



CAMBIOS EN LA ESTRUCTURA NARRATIVA DE LAS SERIES DE NETFLIX. EL CASO DE MINDHUNTER

STRUCTURAL CHANGES IN NETFLIX'S SERIES. THE MINDHUNTER CASE

Adrià Naranjo Barnet
Laura Fernández-Ramírez
Universidad de la Rioja. UNIR

.....
Recibido: 22 11 2019

Aceptado: 17 03 2020

Publicado: 10 06 2020
.....

<http://www.doi.org/10.5281/zenodo.7655039>

Cómo citar este artículo

Naranjo, A., Fernández-Ramírez, L. (2020). Cambios en la estructura narrativa de las series de Netflix.
El caso de Mindhunter.

ASRI. Arte y Sociedad. Revista de Investigación en Arte y Humanidades Digitales. (18), 147-164

Recuperado de <https://www.revistaasri.com>

Resumen

Este artículo aborda el impacto del estreno simultáneo de Netflix en la estructura narrativa

de Mindhunter (2017-Hoy). El análisis de su primera temporada muestra que adopta un modelo estructural libre de la fórmula del formato procedimental, y que se concibe la

temporada como un largometraje que gira entorno al desarrollo de un personaje complejo. El estreno íntegro, además, hace que el cliffhanger o las tramas episódicas pierdan protagonismo.

Palabras clave: Estructura, narrativa, Netflix, series, *Mindhunter*.

Abstract

This paper examines the impact of Netflix simultaneous release on the narrative structure of

Mindhunter (2017- Today). The analysis of its first season shows that it adopts a structural model unconstrained by the procedural format formula, and that the season is conceived as a feature film that develops a complex main character. Simultaneous release impacts in cliffhangers and episodic plots too, as they become less prominent.

Keywords: Structure, narrative, Netflix, series, *Mindhunter*

Introducción

El estreno simultáneo de toda la temporada de una serie en un mismo día pretende incentivar un nuevo modo de consumo, el *binge-watching*: visionar de forma continuada e intensiva una serie. Esta estrategia empleada en las plataformas digitales por *streaming* supone “un cambio drástico en la distribución televisiva: estrenar trece episodios a simultáneo [...] invita, o incluso reta, a los espectadores a introducirse en el mundo narrativo y a que la historia tome el control de su realidad momentáneamente” (McDonald y Smith-Rosey, 2016, p.101). Ted Sarandos, director de contenido de Netflix, ensalzaba en 2014 las posibilidades narrativas de los creadores de las series originales de la plataforma por *streaming*.

Verdaderamente la historia tiene mucho más peso, es más rica [...] Tras años con determinados personajes, se convierten en visitantes habituales de nuestras salas de estar, son como amigos con los que quedamos todas las semanas. El *binge-watching* intensifica ese disfrute y alienta el *engagement* haciendo a esos personajes más presentes en nuestra vida.

Así, una característica propia de las series originales de Netflix es la atención al conflicto interno del personaje como modo de fidelización (Sukalla, Bilandzic, Bolls y Busselle, 2016, p.177). La representación de cada una “de estas experiencias de transformación marca un punto de inflexión en la trama de un episodio, estimula la participación e identificación de la audiencia y añade dimensiones al carácter [...] y funcionan como el clímax dramático del episodio” (O’Meara, 2015, p.194). Por supuesto la pérdida del estreno semanal y la apuesta por un consumo intensivo tiene también consecuencias estructurales, llevando a sus series a eliminar los resúmenes de capítulos y los *cliffhangers* finales de episodio, pues ya no hace falta sembrar la expectación del espectador con vistas a garantizar su fidelidad semanal (Sarandos, 2014). El nuevo modo de distribución supone así “la alteración de los formatos canónicos y las convenciones de la narrativa televisiva” (McDonald y Smith-Rosey, 2016,

p.102). Así, esta investigación tiene como objetivo enumerar algunas de las consecuencias que ha tenido esto en la estructura narrativa de las series de Netflix.

Los formatos de ficción televisiva canónicos quedaron delimitados por una serie de “características que se han mantenido prácticamente inmutables, como el sentido periódico fijo en la emisión, las franjas horarias de prime time o las fórmulas dentro de la estructura narrativa” (Gordillo, 2009, p.103). Estas fórmulas quedaron marcadas por el sistema de financiación de las *networks* estadounidenses, en donde las interrupciones publicitarias fragmentan sus series en distinto número de actos. Así, las breves de 25 minutos (con la sitcom como máximo exponente) “se dividen en dos partes de 12 minutos separadas por la publicidad” (Grandío y Diego, 2009, p.86). Las series más largas, de 45 o 50 minutos, se fragmentan en cuatro o cinco actos separados por pausas publicitarias (Douglas, 2011). El sistema de ingresos de las *networks* también determinó un mayor número de puntos de giro y clímax **que en el cine**. Para minimizar el riesgo de perder la atención del espectador durante los cortes publicitarios y garantizar su fidelidad semanal, cada acto finaliza con una situación de máxima tensión que se resuelve con el inicio del siguiente (Duncan, 2014) y el episodio se cierra también con un *cliffhanger* que favorece el *momentum*, “la dinámica narrativa que relaciona un episodio serial y el siguiente” (O’Sullivan, 2019, p.55).

La homogeneidad formal de las primeras décadas de la televisión comenzó a saltar por los aires con el aumento de la competencia y el auge de las cadenas de televisión por cable. Con la llegada de las nuevas plataformas y la popularización del Video *on Demand* (VOD), la industria sufrió un cambio equivalente a “la incorporación de la tecnología sonora a finales de 1920 o la popularización de la televisión en los 50” (McDonald y Smith-Rosey, 2016, p.3). La búsqueda de “una audiencia específica que permita dar personalidad a la marca” (De la Torre, 2016, p.419) y la necesidad de satisfacer a un público “cuyo nivel de exigencia es proporcional a su inversión económica en el canal” (Cascajosa, 2009, p.16) supusieron abogar por la innovación y la diferenciación artística de sus series. La Tercera Edad de Oro se caracteriza así por “una complejidad narrativa que no se hace de un modo uniforme ni se adopta como convención general tal y como lo fueron los modelos episódicos o seriales anteriores (de hecho, su característica más definitoria puede ser su heterodoxia)” (Mittel, 2006, p.30). Se imponen los modelos mixtos en los que las estructuras autoconclusivas y las seriadas se mezclan de una forma más libre y que, a su vez, resultan más complejas de analizar (Mittel, 2006). El barroquismo estilístico conlleva que se haya “ido abandonando la estructura serial pura tanto como la episódica y ya no son características de un género concreto diferenciado de otro por esta característica” (Guarinos y Gordillo, 2011, p.373).

