación con Steve y desaparición de Barb.

Escaleta:

1. Policías en casa de Joyce. Le explican cómo pudo haber sido el accidente. Le muestra dispositivo de luces a Hop y le habla de criatura. Cuando se va Hop, Joyce va por hacha.

2. Padres de Mike escucha noticias sobre el incidente por televisión.
3. Mike mira dibujos en sótano. Eleven escucha la radio; Intercepta a Will canctando.
4. Joyce cree escuchar a Will; Jonathan la despierta.
5. Mike convence a su madre de que quiere quedarse en casa y no ir a clase. Al irse se comunica con Lucas.
6. Hop en la morgue: le informan de que Gary fue relevado.
7. Joyce y Jonathan reconocen cuerpo.
8. Hop y Jonathan charlan sobre estado mental de Joyce en sala de espera. Sale Joyce negándose a firmar.
9. Nancy le cuenta a Steve que volvió a su casa y vio a alguien merodeando en su jardín.
10. Jonathan alcanza a Joyce en auto pidiéndole que suba. Discuten.
11. Niños discuten sobre procedencia de voces en el radio.
12. Maquillan y visten a Eleven para salir.
13. Laboratorio. Hombre se adentra a portal en otro lado
14. Nancy en salón de clases, llega maestra que pide que salga.
15. Interrogan policías a Nancy en escuela ante su madre. Les dice que Barba se fue sola.
16. Hop pregunta por policías estatales que llevaron a Will.
17. Niños en bici camino a escuela, Eleven ve la ciudad. Llegan a escuela. Profesor los encuentra y les dice que tras ceremonia podrán usar equipo. Saluda a Eleven.
18. Ceremonia de recuerdo a Will en auditorio.
19. Nancy y madre discuten al volver a casa. Al subir a cuarto observa fotografía; al mirar la nota presencia de algo en ella.
20. Laboratorio: se comunican con quien ingresó pero pierden comunicación al ser atacado. Al volver el equipo, regresa solo el arnés.
21. Ceremonia de Will en escuela. Niños se burlan de ceremonia; al terminar, Mike los encara. Eleven lo "congela" y lo hace que se orine.
22. Jonathan en funeraria. Nancy llega a verlo. Observan fotografía y hablan sobre desaparición de Brab esa noche. Le pregunta por lo que vio.
23. Hop en barra de bar ; habla sobre su hija con hombre a quien invita una cerveza (quien encontró a Will en cantera). Lo interroga.
24. Afuera del bar Hop lo golpea, lo interroga. Nota que alguien los observa en auto que huye.
25. Joyce en casa pone canción de The Clash.
26. Niños en sala de audiovisuales
27. Flashback: Eleven en laboratorio intentando interceptar a hombre mediante radio.
28. Eleven comienza a localizar a Will.
29. Joyce escucha a Will en casa detrás de la pared. Niños por radio. Se incendia equipo. Joyce destruye pared. Niños huyen de escuela.

30. Jonathan y Nancy en cuarto oscuro. Al agrandar fotografías ven a demogorgon. Piensan que si Will sigue vivo, Barb también.
31. Hop vuelve a morgue. Golpea a policía para robarle llaves y entrar a morgue. Al inspeccionar cuerpo de Will se percata de que es falso y está relleno de algodón.
32. Jonathan llega a su casa y abraza a Joyce.
33. Hop llega a laboratorio y rompe reja para entrar.

Dirección General de Bibliotecas UAQ

Plataforma:	Netflix
Serie:	Stranger Things
Título:	“The Flea and the acrobat”
Episodio:	S1E5
Emisión:	
Autores	Alison Tatlock Dir.- Duffer Brothers

1. Desafiar los parámetros genéricos estándar

2. Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista

Impermanencia de los personajes;
desaparición de personajes principales.

Muerte de personajes		
Partida o desplazamiento – geográficos temporales– de personajes		

3. Desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie

Líneas argumentales continuas
Lenta capa de eventos o tramas acumulativas

Presencia de más de una línea argumental o trama. (Apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo episodio de su aparición.)		<ol style="list-style-type: none"> 1. Jonathan y nANCY EN PREPATAIVOS PARA CACERÍA. 2. nIÑOS EN PLAN DE B´UQUEDA A WILL 3. HOP TRAS VOVLER DE LABORATOEIO Y CONSPIRACIÓN 4. JOYCE Y REGRESO DE MARIDO
<i>Cliffhanger</i>	1	

4. Crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes

Presencia de episodios de diversos registros, particularmente el drama y la comedia; dosificación de diversos géneros a lo largo de una serie, además de presencia de episodios “experimentales” (Gimmick TV; “capítulos de concepto”)

Elementos cómicos o melodramáticos en medio del drama, o dramáticos en medio de la comedia o, incluso, el melodrama.		
Episodio experimental		

5. Tener pretensiones literarias con una escritura compleja

Densidad traducida en correspondencias entre tramas de episodios e incluso temporadas distintas mediante la suma de elementos incorporados y retomados de éstas.

Recuperación de sucesos de episodios anteriores		
---	--	--

6. Realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión

Presencia de la televisión dentro de la televisión; es decir, personajes que en el universo ficcional están relacionados con programas televisivos.

Referencias a otros productos culturales.

Referencias a programas televisivos.		En funeral charla con profesor: “Cosmos” de Carl Sagan.
Referencias a obras de teatro.		

Referencias a obras literarias.		
Referencias a música.		
Otras referencias -diegéticas y extradiegéticas- a la cultura popular		<ol style="list-style-type: none"> 1. “Valle de las sombras” / Calabozos y dragones 2. Afiche de “The evil dead” en cuarto de Jonathan que padre le pide que quite. 3. Dibujo de Will sobre mago de El señor de los anillos. 4. En funeral charla con profesor: “many worlds interpretation” de Hugh Everett 5. Steven menciona “La clave del éxito” y “Risky bussiness” cuando invita a Nancy al cine. 6. “Nocturnal me” de Echo and the Bunnymen al final del episodio.

7. Abordar temas controversiales

Punto de vista progresivo, liberal y humanista.

Tratamientos de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas.		Locura de Joyce
---	--	------------------------

8. Su aspiración al realismo

Manejo de cámaras emulando a un documental, y una banda sonora caótica (con conversaciones superpuestas y música ocasional)

Contenido escatológico, violento y/o sexual		Hop golpeando a guardia.
Uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario.		

Escaleta:

1. Hop colándose en laboratorio. Golpea a guardia que lo detiene.
2. Joyce y ex marido en su casa. Referencia de él a episodio de locura previo. Beben.
3. Hop busca a Will en laboratorio. De dibujo infantil en cuarto.
4. Niños e eleven en casa de Mike. Discuten sobre el otro lado.
5. Hop baja a sótano de laboratorio / Niños leen sobre el valle de las sombras. / Hop ve y toca portal al otro lado. Lo someten.
6. Jonathan llega a casa. Discute con padre sobre estado mental de madre.
7. Miembros de familia de Mike se alistan para funeral.
8. Perro va a refugiarse a "Castillo Byers" en el bosque.
9. Jonathan y Joyce se alistan para funeral.
10. Ceremonia religiosa en cementerio.
11. Flashback: Joyce y Will en cocina, él dibuja.
12. Hop despierta en su casa. Desacomoda y destruye casa hasta encontrar micrófono oculto en lámpara.
13. Brennen escucha comunicación interferida de radio: niños hablándole a Will.
14. Jonathan y Nancy viendo mapa en cementerio. En carro, Jonathan toma y carga pistola.
15. Técnico llega a revisar aparato dañado de audiovisual junto a director. Se va en camioneta de Hawkins electricidad.
16. Niños hablan con profesor en funeral. Universos paralelos, metáfora de acróbata y pulga.
17. Policías llegan a casa de Hop.
18. Ex marido de Joyce arregla pared de casa.
19. Niños le preguntan a Eleven por portal. Revisan que brújulas están dañadas.
20. Joyce hurta en bolso de ex marido mientras él se baña; encuentra anuncio de abogados.
21. Nancy prueba con bat en casa cuando llega Steven.
22. Joyce confronta a ex marido por querer sacar dinero de la situación. Lo corre de casa.
23. Jonathan prueba disparos en bosque. Llega Nancy y dispara.
24. Hop llama a ex mujer. Vuelve a sonar teléfono pero lo desconecta.
25. Niños caminan por las vías de tren.
26. Flashback: Eleven con Dr Brenner; le muestra fotografía de objetivo.
27. Flashback: Eleven entra a tanque de agua.
28. Eleven pide volver pero siguen avanzando.
29. Nancy y Jonathan en bosque. Discuten.
30. Llega Hop a casa de Joyce.
31. Niños llegan a lugar con autos abandonados, descubren que han caminado en círculos. Lucas culpa a Eleven de alterar brújulas.

32. Hop quita bombillas buscando micrófono; al no hallar nada le dice que intervinieron su casa y que fue a la morgue.
33. Niños discuten. Mike y Lucas pelean; Eleven usa poderes contra él.
34. Flashback: Eleven en tanque. Luego en espacio negro. Aparece demogorgon en espacio oscuro.
35. Niños en descampado. Lucas despierta y se va enfadado. Notan ausencia de Eleven.
36. Nancy y Jonathan escuchan algo en la oscuridad; descubren ciervo herido. Jonathan va a matarlo pero algo se lo lleva. Hallan "hueco" en árbol al que nancy entra llegando así al otro lado; huye de demogorgon / Jonathan la busca. Se cierra portal en árbol .

Dirección General de Bibliotecas UAO

Ficha de registro #6

Plataforma:	Netflix
Serie:	Stranger Things
Título:	“The Monster”
Episodio:	S1E6
Emisión:	
Autores	Jessie Nickson Lopez Dir. Duffer Brothers

1. Desafiar los parámetros genéricos estándar

2. Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista

Impermanencia de los personajes;
desaparición de personajes principales.

Muerte de personajes		
Partida o desplazamiento – geográficos temporales– de personajes		

3. Desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie

Líneas argumentales continuas
Lenta capa de eventos o tramas acumulativas

Presencia de más de una línea argumental o trama. (Apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo episodio de su aparición.)		<ol style="list-style-type: none"> 1. Indagación de Hop y Joyce sobre Terry. 2. Nancy y Jonathan. 3. Steve buscando a Nancy. 4. Mike y Dustin buscando a Lucas. 5. Eleven sola.
<i>Cliffhanger</i>		Camionetas blancas del laboratorio dirigiéndose hacia casa de Mike.

4. Crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes

Presencia de episodios de diversos registros, particularmente el drama y la comedia; dosificación de diversos géneros a lo largo de una serie, además de presencia de episodios “experimentales” (Gimmick TV; “capítulos de concepto”)

Elementos cómicos o melodramáticos en medio del drama, o dramáticos en medio de la comedia o, incluso, el melodrama.		
Episodio experimental		

5. Tener pretensiones literarias con una escritura compleja

Densidad traducida en correspondencias entre tramas de episodios e incluso temporadas distintas mediante la suma de elementos incorporados y retomados de éstas.

Recuperación de sucesos de episodios anteriores		<ol style="list-style-type: none"> 1. Eleven le dice “zopenco” a hombre de supermercado (como en capítulo de memorial a Will) 2. Venganza de niños humillados en episodio de memorial de Will. 3. Niños hacen saltar a Mike en acantilado (en episodio anterior Hop decía que nadie sobreviviría al salto)
---	--	---

6. Realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión

Presencia de la televisión dentro de la televisión; es decir, personajes que en el universo ficcional están relacionados con programas televisivos.

Referencias a otros productos culturales.

Referencias a programas televisivos.		Terry Ives ve programa de concursos por televisión cuando van a visitarla.
Referencias a obras de teatro.		
Referencias a obras literarias.		“¿Leyeron algo de Stephen King?” pregunta hermana de Terry a Hop y Joyce.
Referencias a música.		
Otras referencias -diegéticas y extradiegéticas- a la cultura popular		<ol style="list-style-type: none"> 1. Suena “Sunglasses at night” de Corey Hart cuando Steve va en auto con amigos. 2. Poster de “The thing” en sótano de Mike. 3. Poster de Top Gun en cuarto de Nancy. 4. Suena canción pop en cuarto de Nancy cuando madre entra. 5. Dustin refiere a partida de Calabozos... para explicar porque deben estar unidos: Paso de piedrasangre. 6. “Es como si R2D2 enfrentara a Darth Vader” dice Mike sobre Demogorgon.

7. Abordar temas controversiales

Punto de vista progresivo, liberal y humanista.

Tratamientos de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas.		<ol style="list-style-type: none"> 1. Experimentación gubernamental con drogas (particularmente LSD). 2. Hostigamiento masculino y rumores sobre Nancy. 3. Violencia y bullying hacia Mike y Dustin.
---	--	---

8. Su aspiración al realismo

Manejo de cámaras emulando a un documental, y una banda sonora caótica (con conversaciones superpuestas y música ocasional)

Contenido escatológico, violento y/o sexual		Pelea entre Jonathan y Steve en callejón.
Uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario.		<ol style="list-style-type: none"> 1. “Todo se fue a la mierda” dice Dustin refiriéndose a partida de Calabozos... (17:54) 2. Graffiti en marquesina del cine: “Nancy the slut wheeler” y en puerta “Byers is a perv”

Escaleta:

1. Jonathan busca a Nancy en bosque / Nancy en Otro lado huye de demogorgon. La guía con su voz para que salga.
2. Steve en auto con amigos.
3. Steve llega a casa de Nancy, por la ventana la ve con Jonathan.
4. Hop le explica a Joyce en su casa lo que vio en laboratorio. Ella le muestra dibujo de Will. Al atar cabos de lo que dicen testigos, archivos de periodicos y más, Hop descubre que ha estado siguiendo a la niña y no a Will.
5. Nancy en regadera recuerda lo que vio.
6. Al salir de bañarse, Jonathan acomoda sleeping en cuarto. Intentan dormir. Ella lo invita a dormir en su cama.
7. Mike en su casa deshace escondite de Eleven.
8. Hop en cabina telefónica pide teléfono de Terry Ives. Se va con Joyce en auto.
9. Jonathan despierta en cuarto de Nancy. Madre la llama a desayunar.
10. Agente encubierta va a visitar al profesor Scott en su casa; pregunta por niños engañándolo con programa de estudios.
11. Mike y Dustin en sótano. Se alistan para buscar a Lucas e Eleven.
12. Flashback: Brenner visita a Eleven en su celda.
13. Eleven despierta en bosque. Se ve en reflejo del lago.
14. Madre sube y entra a cuarto de Nancy; lo halla vacío.
15. Mike y Dustin van a visitar a Lucas en su casa. Se va al portal.
16. Eleven en supermercado.
17. Flashback: laboratorio y tanque
18. Eleven en supermercado. Se va con waffles congelados.
19. Hop y Joyce llegan buscando a Terry Ives. Descubren que es catatónica; le explican a qué han ido.
20. Lucas se va de casa. ve a ténico al salir.
21. Mike y Dustin en bicicletas, charla sobre mejores amigos. Ven alboroto en supermercado.
22. Hermana les explica sobre experimento con drogas en que estaba Terry y pérdida de bebé.
23. Hermana les muestra habitación que coserva Terry para bebé y cuenta sobre poderes.

24. Lucas llega hasta reja de laboratorio
25. Nancy y Jonathan van a tienda por armamento.
26. Afuera de tienda, hombre pasa y le dice algo a Nancy. Descubre graffiti en marquesina del cine. Va a pasillo y conforta a Steve mientras amigo termina segundo graffiti. Tras hostigarlo con familia Jonathan golpea a Steve. Pelean. Policías esposan a Jonathan.
27. Joyce y Hop se van de casa de Terry.
28. Comisaría. Nancy le lleva hielo a Jonathan.
29. Eleven come waffles en bosque.
30. Niños en bosque buscándola, llegan niños a quienes humillaron antes.
31. Lucas descubre que campo magnético proviene de las rejas y con binoculares ve entrada a laboratorio. Ve camiones militares entrando.
32. Mike y Dustin corren huyendo hasta acantilado. Son alcanzados por niños. Al saltar, Mike queda sostenido en el aire. Llega Eleven y asusta a niños; se desmaya.
33. Flashback: Eleven en espacio oscuro ve a demogorgon. Caos en laboratorio.
34. En acantilado Eleven confiesa que ella abrió el portal. Se abrazan.
35. Al salir de acantilado, inspector en camioneta informa por radio.
36. Agentes se arman y preparan al salir del laboratorio. Lucas los ve por binoculares.
37. Niños vuelven a casa de Mike. Camionetas están en camino.

Ficha de registro #7

Plataforma:	Netflix
Serie:	Stranger Things
Título:	“The bathtub”
Episodio:	S1E7
Emisión:	
Autores	Justin Doble Dir. Duffer Brothers

1. Desafiar los parámetros genéricos estándar

2. Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista

Impermanencia de los personajes;
desaparición de personajes principales.

Muerte de personajes		
Partida o desplazamiento – geográficos temporales– de personajes		

3. Desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie

Líneas argumentales continuas
Lenta capa de eventos o tramas acumulativas

Presencia de más de una línea argumental o trama. (Apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo episodio de su aparición.)		Se intercalan tramas: jonathan y nancy; niños; hop y joyce. Steve peleando con amigos.
<i>Cliffhanger</i>		Monstruo acechando a Will en cabaña.

4. Crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes

Presencia de episodios de diversos registros, particularmente el drama y la comedia; dosificación de diversos géneros a lo largo de una serie, además de presencia de episodios “experimentales” (Gimmick TV; “capítulos de concepto”)

Elementos cómicos o melodramáticos en medio del drama, o dramáticos en medio de la comedia o, incluso, el melodrama.		
Episodio experimental		

5. Tener pretensiones literarias con una escritura compleja

Densidad traducida en correspondencias entre tramas de episodios e incluso temporadas distintas mediante la suma de elementos incorporados y retomados de éstas.

Recuperación de sucesos de episodios anteriores		<ol style="list-style-type: none"> 1. “los amigos no mienten” dice Eleven, en referencia a lo que dijo Mike (¿episodio 2?) 2. Mike explica existencia de universo alterno con misma analogía que profesor (episodio 5)
---	--	--

6. Realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión

Presencia de la televisión dentro de la televisión; es decir, personajes que en el universo ficcional están relacionados con programas televisivos.
Referencias a otros productos culturales.

Referencias a programas televisivos.		Profesor ve “The thing” en televisión junto a su esposa.
Referencias a obras de teatro.		
Referencias a obras literarias.		
Referencias a música.		
Otras referencias -diegéticas y extradiegéticas- a la cultura popular		<ol style="list-style-type: none"> 1. Juguete de “Calabozo” cuando sacan pruebas de casa de Mike. 2. Referencia a trampa de Lando Calrissian (Star Wars). 3. Afiche de “Jaws” en casa de Jonathan. 4. Will tarareando canción de The cLASH en cabaña.

7. Abordar temas controversiales

Punto de vista progresivo, liberal y humanista.

Tratamientos de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas.		Guerra Fría: “Dios mío, la niña es rusa” pregunta padre de Mike; niños sugieren que en laboratorio hay armas para pelear con los rusos.
---	--	--

8. Su aspiración al realismo

Manejo de cámaras emulando a un documental, y una banda sonora caótica (con conversaciones superpuestas y música ocasional)

Contenido escatológico, violento y/o sexual		Cuerpo podrido en Otro Lado.
---	--	-------------------------------------

<p>Uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario.</p>		<ol style="list-style-type: none"> 1. "Shit, shit, shit" dice Dustin en persecución. (4:07) 2. "You're both assholes" les dice Steven a amigos. 3. "The slut with the hearth of gold" dice amiga de Steve sobre Nancy. 4. "Son of a bitch" y "shit" dice Dustin al montar alberca.
--	--	--

Escaleta:

1. Mike limpia rostro de Eleven. Están por besarse cuando llega Dustin avisando que Lucas está en problemas. Escuchan su voz por radio. / Lucas en bici avisando que huyan. / Ven a hombre en camioneta. Mike pregunta a madre si pidió reparación. Llegan camionetas blancas a la casa.
2. Niños huyen en bicicletas. Camionetas los persiguen. Lucas los alcanza. Al toparse de frente con una camioneta, Eleven la hace volar. Brenner los observa irse.
3. Niños llegan hasta yonke. Se reconocen.
4. Joyce y Hop llegan a comisaría. Piden que liberen a Jonathan, pero oficial dice que hay algo que deben ver: les muestra el maletero.
5. Joyce, Hop, Nancy y Jonathan en comisaría. Hablan sobre armas en maletero.
6. Madre de Mike baja a sótano buscándolo. Encuentra cabello rubio. Van agentes a visitarlos.
7. Agentes revisan sótano.
8. Mujer agente habla con padres de Mike sobre Eleven. Interviene Brenner.
9. Lucas explica a niños dónde debe estar el portal, tras valla perimetral. Al ver sobrevolar helicóptero, se esconden en camión abandonado.
10. Jonathan y Nancy muestran pruebas a Hop.
11. Jonathan habla con madre.
12. Madre de niño llega a comisaría por herida que le provocó Eleven. Hop escucha que se trata de Eleven y lo cuestiona sobre ella.
13. Steven y amigos afuera de minisuper. Discuten y Steve se va.
14. Hop y Nancy observan cómo agentes están en su casa.
15. Hop y compañía van a su casa; encuentran walkie talkie.
16. Niños en camión escuchan a Nancy habiéndoles por walkie talkie / Nancy en casa de Jonathan; Hop se comunica con ellos. Mike responde.
17. Hombre limpia graffiti de cine, llega Steven y se ofrece a hacerlo.
18. Padres de Mike hablan sobre qué hacer en casa.

