

La ficción seriada desde el mitoanálisis: aproximación cualitativa a los argumentos universales en *Netflix*, *Prime Video* y *HBO*

Mythanalysis of fiction series: a qualitative approach to universal storylines on *Netflix*, *Prime Video*, and *HBO*

Maddalena Fedele; Antonio-José Planells-de-la-Maza; Endika Rey

Cómo citar este artículo:

Fedele, Maddalena; Planells-de-la-Maza, Antonio-José; Rey, Endika (2021). "La ficción seriada desde el mitoanálisis: aproximación cualitativa a los argumentos universales en *Netflix*, *Prime Video* y *HBO*". *Profesional de la información*, v. 30, n. 2, e300221.

<https://doi.org/10.3145/epi.2021.mar.21>

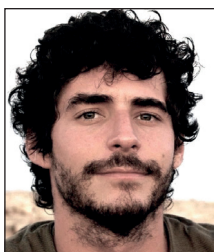
Artículo recibido el 02-09-2020
Aceptación definitiva: 22-11-2020



Maddalena Fedele ✉
<https://orcid.org/0000-0002-9930-4930>
Universitat de Barcelona
Centre de Recerca en Informació,
Comunicació i Cultura
Fac. d'Informació i Mitjans Audiovisuals
Melcior de Palau, 140
08014 Barcelona, España
maddalena.fedele@ub.edu



Antonio-José Planells-de-la-Maza
<https://orcid.org/0000-0001-7396-2751>
Universitat Pompeu Fabra
Fundació Tecnocampus
Av. Ernest Lluch, 32
08302 Mataró (Barcelona), España
aplanells@tecnocampus.cat



Endika Rey
<https://orcid.org/0000-0002-8374-9804>
Universitat de Barcelona
Facultad de Filología y Comunicación
Gran Via de les Corts Catalanes, 585
08007 Barcelona, España
endika.rey@ub.edu

Resumen

En las últimas décadas ha habido una proliferación sin precedentes de narraciones audiovisuales seriadas, en correspondencia con la llamada tercera edad de oro de la televisión, dentro del contexto de la meta-televisión y la llamada *quality television*, y gracias también a las nuevas plataformas digitales de distribución de contenidos. Este estudio ahonda en el mitoanálisis de los actuales relatos audiovisuales seriales a partir de sus estructuras narrativas para detectar qué tipo de representaciones modélicas o míticas pueden proporcionar a sus públicos. Se ha llevado a cabo un análisis de contenido cualitativo, combinado con una lectura en profundidad, donde se han incluido las categorías del mitoanálisis de Balló y Pérez (1997), sobre una muestra aleatoria de 40 ficciones seriadas disponibles en las principales plataformas de streaming (*Netflix*, *Prime Video* y *HBO*) desde su implementación en España hasta 2020. Entre los resultados destaca una presencia dominante del serial, así como una fuerte hibridación entre géneros y sub-géneros de ficción. La mayoría de los mitos originales están revisitados en clave individualista y se focalizan en el desarrollo de la identidad personal, mientras que hay pocas narrativas centradas en mitos colectivos. En este sentido, los mitos clásicos más presentes en la muestra son los centrados en el individuo, especialmente el del conocimiento de uno mismo. A su vez, también surgen nuevos modelos narrativos y encontramos casos donde los mitos originales se adaptan a la sensibilidad contemporánea proporcionando representaciones más igualitarias, a nivel de raza (como el mesías mestizo) y sobre todo a nivel de género (como el viaje de empoderamiento, el amor hacia uno mismo o la mujer liberada).

Palabras clave

Series; Ficción seriada; Argumentos universales; Mitoanálisis; Mitos; Narrativa; Televisión; *Netflix*; *Prime Video*; *HBO*.

Abstract

Recent decades have seen an unprecedented proliferation of serialized audio-visual narratives within the backdrop of the so-called third golden age of television, in the context of meta-television and quality television. The new digital platforms of content distribution have also influenced this. This article delves into the mythanalysis of current serialized audio-visual stories by analyzing their narrative structure to detect which kind of model or mythical portrayals they present to the audience. A qualitative content analysis, combined with a close reading, which included the mythanalysis categories of Balló and Pérez (1997), was carried out on a random sample of 40 serialized fiction programs available on the main streaming platforms (*Netflix*, *Prime Video*, and *HBO*) from their introduction in Spain until 2020. Among the results, a dominant presence of serials stands out, as well as strong hybridization between fiction genres and subgenres. Most of the original myths are revisited in an individualistic tone and focus on the development of personal identity, in addition to a few narratives centered on collective myths. In this sense, the classic myths most present in the sample are those focused on the individual, especially those referring to self-knowledge. Also, new narrative models emerge, and we find cases where the original myths are adapted to contemporary sensitivities by providing more egalitarian portrayals, at the level of race (such as the mestizo messiah) and especially at the level of gender (such as journey of empowerment, love towards oneself, or the freed woman).