La búsqueda del *engagement* del espectador a través de la intensa actividad de Netflix en redes sociales (Fernández-Gómez y Martín-Quevedo, 2018), y su sistema de estreno que ofrece todos los episodios de una serie a simultáneo, disponibles a cualquier hora y en cualquier lugar del mundo, “han propiciado una nueva cultura de consumo y de relación con los contenidos audiovisuales” (Arrojo y Martín, 2019, p.5). Como nuevos actores en el panorama televisivo, las producciones de plataformas como Netflix abogan por dar una vuelta de tuerca más a las innovaciones ofertadas por sus predecesores. De nuevo, un planteamiento artístico y rompedor, que busca aproximarse a recursos propios del largometraje, parece clave en sus series. Beau Willimon, creador de la primera producción de Netflix *House of Cards*

(2013-2018), destacaba la libertad creativa que supone escapar a los imperativos comerciales de las networks.

En muchos proyectos tienes que participar en el juego de los ratings. Incluso las mejores series tienen que incluir *cliffhangers* artificiosos para lograr que los espectadores vuelvan a la emisión: están luchando por su supervivencia [...] Aquí no tenemos que preocuparnos por eso [...] esto implica una narración con mayor número de tramas, mayor sofisticación narrativa. Nuestro deseo es que el público quiera ver inmediatamente el siguiente episodio, pero no por el recurso a un *cliffhanger* artificioso, sino porque están absolutamente cautivados por una historia y unos personajes complejos (Matisse, 2013).

Este artículo enumera algunas de las estrategias rompedoras empleadas en las estructuras narrativas de las series de Netflix. Para ello atiende al análisis de la estructura capitular y de temporada de *Mindhunter* (2017-Hoy). La elección se debe a la voluntad expresa de su director de romper con lo establecido. David Fincher, nominado al premio Óscar en varias ocasiones y ganador de un Globo de Oro, un Emmy y el Premio de la Crítica cinematográfica al mejor director por diversos proyectos, declaraba:

Los directores acostumbrados a trabajar en televisión siguen ciertas estructuras, saben que hay una razón por la que las películas tienen tres actos y las series de televisión cinco, o cuándo introducir un *cliffhanger* [...] yo no deseo dejarme limitar, ni que los espectadores sepan cuándo se acerca la publicidad; quiero que estén perdidos en el bosque [...] una buena historia que está bien contada no tiene que encajar necesariamente en parámetros predefinidos (Contreras, 2017).

Además, su temática enmarca la serie en uno de los formatos más canónicos de la televisión: la serie procedimental de género policiaco, lo que permite tener una referencia muy definida con la que comparar su esquema estructural. Situada en la década de los 70, *Mindhunter* sigue a dos agentes del FBI y una psicóloga que realizan entrevistas a psicópatas encarcelados. La finalidad de su estudio es conseguir suficientes datos para fundamentar un nuevo procedimiento policial basado en el análisis psicológico del comportamiento criminal.

El modelo canónico de la serie procedimental de género policiaco presentaba una estructura en cuatro actos rígida y muy cercana al esquema conocido como *whodunnit* que permite al espectador reconocer inmediatamente el formato y entender el relato con mayor facilidad (Bignell, 2008). Pero con el auge de la televisión por cable su esquema deja espacio para algunas hibridaciones con el drama serializado. La trama principal de índole laboral preserva su carácter autoconclusivo de épocas anteriores y permite establecer la relación del espectador con los protagonistas fijos, sus procedimientos de trabajo y la creación de unas mitologías propias (los monstruos de cada episodio); mientras que las tramas secundarias dan profundidad a los personajes, sus relaciones personales y ponen el foco en la serialidad necesaria para generar fidelización a lo largo de la temporada (Cascajosa, 2005). Así, en los inicios de la Tercera Edad de Oro convivieron series como CSI (CBS, 2000-2015), donde se presentaba repetitivamente “una estructura típica de drama procedimental, donde los pasos de estructuración de la historia suelen seguirse bajo el mismo esquema de episodio en episodio” (Guarinos y Gordillo, 2011, p.377) y series de emisoras por cable donde las tramas secundarias seriadas empezaban a ganar más peso, hasta el punto de que “en las series dramáticas los géneros de investigación criminal, forense o el

género médico se mezclan con los dramas psicológicos” (Marta-Lazo y Abadía, 2008, p.12). El estudio de *Mindhunter* que aquí se aborda confronta los resultados del análisis estructural de la serie con los modelos, canónico y mixto, del formato procedimental para detectar así los cambios derivados del modelo de distribución de Netflix.

Metodología

Se ha realizado un análisis de contenido de *Mindhunter*, atendiendo únicamente a su primera temporada por constituir un producto terminado que se lanzó en un mismo día. Los diez capítulos estrenados a simultáneo se han segmentado por secuencias (entendiendo secuencia como una unidad dramática que suele contener diversas escenas). Esta segmentación se ha presentado mediante un “mapa de tramas”, por el que se disponen en columnas los actos de una serie, subdivididos en celdas que identifican con las secuencias de las que consta (Douglas, 2011). En el caso de esta investigación se ha optado por presentar una secuencia por fila, con la intención de consignar otros datos en las distintas columnas. Por cada secuencia se incluye su duración, su minuto de inicio y final, su tipología y su sinopsis. Asimismo, se ha dotado de un color a cada celda para identificar la trama con la que se vincula el argumento de una secuencia. Estas se han agrupado también por actos atendiendo a la evolución de las tramas presentadas y la tipología de las secuencias incluidas (figura 1).

SEC	INICIO	FINAL	TRAMA	TIPO	ACTOS	SINOPSIS
1	00:00:00	00:00:50	C (asesino misterioso)	Catálisis	TEASER	El hombre ve la televisión con su mujer y su hijo. Practica hacer nudos.
	00:00:50	00:02:39				
2	00:02:39	00:03:40	A-FBI	PULSO		El jefe ofrece a Carr una posición fija en el FBI. Ella dice que no, pero le pide que se lo piense.
3	00:03:40	00:07:09	A-CASO 3	NO PULSO		El prometido y el cuñado se pasan la pelota sobre quién asesinó a la víctima
4	00:07:09	00:07:49	B2 (Bill y familia)	PULSO	acto 1	Hablan del caso. Bill invita a Ford a cenar en su casa con su familia.
5	00:07:49	00:09:19	A-CASO 3	PULSO		Carr escucha los interrogatorios. Deduce que la cuñada está más involucrada de lo que dice.
6	00:09:19	00:14:49	B2 (Bill y familia)	NO PULSO	acto 2	Cenan las dos parejas. Hablan de su vida y del hijo de Bill.
7	00:14:49	00:15:49	A-CASO 3	PULSO		Llaman al despacho. El Fiscal del Distrito ha decidido encargarse del caso y exculpar a la cuñada.
8	00:15:49	00:19:09	A-CASO 3	NO PULSO	acto 3	Ford y Carr van a arreglar el caso. Le cuentan al fiscal lo que sucedido.
9	00:19:09	00:24:09	B3 (Carr)	PULSO	acto 4	Carr habla con su novia sobre dejar la universidad e ir al FBI. A la novia no le parece bien. Carr se va sin despedirse.
10	00:24:09	00:28:19	A-CASO 3	PULSO		El fiscal ha hecho un trato: culpa al marido y deja a los cuñados. Ford y Bill se enfadan.
11	00:28:19	00:30:49	A-BRUDOS	PULSO		Carr propone a un nuevo asesino: Brudos. Carr informa que se queda en el FBI.
12	00:30:49	00:31:39	B3 (Carr)	PULSO	acto 5	Carr va a ver un piso para mudarse.