19. Niños en camión. Llegan agentes con pistolas, ven bicicletas debajo de camión. Hop interviene.
20. Nancy, Jonathan y Joyce en casa; Hop llega con niños.
21. Mike les explica sobre "otro lado". Atan cabos.
22. Eleven intenta comunicarse con Will y Barbara. Dice que no los encuentra.
23. Eleven en baño / Niños explican cómo es Eleven. Ella pide que llenen la bañera.
24. Profesor en casa; recibe llamada de Dustin le pregunta por tanques de privación sensorial.
25. Hop y Jonathan van por sal para deshielo en escuela.
26. Dustin y Lucas montan alberca en gimnasio.
27. Nancy y Mike rompen puerta de garage; de regreso platican.
28. Joyce e Eleven en laboratorio.
29. Instalan alberca. Eleven entra en ella y llega a lugar oscuro. Ve cuerpo podrido. Joyce la tranquiliza. Luego ve castillo Byers; ve a Will dormido, le dice que madre irá por él y le responde que se apure. Se desvanece.
30. Eleven despierta.
31. Hop sale pero Joyce lo alcanza diciéndole que ella irá.
32. Jonathan y nancy en gimnasio; ella le dice que deben volver a la comisaría para matara a monstruo.
33. Hop y Joyce llegan a bosque; hop rompe reja. / Jonathan y nancy se cuelan en comisaría.
34. Oficiales detienen a Hop y a Joyce.
35. Will temblando y cantando en cabaña; monstruo lo acecha.

Plataforma:	Netflix
Serie:	Stranger Things
Título:	“The Upside Down”
Episodio:	S1E8
Emisión:	
Autores	Paul Dichter Dir. Duffer Brothers

1. Desafiar los parámetros genéricos estándar

2. Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista

Impermanencia de los personajes;
desaparición de personajes principales.

Muerte de personajes		<ol style="list-style-type: none"> 1. Agentes que perseguían a niños, particularmente la mujer encubierta. 2. Demorgogon ataca a Brenner.
Partida o desplazamiento – geográficos temporales – de personajes		Eleven desaparece junto a demogorgon.

3. Desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie

Líneas argumentales continuas
Lenta capa de eventos o tramas acumulativas

Presencia de más de una línea argumental o trama. (Apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo episodio de su aparición.)		<ol style="list-style-type: none">1. Hop y Joyce en Otro lado.2. Niños en escuela (agentes y demogorgon).3. Jonathan, Steve y Nancy en casa de Joyce combatiendo Demogorgon.
<i>Cliffhanger</i>		Sangujuela y visión de Will

4. Crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes

Presencia de episodios de diversos registros, particularmente el drama y la comedia; dosificación de diversos géneros a lo largo de una serie, además de presencia de episodios “experimentales” (Gimmick TV; “capítulos de concepto”)

Elementos cómicos o melodramáticos en medio del drama, o dramáticos en medio de la comedia o, incluso, el melodrama.		
Episodio experimental		

5. Tener pretensiones literarias con una escritura compleja

Densidad traducida en correspondencias entre tramas de episodios e incluso temporadas distintas mediante la suma de elementos incorporados y retomados de éstas.

Recuperación de sucesos de episodios anteriores		Hop deja un waffle en la caja del bosque (el alimento por el que Eleven había desarrollado un gusto en episodios anteriores).
---	--	--

6. Realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión

Presencia de la televisión dentro de la televisión; es decir, personajes que en el universo ficcional están relacionados con programas televisivos.
Referencias a otros productos culturales.

Referencias a programas televisivos.		
Referencias a obras de teatro.		
Referencias a obras literarias.		Hop le lee libro “Anne of Green Gable” a hija en hospital.
Referencias a música.		
Otras referencias -diegéticas y extradiegéticas- a la cultura popular		Dustin vuelve a hacer referencia a Lando (Star Wars) En escena 22 al revivir a Will –mientras flashback muestra muerte de hija de Hop– suena “When It’s cold I’d Like To Die” de Moby (la misma canción que se emplea en escena de Los Soprano). Eleven es como Yoda, le dicen niños a Will.

7. Abordar temas controversiales

Punto de vista progresivo, liberal y humanista.

Tratamientos de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas.		
---	--	--

8. Su aspiración al realismo

Manejo de cámaras emulando a un documental, y una banda sonora caótica (con conversaciones superpuestas y música ocasional)

Contenido escatológico, violento y/o sexual		<ol style="list-style-type: none"> 1. Sangre en ojos de agentes cuando Eleven los ataca. 2. Cuerpos en guarida de Demogorgon.
Uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario.		<ol style="list-style-type: none"> 1. “Let her go, you bastard” dice Mike a Brenner. 2. “Bastard” le grita Dustin a Demogorgon. 3. “Fire ball the son of a bitch” dice Dustin jugando calabozo.

Escaleta:

1. Joyce en cuarto de interrogatorio. Brenner le pregunta por contacto con su hijo. Lo confronta.
2. Hop en celda es interrogado. Intenta acordar con agentes.
3. Niños en escuela; Mike se percata de que Nancy y Jonathan se fueron.
4. Jonathan y Nancy en casa de él. Preparan trampa.
5. Brenner con Hop en interrogatorio le pregunta por Eleven. Hace un trato.
6. Hop y Joyce son liberados y llevados a portal.
7. Brenner y agentes salen en camionetas del laboratorio. Dicen que saben que no lograrán salir.
8. Hop y Joyce entran al otro lado.
9. Flashback: Hop con su hija jugando en parque, ataque de asma.
10. Hop y Joyce continúan avanzando.
11. Jonathan y Nancy preparando plan en casa. Se cortan para sangrar.
12. Niños en gimnasio. Dustin sale a buscar postre.
13. Jonathan y Nancy esperan, Llega Steve. Ven que luces parpadean; llega Demogorgon. Se esconden.
14. Hop y Joyce en Otro Lado llegan a castillo byers; Hop ve peluche de su hija.
15. Flashback: Hop en hospital con hija. Lloro.
16. Steve se va de casa. Vuelve demogorgon y los ataca; steve interviene. Cae en la trampa y lo incendian. / Hop y Joyce escuchan grito / Apagan incendio / Joyce y Hop van a casa en otro lado, escuchan a jonathan.

17. Dustin encuentra postres de chocolate. Mike e Eleven hablan sobre planes futuros; la besa. Llegan camiones militares a la escuela. Huyen. Los acorralan pero Eleven los mata telepáticamente.
18. Hop y Joyce llegan a edificio.
19. Brenner llega e intenta convencer a Eleven. Parpadean luces; llega Demogorgon. Niños se llevan a Eleven. Demogorgon ataca a Brenner.
20. Hop y Joyce entran a guarida de Demogorgon; ven cuerpos, encuentran a Will. /Flashback: hija de Hop en hospital muriendo / Retiran “cosa” de garganta de Will.
21. Niños llegan a laboratorio. Llega Demogorgon. Eleven se levanta a confrontarlo; lo hace desaparecer junto con ella.
22. Joyce intenta hacer que Will reviva. / Flashback: muerte de hija de Hop.
23. Padres de Mike llegan a escuela.
24. Will despierta en hospital. Jonathan le entrega mixtape.
25. Niños, Nancy y familia esperan en hospital. Niños van a saludar a Will. Le cuentan lo que sucedió y sobre Eleven. Nancy los escucha y luego sale de la habitación.
26. Hop sale del hospital y agentes lo interceptan. Sube a auto.
27. Un mes después (epílogo): niños juegan calabozos y dragones –se aproxima thessalhidra–; discuten sobre inconsistencias en la partida. Llega Jonathan para llevarse a Will. Mike ve espacio vacío de Eleven.
28. Will y Jonathan se marchan; madre les desea a ellos y familia feliz navidad. Nancy baja a entregarle regalo y le besa en el cachete.
29. Jonathan y Will en el auto, abren regalo: es una cámara.
30. Nancy y Steven en la sala, pregunta si le dio el regalo.
31. Recorte de periódicos de Will en la comisaría. Hop guarda comida y se va.
32. Hop baja de camioneta y va hasta caja a dejar comida y un waffle.
33. Casa de Jonathan. Se sientan los tres a la mesa. Will va al baño. Tose “sangijuela” y experimenta visión sobre el Otro Lado. Vuelve a la mesa.

Ficha de registro #1

Plataforma:	Prime Video
Serie:	The Marvelous Mrs. Maisel
Título:	“Pilot”
Episodio:	S1E1
Emisión:	
Autores	Amy sherman-Palladino

1. Desafiar los parámetros genéricos estándar

2. Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista

Impermanencia de los personajes;
desaparición de personajes principales.

