

# **POLÍTICA Y COMUNICACIÓN EN LAS SERIES DE TV NORTEAMERICANAS. HISTORIA Y SERIALIDAD**

Antonio Pantoja Chaves  
Universidad de Extremadura

## **Instrucciones para el lector**

El texto que tiene ante sí el lector es presentado como un intertexto. Su contenido está conformado por el cuerpo del artículo, con la estructura y normas lógicas de la edición de textos, pero al mismo le acompañan una serie de textos audiovisuales que amplían la lectura y complementan su significado. En algunos casos, estas piezas están editadas por el propio autor, tomadas de las series que vamos a analizar, con la finalidad de explicitar las ideas tratadas sobre las series de televisión norteamericanas; en otros casos, los ejemplos son tomados de otros autores o propuestas de análisis de especialistas del ámbito de la comunicación audiovisual; y por último, también se incluyen cortes explicativos estrechamente relacionados con el contenido de las series y los conceptos que se plantean. El lector podrá identificar fácilmente estas piezas audiovisuales en el propio texto en cada uno de los enlaces insertados, enumerados consecutivamente, de tal manera que podrá acceder a un canal privado creado específicamente para visionar cada parte. La conjunción de todos estos textos permitirá al lector tener una comprensión mucho más clara de la línea de trabajo que aquí se presenta, al tiempo que puede servir para animarle a visionar las series y convertirse, al final de su lectura, en un serie-adicto o futuro investigador de series de TV.

## **Introducción. Análisis histórico de las series de televisión**

El interés que para los historiadores pueden suscitar las series de televisión sobrepasa al propio objeto de estudio histórico, en el sentido de que no es una fuente de análisis al uso que haya sido tratada tradicionalmente por la historia o en los recientes trabajos históricos. Es cierto que toda serie tiene un contexto histórico que no es desdeñable de interpretación y de análisis. Además, muchas series hacen alusión a personajes, pasajes o acontecimientos propiamente de la historia. Y por último, muchas de las series consideradas históricas fundamentan su trama o guión en épocas pasadas o hechos recientes que redimensionan la propia historia, al tiempo que ofrecen una interpretación particular de su creador. Pero el principal escollo con el que se encuentra el historiador del presente con respecto a la consideración, tratamiento y análisis de las series de televisión es su alto componente de ficción, lo que en apariencia le podría restar valor a la hora de convertirse en una fuente de estudio para los historiadores formados para trabajar con otras “realidades”.

En la larga lista de medios audiovisuales, la televisión es el que menos ha sido tratado desde la disciplina histórica, no solo porque se le considere como un fenómeno cultural menor, sino porque otros medios como el cine ha tenido un mayor reconocimiento en el sumario de trabajos universitarios, y además, ha sido elevado, gracias a los esfuerzos de muchos especialistas, a la categoría de historia cultural. Abordar un estudio de las series de televisión desde los presupuestos históricos puede carecer, por tanto, de cierto rigor histórico, pero este tipo de interpretación no es tan interesante como la que planteamos aquí, es decir, la serie televisiva como un producto de su tiempo, por su condición de constructor de la historia y, además, por su efecto en la memoria colectiva de las sociedades actuales. En este sentido, el historiador no debe enfocar su crítica en la supuesta veracidad de la representación de las series, sino que, por el contrario, debe desarrollar la

capacidad de analizar el impacto y significado que tiene para el espectador y la sociedad.<sup>1</sup> La televisión y las series televisivas no son algo accidental, sino que más bien son un fenómeno capital en el tiempo presente, un tiempo que no sería igual si no hubieran existido.

### La historia dorada de las series de TV norteamericanas

En lo que concierne a las series de TV y a su evolución en los medios norteamericanos, la mayoría de especialistas apuntan que estamos asistiendo a una nueva edad de oro, algunos son más precisos y la cifran en la tercera.<sup>2</sup> La serie televisiva, por tanto, no es algo nuevo, lo que ha irrumpido con fuerza han sido, fundamentalmente, el gran éxito de público, masivo e interconectado, y la elevada consideración que la crítica está teniendo ante las nuevas propuestas narrativas y puesta en escena de estos productos culturales. Como consecuencia de esta peculiar eclosión, las series televisivas constituyen uno de los sectores de mayor productividad de ficción y la manifestación de mayor referencia dentro del panorama de la comunicación cultural contemporánea.<sup>3</sup>

Este ascenso del medio televisivo tiene un origen que coincide con el final de la Segunda Guerra Mundial, en el momento en que Estados Unidos se constituye como uno de los grandes vencedores de la contienda y se configura en el líder del nuevo orden internacional. La estrategia que se impone como protagonista mundial se centra principalmente en la inversión, que va desde la industria armamentística a la industria del entretenimiento y de la ficción, llevando a cada hogar el bienestar y el consumo masivo. De esta forma Hollywood se convierte en la industria del imaginario colectivo occidental y el televisor irrumpe, al igual que lo había hecho anteriormente la radio, como el electrodoméstico que canaliza la experiencia cotidiana de la familia media norteamericana.<sup>4</sup>

La producción de ficción televisiva de esos años va a atender a los gustos y deseos de la clase media, desarrollando seriales de marcado interés familiar, en los que prima la comedia, con risas enlatadas incluidas, y la interpretación desenfadada [Video 1: <https://goo.gl/87YTbd>]. Un modelo de serial que todavía pervive en cuanto al formato, al desarrollo de la trama y a la reproducción de determinados modelos sociales [Video 2: <https://goo.gl/S5JUcS>]. En la construcción de ese imaginario, las series de ficción además van a incidir en uno de los aspectos más ideológicos del momento, como resultado del contexto de la tensión político-militar que se desarrolla en el período de la Guerra Fría. Esta construcción está relacionada más bien con la definición e identificación del “enemigo” político norteamericano, que si bien no hace alusión directa a la amenaza comunista, elemento que sería demasiado previsible y poco ficcionable, esa identificación está más relacionada con los personajes de la ciencia-ficción y los fenómenos extraterrestres [Video 3: <https://goo.gl/JihAVJ>]. Años posteriores, tras el derrumbe del bloque soviético, las series de ciencia-ficción norteamericanas argumentan un nuevo hilo conductor fundamentado en la sospecha hacia el propio gobierno e instituciones de poder, como la C.I.A o el “establishment” financiero, y por tanto, a pesar de que persista el género, la situación política hace que se reconfigure la percepción del enemigo hacia el interior del propio sistema, como resultado de las malas gestiones y mentiras a las que han sometido periódicamente a la sociedad estadounidense por parte de las administraciones presidenciales [Video 4: <https://goo.gl/H2i3qB>].