Figura 1. Ejemplo de mapa de tramas (*Mindhunter*, capítulo 6, temporada 1). Fuente: elaboración propia.

La clasificación de las tramas que se entrelazan en cada capítulo se ha realizado atendiendo a su naturaleza, distinguiendo entre lo profesional, lo personal y lo privado (Lavandier, 2003). En *Mindhunter* la trama profesional es protagonista. Se ha denominado como “trama A” y las secuencias se han señalado en el mapa de tramas con el color azul. En los casos en los que un episodio presenta varias tramas profesionales estas se han denominado “A1”, “A2”, etc. Las tramas personales se vinculan a las relaciones personales entre los personajes y se identifican con el color amarillo. Según el modelo canónico del formato, estas deberían ser tramas secundarias paralelas y no subtramas, ya que no deberían influir en el curso de la investigación y únicamente limitarse a profundizar en los personajes (Guarinos y Gordillo, 2011). Este es el motivo por el que al analizar estas tramas personales se ha indicado si influyen o no en el devenir de la principal (si es así, se ha empleado la mezcla de color de ambas para identificarlas en el mapa de tramas). Estas se denominan “B1” para Ford, “B2” para Bill y “B3” para Carr, jerarquizando así el peso de los personajes. Para terminar, se han identificado las tramas privadas con las que no tienen nada que ver con el proceso de investigación, ni con el género marcado ni están protagonizadas por los personajes principales. Se han denominado “C” y se identifican por el color rojo. Estas tramas, según el esquema procedimental canónico, no deberían tener cabida en una serie de este tipo por ser propias del formato del drama serializado (Guarinos y Gordillo, 2011).

A continuación, se ha procedido a la realización de dos tipos de análisis. Primero se ha procedido al estudio de la microestructura de cada episodio atendiendo a la tipología de sus secuencias. Su finalidad es determinar si los capítulos cumplen con el carácter autoconclusivo propio del formato canónico de las series procedimentales. También se han localizado en las escenas los momentos específicos que sirven como *cliffhangers*; ya que tradicionalmente han sido claves para la delimitación por actos y capítulos y para favorecer el *engagement*, el compromiso espectadorial y la expectativa semanal. El sistema de clasificación empleado es el siguiente:

Nudo con pulso. Estas secuencias constan de “un protagonista motivado que hace avanzar la acción para conseguir algo, a través del conflicto establecido con un obstáculo” (Douglas, 2011, p.126). En definitiva, un nudo con pulso es un “momento de tensión máxima” (Douglas, 2011, p.230), un momento de progresión dramática.

Nudo sin pulso. Son las secuencias descriptivas o de desarrollo cuya función es dirigir al personaje o la trama hacia un nuevo pulso, pero en el que la trama no avanza ni cambia de sentido (Truby, 2007).

Catálisis. Estas secuencias detienen la progresión dramática para dedicarse a la contemplación simbólica o metafórica (Barthes, 1966). Las cinematografías que crean catálisis con un desarrollo suficiente como para ser consideradas secuencias se encuentran en lo que se denomina como “cine de autor”, ya que para llevar a cabo esta idea se debe detener la acción (desarrollo de la trama) e inevitablemente desfavorecer los principios de la catarsis (base de la “dramaturgia convencional” o aristotélica).

Cliffhanger. Estos momentos se definen por la suspensión de la resolución de un suceso, dejando la trama en su momento más álgido, habitualmente al terminar un nudo con pulso. No es obligado que todo acto se encuentre rematado con un *cliffhanger*, pero es lo habitual dado que en el modelo

canónico el *cliffhanger* tenía como misión mantener la expectación del público durante la publicidad. La fusión de estrategias seriales con las procedimentales en el modelo mixto lleva a incluir un *cliffhanger* al final del episodio para garantizar la expectación, haciendo “la suspensión de final de capítulo con el recurso del *cliffhanger*, casi obligatoria en cualquier serie actual” (Guarinos y Gordillo, 2011, p.375). El *cliffhanger* como remanente de la emisión semanal y con publicidad “es a la vez una herramienta recomendable y anacrónica” (Álvarez, 2012, p.34).

Después se ha realizado un análisis macroestructural de la temporada. Se han señalado los hitos del conflicto interno de los personajes en el mapa de tramas. Esto permite describir su evolución emocional y su repercusión en la articulación de la temporada. La finalidad es corroborar la importancia que tiene para Netflix la construcción de narraciones entorno a personajes psicológicamente complejos y que cuya evolución favorezca el *engagement* y el compromiso espectral (Sarandos, 2014).

Hitos del conflicto interno. Atienden al mundo interno del personaje, visualizado a partir de acciones concretas (incluyéndose entre estas el diálogo, siendo las palabras elegidas o el hecho de intervenir acciones significativas), dado que “los procesos internos son difícilmente representables y para poder apreciarlos las acciones son particularmente importantes en el lenguaje audiovisual” (O’Meara, 2015, p.190). Pueden producirse en cualquier tipo de secuencia, y presentan un cambio interno que sufre el personaje y que marca la estructura y los giros que pueda tener la trama (O’Sullivan, 2019, p.58). Este tipo de secuencias que articulan los cambios de un protagonista permiten diferenciar entre series procedimentales puras y seriales, donde abundan en mayor medida (Garin, 2017).

También se han localizado los sucesos que tienen repercusión en el arco dramático del protagonista y se han clasificado atendiendo a su función estructural. La situación de estos elementos dentro de la estructura global de la temporada permitirá valorar su unidad y su grado de serialidad. Se tienen en cuenta:

Desencadenante. Una vez presentada la normalidad del personaje, aparece este elemento que “rompe la rutina del futuro protagonista” (Lavandier, 2003, p.163) y “se presenta a menudo bajo la apariencia de malas noticias” (Snyder, 2010, p.112).

Punto de giro. Es el momento en el que aparece “un incidente, un acontecimiento que se engancha a la historia y le hace tomar otra dirección” (Field, 1994, p.14). Es “el momento en que dejamos atrás el viejo mundo, y nos internamos en un mundo que es como el viejo sólo que puesto patas arriba, su antítesis” (Snyder, 2010, pp.114-115). Estos momentos describen la relación que tiene el personaje con ese giro específico, haciendo que la posición de este cambie radicalmente y aparezca un nuevo objetivo (McKee, 2017).

Midpoint. Es una herramienta que se usa para dividir el segundo acto y sirve para conectar la primera mitad de la trama con la segunda (Field, 1998). Sirve para “darle un empujón a la trama” (Sánchez-Escalonilla, 2005, p.151) y así mantener una evolución en forma de crescendo.