Muerte de personajes

Partida o desplazamiento – geográficos temporales– de personajes		
--	--	--

3. Desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie		
Líneas argumentales continuas Lenta capa de eventos o tramas acumulativas		

Presencia de más de una línea argumental o trama. (Apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo episodio de su aparición.)		
<i>Cliffhanger</i>		

4. Crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes		
Presencia de episodios de diversos registros, particularmente el drama y la comedia; dosificación de diversos géneros a lo largo de una serie, además de presencia de episodios “experimentales” (Gimmick TV; “capítulos de concepto”)		

Elementos cómicos o melodramáticos en medio del drama, o dramáticos en medio de la comedia o, incluso, el melodrama.		Marido deja a Maisel
Episodio experimental		

5. Tener pretensiones literarias con una escritura compleja		
--	--	--

Densidad traducida en correspondencias entre tramas de episodios e incluso temporadas distintas mediante la suma de elementos incorporados y retomados de éstas.

Recuperación de sucesos de episodios anteriores		
---	--	--

6. Realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión

Presencia de la televisión dentro de la televisión; es decir, personajes que en el universo ficcional están relacionados con programas televisivos.

Referencias a otros productos culturales.

Referencias a programas televisivos.		<ol style="list-style-type: none"> 1. Televisión encendida y anuncio de bebida en casa de amiga de Maisel. 2. Bob Newhart en programa de televisión de Ed Sullivan.
Referencias a obras de teatro.		
Referencias a obras literarias.		<ol style="list-style-type: none"> 1. Creer ver a Allen Ginsberg en café- 2. Janet Shaw Lee en café. *
Referencias a música.		
Otras referencias -diegéticas y extradiegéticas- a la cultura popular		<ol style="list-style-type: none"> 1. En monólogo de Bruce refiere a John Macgregory (?) 2. Mención a Henny Youngman <p>Música extra diegética:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. “Teach me tonight” de The McGuire Sisters. 2. A wonderful Day Like today - Herbert Grossman 3. Come to the supermarket - Barbara Streisand 4. It’s a good day - Peggy Lee 5. L’etang - Blossom Dearie

7. Abordar temas controversiales

Punto de vista progresivo, liberal y humanista.

Tratamientos de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas.		<ol style="list-style-type: none"> 1. Ironía en necesidad por conocer a hombre. 2. Forma en que el cuidado personal femenino se hace no a la vista del marido. 3. Importancia en mujeres de la belleza (“Es más fácil ser feliz cuando eres bonita” dice madre de Maisel). 4. Trato de padre hacia sirvienta. 5. Culpa de Maisel según padres por haber sido abandona. 6. Insinuación de medicación para evitar episodios como el de esa noche.
---	--	---

8. Su aspiración al realismo
Manejo de cámaras emulando a un documental, y una banda sonora caótica (con conversaciones superpuestas y música ocasional)

Contenido escatológico, violento y/o sexual		<ol style="list-style-type: none"> 1. Desnudez en sesión de depilación. 2. Desnudez de bailarina en burlesque. 3. Maisel y novio teniendo relaciones en jardín. 4. En acto en café, Maisel se quita parte superior de vestido.
Uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario.		

Escaleta:

1. Brindis de Maisel en su boda.
2. Flashback: universidad. Voz en off suya va narrándolo.
3. Escenas intercaladas: brindis y lo que narra: sesión de depilación, ida a burlesque con su marido (ven a Lenny Bruce, comediante), relaciones en jardín...
4. Brindis, dice que pusieron camarones en los rollitos. Se escandalizan.
5. Cuatro años después: Maisel llegando a tienda y yendo a casa.
6. Maisel prepara cena y habla con marido (Joel) por teléfono.
7. Joel le cuenta chiste a persona que lo visita antes de despedirlo, llega compañero y después Maisel mientras se cambia en oficina.
8. Maisel y marido abordan taxi.
9. En el camino Maisel ve postales urbanas por la ventana. Llegan al Gaslight Café.
10. Masiel va a barra llevando brisket a Baz. Consigue cambiar horario de presentación de marido.
11. Monólogo de Joel sobre Lincoln y publicistas. Maisel observa que mujer de barra se aburre hastiada.

12. Al salir, mujer de barra los alcanza y entrega recipiente a Maisel.
13. En taxi Maisel va contándole apuntes a marido. Él se duerme y ella prueba entradas para saludar a público.
14. Antes de dormir continúa dándole ideas. Hasta que él duerme va al baño a ponerse productos de limpieza.
15. Al despertar, se viste y arregla para que así la encuentre marido.
16. Limpia recipiente antes de salir de casa.
17. Llega a casa de padres. Habla con madre sobre belleza de bebé y sesiones de stand up de marido.
18. Maisel mide sus proporciones con amiga en casa. Llega Joel. Maisel ve a Bob Newhart en televisión con misma rutina que marido. Habla con él sobre originalidad y robos en la comedia.
19. Habla Maigde con marido por teléfono: inconvenientes sobre presentación de esa noche.
20. Discusión en taxi camino a café por sueter.
21. Maisel intenta conseguirle horario a marido con mujer en barra.
22. Al subir al escenario, Joel intenta rutina sobre incidente de sueter pero fracasa; intenta con anterior rutina.
23. Incómodo regreso en taxi.
24. Al llegar a casa, marido empaca para abandonar a Maisel. Discusión sobre vida, sueños, comedia. él le confiesa que tiene una aventura.
25. Maisel llega a casa de padre y lo encuentra dormido. Les cuenta sobre marido.
26. Maisel ve preparativos para ceremonia, destapa botella y bebe.
27. Sale a la calle, llueve, algo bebida.
28. Viaja bebiendo en metro.
29. Llega a café y pide su Pyrex, refractario. Sube a escenario y comienza a hablar. Policía llega para llevársela después de mostrar su cuerpo.
30. Mujer de barra paga su fianza.
31. Al salir van a un bar. Le propone que haga stand up. Se va pero tras no abordar el taxi por falta de dinero, revisa su libreta con apuntes.
32. Vuelve caminando hasta café pero en vez de quedarse va a fiesta de volante del aptido comunista
33. Visita a mujer de barra para avisarle que irá al día siguiente.
34. Al día siguiente saca a hombre de la cárcel y le pregunta por la comedia..

Ficha de registro #2

Plataforma:	Prime Video
Serie:	Marvelous Mrs Maisel
Título:	Ya Shivu v Bolshom Dome Na Kholme
Episodio:	S1E2
Emisión:	
Autores	

1. Desafiar los parámetros genéricos estándar

2. Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista

Impermanencia de los personajes; desaparición de personajes principales.

Muerte de personajes		
Partida o desplazamiento – geográficos temporales– de personajes		

3. Desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie
Líneas argumentales continuas Lenta capa de eventos o tramas acumulativas

Presencia de más de una línea argumental o trama. (Apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo episodio de su aparición.)		<ol style="list-style-type: none"> 1. Maisel, amiga, Larry. 2. Joel 3. Abe
<i>Cliffhanger</i>		

4. Crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes
Presencia de episodios de diversos registros, particularmente el drama y la comedia; dosificación de diversos géneros a lo largo de una serie, además de presencia de episodios “experimentales” (Gimmick TV; “capítulos de concepto”)

Elementos cómicos o melodramáticos en medio del drama, o dramáticos en medio de la comedia o, incluso, el melodrama.		<ol style="list-style-type: none"> 1. Charla de madre y Maisel sobre cena a la que acudirán y cómo será la relación ahora. 2. Maisel ve a niños con su padre en la cena y confrontación de Abe a Joel. 3. Miriam se siente humillada cuando padre el entrega dinero.
--	--	--

Episodio experimental		
-----------------------	--	--

5. Tener pretensiones literarias con una escritura compleja		
Densidad traducida en correspondencias entre tramas de episodios e incluso temporadas distintas mediante la suma de elementos incorporados y retomados de éstas.		

Recuperación de sucesos de episodios anteriores		Al iniciar el episodio, éste lo hace exactamente donde terminó el anterior.
---	--	--

6. Realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión		
Presencia de la televisión dentro de la televisión; es decir, personajes que en el universo ficcional están relacionados con programas televisivos. Referencias a otros productos culturales.		

Referencias a programas televisivos.		Mención a “Queen of the day”.
Referencias a obras de teatro.		
Referencias a obras literarias.		Referencia a frase del título del capítulo, sobre literatura rusa.
Referencias a música.		
Otras referencias -diegéticas y extradiegéticas- a la cultura popular		<ol style="list-style-type: none"> 1. Carteles de DiMaggio y los Yankees en cafetería. 2. “Vestida de negro como en película de Fellini” dice madre de Maisel. 3. Libro “Etiquete” en la mesa de noche de Maisel. 4. Padre de Joel le menciona los Dodgers a su nieto. <p>Música extradiegética:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. “Dance only with me” de Blossom Dearie en cafetería. 2. “Tain’t what you do” cuando Joel camina por la calle.

		<ol style="list-style-type: none"> 3. “American beauty rose” de Sinatra 4. “Papa loves mambo” en corte entre salida de Joel de oficina de padre y cena del juves.
--	--	---

7. Abordar temas controversiales		
Punto de vista progresivo, liberal y humanista.		

Tratamientos de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas.		<ol style="list-style-type: none"> 1. Diferencia entre mujeres en rol de esposas y mujeres que trabajan (taquígrafas, divorciadas. 2. Charla de padre sobre el Yom Kipur y las prácticas de creyentes y no creyentes. 3. Madre de Joel atribuye soltería de mujeres francesas a su desnudez en la playa. 4. Discusión sobre “posesión” de Zelda y si se trata de una sirvienta o una empleada doméstica. 5. Discusión sobre los judíos que padre de Joel sacó de Alemania; Abe recrimina que lo hizo solo para ponerlos a trabajar en su fábrica.
---	--	---

8. Su aspiración al realismo		
Manejo de cámaras emulando a un documental, y una banda sonora caótica (con conversaciones superpuestas y música ocasional)		

Contenido escatológico, violento y/o sexual		Insinuación de sexo en el baño de cafetería.
Uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario.		“Hasta la próxima que mi abuela se coja a mi esposo”

Escaleta:

1. Maisel en la estación tras sacar a comediante. (Nota: el episodio inicia exactamente en la misma escena donde acabó el anterior). Larry le pide prestado dinero y le dice que consiga un abogado.
2. Vuelve caminando a casa, y observa por la ventana un sitio donde desayunar.