<sup>1</sup> ANANIA, Francesca, “La metodología de la investigación histórica y los medios de comunicación”, en IBÁÑEZ, J.C. y ANANIA, F., *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*, Comunicación Social. Ediciones y Publicaciones, 2010, p. 27.

<sup>2</sup> CARRIÓN, J. y SCOLARI, C. A., *La tercera edad de oro de la televisión*, MOOC (Massive Online Open Courses), Plataforma Miriada, Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, 2ª edición, 2015. Disponible en: <https://www.miriadax.net/web/la-3-edad-de-oro-tv> [Consulta: mayo de 2015].

<sup>3</sup> PÉREZ, X. y GARÍN, M., “La narrativa artúrica como modelo para la escritura de series televisivas: perspectivas históricas y formales”, en *Revista de Historia y Comunicación Social*, vol. 18, nº especial, noviembre de 2013, p. 587.

<sup>4</sup> CARRIÓN, J. y SCOLARI, C. A., ob. cit.

Este conjunto de series de televisión constituyen lo que se ha dado en llamar la primera edad de oro de la televisión,<sup>5</sup> cuyas características vienen determinadas por una limitada audiencia, vinculada con una élite socio-cultural fundamentalmente urbana, y por una dura competencia en el medio televisivo con las grandes producciones cinematográficas. No obstante, en el transcurso de los años la serialidad televisiva no pereció, sino que cada vez más fue adquiriendo una mayor calidad en las sucesivas ediciones y un interés creciente por parte de las cadenas de televisión, las cuales posibilitaron la inauguración de una nueva época dorada. Robert J. Thompson, a partir de su obra *Television's second golden age*,<sup>6</sup> fue el que definió académicamente esta etapa que se desarrolla entre los años ochenta y principios de los noventa del siglo pasado. La característica esencial de estas series televisivas es que establecen mecanismos más complejos en cuanto a la historia, multiplicando y combinando las tramas, a lo que se suma un tratamiento muy cuidado de los personajes y el empleo de un lenguaje más cercano, mucho más realista que los guiones teatralizados de la primera etapa [Video 5: <https://goo.gl/3W1BX2>]. Este grado de especialización se extendió de tal manera que empezaron a fabricarse series sobre diferentes géneros y temáticas (policías, abogados, médicos, héroes de guerra, detectives, comunidades urbanas, comedias familiares, etc.), con la intención de captar a un tipo de espectador más culto, al mismo tiempo que heterogéneo pero exigente con los productos televisivos<sup>7</sup> [Video 6: <https://goo.gl/CKt7EW>].

La complejidad, por tanto, se va incorporando como un ingrediente excepcional en el conjunto de elementos narrativos de las series de esta etapa. De tal manera que se trazan nuevos planteamientos discursivos en la serialidad contemporánea, aderezados con una estética visual de enorme valor expresivo y una trama que deja de ser autoconclusiva en cada episodio, lo cual hace que se empiecen a sugerir cambios en la trayectoria de las series de ficción. Una de las obras que marca ese nuevo tiempo es, sin duda, *Twin Peaks* (1990-1991), del director de cine David Lynch y del guionista Mark Frost. Esta serie produce una transformación en la relación de la audiencia con la narrativa televisiva, la cual empieza a aceptar fórmulas disruptivas y complejas, pero sobre todo lo que consigue es una inversión del modelo de ficción serial, en el que la historia, ahora, es un personaje más dentro del universo creado por los autores, que cobra protagonismo porque ayuda a comprender a los protagonistas y no al contrario [Video 7: <https://goo.gl/kAEiYm>].

A partir de la irrupción de la serie compleja, el debate y el análisis se centra en el interior de la serie, es decir, en el laberinto extenso de tramas y subtramas, de personajes o escenarios y en la sofisticación de la historia, y no solo, como sucedía hasta ahora, en el contexto de la obra, es decir en la temática que representa, en el género tratado o en la relevancia de la audiencia. Desde este punto de vista *Twin Peaks* presenta ese aspecto fundador que recogerá años más tarde David Simon, otro de los grandes contadores de historias seriales del siglo XXI, con su grito “que se joda el espectador medio”.<sup>8</sup> De esta manera asistimos a los preliminares de la crucial y singular tercera edad de oro de la televisión.

Casi desde su aparición la televisión ha sido tratada, generación tras generación, como el medio más denostado dentro del panorama audiovisual contemporáneo. En cierta manera porque ha tenido que competir, en cuanto al contenido de su programación y al perfil del espectador, con otros productos culturales mejor valorados como son el cine, más recientemente, o la literatura, tradicionalmente. En la actualidad se empieza a equilibrar la balanza y el gran peso de esta

<sup>5</sup> CASCAJOSA VIRINO, C., “La nueva edad dorada de la televisión norteamericana”, en *Secuencias: Revista de historia del cine*, n° 29, 2009, p. 8.

<sup>6</sup> THOMPSON, R. J., *Television's second golden age. From Hill street blues to ER*, New York, Syracuse University Press Edition, 1997.

<sup>7</sup> CASCAJOSA VIRINO, C., “Por un drama de calidad en televisión: la segunda edad dorada de la televisión norteamericana”, en *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, n° 25, 2, 2005.

<sup>8</sup> GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto N., “Complejidad y revolución del relato televisivo”, en *La televisión en España. Informe 2012*, Barcelona, Ediciones Deusto, 2012, p. 285.

transformación lo llevan, sin duda, las producciones de series para la televisión. Las cadenas invierten en productos de calidad, acepción que nos llega del mundo anglosajón y que ha sido definido por la crítica televisiva estadounidense,<sup>9</sup> y esta sociedad, en la que lo audiovisual es mucho más que un referente, empieza a consumirlas de forma masiva, activa y crítica. Lejos de tratarse de un fenómeno reciente, ya que es el resultado de un proceso lento y de largo recorrido, como hemos podido comprobar en las anteriores etapas, este esplendor ha sido posible gracias a la conjunción de varios factores determinantes, que trataremos en el siguiente apartado.