Obstáculos. Son esas fuerzas opuestas al objetivo del protagonista que generan conflicto y se multiplican durante la trama (Lavandier, 2003). Los obstáculos impiden al protagonista lograr sus metas y sirven para mantener la tensión narrativa (Field, 1998).

Clímax. Situado en el tercer acto, este es el nudo de máxima tensión y es dónde se resuelve la pregunta dramática que se había planteado en el inicio (Lavandier, 2003). Se tendrá en cuenta que, en el caso de tener arcos internos negativos, “el clímax es la gota que desborda el vaso, es decir, el elemento que genera el abandono del objetivo” (Lavandier, 2003, p.160).

Resultados

Mindhunter concibe su primera temporada como un largometraje segmentado en varios episodios. Esto se aprecia en el diseño de su capítulo inicial, que sirve como declaración de intenciones. Presenta una estructura muy diferenciada a las estrategias desplegadas en el resto de los episodios. El primer episodio muestra el mundo narrativo del protagonista (Holden Ford) a nivel profesional y personal. Se plantea una subtrama amorosa (Ford conoce a Debbie, doctoranda en una universidad) y entra en contacto con Bill Tench, un agente que da clases en las comisarías de policía. Su contacto con la universidad y con Tench le llevará a definir su objetivo: el estudio psicológico de los asesinos y la definición de una nueva técnica de investigación criminal basada en la elaboración de perfiles psicopáticos. Esta presentación, propia de los 25 minutos iniciales de un largometraje (Snyder, 2010) se desarrolla aquí en una hora de episodio. Su ritmo, por tanto, es muy lento y busca configurarse como el acto inicial de un largometraje aproximando la serie a este tipo de narrativas. La presencia de un caso policial y de los problemas burocráticos a los que se enfrentarán los protagonistas, se limita a las secuencias finales del capítulo actuando como ejemplos del tono y los temas que tratará la serie. El caso o los problemas laborales no actúan como armazón principal del episodio. Tampoco presenta un prometedor *cliffhanger* final que aliente a ver la temporada completa o el siguiente capítulo.

El episodio piloto establece el conflicto interno del protagonista, dedicando cinco de las diecisiete secuencias a la presentación de hitos relativos a este. La serie se inicia por un suceso traumático para el protagonista: el primer fracaso de su instinto policial que constituye el primer hito de su conflicto interno. En el *teaser* del episodio, Ford aborda una negociación con un secuestrador mediante un enfoque psicológico. Esta termina con el suicidio del criminal, lo que le lleva a ser reubicado en Quántico como formador, algo que concibe como un fracaso personal. La tercera secuencia del episodio le muestra ante la portada de la revista TIME, donde aparece retratado el responsable de la detención de “el Hijo de Sam”. Esta portada evidencia sus ansias de pasar a la posteridad.

Durante toda la serie la sobrecompensación de ese primer fracaso será una constante en Ford: primero introducirá el enfoque psicológico en el FBI, después conseguirá un compañero para estudiar el comportamiento criminal y realizar entrevistas (Bill Tench), involucrará a una académica que formalizará los análisis psicopáticos (Carr), conformarán una nueva división en el FBI, conseguirán financiación, sus resultados les llevarán a actuar con éxito como consultores de casos vivos y, finalmente, Ford tratará de aplicarlos para prevenir crímenes que aún no se han cometido. Este viaje a la posteridad entra en contradicción con su continua necesidad de validación, lo que le define como un

personaje complejo y determina la aparición de los hitos en su conflicto interno. Ya en el primer episodio se presentan todas las instancias ante las que Ford deberá sentirse validado durante toda la temporada: Debbie (su relación se basa en que ella escuche y valore los avances de él), Bill (con quien mantiene una relación de amistad) y dos instituciones: el FBI (encarnado en su jefe) y la Universidad (posteriormente encarnada en Carr, quien aún no forma parte del equipo).

La temporada se estructura atendiendo al ascenso y caída de Ford: de la validación por todos al rechazo absoluto. Esto establece una macroestructura definida por momentos de especial trascendencia en la definición de su arco dramático. Este se inicia por un detonante en el teaser del primer episodio (su fracaso como negociador). Se produce un primer punto de giro en el segundo episodio cuando su primera entrevista a solas con Ed Kemper (un célebre asesino en serie) muestra los resultados que se pueden obtener con su enfoque psicoanalista y con ello logra, no solo que Tench se involucre en las entrevistas, sino que el FBI les dé un despacho y se formalice una división específica. Este éxito ya es completo cuando su entrevista con Kemper despierta el interés académico de Carr y esta se involucra en el proyecto; así como les permiten, por primera vez, lograr resolver un caso vivo con lo aprendido del psicópata encarcelado. De este modo, el primer punto de giro abarca los capítulos 2 y 3. En los primeros tres episodios se dedica aproximadamente un tercio de las secuencias a momentos que suponen hitos en su conflicto interno.

El final del capítulo cuatro se constituiría como *midpoint*, al consagrarse el proyecto personal de Ford con la obtención de financiación por parte de Carr. Durante tres episodios (5, 6 y 7) el conflicto interno de Ford pierde su protagonismo anterior, atendiéndose a los de Tench (que se inicia en el 4 y se desarrolla en el 6 y 7) y Carr (que se aborda en los capítulos 6 y 7). En este punto de la temporada el proyecto de Ford se encuentra en su cénit y los episodios se centran en la resolución de un caso y en la dimensión emocional de los restantes protagonistas. Sus subtramas serán relevantes, ya que sus propios conflictos internos chocarán con las ansias de grandeza del protagonista motivando su rechazo y posterior caída. El capítulo 7 abordará cómo su obsesión por los psicópatas empieza a influir en el comportamiento de Ford durante las entrevistas e incluso en su vida personal con Debbie.

En este punto, el capítulo 8 supone el segundo punto de giro: su obcecación le lleva a tratar de prevenir el crimen, aplicando lo aprendido a un caso intrascendente (un director que hace cosquillas a sus estudiantes). Esto le procura el rechazo de Tench y de Carr que consideran que su actitud es inmoral y que pervierte todo lo logrado hasta el momento; el de su jefe que ridiculiza sus intenciones de prevención; y el de Debbie que parece engañarle con un compañero de clase tras múltiples discusiones donde acusa que su relación se basa en la validación que ella supone para su ego. El capítulo 9 presentará el clímax de la temporada, donde, en su empeño por demostrar el valor de su instinto, Ford empleará una estrategia propia de un criminal en la entrevista a Speck, que posteriormente eliminará de su transcripción y que será motivo de una inspección interna. La cinta con su grabación será entregada y se desvelará su falta de escrúpulo y ética profesional. El desenlace se producirá en el capítulo diez donde sufrirá una caída inminente a su punto de partida. En este último episodio, Tench, Carr y su jefe le acusan de falta de profesionalidad por la ocultación de la cinta y de boicotear lo conseguido. Además, Debbie rompe su relación. Su falta de apoyos le lleva de nuevo a Ed Kemper (su primer éxito) quien le exige que justifique las declaraciones que ha hecho a la prensa sobre él (donde declara ser “su amigo”). La humillación, la revelación de que se ha igualado a los psicópatas y

el miedo de enfrentarse a Ed le provocan un ataque de ansiedad. En los episodios 8 y 10 tres cuartas partes del total de las secuencias se dedican a mostrar hitos relevantes para el conflicto interno de Ford, mostrando el protagonismo de su conflicto interno en el cierre de la temporada.