3. Flashback: Maisel y marido en cafetería hablan sobre boda perfecta y apartamento. Ella le dice que se encuentren en el baño.
4. Maisel entra en cafetería –The City Spoon–, ve baño fuera de servicio.
5. Al llegar a clase de “yoga”, amiga habla con ella sobre marido. Charla sobre secretarías, rincón de divorciadas y parejas.
6. Joel camina y entra a maquiladora de telas para hablar con su padre.
7. Abe llega a universidad. Discusión en clase con alumnos por siempre elegir a uno para responder. Al explicar su punto con vectores se desahoga de situación de Maisel.
8. Madre visita a amiga Drina para platicar de hija. Le lee el té y entrega amuleto.
9. Al llegar Maisel a casa se encuentra con mujer del bar quien el reclama retraso. Ironiza sobre tamaño de la casa y cuando se ponen a hablar, Maisel le dice que quien subió al escenario no era ella realmente. Mujer se decepciona y se va.
10. Madre y padre hablan con Shirley por teléfono antes de cenar. Luego madre baja a hablar con Maisel cuando ella está en el teléfono con suegra.
11. Antes de dormir lee su cuaderno.
12. Al llegar a su trabajo, Joel descubre que su secretaria ha sido reemplazada. Habla por teléfono para descubrir por qué.
13. Baja a confrontar a su padre por decisión.
14. Letras en pantalla “NOCHE DEL JUEVES”. Joel llega a casa, reunión de padres en la sala. Niño llega a despedirse de su padre y abuelos; se levantan a preparar la mesa y Joel y Abe quedan solos incómodamente en la sala, le pide que lo acompañe.
15. Madres discuten levemente sobre la cena; Maisel destapa vino con madre.
16. Padre confronta a Joel en habitación.
17. Antes de servir la cena, Joel y Miriam se cruzan en pasillo.
18. Cena. Padre de Joel da un discurso. Discuten sobre dinero de los asientos de la iglesia los padres, sobre Zelda y sobre futuro del matrimonio de sus hijos. Interviene Miriam diciendo que volverá a estudiar y madre diciendo que las hojas del té le notificaron que la separación no se concretaría.
19. Padre en habitación le reclama a madre haber visto nuevamente a Drina y a Miriam no intentar reteter a su marido. Madre sale, Abe le pregunta a Miriam qué hará ahora, si realmente estudiará, y le entrega dinero. Miriam descubre relicario que le había puesto su madre.
20. Padre de Joel le anuncia a hijo que dado que el matrimonio ya no sigue, él se quedará con el apartamento que les había regalado. Luego le anuncia a Miriam que Joel no tiene nada . En medio de la discusión, Miriam sale.
21. Llega a bar donde mujer lee poemas, y sube al escenario. Oficiales vuelven a llevársela.

Ficha de registro #3

Plataforma:	Prime Video
Serie:	The Marvelous Mrs. Maisel
Título:	Because You left
Episodio:	S1E3
Emisión:	29 nov 2017
Autores	

1. Desafiar los parámetros genéricos estándar

2. Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista

Impermanencia de los personajes;
desaparición de personajes principales.

Muerte de personajes		
Partida o desplazamiento – geográficos temporales– de personajes		

3. Desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie

Líneas argumentales continuas
Lenta capa de eventos o tramas acumulativas

Presencia de más de una línea argumental o trama. (Apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo episodio de su aparición.)		<ol style="list-style-type: none">1. Midge y Susie en visitas a abogado, tribunales y club de comedia.2. Padres de Midge y Joel arreglando cómo salir adelante.3. Joel en oficina.
<i>Cliffhanger</i>		

4. Crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes

Presencia de episodios de diversos registros, particularmente el drama y la comedia; dosificación de diversos géneros a lo largo de una serie, además de presencia de episodios “experimentales” (Gimmick TV; “capítulos de concepto”)

Elementos cómicos o		
---------------------	--	--

melodramáticos en medio del drama, o dramáticos en medio de la comedia o, incluso, el melodrama.		
Episodio experimental		

5. Tener pretensiones literarias con una escritura compleja

Densidad traducida en correspondencias entre tramas de episodios e incluso temporadas distintas mediante la suma de elementos incorporados y retomados de éstas.

Recuperación de sucesos de episodios anteriores		
---	--	--

6. Realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión

Presencia de la televisión dentro de la televisión; es decir, personajes que en el universo ficcional están relacionados con programas televisivos.

Referencias a otros productos culturales.

Referencias a programas televisivos.		
Referencias a obras de teatro.		
Referencias a obras literarias.		¿Quién eres? ¿Charles Dickens? Le pregunta Susie a Midge.
Referencias a música.		<ol style="list-style-type: none"> 1. Lenny dice que músicos tocaron con Mingus 2. Ray Charles 3. ¿Lindsey Trent y su trio?
Otras referencias -diegéticas y extradiegéticas- a la cultura popular		<ol style="list-style-type: none"> 1. “Sra miniver como la de la película”* 2. En metro lee a Mr Spock. 3. Referencia de abogado a Kirk Douglas (a su película sobre Van Gogh) y a Dumbo. 4. Juez se refiere a Shirley Temple. 5. “Esto no es Perry Mason” le dice abogado en

		<p>prisión.</p> <ol style="list-style-type: none"> 6. Ray Charles y Al Jonson son referidos por Lenny en acto. 7. Placa de Ed Sullivan en hotel que visita Susie. <p>Música extra diegética:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. “What’s in it for you” cuando Abe llega a fábrica de tela. 2. “Nevertheles” de The Mills Brothers en flashback 3. “In the Wee small hours...” de Sinatra al final del episodio.
--	--	---

7. Abordar temas controversiales	
Punto de vista progresivo, liberal y humanista.	

Tratamientos de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas.		<ol style="list-style-type: none"> 1. Juez pregunta por presencia del esposo en la corte; se insinúa diciendo que está “bien empacada” e incluso Susie le sugiere que se ajuste el escote. 2. Dependencia económica de Midge hacia esposo. 3. Músico dice que estaba drogado. 4. Arresto en San Luis de músicos por escupir, Lenny insinúa que por ser negros. 5. Afuera del club de jazz, músicos y comediantes fuman marihuana. 6. En acto de club de jazz Midge habla sobre supuesta necesidad de las mujeres por ser madres, una “profesión equivocada”. 7. Lenny le regala un porro a Midge
---	--	---

8. Su aspiración al realismo	
Manejo de cámaras emulando a un documental, y una banda sonora caótica (con conversaciones superpuestas y música ocasional)	

Contenido escatológico, violento y/o sexual		Afuera del club de jazz, músicos y comediantes fuman marihuana.
Uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario.		<ol style="list-style-type: none"> 1. “What the fuck!” dice mujer del bar al referirse a Lenny 2. “It was fuckin funnY dice Susie sobre interpretación de midge. 3. “Tiene cara de que se cogió a un caballo” dice

		Susie 4. ¡Anyone know this fucker? dice Midge del libro del Dr Spock.
--	--	---

Dirección General de Bibliotecas UAQ

Escaleta:

1. Flashback: Midge se encuentra a Joel en fiesta. Flirtean.
2. Midge en celda. Le da consejo a mujer sobre blusa ensangrentada.
3. Madre de Midge recibe llamada de mujer de bar.
4. Larry paga fianza de Midge
5. Midge se encuentra con mujer de bar; le señala a Lenny.

6. Madre de Midge y Abe hablan sobre Midge en su casa.
7. Midge despierta y su hijo está parado viéndola.
8. Habla sobre incidente de su hijo con amiga mientras pasean a bebés en parque.
9. Midge lleva a sus hijos con su madre, ella le da consejos sobre lo que debería hacer.
10. Midge viaja en metro.
11. Llega a edificio destatalado donde se encuentra con Susie para cita con abogado.
12. Abe llega a departamento. Lo halla silencioso y a oscuras. Esposa le reclama, ma no apoyar a su hija.
13. Midge, Susie y abogado en corte. Midge se queja de acusación con lenguaje vulgar.
14. Midge y abogado en celda.
15. Midge llama a Joel para pedirle dinero. .
16. Abe va a fábrica para hablar con padre de Joel y pedirle que recapacite sobre departamento, le propone comprar medio departamento. Le obsequia abrigo.
17. Joel habla por teléfono cuando llega el abogado por el dinero.
18. Midge en corte de nuevo. Se declara culpable.
19. Al salir habla con Susie sobre si funcionará su carrera cómica. La abraza.
20. Joel en junta, al terminar habla con colega con quien vive. Recibe llamada de Penny que evita.
21. Midge llega a club de jazz donde Lenny está en escenario. Al bajar se sienta con ella,
22. Afuera del bar, los músicos, Lenny y Midge charlan y fuman marihuana. Al contar la cantidad de veces que han sido arrestados, Midge les dice que lleva dos.
23. Al volver a entrar, Midge presenta a los músicos y hace un pequeño acto.
24. Susie entra a club de comedia Friars, le impiden entrada. Encuentra a Harry Drake. Le habla de Midge sin decirle su nombre y le pregunta qué debe hacer.
25. Al salir del club, Midge le comenta a Lenny que acaba de separarse. Al abordar un taxi, él le regala un porro.
26. Flashback: Joel ensaya cómo hablar con su padre en la bodega vacía junto a Midge. Ella le pide que se quite la ropa.
27. Joel recuerda la escena de flashback mientras espera afuera de edificio. Llega Midge en taxi. él le dice que quiere volver a intentarlo.
28. Al subir, Midge se encuentra con su papá. Le cuenta que le dijo que no.

Ficha de registro #4

Plataforma:	Prime Video
Serie:	The Marvelous Mrs. Maisel
Título:	

Episodio:	S1E4
Emisión:	
Autores	Amy Sherman Palladino

1. Desafiar los parámetros genéricos estándar

2. Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista

Impermanencia de los personajes;
desaparición de personajes principales.

Muerte de personajes		
Partida o desplazamiento – geográficos temporales– de personajes		

3. Desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie

Líneas argumentales continuas
Lenta capa de eventos o tramas acumulativas

Presencia de más de una línea argumental o trama. (Apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo episodio de su aparición.)		<ol style="list-style-type: none"> 1. Midge y familia con asunto del televisor. 2. Midge descubriendo apartamento de Joel. 3. Midge y Susie en visita a lugares de comedia.
<i>Cliffhanger</i>		

4. Crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes

Presencia de episodios de diversos registros, particularmente el drama y la comedia; dosificación de diversos géneros a lo largo de una serie, además de presencia de episodios “experimentales” (Gimmick TV; “capítulos de concepto”)

Elementos cómicos o melodramáticos en medio del drama, o dramáticos en medio de la comedia o, incluso, el melodrama.		Discusión con Joel sobre su nueva vida -una nueva versión metodista-.
Episodio experimental		

5. Tener pretensiones literarias con una escritura compleja

Densidad traducida en correspondencias entre tramas de episodios e incluso temporadas distintas mediante la suma de elementos incorporados y retomados de éstas.