En definitiva, estos nuevos textos televisivos constituyen la maduración de la narrativa y la aspiración novelística de las series ante un público más especializado y más exigente. Este planteamiento posibilita, finalmente, una mayor libertad creativa para contar historias que tradicionalmente no hubieran tenido lugar en la televisión. Este es el caso paradigmático de *Los Soprano* (1999-2007), de David Chase, una serie de marcado género de gangsters en la que se combinan ciertas dosis de drama familiar.<sup>10</sup> Esta nueva etapa se extiende debido a series como *24* (2001-2014), de Joel Surnow, que apuesta por un tratamiento cuidadoso de la trama política y destaca por su excelente propuesta de juego temporal. Siguiendo con el tiempo como protagonista, la serie *Lost* (Perdidos) (2004-2010), del afamado J.J. Abrams, despliega un laberinto narrativo en el que inserta saltos temporales (flashback/flashforwards) como elementos estructurales de cada capítulo. Además de las series de más reciente factura como *Mad Men* (2007-2015), donde la publicidad se convierte en la excusa necesaria para viajar al New York de los años sesenta; la experimental y arriegasgada trama de *Breaking Bad* (2008-2013); *Games of Thrones* (2011- ), adaptación de la saga literaria de Canción de hielo y fuego de George R.R. Martin; *Homeland* (2011- ), con una trama auténticamente de espionaje, con el 11-S y el terrorismo islámico como protagonistas temáticos; *The wire* (2002-2008), con su red policéntrica de personajes e historias de las calles de Baltimore; *House of Cards* (2013- ), de la que hablaremos seguidamente, que reiventa una vez más la imagen de la Casa Blanca y las aspiraciones de poder del político de carrera; *True Detective* (2014- ), cuya ambientación y caracterización de los personajes nos hacen olvidar la estructura de narrativa serial; y finalmente, junto a estas mencionadas, habría que presentar una larga serie de producciones televisivas que todavía están en emisión y seguimiento pero que dejamos al lector que las descubra por sí mismo [Video 8: <https://goo.gl/Qqr8Gn>].

Todas estas series, tratadas aquí de forma somera y sucinta, configuran la madurez de la narrativa televisiva y la programación de ficción seriada. “Una etapa donde esta perfecta máquina de contar historias ha exprimido de forma lúcida todas las posibilidades del relato televisivo, habituando así al espectador medio a unos estándares narrativos mucho más rigurosos”.<sup>11</sup>

### El fenómeno de la serialidad televisiva

La evolución que el relato televisivo ha experimentado en las últimas décadas está constituyendo un renovado planteamiento de la serialidad en la medida que su texto se ha vuelto innovador, sofisticado, complejo<sup>12</sup> y destinado a un espectador culturalmente exigente. En estos momentos en los que “[...] ver la tele comienza a ser tan importante como leer un libro”<sup>13</sup> es determinante constatar las serialidades producidas y las distintas narrativas que el componente audiovisual está generando y creando para unos nuevos lectores. De ahí la importancia de la serialidad televisiva como un fenómeno de nuestro tiempo, ya que antes del cambio de siglo era una

<sup>9</sup> GORGOT, E., “¿Por qué vivimos una Edad de Oro de las series?”, en *Jot Down. Contemporary Culture Magazine*, 2014. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2014/09/por-que-vivimos-una-edad-de-oro-de-las-series/> [Consulta: diciembre de 2014].

<sup>10</sup> CASCAJOSA VIRINO, C., “La nueva edad dorada... cit., p. 7.

<sup>11</sup> GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto N., ob. cit., p. 285.

<sup>12</sup> GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto N., “Complejidad y revolución... cit., p. 267

<sup>13</sup> CARRIÓN, J., *Teleshakespeare*, Madrid, Errata naturae editores, 2011, p. 12.

cuestión casi inimaginable en comparación con otras narrativas más consolidadas como son el cine o la literatura.

Para comprender esta emergencia hay que tener en cuenta, al menos, cuatro factores que están estrechamente entrelazados, y cada uno influye en el desarrollo de los otros de manera directa y simultánea:

1. La expansión de los medios.

La emisión de las series televisivas siempre ha dependido de la forma en que las cadenas han diseñado su programación y han entendido el medio televisivo. Hasta los inicios de los años setenta, cada una de las grandes networks estadounidenses, como la NBC, CBS o ABC, lanzaban sus series de ficción a la parrilla con un objetivo muy simple pero eficaz para la época: intentar reunir la audiencia más amplia y variada posible, como una manifestación de fidelidad, y que a su vez estos espectadores se convirtieran en potenciales consumidores de los productos que las grandes firmas comerciales publicitaban en su canales. De esta manera se dibujaba un enorme círculo de inversión, tan grande como los canales de televisión y las empresas de publicidad soportaban, que permitía medir el éxito del producto televisivo. Esta lógica es inequívoca de los años iniciales de la sociedad de consumo, en los que la rentabilidad se alcanzaba con la masificación, y la serialidad televisiva atendía a estas necesidades culturales de la sociedad norteamericana.

Sin embargo, el concepto de televisión ha cambiado radicalmente en los últimos años, en el momento en que las cadenas intervienen directamente en la creación de la serialidad.<sup>14</sup> Esta transformación viene precedida por la apuesta que hicieron algunas cadenas, principalmente la CBS, en su ansiada búsqueda por la calidad de las series de ficción en la década de los años ochenta. El interés se centraba en esos años en atraer a un público rentable, que aunque fuera menos numeroso, sí fuera representativo de la diversificación cultural y de un consumo exclusivo. El producto televisivo, por tanto, empezó a concebirse como una marca de gran valor de producción.<sup>15</sup> No obstante el medio todavía condicionaba la emisión, debido a que las series estaban concebidas para que fueran consumidas unidireccionalmente. El público ejercía el derecho de elección cambiando de canal, convirtiéndose en adicto o fiel a un modelo de serialidad, pero no extendía su interés a varias series por cadena.

Una nueva experimentación de los medios llega, progresivamente, con el desarrollo de la televisión por cable y por satélite, que favoreció la multiplicación de canales y, por lo tanto, la amplificación de la oferta al espectador.<sup>16</sup> La digitalidad convierte a las cadenas en multi-medios y a su vez los canales se convierten en marcas identificables con determinadas series, aunando audiencia, como en los viejos tiempos, el interés publicitario, como forma de financiación, y la calidad de las series de ficción para un público específico y cualificado. En 1999 HBO irrumpe en el panorama mediático norteamericano lanzando su producto estelar, *The Sopranos*, una serie que no solo marca la nueva edad de oro de la serialidad, sino que además introduce un modelo en el que la cadena se asocia indisolublemente al producto televisivo, de tal manera que quien arriesga y gana ahora es el medio y no el producto. La cadena HBO se convierte en un referente a seguir, ya que produce series como *The Wire* o *Game of Thrones*, para otras como AMC, que apuesta por series como *Mad Men* o *Breaking Bad*, la cadena Netflix asociada a *House of Cards* o Showtime con *Dexter* y *Homeland* [Video 9: <https://goo.gl/fGQR6n>].

<sup>14</sup> LOTZ, Amanda, *The television will be revolution*, New York, New York University Press, 2007.