1.1 Tramas profesionales

Si se atiende a la naturaleza de las tramas, las que abordan un conflicto externo profesional son las que resultan protagonistas en la macroestructura de la serie *Mindhunter*. De los 471 minutos de duración de la primera temporada 398 minutos se dedican a la trama A, lo que supone un 85% del metraje. Esta trama profesional, propia del formato de la serie procedimental se desarrolla mediante tres líneas argumentales: la "A1" presenta los problemas burocráticos que deben superar Ford, Tench y posteriormente Carr para establecer su departamento y metodología dentro del FBI; la A2 presenta las entrevistas a psicópatas en las que basan su técnica de investigación policial; y la A3 presenta algunos casos vivos en los que se ven involucrados y en donde pueden aplicar lo aprendido en las entrevistas. Sin embargo, el diseño y valor estructural de estas tramas profesionales difiere del que era propio en modelos anteriores.

La primera temporada de *Mindhunter* se articula en torno a la trama profesional A1: la que desarrolla el inicio del proyecto profesional de Ford y Tench, su asentamiento como departamento dentro del FBI y los problemas burocráticos con la institución. Pese a ser una trama serial que vertebraba transversalmente la temporada, esta línea argumental se plasma en muy pocas secuencias, de forma irregular (no aparece en todos los episodios ni del mismo modo) y sus puntos de giro rara vez actúan como elemento final de capítulo -solo ocurre en dos ocasiones- (figura 2). Además, no hay continuidad entre los pulsos que construyen esta trama A1, ya que el FBI como institución sirve como *ex machina* que modifica caprichosamente la suerte de los protagonistas en su devenir profesional y como una institución que evoluciona al ritmo de sus éxitos.

Mientras que en el capítulo inicial esta trama se centra en cómo Ford convence a Bill de que el proyecto merece la pena, en el tercero y el cuarto solamente aparece como cierre del capítulo (Ford cambia el código de palabras prohibidas, llega Carr y el grupo de investigación recibe dos subvenciones cuantiosas). La trama A1 no vuelve a aparecer hasta el sexto capítulo, donde se usa como catalizador para que empiece la subtrama de Carr (a quien se le ofrece una posición fija en el FBI y opta por priorizarla sobre su vida personal). La siguiente aparición es en el octavo episodio, donde su protagonismo y ritmo es extraordinario dentro de la temporada: la llegada de un cuarto compañero en el grupo se plantea en el minuto 22 (y no como *cliffhanger* del episodio anterior), y a esto siguen seis nudos con pulso, ocho nudos sin pulso y dos catálisis. Todo en 23 minutos, porque para el minuto 45 ya han aceptado al nuevo compañero, lo han introducido en un caso, han desarrollado la investigación y el nuevo compañero ha delatado a Ford por participar en el caso del director de instituto que hace cosquillas tratando de prevenir el crimen. En el noveno episodio la trama vuelve a su función habitual (con la decisión de eliminar parte de la transcripción de la entrevista a Speck y el envío de la cinta por parte del nuevo compañero), pero en el último episodio adquiere un protagonismo total actuando como trama principal del capítulo con el descrédito de Ford debido a su actitud en la entrevista a Speck y su posterior eliminación de pruebas.



Figura 2. Evolución de la trama A1 (FBI) por capítulos (*Mindhunter*, temporada 1). Fuente: elaboración propia.

Mayor protagonismo tienen en la serie las tramas profesionales A2 y A3, que presentan respectivamente las entrevistas a los asesinos y los casos policiales en los que colaboran los personajes principales aplicando su nueva metodología. En el modelo canónico o mixto estas tramas tendrían una voluntad episódica, autoconclusiva y se estructurarían de forma regular mediante cuatro o cinco actos con secuencias de nudo sin pulso, nudo con pulso y *cliffhangers* que permitieran al espectador plantearse, avanzar paso a paso y cerrar unas expectativas de resolución de cada situación. En esta serie estas tramas profesionales mantienen su protagonismo en el metraje, pero pierden su funcionamiento episódico adoptando un carácter serial, ya que se desarrollan con unidad de acción en más de un capítulo y rara vez se inicia una nueva línea si la anterior no se ha cerrado.

Como en la trama A1, las secuencias de entrevistas (A2) detienen la progresión rítmica del episodio, ya que son mucho más largas. Pueden llegar a durar hasta trece minutos (como en el episodio 2); superando la duración de una secuencia media de largometraje y también los dos o tres minutos de la televisión (Douglas, 2011), duración que sí se observa en las secuencias de otras tramas.

Dentro de la trama A2 se encuentran las entrevistas a cuatro asesinos diferentes con diverso grado de protagonismo en la serie (figura 3). El primero en ser entrevistado es Ed Kemper, que sirve como leitmotiv al resto de investigaciones. Solamente se le hacen cuatro entrevistas repartidas en dos capítulos (tres en el segundo episodio y otra en el tercero), pero su trama sirve como guía para el resto de los casos por constituir el modelo de psicópata más relevante al que acceden los protagonistas y el que más resultados les reporta. Tiene un desarrollo irregular, ya que tras su peso inicial la trama desaparece durante seis episodios para reactivarse y cerrar la temporada. El resto de los psicópatas a entrevistar aparecen de una forma más compacta (en uno o dos episodios) asemejándose al carácter episódico de los casos del formato canónico. Sin embargo las tramas de entrevista no son

capitulares, dado que se desarrollan mediante dos episodios y no sirven para iniciar o terminar estos (la entrevista a Kemper se desarrolla en el segundo y tercer capítulo; el encuentro con Monte aparece para abrir el tercero y termina a mitad del cuarto; la entrevista a Brudos protagoniza el conflicto del séptimo episodio y también termina a mitad del octavo; y el encuentro con Speck se inicia en el noveno capítulo y, aunque se acaba la trama en 20 minutos, después sirve para plantear el conflicto profesional entre Ford y el FBI acerca de su falta de ética disciplinaria, que se cerrará en el último episodio).

La participación de los protagonistas en la solución de los casos policiales vivos (A3) tampoco tiene un desarrollo regular ni estos sirven como delimitación episódica en los capítulos. Tres de los cuatro casos se inician a mitad de capítulo y no al principio, y todos se resuelven a mitad del episodio siguiente (figura 3). Solo hay un caso que se plantea y cierra en un episodio y que sigue un desarrollo capitular (el del sexto episodio que muestra la obsesión por Ford por destituir a un director de instituto que hace cosquillas a niños). El fracaso de Ford desmotiva al espectador ante las tramas episódicas, así como su contraste en su exposición episódica permite destacar su repercusión en el mundo interior del personaje a diferencia del resto.