Recuperación de sucesos de episodios anteriores		<ol style="list-style-type: none"> 1. En flashback al inicio del episodio, Joel trae puesto sueter con etiqueta que usa cuando va al café Gaslight (episodio 1) 2. En medio de mudanza toma el recipiente en que hacía Brisket (episodio 1) 3. Madre de Midge espera a que padre duerma para desarreglarse para dormir. como hace Midge (episodio 1)
---	--	--

6. Realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión

Presencia de la televisión dentro de la televisión; es decir, personajes que en el universo ficcional están relacionados con programas televisivos.
Referencias a otros productos culturales.

Referencias a programas televisivos.		<ol style="list-style-type: none"> 1. En mitad de la mudanza, madre e hijo miran a Liberace en la tele. 2. Ethan ve a marionetas en la tele: Howdy Doodie.
--------------------------------------	--	--

		3. Mención a Jack Paar. 4. A través de ventanas, Midge ve Don Adams en televisor del vecino.
Referencias a obras de teatro.		
Referencias a obras literarias.		1. Libro de Anna Karenina en cuarto de Midge. 2. Grabación de Mar Twain en tienda de discos.
Referencias a música.		En tienda de discos, Midge toma disco de Bing Crosby
Otras referencias -diegéticas y extradiegéticas- a la cultura popular		1. Hombre en quiosco hace referencia a Dorothy Dandridge 2. Susie le pregunta a Midge si conoce a Joe E lewis. 3. Referencia a Art Joley y presentación en Café Wha 4. Disco de Red Fox (subgénero de grabación en fiesta) 5. Red Skelton en el Copa Música extradiegética: “Happy Days Are Here Again” de Barbara Streisand.

7. Abordar temas controversiales

Punto de vista progresivo, liberal y humanista.

Tratamientos de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas.		Imposición de reglas de padres como si se tratara de una mujer más joven.
---	--	--

8. Su aspiración al realismo

Manejo de cámaras emulando a un documental, y una banda sonora caótica (con conversaciones superpuestas y música ocasional)

Contenido escatológico, violento y/o sexual		
---	--	--

Uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario.		<ol style="list-style-type: none">1. “Fuck, fuck, fuck! Mothe fuckin’ hore! This machine is a shit” dice Susie al batallar con su máquina en piesto de periódicos.2. “No Jack Paar in this shit hole” dice Midge, citando a Susie, sobre el café.
---	--	--

Dirección General de Bibliotecas UAQ

Escala:

1. Flashback: Midge y Joel llegan a apartamento, cenando, con su bebé, con visitas, en fiesta d año nuevo de 1956. // Midge empacando cosas del apartamento y guiando a hombres de mudanza. Al final se queda en apartamento vacío.
2. Midge en casa de sus padres en mitad de la mudanza.
3. Susie hace tarjeta de presentación en quiosco de periódicos.
4. Midge le llama para cambiar cita.
5. Midge y madre toman chocolate en casa tras mudanza. Padre batalla con Ethan para leer en la sala mientras él ve la tele. Hablan de comprar otro televisor.
6. Padres de Midge hablan antes de dormir- Abe decide ocultarle que Midge ya rechazó a Joel.
7. Madre de Midge espera a que padre duerma para desarreglarse para dormir.
8. Jack y Susie hacen audiciones en el Gaslight. Llega Midge y se ponen a trabajar.
9. Susie lleva a Midge a tienda de discos y le muestra sótano con archivos únicos.
10. Mare y Midge hablan en pasillo. Se encuentran a mujer en ascensor y Midge escucha cómo madre inventa mentira sobre Joel.
11. Midge escucha grabación de Red Foxx en habitación
12. Cenando, Midge habla sobre Kennedy.. Al sona rel teléfono por tercera vez, atiende Midge y habla con Joel.
13. Midge camina con hijo por parque con arco, y halla mitín de Jane Jacobs contra calle en parque.Midge sube a hablar en micrófono.
14. Midge habla por teléfono con secretaria de Joel pidiéndole su nueva dirección.
15. Midge va hasta apattamento a dejar a su hijo, le abre la puerta Penny Pan. Discusión con Joel.
16. Susie y Midge van a café. Ven acto de ventrilocu.
17. Vista de bar donde comediante -Howard Fawn- habla de guerra de 1812, ven a representante Marty Khan. Malentendido con Fawn por creer que le roba acto.
18. Susie y Midge con mesero en el Copa. Ven show de Red Skelton. Midge se imagina en su lugar.
19. Cenar en un lugar de hot dogs, mientras lo hacen hablan de hermano de Midge. Le pregunta a Susie por datos de ella.
20. Al volver a casa de sus padres, padres la esperan despiertos y le preguntan dónde ha estado. Le imponen reglas y mencionan que las quintillizas estarían decepcionadas.
21. Antes de dormir, madre pasa a visitarla. Midge le dice que Joel vive con Penny.
22. Ve a Don Adams en televisor del vecino. Fuma y bebe mientras lo hace, y dice que debe conseguir un trabajo.

Plataforma:	Prime Video
Serie:	The Marvelous Mrs Maisel
Título:	Doink
Episodio:	S1E5
Emisión:	
Autores	Daniel Palladino.

1. Desafiar los parámetros genéricos estándar

2. Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista

Impermanencia de los personajes;
desaparición de personajes principales.

Muerte de personajes		
Partida o desplazamiento – geográficos temporales– de personajes		

3. Desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie

Líneas argumentales continuas
Lenta capa de eventos o tramas acumulativas

Presencia de más de una línea argumental o trama. (Apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo episodio de su aparición.)		Midge en trabajo, café y con Herb Smith. Joel y amigo en bar y en cena con padres.
--	--	---

Cliffhanger		
-------------	--	--

4. Crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes

Presencia de episodios de diversos registros, particularmente el drama y la comedia; dosificación de diversos géneros a lo largo de una serie, además de presencia de episodios “experimentales” (Gimmick TV; “capítulos de concepto”)

Elementos cómicos o melodramáticos en medio del drama, o dramáticos en medio de la comedia o, incluso, el melodrama.		
Episodio experimental		

5. Tener pretensiones literarias con una escritura compleja

Densidad traducida en correspondencias entre tramas de episodios e incluso temporadas distintas mediante la suma de elementos incorporados y retomados de éstas.

Recuperación de sucesos de episodios anteriores		
---	--	--

6. Realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión

Presencia de la televisión dentro de la televisión; es decir, personajes que en el universo ficcional están relacionados con programas televisivos.
Referencias a otros productos culturales.

Referencias a programas televisivos.		Herb dice que escribió episodio para “oUR miss borcks”
--------------------------------------	--	--

Referencias a obras de teatro.		<ol style="list-style-type: none"> 1. Chiste de amigo de Joel en barra de bar sobre Samuel Beckett y la espera. 2. Joel cuenta que irá a ver "The musica man"*
Referencias a obras literarias.		
Referencias a música.		<ol style="list-style-type: none"> 1. Joel canta canción que atribuye a Franz Schubert. 2. Mención en fiesta a Ricky Nelson, "el próximo Elvis".
Otras referencias -diegéticas y extradiegéticas- a la cultura popular		<ol style="list-style-type: none"> 1. Lllaman a los empleados por parecido a actores de cine, ejemplo Agnes Moorehead. 2. Banda en café toca canción sobre WPA 3. Escucha acetato de comediante. 4. Suena "Yakety yak" de Coasters en bar. 5. Herb menciona a Betty Crocker y a otros comediantes. 6. Mención a Mickey mantle <p>Música extradiegética:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. "I enjoy being a hirl" 2. "It isn't enough" de Herbert Grossman

7. Abordar temas controversiales

Punto de vista progresivo, liberal y humanista.

Tratamientos de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas.

Empleada especial para "piel oscura". segregación.

8. Su aspiración al realismo

Manejo de cámaras emulando a un documental, y una banda sonora caótica (con conversaciones superpuestas y música ocasional)

Contenido escatológico, violento y/o sexual

Uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario.		<ol style="list-style-type: none"> 1. “Go fuck yourself” dice Susie. 2. “Fat fuckin santas” dice Mifge. 3. “Asshole” le dice Midge a hombre del público. 4. “Fuck you!” se gritan Susie y Midge. 5. Bullshit! dice Susie.
---	--	--

Escaleta:

1. Midge llega caminando a tienda departamental. En elevador intenta hablar con el señor del ascensor.
2. Entrevista de trabajo.
3. En los cosméticos sugiere lápiz de labio a mujer. Vuelve a oficina y sugiere trabajar como vendedora de maquillaje.
4. En el desayuno antes de salir les anuncia a su padres que comenzará a trabajar en B. Altman. padre ve que tiene todo planeado.
5. Al salir, le comenta al hombre del ascensor que va a trabajar.
6. En el metro lee el panfleto de la tienda.
7. Conoce a colegas en el cuarto de damas. Se alistan para trabajar.
8. Empieza a trabajar.
9. Memoriza tienda de regreso en el metro.
10. Al volver habla con su madre sobre trabajo. Le regala lipstick. Le duelen los pies.
11. Midge llega a café y sube al escenario con nombre falso, “nom de plume”. le va muy mal en acto, por burlarse de otros y no de sí misma. Al bajar habla con Susie sobre necesidad de preparar actos.
12. En cuarto escucha acetato de comediante.
13. Joel en barra de bar bebiendo con amigo. Le llama Penny por teléfono. Queda de ir con él a espectáculo.
14. Midge marca anuncio de escritor de comedia en periódico.
15. Midge en cafetería se encuentra con Herb Smith. Le pide consejo para pulir un acto.
16. En trabajo Midge recibe paquete con notas y pepinillo; le llama al Deli a Herb.
17. Vuelve al trabajo y ve ue padre fue a comprobarlo.
18. Midge vuelve a casa, ve que hijos están ahí.
19. Joel y Penny cenan con sus padres.
20. Midge llega al café. Sube a hacer acto con notas, fracasa. Encara a hombre de público para que cuente chiste. Al bajar saluda a Herb y se da cuenta de que es un fracaso. Habla aparte con Susie, discuten.
21. Padres desaprueba a Penny en cena.
22. Midge preparándose en trabajo. Trabaja confundida. Colega la invita a cumpleaños.
23. Amigo llama a joel para cancelar cita.
24. Fiesta en departamento de colega de Midge. Chico le coquetea, luego saluda a colegas.
25. Joel va a llevar a Ethan con su abuela.