Keywords

Series; Serialized fiction programs; Universal storylines; Mythanalysis; Myths; Storytelling; Television; *Netflix*; *Prime Video*; *HBO*.

1. Introducción

En las últimas décadas ha habido una proliferación sin antecedentes de narraciones audiovisuales seriales (Buonanno, 2004), en correspondencia con la llamada tercera edad de oro de la televisión (Cascajosa-Virino, 2009), era en la que, según Maio (2009), la calidad televisiva (y sobre todo de la ficción televisiva) ya no es una excepción sino que deviene en regla. Este incremento de la ficción seriada, como señala Buonanno (1999; 2004), ha potenciado enormemente las funciones narrativas y de bardo ya atribuidas a la televisión (Casetti, 1992), y su rol de supernarrador (Kozloff, 1992) o *central storytelling system* (Newcomb, 1988) de nuestro tiempo, precisamente porque las historias de ficción nos proporcionan representaciones modélicas que contribuyen a construir nuestro imaginario social y nuestras identidades individuales y colectivas. Es decir, las ficciones seriadas actuales pueden funcionar como nuevos mitos contemporáneos, siguiendo la connotación atribuida a los relatos mitológicos por autores como Lévi-Strauss (1995), Barthes (1999) o Jung (2002).

Las plataformas digitales de distribución de contenidos protagonistas de la actual etapa meta-televisiva, post-televisiva o híper-televisiva (Carlón, 2005; Olson, 1987; 1990; Scolari, 2008; Spigel; Olsson, 2004; Tous, 2009), como *Netflix*, *Prime Video* o *HBO*, han contribuido en gran manera a la proliferación de las ficciones seriadas, a menudo etiquetadas como *quality television*, y a su distribución a escala global. El concepto de *quality television*, como destaca Tous (2010), proviene de la industria estadounidense y se refiere a ficciones televisivas dirigidas principalmente a un público adulto y acostumbrado a las características meta-televisivas, es decir, a ficciones que tienen presupuestos elevados y complejos niveles narrativos y estéticos, al mismo tiempo que para el público representan contenidos de *must-see TV* (Dunleavy, 2005; Jancovich; Lyons, 2003; Marit-Waade, 2017). Por tanto, hay que preguntarse cómo estas ficciones de circulación global están contribuyendo a redefinir los imaginarios colectivos locales de las audiencias que las consumen, así como el tipo de representaciones modélicas o míticas que ofrecen a sus públicos.

Este estudio ahonda en el análisis de los actuales relatos audiovisuales seriales a partir de sus estructuras narrativas precisamente para detectar estas representaciones. Se centra en el estudio de una muestra aleatoria de 40 títulos de ficción seriada disponibles en el territorio español en las plataformas *Netflix*, *Prime Video* y *HBO*, a partir de las siguientes preguntas de investigación:

PI1: ¿Qué mitos clásicos están presentes en las ficciones contemporáneas?

PI2: ¿Qué alteraciones o innovaciones de los mitos clásicos se producen en las ficciones contemporáneas?

PI3: ¿Los personajes protagonistas de las ficciones contemporáneas responden a los arquetipos heroicos de los mitos originales?

2. Del ostracismo de la ficción al mitoanálisis y los argumentos universales

Durante décadas el relato mítico ha sido concebido como una simple ficción (Eliade, 1999), un entretenimiento placentero (Culler, 2000) o como una manifestación artística esencialmente decorativa (Castro-Merrifield, 2012). No fue hasta el siglo XX, con el auge de las lecturas estructuralistas, psicológicas y sociológicas (Tomé-Díez, 1986, pp. 133-134), cuando el mito, entendido como la expresión simbólica del *Homo symbolicus* (Cassirer, 1979), emerge del ostracismo para vincularse definitivamente con las principales aproximaciones científicas de la ficción. Así, el mito está presente en

la obra de **Lévi-Strauss** (1995) con el concepto de “mitema” o unidad irreductible del mito (**Lévi-Strauss**, 1955), en los trabajos de **Barthes** (1999) o en los estudios psicológicos (**Jung**, 2002; **Rank**, 1961) que desembocaron en las populares nociones de arquetipo (**Boyer**, 1992) e inconsciente colectivo, entre otras notables aportaciones.