Estas líneas argumentales tampoco cumplen la premisa rítmica del *whodunnit* de mostrar un sospechoso tras otro hasta llegar a un culpable. En su lugar se articulan mediante secuencias largas (superando en algunos casos los 10 minutos, como por ejemplo en el décimo y último episodio) y en muchas ocasiones se centran en un solo sospechoso, cosa que simplifica el desarrollo de la investigación, pero permite profundizar en la psicología del culpable.

El primero de los casos es una excepción, pues queda resuelto en el primer capítulo, sin ocupar más de cinco minutos. Sirve para finalizar ese capítulo con un conflicto anecdótico cuya misión es marcar el tono de la serie. El siguiente caso, sobre la detención de un asesino y violador de ancianas, empieza a mitad del segundo capítulo y termina con un *cliffhanger* a mitad del tercero.

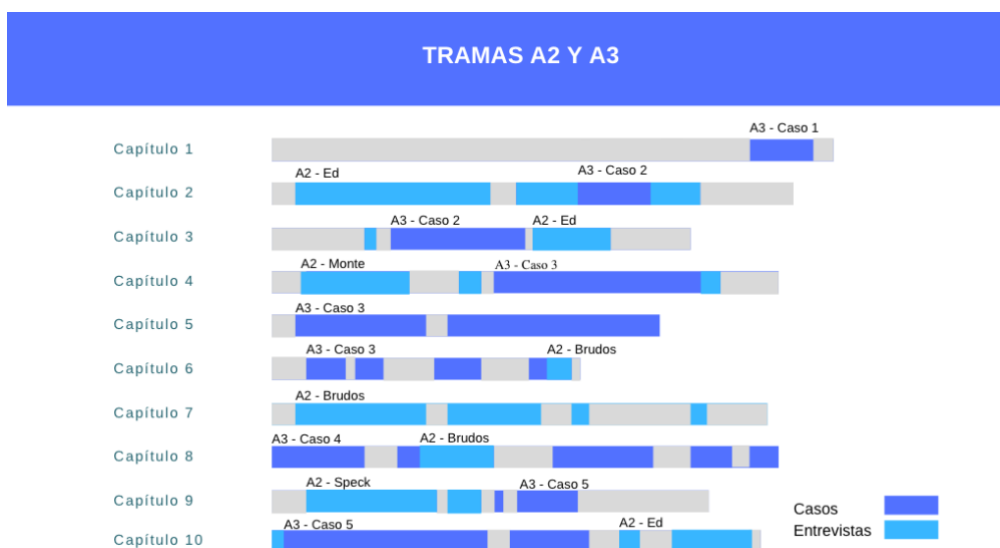


Figura 3. Evolución de las tramas A2 (entrevistas) y A3 (casos) (*Mindhunter*, temporada 1). Fuente: elaboración propia.

El caso sobre la mujer asesinada por su prometido, hermana y cuñado sigue un patrón parecido: empieza a mitad del cuarto episodio, se desarrolla en el quinto y termina a mitad del sexto.

El caso sobre el director que hace cosquillas a sus alumnos ocupa la totalidad del octavo episodio (desde el primer minuto) y a mitad del noveno se recupera con la aparición de la esposa del director que increpa al protagonista para enfatizar en la repercusión emocional y moral que tiene su despido en Ford. Y, para terminar, el caso de la mujer asesinada por un hombre que podaba árboles en su vecindario vuelve al patrón visto hasta ahora: empieza a mitad del noveno episodio y termina a mitad del décimo.

Así, la distribución de las tramas profesionales A2 y A3 a lo largo de dos o más episodios y su término a mitad de metraje marcan dos partes diferenciadas en los capítulos, que quedan separadas por un simple corte o por una secuencia de transición con función de catálisis. En ocasiones irrumpe también la trama A1 relativa a la relación institucional con el FBI (figura 4). Ejemplo de ello son el segundo capítulo que presenta primero la entrevista con Kemper y después el caso 2; el tercer capítulo que finaliza el caso 2 y se inicia una trama con el FBI y el cuarto capítulo (que entrevista a Monte y luego desarrolla el caso 3). En los últimos dos episodios, para favorecer el clímax de la temporada y aumentar el ritmo narrativo, se desarrollan tramas profesionales de los tres tipos (entrevista a Speck, resolución del caso 5 y del conflicto ético con el FBI y reaparición de Kemper en el décimo).



Figura 4. Distribución de las tramas profesionales por capítulos (*Mindhunter*, temporada 1). Fuente: elaboración propia.

1.2 Tramas personales

Mindhunter emplea subtramas que presentan conflictos de relación de tipo amoroso. Se desarrollan de forma serial como en el modelo mixto, pero carecen de protagonismo en la serie. Las tramas B1 (que presenta la relación entre Ford y su novia Debbie), B2 (que desarrolla la crisis en el matrimonio de Tench motivada por los problemas de su hijo) y B3 (que atiende a la sexualidad de la Dra. Carr) no

tienen un peso dramático suficiente como para generar grandes puntos de giro ni sirven para cerrar episodios mediante *cliffhanger*. Suponen menos del 20% del metraje, sus secuencias son muy breves (solo tres de las dieciocho superan los tres minutos) y están muy separadas entre sí, articulándose en tres actos distribuidos durante la temporada en el caso de Ford y ciñéndose solo a dos episodios en el caso de Tench y Carr.

La que tiene mayor continuidad es la subtrama amorosa de Ford y Debbie por su repercusión en el arco dramático de Ford derivado de la contradicción entre sus aspiraciones profesionales y su necesidad de validación personal. Las secuencias con Debbie influyen en la trama profesional dado que los conocimientos de sociología de ella contribuyen a avances en la investigación. La trama familiar de Bill Tench (B2) aparece con poca intensidad, menor continuidad y no tiene impacto en los finales de los capítulos. En los capítulos cuarto, sexto y séptimo abordan en algunas secuencias los problemas matrimoniales de Bill, motivados por su dedicación al trabajo, al impacto emocional producido por las entrevistas y casos policiales en los que participan, y su modo de ejercer su paternidad con un hijo que no habla. La repercusión emocional de su trabajo sí funcionará como subtrama ya que supondrá un obstáculo para los objetivos de Ford: le harán separarse progresivamente de Ford (incluso físicamente con un despacho autónomo, ubicándose en lados opuestos durante las entrevistas o en sus viajes en avión), lo que favorecerá que le retire su apoyo al ver su obsesión y obcecación personal al tratar, incluso, de prevenir el crimen en el episodio ocho. La amistad entre Ford y Tench no se considera trama ya que no tiene un desarrollo conflictivo articulado mediante nudos con pulso o sin pulso específicos. Su relación se aborda mediante momentos de catálisis vinculados a las tramas profesionales o personales ya descritas.