- 26. Midge en fiesta contando chistes.
- 27. Joel y Penny en show de Broadway.
- 28. Susie con su teléfono en departamento.

Ficha de registro #6

Plataforma:	Prime Video
Serie:	The Marvelous Mrs Maisel
Título:	La Sra X en el Gaslight
Episodio:	S1E6
Emisión:	
Autores	Sheila Lwarence

1. Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista

Impermanencia de los personajes;
desaparición de personajes principales.

Muerte de personajes		
Partida o desplazamiento – geográficos temporales – de personajes		

2. Desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie

Líneas argumentales continuas
Lenta capa de eventos o tramas acumulativas

Presencia de más de una línea argumental o trama. (Apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo		<ol style="list-style-type: none"> 1. Midge entreteniendo fiestas. 2. Abe y ofrecimiento de proyecto. 3. Madre visitando a Drina. 4. Susie y agente de Randall.
---	--	---

episodio de su aparición.)		
<i>Cliffhanger</i>		

3. Crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes

Presencia de episodios de diversos registros, particularmente el drama y la comedia; dosificación de diversos géneros a lo largo de una serie, además de presencia de episodios “experimentales” (Gimmick TV; “capítulos de concepto”)

Elementos cómicos o melodramáticos en medio del drama, o dramáticos en medio de la comedia o, incluso, el melodrama.		Charla entre Midge y cuñada sobre hijos. Charla de Midge con hermano.
Episodio experimental		

4. Tener pretensiones literarias con una escritura compleja

Densidad traducida en correspondencias entre tramas de episodios e incluso temporadas distintas mediante la suma de elementos incorporados y retomados de éstas.

Recuperación de sucesos de episodios anteriores		<ol style="list-style-type: none"> 1. En fiesta le menciona a comediante probar con llevar un brisket (episodio 1) 2. Tarjetas de presentación y teléfono de Susie. 3. Mención a arrestos de Midge. 4. Hombres de archivo escuchan grabación de Midge.
---	--	--

5. Realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión

Presencia de la televisión dentro de la televisión; es decir, personajes que en el universo ficcional están relacionados con programas televisivos.
Referencias a otros productos culturales.

Referencias a programas televisivos.		<ol style="list-style-type: none"> 1. Ethan ve caricaturas en tv. 2. Amiga de madre que lee el té está viendo la televisión (virginia).
Referencias a obras de teatro.		
Referencias a obras literarias.		
Referencias a música.		Susie escucha "All the shadows of nuff" Hal Wilners en radio.
Otras referencias -diegéticas y extradiegéticas- a la cultura popular		<ol style="list-style-type: none"> 1. Referencia a los Yankees en fiesta. 2. Referencia a "Al filo de la noche" por parte de amiga -Drina- de mamá. 3. Mención a Nichols y May. 4. Deja de actuar como Bambi" <p>Música extradiegética: "I enjoy being a girl" Vince Giordano</p>

6. Abordar temas controversiales

Punto de vista progresivo, liberal y humanista.

Tratamientos de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas.		<ol style="list-style-type: none"> 1. Roles femeninos en actos de comedia. 2. Edad fértil de Astrid.
---	--	--

7. Su aspiración al realismo

Manejo de cámaras emulando a un documental, y una banda sonora caótica (con conversaciones superpuestas y música ocasional)

Contenido escatológico, violento y/o sexual		
---	--	--

<p>Uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario.</p>		<ol style="list-style-type: none"> 1. “That fuckin horse” dice Susie. 2. “It’s fuckin the same” Susie 3. Le llaman “asshole” a Jack en café. 4. “He wants to fuck you” 5. ¿Who the fuck are you? 6. “Bullshit... you’re not fuckin wick...”
--	--	---

Escaleta:

1. Midge en fiesta entretiene a asistentes a la fiesta. Cuenta historia sobre hombre con quien salió y resultó ser un asesino.
2. Fiesta, mujeres hablan en cocina. midge lleva vasos a asistentes. Hace acto con hombre ironizando sobre Hitler, Randal.
3. Susie entra a tienda buscando a Midge. Midge está atendiendo a mujer. Se reconcilian. Le cuenta que ahora trabaja en fiestas y la invita a la próxima fiesta.
4. Abe en clase. Lo visitan para hablarle de proyecto de Bell Labs.
5. Al salir le dicen que lo piensen.
6. Apenas llega a casa, entusiasmado informa que saldrán a cenar. Le cuenta de trabajo a esposa. Llega Midge y le informan.
7. Midge se prueba vestidos con su madre.
8. En el elevador se encuentra con Susie.
9. Llegan juntas a fiesta. Se va con amiga y Susie va a mesa de comida.
10. Acto de Midge.
11. Se encuentra con Susie, la ve hacer actos con otro comediante. Susie se va.
12. Madre y amiga leyéndole el futuro.
13. Maisel en trabajo, la visita el comediante –Randall– .
14. Midge almuerza con Randall y su agente.
15. En café, mesera renuncia. Midge le llama a Susie.
16. En casa de padres de Midge llegan Noah y Astrid, su hijo y esposa. Les entrega regalos.
17. Cena en restaurante chino. Ven a Joel y Penny Pan.
18. Salen y Joel la alcanza, la toma de la mano, nota que no trae su anillo.
19. En casa intentan cenar algo.
20. Sale a fumar con hermano. Al volver, ven discos de comedia.
21. Joel y Penny volviendo en taxi a casa. Ella baja y él no.
22. Susie en despacho de agente de Randall. Lo amenaza.
23. Midge visita a Susie en apartamento. Hablan sobre fiestas.
24. Abe firma papeles pero le informan de inconveniente por arrestos de Midge.

- 25. Mientras cenan Midge cuenta anécdota.
- 26. Hombres en archivo escuchan acto de Midge.

Ficha de registro #7

Plataforma:	Prime Video
Serie:	Marvelous Mrs Maisel
Título:	“Pon eso en tu plato”
Episodio:	S1E7
Emisión:	
Autores	Daniel Palladino (dir); Amy Sherman Palladino.

1. Desafiar los parámetros genéricos estándar

2. Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista

Impermanencia de los personajes;
desaparición de personajes principales.

Muerte de personajes		
Partida o desplazamiento – geográficos temporales– de personajes		Madre busca a Drina pero ella ya no está en su trabajo, fue sustituida por una nueva madame.

3. Desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie

Líneas argumentales continuas Lenta capa de eventos o tramas acumulativas
--

Presencia de más de una línea argumental o trama. (Apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo episodio de su aparición.)		<ol style="list-style-type: none"> 1. Midge y Susie con planes de nuevos clubes. 2. Joel en el trabajo y viviendo con sus padres. 3. Midge en preparación de cumpleaños / Discusión familiar sobre divorcio.
<i>Cliffhanger</i>		

4. Crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes		
Presencia de episodios de diversos registros, particularmente el drama y la comedia; dosificación de diversos géneros a lo largo de una serie, además de presencia de episodios “experimentales” (Gimmick TV; “capítulos de concepto”)		

Elementos cómicos o melodramáticos en medio del drama, o dramáticos en medio de la comedia o, incluso, el melodrama.		
Episodio experimental		

5. Tener pretensiones literarias con una escritura compleja		
Densidad traducida en correspondencias entre tramas de episodios e incluso temporadas distintas mediante la suma de elementos incorporados y retomados de éstas.		

Recuperación de sucesos de episodios anteriores		Mención a momento en que Joel intentó regresar y Midge le dijo que no.
---	--	---

6. Realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión

Presencia de la televisión dentro de la televisión; es decir, personajes que en el universo ficcional están relacionados con programas televisivos.
Referencias a otros productos culturales.

Referencias a programas televisivos.		
Referencias a obras de teatro.		1. Sophie cuenta que estudió teatro en Yale y que quería ser la próxima Laurette Taylor.
Referencias a obras literarias.		1. Mamá como una “Dorian Gray” judía.
Referencias a música.		1. Al tocar el timbre de Sophia, Midge pregunta – ironizando– si lo compuso Puccini; después Sophie le corrige diciendo que fue Aaron Copland. 2. Mención a piano que perteneció a Cole Porter en donde compuso “Begin the Beguine” y alfombra de Gershwin.
Otras referencias -diegéticas y extradiegéticas- a la cultura popular		Música diegética: 1. “The Pied Pipers” de Mairzy Doats en Flashback 2. Mención a revista Time 3. Mención a Markie Diamond, Adam Young, Danny y Scoop LeMonde. 4. Mención a Stork Club 5. Referencia a Freud en chiste sobre sexo de padres. Música extradiegética: 1. “Cry me a river” de Julie London 2. “Val’s Pal” de Art Pepper Quartet en Gaslight

7. Abordar temas controversiales

Punto de vista progresivo, liberal y humanista.

Tratamientos de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas.		1. Stand up sobre vida sexual de padres, erecciones en el metro y preguntas de niños. 2. Tratamiento del divorcio en abogado invitado a cenar: madre dice que Midge no lo necesita, padre opina lo contrario. Padre opina que ella “debe avanzar”. 3. Desigualdad en ambiente de la comedia entre mujeres y hombres, y necesidad de
---	--	--

		objetivizarla.
--	--	-----------------------

8. Su aspiración al realismo		
Manejo de cámaras emulando a un documental, y una banda sonora caótica (con conversaciones superpuestas y música ocasional)		

Contenido escatológico, violento y/o sexual		
Uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario.		<ol style="list-style-type: none"> 1. “They have dicks”, le dice Sophie en referencia a Bob Hope y Lenny Bruce y cómo ellos, a diferencia de ellas, no tienen personaje y son ellos mismos. 2. “They dont want to laugh about you, they want to fuck you” dice Sophie. 3. “I deserve to know some fuckin thing” dice madre de Midge. 4. “Fuckin count on it” dice Harry a Susie.