<sup>15</sup> GORGOT, E., ob. cit.

<sup>16</sup> GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto N., “El fenómeno de la serialidad en la tercera edad de oro de la televisión”, en FUSTER, E. (ed.), *La figura del padre nella serialità televisiva*, Roma, EDUSC, 2014, en preparación.

## 2. El derrame tecnológico.

En ningún otro momento se han podido consumir los contenidos seriales como está sucediendo ahora mismo. La irrupción del entorno digital está posibilitando nuevas formas de relación del espectador con las series de ficción, transformando nuevamente el concepto de televisión para dar paso a otras pantallas más atractivas para el nuevo espectador. Esta condición provoca que se rompa con el tiempo y el lugar de visionado, cuestiones que vamos a tratar escasamente pero que sin duda son claves del éxito de la programación de series. Mediante estos dispositivos personalizados el contenido se ajusta al interés, ritmo y perfil de la audiencia que puede seguir la serie desde su ordenador, tablet o smartphone en cualquier punto del planeta. [Video 10: <https://goo.gl/aD3rBz> ].

En un primer estadio tecnológico esta tendencia la marcaron los dispositivos digitales de grabación, que permitieron otras formas de consumir televisión, ya que no obligaban a seguir el relato semanal que marcaba la emisión de las cadenas. Paralelamente el uso del DVD inauguró las sesiones de visionado continuo, bien de una temporada completa o de todas ellas, dependiendo del grado de adicción del espectador. Y por último, actualmente las descargas de internet contribuyen a expandir el interés de una serie en particular y al tiempo que facilitan el acceso al contenido a una audiencia repartida por todo el mundo.

Esta amplificación del contenido serial televisivo de ficción en múltiples espacios ha generado, además, un nuevo fenómeno en la narrativa actual: el concepto de “transmedia”. La narrativa transmedia se define como aquellas historias que son contadas a través de múltiples medios, escapando así de la simple retransmisión narrativa a través de la pantalla del televisor. El primero en abordar esta propuesta fue Henry Jenkins,<sup>17</sup> quien la inauguraba mediante la siguiente afirmación: “El transmedia, en su expresión más básica, significa historias a través de medios”. Una definición que ha sido asumida y abordada ampliamente por Carlos A. Scolari, quien la entiende como “un tipo de relato en el que la historia se despliega a través de múltiples medios y plataformas de comunicación y en el cual una parte de los consumidores asume un rol activo en ese proceso de expansión”<sup>18</sup> Con esta nueva manera de entender la narrativa, pasando de un modelo monomedia al multimedia en toda su amplitud, el espectador puede satisfacer su interés e ir más lejos de lo que la narrativa televisiva le ofrece. De esta manera, las series amplían sus horizontes con material extra, a través de webs oficiales, blogs, foros especializados para cada contenido y redes sociales, que acompañan a la experiencia narrativa inicial [Video 11: <https://goo.gl/kWIJv> ].

## 3. La audiencia interrelacionada.

Los telespectadores que se concitan en torno a la serialidad actual son ya una comunidad inteligente, tanto por su alto nivel de participación con el producto como por mostrar una gran actividad a la hora de comentar, compartir y experimentar las series de una forma colectiva e interconectada. El entorno digital es su lugar de encuentro y en él se desarrollan varios niveles sincrónicos de comunicación: el consumo del contenido, la interpretación particularizada y la reescritura de la propia historia,<sup>19</sup> en el que comentan aspectos de cada capítulo y personajes, anticipándose a los posibles finales o intercambiando experiencias con los creadores de la serie.

<sup>17</sup> Investigador de los medios y las culturas populares. Entre 1993 y 2009 dirigió el programa en Comparative Media Studies en el MIT. Actualmente es profesor en la Annenberg School for Communication & Journalism (University of Southern California). Ha publicado obras fundamentales para comprender los cambios que atraviesa el ecosistema de medios: *Convergence Culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2008; *Fans, bloggers y videojuegos: la cultura de la colaboración*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2009; y *Piratas de textos: fans, cultura participativa y televisión*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2010.

<sup>18</sup> SCOLARI, C. A., *Narrativas transmedia, cuando todos los medios cuentan*, Barcelona, Deusto, 2013, p. 35.

<sup>19</sup> CARRIÓN, J., ob. cit., p. 28.

Esta nueva masificación de la audiencia está articulada en torno al contenido que ofrece la serialidad y no al formato de serie como ocurría en épocas pasadas. En estos momentos, la red actúa como una caja de resonancia que hace que el producto esté en manos de los espectadores. Las redes de seguidores pueden comentar cualquier aspecto relacionado con la trama, detectar errores de guión para forzar a los redactores a corregir su trabajo, así como enarbolar teorías que ayuden a comprender mejor los desenlaces de cada capítulo o temporada.<sup>20</sup>

En esta época de posmodernidad cultural, la creación artística plantea la ruptura con la relación preexistente entre el autor y telespectador, es decir entre el estado de inspiración solitario y autónomo del creador y el espacio que representaba el público, que servía de recepción de la obra cerrada e individualizada. Ahora, los fans mediáticos interactúan de forma decisiva y directa en el proceso de creación o continuidad de la obra, de tal manera que pueden terminar con una serie o prolongar sus temporadas, solicitar la reaparición de un personaje o la construcción de nuevos escenarios. En definitiva, pueden cambiar la historia de la serialidad de ficción [Video 12: <https://goo.gl/cFKJGI>].

#### 4. La sofisticación de la historia: lo serial.

La serialidad constituye una antigua forma de contar historias<sup>21</sup> que la producción televisiva ha incorporado pero, a su vez, está continuamente reformulando. En esencia, parte de una división parcial de un periodo de tiempo medianamente largo, cuyas partes están hilvanadas entre sí, lo cual hace que el espectador sienta que es un proceso continuo a pesar de presentarse fragmentado. A lo largo de la existencia de las producciones de ficción televisivas han sido muchas las propuestas de serialidad que se han abordado, pero fundamentalmente se concentran en dos tipos de estructuras narrativas: el relato autoconclusivo y la historia continuada. La primera de ellas se corresponde con la mayoría de las series de la primera y segunda edad dorada, consistente en cerrar la historia de forma concluyente al final de cada capítulo, de tal manera que se puede comprender el conjunto de la obra sin necesidad de un seguimiento consecutivo.<sup>22</sup> La segunda de las estructuras plantea una complejidad casi inédita en la narrativa continuada, de tal manera que la obra representa un continuum de la historia, en donde el espectador queda atrapado por la complejidad del texto y no por el tiempo de duración de cada capítulo.