La trama amorosa de la Dra. Wendy Carr (B3) apenas tiene protagonismo. Aunque se introduce el personaje en el tercer capítulo, su trama personal no se activa hasta la mitad del sexto, donde se desvela que es homosexual, algo que deberá esconder en el FBI. Ese mismo capítulo se cierra con Carr buscando piso en Quántico, dando por entendido que se ha separado de su pareja (por despreciar su trabajo) y ha aceptado una posición fija en el FBI (funcionando por primera vez una trama de tipo emocional como *cliffhanger*). A partir de ese momento toda la trama personal de Carr deja de progresar y solamente se plantean secuencias de catálisis que simbolizan su estado emocional y su conflicto interno. En los episodios séptimo, octavo y noveno se muestra cómo cuida a un gato callejero al que no ve, lo que simboliza cómo siempre debe ocultar una faceta de su vida (en la Universidad que trabaja en el FBI y que es homosexual en su trabajo en Quántico).

1.3. Trama privada

Existe solo una trama privada en la serie. Esta presenta al inicio de los capítulos un *teaser* que muestra a un futuro asesino del que no se conoce nada. Tan solo en el último capítulo esta secuencia se traslada al final para ser utilizada como cierre de temporada. Estas secuencias son pequeñas catálisis de uno o dos minutos. Su función es confundir al espectador, incapaz de relacionar al asesino con los protagonistas. También pretenden generar expectación, pues el público anticipa un final de temporada en el que el camino profesional o personal de los protagonistas se cruce con el de este asesino. Sin embargo,

esto no llega a suceder ya que la última secuencia de la temporada supone un *cliffhanger* un tanto anticlimático que no cumple las expectativas sembradas.

1.4. Distribución de los tipos de secuencia dentro de los episodios y las tramas

La serie tiene una narrativa muy compleja, dado que articula un mayor número de tramas de lo habitual. Frente a las tres tramas por episodio del modelo canónico, *Mindhunter* generalmente entrelaza cinco y en ocasiones siete. Reciben una atención desigual en la temporada: hay casos policiales que se desarrollan mediante veinte secuencias y otros en tan solo una, por ejemplo.

Además, la segmentación por actos de los episodios no es clara, dado que los nudos con pulso, sin pulso y las catálisis se reparten de forma desigual. Las investigaciones, por ejemplo, se suelen presentar mediante seis nudos sin pulso y cuatro nudos con pulso, lo que podría indicar una división en cinco actos del episodio. Sin embargo, hay algunos casos que solo constan de dos nudos sin pulso y ocho con pulso (sexto episodio), y la mayor parte se articulan mediante dos o más capítulos por lo que esos supuestos cinco actos no se corresponden con la estructura del capítulo sino de la trama. La falta de un *cliffhanger* final que cierre los capítulos (solo hay cuatro y se ubican a la mitad de tres episodios) y el final de los casos o entrevistas a mitad de episodio redundan en la dificultad de delimitar la microestructura de los episodios.

Conclusión

Un capítulo modelo de *Mindhunter* se inicia por una secuencia breve de la trama privada (C), una primera mitad centrada en finalizar un caso o entrevista abierto en el episodio anterior y una segunda parte con el inicio del siguiente (si primero aborda un caso, después se presenta la entrevista a un nuevo psicópata, o viceversa). Durante el capítulo se introducen tres secuencias de las distintas tramas personales (B). El promedio define un capítulo de 47 minutos de duración, que destina cuarenta a las tramas profesionales (A), cuatro a las tramas personales (B), uno para la trama privada (C) y dos minutos para los créditos de inicio (figura 5). La distribución de momentos que suponen hitos en el conflicto interno de Ford se produce en un 37% de las secuencias totales de la temporada. Su presencia en un episodio hipotético sería de cinco momentos por episodio.



Figura 5. Capítulo modelo definido por los valores promedios (*Mindhunter*, temporada 1). Fuente: elaboración propia.

Pero lo que resulta claro es que este modelo es hipotético, y que nada es regular o estable en *Mindhunter*. Los capítulos no siempre se dividen en dos partes: el quinto episodio atiende en su 92% a una sola trama de investigación, por ejemplo. Las tramas tampoco se articulan de modo regular: mientras que el tercer caso se distribuye en ocho actos, la trama sobre las entrevistas con Speck se limita a dos. Ni siquiera los capítulos o las secuencias presentan una duración fija. Tampoco es regular

la atención al conflicto interno de Ford: hay episodios que presentan doce hitos de su conflicto interno y otros en los que solo figura uno.

Las convenciones narrativas televisivas que pretendían potenciar y delimitar el capítulo como unidad narrativa quedan obsoletas con el cambio de modelo de distribución. En *Mindhunter* no hay tramas episódicas ni autoconclusivas, dado que su desarrollo ocupa dos episodios (algo que invita a verlos en una misma jornada, alimentado así el *binge-watching*). Además, desaparece el *cliffhanger* final de acto, lo que dificulta la segmentación del episodio y la apreciación de alguna fórmula rítmica que favorezca el reconocimiento del espectador de un inicio o un final de episodio. Tampoco puede apreciarse esto en el desarrollo de las tramas, ya que pese a tener un planteamiento y desenlace claros estos no coinciden con el inicio y/o el final de los episodios. Tampoco tiene sentido ya el empleo de un *cliffhanger* final en una fórmula de distribución sin estreno semanal, al menos en el caso estudiado.

En *Mindhunter* se aprecia una gran atención al conflicto interno de un protagonista complejo y contradictorio. Los hitos que marcan su arco dramático se presentan con una elevada frecuencia. Este arco se articula a lo largo de toda la temporada y funciona como vehículo de la serialidad, otorgando unidad global al relato completo. Esto muestra las intenciones de Netflix expresadas por Ted Sarandos en sus declaraciones.

La aplicación de una estructura episódica que se diluye en pro de un planteamiento serial; su ritmo lento, con pocas secuencias por episodio; su atención a la psicología del personaje en secuencias muy largas; la sucesión irregular de nudos con pulso, nudos sin pulso y catálisis; la multiplicidad de tramas que se entremezclan y el modo irregular con el que se combinan; y la articulación de la temporada mediante tres actos como en el cine, refuerzan las palabras de Fincher sobre la voluntad rompedora de este proyecto o las de Willimon acerca de la libertad creativa que permite el nuevo modelo de distribución de Netflix. Todo ello redundando en que la primera temporada de *Mindhunter* se convierta en una única narración de 471 minutos y no en diez piezas separadas de 47.

Para definir el impacto del sistema de estreno simultáneo de Netflix sobre la estructura narrativa de sus producciones será necesario ampliar este estudio, valorando si los resultados obtenidos del análisis de *Mindhunter* son extrapolables al resto de series de su catálogo.

Referencias bibliográficas

- Álvarez Berciano, R. (2012). Tensiones de la narrativa serial en el nuevo sistema mediático. *Anàlisis Monogràfic*, p.33-47. doi: 10.7238/a.v0iM.1500
- Arrojo, M.J. y Martín, E. (2019). El seguimiento activo de las series de ficción en internet. La atención y la emoción como desencadenantes del binge-watching. *Revista de comunicación*, 18 (2), pp. 3-23. doi: 10.26441/RC18.2-2019-A1-1
- Barthes, R. (1966). Introduction à l'analyse structurale des récits. *Communications*, 8, 1966, pp. 1-27.
- Bignell, J. (2008). *An Introduction to Television Studies*. Routledge.
- Cascajosa, C. (2005). Prime Time. Las mejores series de televisión americanas, de CSI a Los Soprano. Madrid, Calamar.