El mito constituye un caso de recurrencia que encuentra su origen en la expresión religiosa (**Kirk**, 2006) de su carácter ritual (muy especialmente en el mito primitivo, según **Dabézies**, 1992) y que acaba manifestándose en el cuento (**Dumézil**, 1973), si bien algunos autores contemporáneos han visto en el texto audiovisual una nueva y potente forma de recurrencia mítica (**Balló; Pérez**, 1997 o **Tous**, 2010, entre otros). Junto a este carácter recurrente, cabe destacar la formalización abstracta y universal del mito (**Blumenberg**, 2003), un elemento imprescindible para comprender el trabajo enciclopédico que han realizado, desde la perspectiva académica, los diccionarios de mitos (**Brunel**, 1988; **García-Gual**, 1997), los compendios de argumentos y motivos universales (**Frenzel**, 1976; 1980), los estudios de figuras mitológicas (**Comte**, 1994) o los ensayos en profundidad sobre mitos literarios (**Brunel**, 1992).

De todas las perspectivas que usaron el mito o la dimensión simbólica como elemento constitutivo nos es particularmente interesante el estructuralismo. Alejándose de la crítica histórica, este enfoque (o, mejor dicho, esta mirada de enfoques) entendió el signo como un elemento significativo no desde su individualidad, sino en relación sincrónica en una estructura formal (**Gutiérrez**, 2012, p. 181). A partir de la aproximación estructuralista emergen, por un lado, la narratología y, por otro, el estructuralismo figurativo.

Por un lado, la narratología se constituiría como la rama semiótica dedicada al estudio estructural de los relatos gracias a aportaciones de autores como **Greimas** (1966), **Bremond** (1973) o **Barthes** (1970), entre otros. El estudio estructural del relato permite establecer categorías funcionales y estructuras macro flexibles cuya aplicación puede realizarse en cualquier otro medio, tomando siempre en consideración sus propias particularidades ontológicas y, como destacó de manera crítica **Dabézies** (1992) en relación al mito, evitando también toda posible lectura reduccionista centrada en una visión excesivamente funcionalista. A partir de estas consideraciones, una estructura narrativa dada puede transitar con facilidad entre novelas, piezas teatrales, obras fílmicas, ficción televisiva o videojuegos gracias a la “remediación” (*remediation*) comunicativa, es decir, a la capacidad mediática por la que un medio surge de la síntesis de los anteriores, conservando lo esencial del relato y expresándolo con sus propios medios distintivos (**Bolter; Grusin**, 1999). Ya en este proceso de transformación la narratología destaca algo esencial y redundante en forma de estructura, un contenido simbólico y cultural que será objeto, precisamente, del estructuralismo figurativo.

En este sentido, el estructuralismo figurativo se alejaría del modelo formalista de Lévi-Strauss para entender la imagen como epicentro esencial del pensamiento simbólico y de lo imaginario. Así,

“las consideraciones lógicas que el estructuralismo formal hacía recaer sobre la rigidez hueca de la estructura se fueron llenando de una significación, de un sentido intrínseco al propio concepto de imagen: núcleo generador” (**Gutiérrez**, 2012, p. 182).

A partir de su obra *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, **Durand** (1960) pretende realizar una revalorización de la iconografía, fuertemente denostada por el empirismo y el pensamiento cartesiano, al constituir esta la génesis del

“conjunto de imágenes mentales y visuales mediante las cuales el individuo, la sociedad y, en general, el ser humano organiza y expresa simbólicamente su relación con el entorno” (**Pintor-Iranzo**, 2001, p. 4).

Así, el estructuralismo figurativo recupera lo simbólico como eje rector de toda estructura y la mitología como el compendio de esas

“grandes imágenes’ inmemoriales que no son otra cosa que las que nos van repitiendo eternamente los relatos y las figuras míticas” (**Durand**, 2013, p. 13).

Según Durand, será precisamente la “metáfora obsesiva” (**Mauron**, 1962) de la repetición del mito a lo largo de la historia lo que permitirá su estudio mediante dos técnicas específicas: la mitocrítica o el mitoanálisis.

Para Durand, la mitocrítica sigue el modelo de la *Psicocrítica* de **Mauron** (1962) para conformar un

“método de crítica literaria o artística que centra el proceso comprensivo en el relato mítico inherente (...) a la significación de todo relato”

y que conlleva la

“síntesis constructiva entre las diversas críticas literarias y artísticas, antiguas y nuevas” (**Durand**, 2013, p. 341).