En la literatura clásica encontramos algunos precedentes de este tipo de serialidad, como en *La comedia humana* de Balzac o en *Los episodios nacionales* de Galdós, pero que a diferencia de aquellos ejemplos, en la actualidad los argumentos se entrelazan, se mezclan y encadenan hasta tal punto que es difícil encontrar una historia con un argumento único. Esos argumentos construyen la propia narración continuada, mientras que en la serialidad clásica la narración estaba al servicio de cada episodio. Además hay que añadir a esta estructura algunos recursos que potencian esa nueva narrativa serial: el uso de los flashback y los flashforwards, las tramas paralelas, los laberintos narrativos o el ritmo que imprimen a las escenas. Unos elementos, por otra parte, que están influenciados por los hábitos sociales empleados en el medio audiovisual contemporáneo, tales

<sup>20</sup> Para entender mejor el grado de implicación y compromiso de los espectadores con la serie de ficción actual, recomendamos la lectura del ensayo de GALAN, Edu (ed.), *Todavía voy por la primera temporada*, Editorial Léeme, 2014, en el que se incluyen firmas de directores españoles como David Trueba o Borja Cobeaga.

<sup>21</sup> La leyenda de Sherezade en el cuento de “Las mil y una noches”, que narra cómo la princesa trataba de evitar su decapitación contando cada noche una historia diferente al sultán Shahriar, la cual interrumpía al amanecer en el punto más interesante para mantener la atención de su verdugo y así prolongar su vida.

<sup>22</sup> MITTEL, Jason, “Film and television narrative”, en HERMAN, D. (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative*, New York, Cambridge University Press, 2007, p. 163.

como “el mando de televisión, el *zapping*, la congelación de la imagen, la viñeta, el rebobinado, la apertura y cierre de ventanas, el corta y pega, el hipervínculo”.<sup>23</sup>

La inversión que se produce en la serialidad actual es que el relato no evoluciona hacia la resolución de la historia, sino que aborda una narrativa abierta y que ni siquiera resuelve los principales argumentos planteados al inicio o durante la emisión de la serie<sup>24</sup>. En su momento ya comentamos que el caso más paradigmático fue el presentado por David Lynch en *Twin Peaks*, pero actualmente ese modelo se ha vuelto más significativo y complejo con la serie de David Simon, *The Wire*, donde se representa un relato orgánico de múltiples elementos narrativos secuenciados en cada temporada que pretende convertir el texto en una novela televisiva. En estos ejemplos, como en tantos otros ya comentados, como es el caso de *Breaking Bad*, se impone además el relato visual, una forma sintética de concebir la imagen, que tiene su precedente en el relato cinematográfico, y que permite proyectar ideas complementarias o contradictorias a los otros relatos. La excepcionalidad de este modelo narrativo se fundamenta, finalmente, no solo en el esfuerzo que realiza el creador para romper con la serialidad clásica, sino que reside sobre todo en que el público acepta este modelo de una manera intuitiva e inteligente [Video 13: <https://goo.gl/6Wt3Gz>].

### Política y comunicación en las series de televisión

En estos momentos en los que la política cobra una renovada relevancia y surge como un producto consumible, las series de televisión están segregando distintas versiones y propuestas audiovisuales en torno al interés social de los grandes temas, líderes o acontecimientos políticos. El tiempo cero de esta seducción por la ficción política está relacionado, una vez más, con los atentados del 11-S y la representación colectiva de su significado. La producción serial televisiva incorpora el drama generado por este episodio histórico, a través de las referencias metafóricas ligadas a la idea de trauma, peligro y paranoia,<sup>25</sup> por un lado y por otro como un argumento imposible de ignorar, por tanto altamente ficcionable.

El otro argumento de peso del presente artículo está relacionado con las formas de comunicar y las prácticas informativas tratadas en las series televisivas, pero sobre todo en su relación casi íntima con el poder político. Esta temática va a ser explotada desde múltiples variantes: prensa y poder, en su sentido más amplio; el protagonismo que cobran los gabinetes de prensa de los políticos profesionales; articulistas que revelan las malas prácticas de las instituciones gubernamentales, etc. En definitiva, las series televisivas norteamericanas reproducen un litigio ficcionado similar al que representan diariamente el poder político y poder mediático en la vida real.

Entre estos dos frentes van a desfilar un conjunto de series que versarán, a veces de lleno y otras tangencialmente, sobre el tema controvertido de la política o el ritmo vertiginoso de los medios de comunicación, tanto en un sentido u otro, es decir combinando los elementos característicos de ambos, tal y como los conocemos como sociedad, o bien mostrando las interioridades que solo la ficción puede mostrar a los espectadores de forma desarrollada en la pantalla. Los seriales más innovadores de la producción norteamericana los relacionamos con *The West Wing*, *House of cards*, *Scandal*, *The Wire*, *Homeland*, *The Newsroom*, y otras series que las complementan con sus particulares aportaciones como *24*, *Boss*, *The good wife*, *John Adams* o la más reciente *The Americans*.

<sup>23</sup> CARRIÓN, J., *Teleshakespeare...* cit. p. 16.

<sup>24</sup> BALLÓ, J y PÉREZ, X., *Yo ya he estado aquí: ficciones de la repetición*, Barcelona, Empúries/Anagrama, 2005, p. 63.

<sup>25</sup> CASCAJOSA VIRINO, C., “La nueva edad dorada...” cit., p. 26. También se puede consultar para entender esta relación de series TV y 11-S con mayor detalle el trabajo de FELIPE, F. de y GÓMEZ, I., “La crisis de las utopías liberales: modelos de representación en la ficción televisiva norteamericana”, en *VI Congrés Internacional Comunicació i Realitat*, Extra Trípodos, Barcelona, 2011.



### **The West Wing (El ala oeste de la Casa Blanca) o el mito presidencial estadounidense**

Antes de la emisión de esta serie (NBC, 1999-2006) la política había sido representada desde múltiples facetas en innumerables películas, tanto en seriales como en producciones cinematográficas<sup>26</sup>. Sin embargo la aportación exitosa de Aaron Sorkin, su creador, ha sido la de tratar de humanizar la figura del presidente Barlet (Martin Sheen)<sup>27</sup> con una calidad temática nunca antes considerada, y además nos ha permitido, como telespectadores, entrar en la Casa Blanca por uno de sus flancos menos transitados: el lugar que ocupan las oficinas de su grupo de asesores. Instalados privilegiadamente en primera línea de la política internacional, lo que se nos permite ver es el trasiego de la toma de decisiones urgentes, el baile de senadores, republicanos y demócratas, que transitan por el despacho oval y la vida pública de los personajes que convergen en torno al poder ejecutivo de los Estados Unidos de América. Una batería de tramas encadenadas que se suceden al ritmo de diálogos y reflexiones vertiginosas, al más puro estilo Sorkin, que nos permiten acceder a la cotidianidad de la alta política. Esta posibilidad que nos ofrece la ficción es una forma de poner en práctica una cierta pedagogía política<sup>28</sup>, al tiempo que nos revela su ideal de lo que debería ser la política.