Escaleta:

1. Al despedirse de sus padres para salir, Midge los encuentra acomodando las camas .
2. Stand up sobre la vida sexual de sus padres.
3. Escena de niño en metro; stand up sobre broma de niño mirando el bulto de un señor.
4. Escenas subsecuentes de Midge contando el mismo chiste sobre Liz Taylor, mejorándolo.
5. Midge y Susie en cafetería hablando sobre el show. Lloran al hablar de lo buena que és; le propone actuar en otro club.
6. *Flashback*: Brooklyn, 1943; Escena en cuarto tras Bar Mitzvah de Joel y su padre. Referencia a primo piloto de guerra y mentiras.
7. Joel en habitación; su madre lo levanta.
8. Joel en junta del trabajo; propone crecimiento vertical de la empresa comprando proveedores, convirtiéndose en conglomerado.
9. Midge e Imogene preparan bolsas de dulces para cumpleaños. Amiga pregunta si Joel irá. Padre dice que lo interrumpen.
10. Susie en barbería va buscando a Harry para pedirle que le de trabajo a Midge.
11. Stand Up de Sophie Lennon; Susie y Midge acuden a verla.
12. Al finalizar el show, Harry las presenta con Sophie.
13. Madre prepara con Zelda la cena para padre y profesor Glickman. Llega padre con David Blumenthal y se los presenta.
14. Midge discute con madre en cocina sobre emparejamiento que pretende su padre.
15. Padre llega a cocina y discute con ellas.
16. Se sientan a cenar. Informan que Blumenthal es abogado de negocios. Discuten en cocina.
17. En la noche, padre ve a Midge sentada a oscuras en sala y le dice que es hora.
18. Por la mañana, padre intenta hablar con su esposa; le dice que Joel no regresará porque Midge ya lo rechazó una vez (¿qué episodio?).

19. Madre visita a Drina y se encuentra con madame Cosma. Se percata de que todo es una estafa.
20. Joel visitando a Abe en despacho. Le confiesa que ella no sabía que estaban en bancarrota. le cuenta nuevos planes para costear la vida de ella e hijos.
21. Midge visita a Sophie. Al verla se da cuenta de su elegancia. Pasan al cuarto azul a tomar té. Hablan de impostura en personaje.
22. Al terminar el recorrido, se despiden y le obsequia un abrigo.
23. Midge sale de casa de Sophie con abrigo nuevo.
24. Padre en ceremonia religiosa. Esposa y Miriam llegan tarde. Le pregunta por abrigo y luego le reclama no saber que Joel había vuelto.
25. Harry visita el Gaslight. Susie va por Midge a baño de hombres para que de show. Midge sube al escenario. Comienza con chiste sobre padres y sexo, pero comienza a improvisar sobre Sophie Lennon sobre por qué tienen que aparentar ser algo que no son.
26. Harry se levanta y se va enfadado, amenaza a Susie cuando lo alcanza.

Quality TV. Ficha de registro.

Plataforma:	
Serie:	Marvelous Mrs maisel
Título:	Thank you and good night
Episodio:	S1E8
Emisión:	
Autores	

1. Desafiar los parámetros genéricos estándar

2. Contar con un reparto coral para mostrar una variedad de puntos de vista

Impermanencia de los personajes;
desaparición de personajes principales.

Muerte de personajes		
Partida o desplazamiento – geográficos temporales– de personajes		

3. Desarrollar elementos de la trama a lo largo de toda la serie

Líneas argumentales continuas
Lenta capa de eventos o tramas acumulativas

Presencia de más de una línea argumental o trama. (Apertura de líneas argumentales que no se clausuran en el mismo episodio de su aparición.)		Midge y Susie tras acto en que atacaron a Sophie Lennon
<i>Cliffhanger</i>		

4. Crear nuevos géneros a partir de la hibridación de los existentes

Presencia de episodios de diversos registros, particularmente el drama y la comedia; dosificación de diversos géneros a lo largo de una serie, además de presencia de episodios “experimentales” (Gimmick TV; “capítulos de concepto”)

Elementos cómicos o melodramáticos en medio del drama, o dramáticos en medio de la comedia o, incluso, el melodrama.		Midge le explica a padre que está enamorada.
Episodio experimental		

5. Tener pretensiones literarias con una escritura compleja

Densidad traducida en correspondencias entre tramas de episodios e incluso temporadas distintas mediante la suma de elementos incorporados y retomados de éstas.

Recuperación de sucesos de episodios anteriores		<ol style="list-style-type: none"> 1. Título de nota en el Post “Put that on your plate”. 2. Fiesta de cumpleaños para la cual habían realizado preparativos en capítulo anterior. 3. Mención a separación de padres porque él sabía de divorcio y ella no. 4. Mención de Joel a quintillizas Dionne cuando está en cama con Midge. 5. Joel ve disco de Foxx que compró Midge en The Music Inn. 6. Mención de Midge sobre protesta a la que fue. 7. Audio de primer presentación de Midge (ep 1) 8. Antes de salir, Midge vuelve a medirse como en segundo episodio.
---	--	--

6. Realizar referencias a la cultura popular, especialmente a la propia televisión
<p>Presencia de la televisión dentro de la televisión; es decir, personajes que en el universo ficcional están relacionados con programas televisivos.</p> <p>Referencias a otros productos culturales.</p>

Referencias a programas televisivos.		Padre escucha noticiero sobre Guerra Fría.
Referencias a obras de teatro.		<ol style="list-style-type: none"> 1. ¿Es un monólogo de Hamlet? pregunta bromeando Susie a Midge.
Referencias a obras literarias.		<ol style="list-style-type: none"> 2. Mención a Doctor Zhivago
Referencias a música.		
Otras referencias -diegéticas y extradiegéticas- a la cultura popular		<ol style="list-style-type: none"> 1. Periódicos a los que hace mención: Daily News, the Post, el Mirror. 2. Aparición de Ambrose Martos haciendo ventriloquía en fiesta de hijo. 3. Mención a Buck Rogers en patines de Joel. 4. Álbum de comedia de Redd Foxx. 5. Al llegar a casa, Zelda recoge el NYT. 6. “Deberías jugar para los yankees” broema Joel a Midge. 7. Mención de jefe del Gaslight a un tal Baz que est´a en la tundra. 8. Brindis por “Charles Boyer” <p>Música diegética:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. “Blue Christmas” de Elvis Presley en el bar 2. “Comme Moi” de Edith Piaf en casa de Midge cuando se levanta

		<p>3. “Oh look at me now” de Frank Sinatra cuando cenan y se besan</p> <p>Música extradiegética:</p> <p>1. “Jingle bells” de Frank Sinatra</p>
--	--	--

7. Abordar temas controversiales	
Punto de vista progresivo, liberal y humanista.	

Tratamientos de temas como el aborto, la homosexualidad, el racismo o controversias religiosas.		Solicitud de Midge a Joel sobre divorcio,
---	--	--

8. Su aspiración al realismo	
Manejo de cámaras emulando a un documental, y una banda sonora caótica (con conversaciones superpuestas y música ocasional)	

Contenido escatológico, violento y/o sexual		Relación sexual sugerida entre Joel y Midge.
Uso de lenguaje vulgar, soez u ordinario.		<p>1. “We’re fucked” dice Susie en barra de bar.</p> <p>2. “Very fucked, the fucked pople will signed ous”, le respoinde Mide.</p> <p>3. My Glass is fucked empty dice Susie</p>

Escaleta:

1. Midge y Susie en barra de bar, decoración navideña, mientras beben y hablan. Las interrumpe Tracy.
2. Madre levanta a Midge con resaca porque recibe llamada en Susie. Le lee nota del periódico.
3. Al terminar de hablar, va a la sala, ve a padre detrás de escritorio y a madre en nuevo comedor.
4. Fiesta de cumpleaños de Estelle. Midge se encuentra con Imogene, esposo y Joel.

5. En carrusel Joel le ofrece un trago a Midge por la resaca. Midge le pregunta si es momento de formalizar el divorcio.
6. Midge y Joel llegan a casa con niños dormidos. Hablan sobre muñeco de hijo, luego ella lo invita a sentarse y cenar. Hablan sobre anillo de casado que todavía lleva Joel, luego se besan. Van al cuarto. Midge lo interrumpe para confesarle que antes ella se desabrochaba el sostén.
7. Al terminar charlan acostados en la cama sobre marcas del sostén y cómo Midge las ocultaba. Luego sobre presente y arrepentimiento de Joel.
8. Zelda llega a casa por la mañana. Midge y Joel despiertan; ella lo apura para que se vaya.
9. Midge sale a desayunar con mucho entusiasmo.
10. Joel en su oficina. Prepara reunión. Les dice a colegas que quizá vuelva con Midge.
11. Joel en escaleras preparando acto y anotándolo en su libreta.
12. Midge y amigas saliendo de edificio mientras cae nieve- Observa Empire State.
13. Midge y Susie en camerino alistando presentación. Le cuenta que pasó la noche con Joel. Susie sale y mientras Midge habla con strippers. Vuelve para decirle que se canceló la función por Harry.
14. Al llegar se encuentra al jefe del Gaslight y le dice que no puede volver a presentarse Amandas Gleason.
15. Midge en convivio de oficina.
16. Penny llega a trabajo de Midge; la confronta.
17. Joel alista presentaciones, Harry llega pidiendo un lugar.
18. Midge en casa habla con padre detrás de sus libros en la sala. Le cuenta de Joel; él se lo prohíbe. Hablan sobre amor y cambios.
19. Joel y amigo llegan a tienda de música. Vendedor pone audio de espectáculo de Midge; Joel lo escucha.
20. Joel en junta... renuncia.
21. Susie va a buscar a Lenny Bruce.
22. Flashback: Boda de Midge y Joel. Baile de bailarines profesionales.
23. Midge en habitación alistándose, midiéndose. Madre llega, le propone ir a salón de belleza en algún momento y le pregunta a dónde irá.
24. Midge llega a Gaslight. Se encuentra a Lenny Bruce. Joel llega, la ve. Lenny sube al escenario, presenta a Midge, sube al escenario con acto sobre lo que le sucedió. Joel encara a Susie. Hombre interrumpe acto y se va. Joel lo alcanza en la acera y lo golpea.
25. Midge termina acto presentándose como Mrs Maisel.