- Cascajosa, C. (2009). La nueva edad dorada de la televisión norteamericana. *Secuencias*, 38, pp. 7-31.
- Contreras, M. (12/10/2017). David Fincher,: Los cineastas hemos ayudado a fomentar la fascinación por los asesinos en serie. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2017/10/12/television/1507802096_341789.html. (Fecha de consulta: 25-11-2019).
- De La Torre, T. (2016). *Historia de las series*. Roca editorial.
- Douglas, P. (2011). *Cómo escribir una serie dramática de televisión*. Alba Editorial.
- Duncan, S. (2014). *Writing for Television*. Edimburgh University Press.
- Fernández-Gómez, E. y Martín-Quevedo, J. (2018). La estrategia de engagement de Netflix España en twitter. *El Profesional de la Información*, 27 (6), pp. 1292-1302. doi: 0.3145/epi.2018.nov.12
- Field, S. (1994). *El libro del guión*. Plot Ediciones.
- Field, S. (1998). *The Screenwriter's Workbook*. Nueva York, Estados Unidos: Dell.
- Garin, M. (2017). Heridas infinitas: estructura narrativa y dinámicas seriales en la ficción televisiva. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 24, pp.27-41.
- Gordillo, I. (2009) *La hipertelevisión: géneros y formatos*. Quito, Ecuador: CIESPAL.
- Grandío, M.M. y Diego, P. (2009). La influencia de la sitcom americana en la producción de comedias televisivas en España. El caso Friends y 7 vidas. *Ámbitos*, 18, pp. 83-97. doi: 10.12795/ambitos.2009.i18.06
- Guarinos, V. y Gordillo, I. (2011). "Kate, we have to go back" Ideas y vueltas de las nuevas estructuras narrativas del género seriado ficcional en la hipertelevisión. *Previously on*, pp.367-383.
- Lavandier, Y. (2003). *La dramaturgie*. Ediciones Internacionales Universitarias.
- Marta-Lazo, C. y Abadía, A. (2008). La hibridación entre el género policiaco y la comedia en la ficción televisiva norteamericana. Estudio de caso de Castle. *Index.Comunicación*, 8 (1), pp.11-29.
- Matisse, N. (2013). House of Cards: The '13-Hour Movie' Defining the Netflix Experience. Recuperado de: <https://arstechnica.com/information-technology/2013/02/house-of-cards-the-13-hour-movie-defining-the-netflix-experience> (fecha de consulta: 27-11-2019).
- McDonald, K. y Smith-Rosey, D. (2016). *The Netflix Effect: Technology and Entertainment in the 21st Century*. Bloomsbury.
- Mckee, R. (2017) El guión. *Story. Barcelona*. Alba Editorial.
- Mittell, J. (2006). Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap*, 58 (1), pp.29-40. doi: 10.1353/vlt.2006.0032
- O'Sullivan, S. (2019). Six elements of serial narrative. *Narrative*, 27(1), pp. 49-61. doi: 10.1353/nar.2019.0003
- O'Meara, R. (2015). Changing the way, we think about character change in episodic television series. *Journal of Screenwriting*, 6(2), pp. 189-201. doi: 10.1386/josc.6.2.189_1
- Sánchez-Escalonilla, A. (2005). The hero as a visitor in hell: The descent into death in film structure. *Journal of Popular Film and Television*, 32(4), pp. 149-156. doi: 10.3200/JPFT.32.4.149-156
- Sarandos, T. (06/06/2014). "Netflix shows don't need annoying recaps". *Cnn.com*. Recuperado de: <https://money.cnn.com/video/media/2014/06/06/netflix-no-annoying-recaps-ted-sarandos.cnnmoney/index.html> (fecha de consulta: 27-11-2019).
- Snyder, B. (2010) *¡Salva al gato!* Alba Editorial.

Sukalla, F., Bilandzic, H., Bolls, P. y Busselle, R. (2016). Embodiment of narrative engagement: Connecting self-reported narrative engagement to psychophysiological measures, *Journal of Media Psychology*, 28(4), pp. 175-186. doi: 10.1027/1864-1105/a000153

Truby, J. (2007). *Anatomía del guión*. Alba.

BIO



Adrià Naranjo Barnet. Graduado en Cine y Medios Audiovisuales (ESCAC), Máster en Literatura (UB) y en Guion Audiovisual (UNIR). Doctorando en Humanidades Digitales (UNIR). Su línea de investigación atiende a las narrativas televisivas y su vinculación con los nuevos paradigmas tecnológicos. Jefe del departamento de guion en la escuela de cine Bande à Part, donde es docente en todas sus titulaciones. Profesor en el Máster en Creación de Guiones Audiovisuales de UNIR, la escuela de cine Educa tu Mirada, y la Generalidad Valenciana, entre otros. También fue docente en el Máster en Literatura en la era digital (UB-IL3). Como guionista ha trabajado en el equipo del largometraje *Los Inocentes* (estrenado en Sitges 2013), creando la serie *Teoría de Aperturas* (premio UNIR-FILMARKET HUB 2019) y como analista de guiones para la productora *El dedo en el ojo*.



Laura Fernández-Ramírez. Doctora internacional en Comunicación Audiovisual y premio extraordinario de Doctorado (UCM). Diplomada en montaje (ECAM) y Máster en Realización de Televisión (IORTVE-UCM). Directora académica del Máster Universitario en Creación de Guiones Audiovisuales de UNIR, Universidad en la que es profesora de guion, realización y montaje audiovisuales. Ha sido docente en la Universidad de Burgos y CES Felipe II (UCM). Trabajó como ayudante de realización en RTVE, ayudante de dirección y de montaje en largometrajes y como script en series de televisión. Su línea de investigación es la narrativa y la historia audiovisuales, en particular de las series de televisión y el montaje y realización cinematográficos. Cuenta con publicaciones indexadas como “La programación de series internacionales en la televisión generalista española” (Estudios sobre el mensaje periodístico, 2020), “Una propuesta metodológica para el análisis histórico de la programación en televisión. El ejemplo de la segunda cadena (1966-1975)” (Espacios, 2020), “El lenguaje rupturista y expresivo del realismo bélico clásico” (Atalante, 2019), “El montaje cinematográfico como herramienta para la revisión histórica. El caso de *Black Hawk Down*” (Historia y Comunicación Social, 2019), “La experiencia de la guerra en la pantalla: El desembarco en la playa de Omaha de *Saving Private Ryan*” (Palabra Clave, 2015) y “*Los telediaros franquistas. Una investigación sobre las fuentes*” (Revista Latina de Comunicación Social, 2014). Forma parte de proyectos de investigación financiados como E-story (Erasmus+) e HISPROTEL (MINECO).