Un aspecto interesante que aporta este tipo de series es que nos muestran el complejo proceso de toma de decisiones y de comunicación de las actuaciones políticas, situaciones ante las que tradicionalmente la sociedad se ha mantenido alejada y, en el peor de los casos, ignorante. La ficción, por el contrario, nos transmite el anhelo, mediante los recursos narrativos que despliega y al disponer del tiempo necesario, de poder acercarnos y compartir esos procesos. Es una forma de desarrollar un vínculo emocional con la interpretación política que ofrece, clave para crear una fidelidad con la audiencia, pero sobre todo porque de lo que se trata es de mitificar la figura del presidente.

No obstante, la serie de Sorkin mantiene ciertos paralelismos con la realidad política norteamericana, como ocurre con toda obra que es producto de su tiempo. Su presidente es demócrata, con rasgos de liderazgo parecidos a los mostrados por Bill Clinton (1993-2001) durante su mandato, aunque sin escándalos y más transparente<sup>29</sup>. Las coincidencias no solo se producen en el tiempo, ya que la serie se emite durante los años finales de su presidencia, sino también en los temas que se abordan: los acuerdos de paz entre Israel y Palestina, las leyes de extranjería o los programas sociales en los barrios más desfavorecidos. Aunque, sin lugar a dudas, el punto de contacto más próximo a la realidad se pone de manifiesto con la presentación de la candidatura del demócrata hispano Matthew Santos (Jimmy Smits) a la Presidencia, un guiño consciente de lo que años más tarde simbolizará políticamente Barak Obama para los norteamericanos [Video 14: <https://goo.gl/H4ZMzh>].

### **The Newsroom o la mediatización de la política**

No sería erróneo considerarla como la continuidad de la anterior, sobre todo en cuanto a la fórmula serial se refiere y además porque participa del mismo creador, Aaron Sorkin. Esta serie (HBO, 2012-2014) despliega sus encantos narrativos en la sala de noticias de la ficticia cadena ACN, a través de sus protagonistas principales, Will McAvoy (Jeff Daniels), y mediante su reparto coral,

<sup>26</sup> SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., “Parábolas del poder desde la Casa Blanca. La presidencia norteamericana en el cine contemporáneo”, en *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, nº 179, Serie 5º, 2010, pp. 26-38.

<sup>27</sup> MORENO CANTERO, R., “Clonación y utopía en el Despacho Oval. El ala oeste de la Casa Blanca”, en *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, nº 179, Serie 5º, 2010, pp. 19-24.

<sup>28</sup> RODRÍGUEZ-VIRGILI, J., SÁDABA, T. y LÓPEZ-HERMIDA, A., “La ficción audiovisual como nuevo escenario para la Comunicación Política”, en *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 15, 2010, p. 43.

<sup>29</sup> GARCÍA RAMÓN, T., “Un idealista en la Casa Blanca”, en *Jot Down. Contemporary Culture Magazine*, 2012. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2012/10/un-idealista-en-la-casa-blanca/> [Consulta: marzo 2015].

con Mackenzie McHale (Emily Mortimer) a la cabeza [Video 15: <https://goo.gl/woh8oU> ]. La emisión de noticias diarias sobre historias reales de los Estados Unidos, como las elecciones presidenciales disputadas por Barak Obama y Mitt Romney en 2012, la influencia del Tea Party, el huracán Sandy o los atentados en la maratón de Boston, no convierten a esta serie en un argumentario político, aunque van a ser aprovechados para dar su visión politizada de los acontecimientos reales.

En cuanto a los medios de comunicación se refiere, esta serie es eminentemente del gremio, muestra a los periodistas en acción, documentando la noticia, fabricando su presentación y debatiendo profesionalmente sobre la ética periodística, un recurso que Sorkin ya había empleado en *The West Wing*. Pero lo que la convierte en un producto de actualidad es la combinación de perfiles periodísticos que presenta: por un lado aparece el comunicador clásico que es fiel a la noticia y que intenta trasladarla a su audiencia, a la que se debe por encima de las estadísticas y del consumo mediático de la información. Este modelo de periodismo comulga con el que aparece en series precedentes, como la propia *Studio 60* o en la última temporada de *The Wire*; el otro perfil es el que representa el periodismo 2.0, cuyo medio es el blog o la web oficial de la corporación digital, que aparece claramente en *The Newsroom* a través de su personaje Neal Sampat (Dev Patel) o también en *House of cards*, a través de la joven periodista. Frente a estos dos tipos de periodismo, que podíamos considerar tradicionales a pesar de todo, además se sugiere la idea del periodismo ciudadano, que participa de forma colectiva en la difusión de la noticia, y que tiene su máximo referente en la figura de Julian Assange, fundamental para comprender la comunicación y la política<sup>30</sup> de esta serie.

### House of cards o el poder como sustancia de la política

En la relación paradójica y circular que se establece entre legitimidad y poder se instala la política como instrumento estratégico para la consecución de unos fines, defensa de unos valores o establecimiento de unos principios que permitan la construcción de un gobierno. En ese resquicio entra en juego la disyuntiva de si la política debe estar al servicio de la mayoría o si por el contrario, de forma perversa, debe valer para el beneficio individual. En esencia lo que demuestra *House of cards* (Netflix, 2013-en emisión) es la ostentación del poder por el poder, la legitimidad ya la dará el poder en sí mismo, el cargo, o la legalidad que se construya al servicio de ese poder. Para entender mejor la apuesta que hace David Fincher, creador espiritual de la serie y afamado director de cine, hay que presentar a Frank J. Underwood (Kevin Spacey): una figura banal que cultiva la imagen de haberse hecho a sí mismo; un hombre fiel a su mujer, Claire Underwood (Robin Wright), pero no en lo sentimental sino como pareja utilitaria para su fines, quien sustenta todas las piezas en este “castillo de naipes”; y finalmente un congresista demócrata que aspira a ocupar el más elevado cargo que representa la nación norteamericana.

En base a los esquemas de la política clásica Underwood ni siquiera desempeña el papel del *Príncipe* de Maquiavelo en la época de Internet, él solo representa a un aspirante con una escasa formación política que muestra su sed de poder, aunque sus planes le puedan llevar más lejos de lo que imaginemos. Sin embargo, como protagonista, desde el primer momento de la serie establece una complicidad con el espectador que nos conduce a identificarnos plenamente con la imagen que proyecta, como ocurre con el “serial killer” o el antagonista del protagonista principal de cualquier serie. Su virtud está en el diálogo directo que mantiene con el público, mirando fijamente a la cámara, haciéndonos partícipes de sus pensamientos y delirios [Video 16: <https://goo.gl/cQkjCM> ].

Una vez aceptadas las reglas de juego que nos propone la serie, el argumento es pura política. Nos muestra el funcionamiento de las votaciones del Congreso, aunque se manipulen los resultados en beneficio de la trama de sus protagonistas, la relación específica entre la Casa Blanca, el ejecutivo,

<sup>30</sup> CARRIÓN, J. y SCOLARI, C. A., *La tercera edad de oro...* cit.

y el Congreso, el poder legislativo, aunque no se obedezcan los protocolos institucionales, nos muestra el compromiso que contraen los Senadores con sus respectivos Estados, aunque sea solo para incumplirlo o hacer dejación de sus funciones debido a las malas artes que impone Washintong o nos desvele cómo se reúnen de los líderes internacionales, el caso del presidente ruso, para después comprobar que todos sus actos oficiales son parte de su impostura. Estos elementos inicialmente podrían ser considerados como auténticas lecciones políticas, pero que, al final, están totalmente alejadas de la pedagogía que defendía Sorkin en *El ala oeste de la Casa Blanca*.

Si esta descripción somera de la historia política de *House of card* ha despertado el interés del lector, en este punto tenemos que desvelar que no es más que una adaptación de una serie original británica, registrada con el mismo nombre, del año 1990, y articulada tan solo en 3 capítulos en formato de miniserie [Video 17: <https://goo.gl/G8gLCO>]. La versión norteamericana es fiel a la primigenia hasta su primera temporada, el guión y el éxito de audiencia han motivado a que sus creadores hayan ampliado la trama dos temporadas más, por lo que podemos decir que ya es parte de sí misma y que obedece a los mecanismos de poder que Frank Underwood establece para intentar salvar la escasa legitimidad que le queda [Video 18: <https://goo.gl/TaZDXz>].

### **La política en la trama serial televisiva actual**

Cada serie presenta su versión de la política, como telón de fondo ante la necesidad de contextualizar la trama, de forma tangencial a través de los personajes o en pequeñas dosis porque la historia se organiza en torno a otros ejes temáticos. El repertorio es inabarcable e inagotable, por el número de series emitidas y las que están por estrenar.

En relación a la primer modelo, en el que la política trabaja de fondo, destacamos en primer lugar *The Wire* (HBO, 2002-2008). Esta serie esencialmente no trata la política de forma directa y convencional, sino que más bien retrata a las instituciones (la policía, los barrios, el ayuntamiento, los sindicatos, los centros escolares o los juzgados) de la ciudad de Baltimore, estado de Maryland, y lo hace de una forma extremadamente realista y con un estilo costumbrista. Su estructura nodal genera que se establezcan conexiones entre las instituciones, como el jefe de policía y el concejal Carcetti (Aidan Gillen), pero en ningún caso enjuicia sus actos, si no que los expone ante la cámara. Otra serie también interesante es *24* (Fox, 2001-2010), un producto que contemporiza con el gobierno de la administración Bush y su política internacional, que desembocó en el atentado del 11 de septiembre de 2001. La trama deriva en una serie de conspiraciones policiales y seudomilitares que se traducen en la lucha que su protagonista, Jack Bauer (Kiefer Sutherland), mantiene contra el eje del mal, que asociamos indefectiblemente con el terrorismo internacional actual.

Tomando como referencia otras instituciones dependientes de la política gubernamental, la C.I.A. o el F.B.I. son motivo de numerosas inspiraciones para los creadores de series de televisión, como lo fueron en su momento para la producciones cinematográficas. La historia de *Homeland* (Showtime, 2011-en emisión) nos llega a sorprender por el paralelismo que se produce entre los episodios del terrorismo islámico que se han producido en este siglo que acaba de comenzar y los que se simulan en la serie. Muchas son las alusiones directas a las políticas llevadas a cabo de forma conjunta entre la Casa Blanca y la Agencia de Langley (Virginia), pero sin duda la acción más evidente es la que se produce en el ataque con drones a un poblado iraquí, cuya puesta en escena hace referencia a esa fotografía en la que se encuentra Obama, junto a los directores de operaciones militares, y Hillary Clinton sorprendidos durante el asalto a la residencia de Osama Ben Laden. Una escena que, además, nos permitió ver Kathryn Bigelow en su película *La noche más oscura* (2012), que significaría un punctum del mismo acto serial. A esta saga se suma *The Americans* (FX, 2013-en emisión), cuya puesta en escena revela uno de los episodios más incógnito de la historia de la Guerra Fría, “los durmientes”: una pareja de agentes soviéticos del K.G.B. están infiltrados en la salvaguardia que ofrece la familia de clase media norteamericana y tras veinte años de preparación,

despiertan para poner en marcha un plan de espionaje contra el gobierno de la administración Reagan. El crédito que desprende esta serie es que la trama se desarrolla en un ambiente y con una estética que precede a la era de la sofisticación tecnológica de móviles y ordenadores, cuando todavía no se había popularizado Internet.

La política en pequeñas dosis en escenas puntuales también es motivo de argumento para series como *The good wife* o *Scandal*. En esencia no hay complejidad en sus tramas políticas, como sucede en las anteriores series tratadas, ya que tan solo se preocupan por introducir determinados pasajes de la política real norteamericana, con una fuerte carga mediática, que permiten que el espectador se identifique directamente con la historia. Una estrategia que sirve, como señuelo, para introducirnos en sus temáticas principales y en los mecanismos narrativos internos de la serie. Así el arranque de *The good wife* (CBS, 2009-en emisión) recuerda inevitablemente al caso *Mónica Lewinsky* y al posterior arrepentimiento público del presidente Bill Clinton. Con respecto a *Scandal* (ABC, 2012-en emisión), igualmente transmite esa tensión, ante la que el presidente tiene que recurrir a una gestora de imagen de celebridades para ocultar sus asuntos turbios y solucionar los excesos sexuales.

En definitiva, la política y la comunicación se entrelazan en la ficción televisiva norteamericana a través de historias originales y complejas, que aportan como resultado una temática consistente, tan fuerte como la red de relaciones, personajes y argumentos que abordan, y, además de una manera insistente, debido a la proliferación de series creadas y que están por crear. Como última consecuencia de la evolución que están experimentando, este tipo de series están incorporando de facto aspectos de la comunicación política relacionados con el fenómeno transmedia, entendido como el espacio colectivo, participativo y bidireccional<sup>31</sup>, con el que se funda un nuevo producto audiovisual donde la ficción se está convirtiendo, cada vez más, en parte de nuestra realidad.

### Conclusión. Propuestas de investigación

La relevancia de los estudios académicos recientes sobre las manifestaciones y fenómenos culturales, relacionados con las series de televisión y los productos audiovisuales, debe significar un motivo de análisis y un reto investigador en los próximos años en el ámbito de la historia de la comunicación o en el seno de la propia disciplina histórica. La perspectiva de los estudios culturales en lo audiovisual, que tiene una larga tradición en el entorno anglosajón en materias tan relevantes como el cine, la música o la televisión<sup>32</sup>, ha aportado líneas relevantes en el análisis de la creación de discursos y en la producción de significados. En este sentido, las series de ficción televisivas, en relación con la sociedad y su historia, nos posibilitan realizar investigaciones que ayuden a comprender cómo percibimos la sociedad o cómo se han conformado los medios de transmisión ideológicos. Desde estos presupuestos manifestemos nuestra reivindicación académica, para que consideremos a estos productos no solo como resultados del desarrollo de la cultura del entretenimiento, sino como fenómenos de expresión de la comunicación audiovisual, como han venido realizando otras disciplinas del entorno de la comunicación política o de las ciencias de la comunicación.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> PEÑA-LÓPEZ, I., “Política, televisión, transmedia y vuelco electoral del 24M”, en *ICTlogy Blog*, 2015. Disponible en: <http://goo.gl/SVmVEn> [Consulta: mayo 2015].

<sup>32</sup> FRAILE PRIETO, T., “Propuestas para la investigación en comunicación audiovisual: publicidad social y creación colectiva en Internet”, en *Tejuelo*, nº 12, 2011, pp. 161-162.

<sup>33</sup> PADILLA CASTILLO, Graciela, “Nuevas líneas de investigación sobre ficción televisiva en ciencias de la Comunicación”, en *Revista de Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, vol. 19, nº especial abril, 2013, pp. 897-904.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANANIA, Francesca, “La metodología de la investigación histórica y los medios de comunicación”, en IBÁÑEZ, J.C. y ANANIA, F., *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*, Comunicación Social. Ediciones y Publicaciones, 2010, pp. 17-37.
- BALLÓ, J y PÉREZ, X., *Yo ya he estado aquí: ficciones de la repetición*, Barcelona, Empúries/Anagrama, 2005.
- CARRIÓN, J., *Teleshakespeare*, Madrid, Errata naturae editores, 2011.
- CARRIÓN, J. y SCOLARI, C. A., *La tercera edad de oro de la televisión*, MOOC (Massive Online Open Courses), Plataforma Miriada, Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, 2ª edición, 2015. Disponible en: <https://www.miriadax.net/web/la-3-edad-de-oro-tv> [Consulta: mayo de 2015].
- CASCAJOSA VIRINO, C., “Por un drama de calidad en televisión: la segunda edad dorada de la televisión norteamericana”, en *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, nº 25, 2, 2005.
- CASCAJOSA VIRINO, C., “La nueva edad dorada de la televisión norteamericana”, en *Secuencias: Revista de historia del cine*, nº 29, 2009, pp. 7-31.
- FELIPE, F. de y GÓMEZ, I., “La crisis de las utopías liberales: modelos de representación en la ficción televisiva norteamericana”, en *VI Congrés Internacional Comunicació i Realitat*, Extra Trípodós, Barcelona, 2011, pp. 531-539.
- FRAILE PRIETO, T., “Propuestas para la investigación en comunicación audiovisual: publicidad social y creación colectiva en Internet”, en *Tejuelo*, nº 12, 2011, pp. 161-162.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto N., “Complejidad y revolución del relato televisivo”, en *La televisión en España. Informe 2012*, Barcelona, Ediciones Deusto, 2012, pp. 267-287.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto N., “El fenómeno de la serialidad en la tercera edad de oro de la televisión”, en FUSTER, E. (ed.), *La figura del padre nella serialità televisiva*, Roma, EDUSC, 2014, en preparación.
- GARCÍA RAMÓN, T., “Un idealista en la Casa Blanca”, en *Jot Down. Contemporary Culture Magazine*, 2012. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2012/10/un-idealista-en-la-casa-blanca/> [Consulta: marzo 2015].
- GORGOT, E., “¿Por qué vivimos una Edad de Oro de las series?”, en *Jot Down. Contemporary Culture Magazine*, 2014. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2014/09/por-que-vivimos-una-edad-de-oro-de-las-series/> [Consulta: diciembre de 2014].
- LOTZ, Amanda, *The television will be revolution*, New York, New York University Press, 2007.
- MITTEL, Jason, “Film and television narrative”, en HERMAN, D. (ed.), *The Cambridge Companion to Narrative*, New York, Cambridge University Press, 2007, p. 156-171.
- MORENO CANTERO, R., “Clonación y utopía en el Despacho Oval. El ala oeste de la Casa Blanca”, en *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, nº 179, Serie 5º, 2010, pp. 11-25.
- PADILLA CASTILLO, Graciela, “Nuevas líneas de investigación sobre ficción televisiva en ciencias de la Comunicación”, en *Revista de Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, vol. 19, nº especial abril, 2013, pp. 897-904.
- PEÑA-LÓPEZ, I., “Política, televisión, transmedia y vuelco electoral del 24M”, en *ICTlogy Blog*, 2015. Disponible en: <http://goo.gl/SVmVEn> [Consulta: mayo 2015].
- PÉREZ, X. y GARÍN, M., “La narrativa artúrica como modelo para la escritura de series televisivas: perspectivas históricas y formales”, en *Revista de Historia y Comunicación Social*, vol. 18, nº especial, noviembre de 2013, pp. 587-599.

- RODRÍGUEZ-VIRGILI, J., SÁDABA, T. y LÓPEZ-HERMIDA, A., “La ficción audiovisual como nuevo escenario para la Comunicación Política”, en *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, vol. 15, 2010, pp. 37-54.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., “Parábolas del poder desde la Casa Blanca. La presidencia norteamericana en el cine contemporáneo”, en *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, nº 179, Serie 5º, 2010, pp. 26-38.
- SCOLARI, C. A., *Narrativas transmedia, cuando todos los medios cuentan*, Barcelona, Deusto, 2013.
- THOMPSON, R. J., *Television's second golden age. From Hill street blues to ER*, New York, Syracuse University Press Edition, 1997.