Así, la crítica del relato mítico propuesta por Durand se centra en analizar los mitemas y los “decorados míticos” (**Durand**, 1960) que emergen en una obra de arte dada mediante

“la confrontación del universo mítico que forma el ‘gusto’ o la comprensión del lector con el universo mítico que emerge de la lectura de una obra determinada” (**Durand**, 2013, p. 342).

A partir de esta propuesta de análisis de las metáforas obsesivas o mitemas en una obra dada surge el mitoanálisis como una ampliación del método hacia el campo de la psicología y la sociología. Mientras que la mitocrítica busca estudiar la obra como si fuera un mito, el mitoanálisis busca descubrir

“los mitos patentes o latentes que atraviesan, ‘trabajan’, o sustentan un determinado momento cultural” (Gutiérrez, 2012, p. 183).

El mitoanálisis se ha aplicado a múltiples objetos y disciplinas, como por ejemplo para analizar la evolución del mito del 15M español (Blanco-Gracia, 2014) y muy especialmente en el campo del audiovisual, con el mito del minotauro en la obra filmica de Bayona (Martínez-García, 2017) o la figura del héroe videolúdico en el imaginario de *Nintendo* (Garin-Bononat, 2009). De hecho, existen numerosos trabajos de investigación acerca de la influencia de la mitología en el cine y la televisión, y es que, tal y como argumenta Gubern (2002), la ficción audiovisual, por su vocación de medio de seducción para las masas, se ha convertido desde su nacimiento en un amplificador y divulgador de los grandes esquemas del pensamiento mítico. Parte de su capacidad de expansión se debe al carácter recurrente de los géneros de la ficción, una particularidad que hemos mencionado ya previamente al tratar el mito y que ahora se establece en una doble concepción: lo novedoso (entendido como aquello que deviene nuevo) y lo tradicional o antiguo (entendido como aquello que se reitera) (Eco, 1984). De este modo, la recurrencia del género en el audiovisual (ya sea novedosa, ya sea tradicional) encuentra acomodo en los cuerpos y rostros de los actores como extensiones de los héroes clásicos (Gubern, 1993) o en los mitos más modernos (Gubern, 2002). Por ello, resulta especialmente interesante destacar cómo

“la noción de serie se entrecruza con la de texto y género” (Vilches, 1984, p. 57)

en el marco de la llamada meta-televisión (Carlón, 2005; Olson, 1987; 1990; Tous, 2009), es decir, en un modelo televisivo profundamente metarreferencial en el que el espectador es capaz de asumir la reflexión del medio, su constitución como artificio y las reglas de la intertextualidad (Olson, 1987), siendo esta última característica un elemento esencial de la llamada *quality television* contemporánea (López-Rodríguez, 2016, pp. 59-60). La actual ampliación del ecosistema mediático en pleno siglo XXI supone, para el género como espacio mítico recurrente, una etapa de “plenitud narrativa” (Buonanno, 2018) caracterizada por la profusión masiva e instantánea de ficciones seriadas mediante plataformas digitales y la posibilidad de interacción con el texto serial (Tous, 2008b).

Del mismo modo, algunos de los principios en la base del pensamiento mítico se aplican directamente a la escritura de guiones, como la estructura mítica del viaje del héroe (Campbell, 1959; Vogler, 1998), las veinte tramas maestras propuestas por Tobias (1999), las estrategias propuestas por Sánchez-Escalonilla (2001) o, finalmente, las aportaciones, desde la teoría feminista, que han descrito el viaje de la heroína (Frankel, 2010; Murdock, 1990) o el mito de Perséfone (Hourbury, 2015). En particular, Campbell (1959) propone una metodología semejante a la que Propp (1928) realizó en su morfología del cuento ruso e identifica una serie de estructuras narrativas a partir de las cuales se establece el denominado viaje mítico del héroe, un modelo de alcance universal que años después Vogler (1998) se encargaría de analizar y aplicar a multitud de ejemplos cinematográficos.

En su libro *La semilla inmortal*, Balló y Pérez (1997) proponen el mitoanálisis de 21 argumentos narrativos que pueden considerarse universales de la narrativa y la dramaturgia occidentales, ya que tienen sus raíces en la mitología y la dramaturgia europea y han sido adaptados tanto por el cine como por la televisión. Hay que destacar que la mayoría de ellos representan esquemas narrativos con un héroe masculino como protagonista, y que, precisamente porque se enmarcan coherentemente en la estructura mítica del viaje del héroe, reflejan estructuras ideológicas heteropatriarcales y heteronormativas, que ya habían sido identificadas por investigadoras feministas (Frankel, 2010; Hourbury, 2015; Murdock, 1990). En particular, tanto los argumentos en torno el amor, como aquellos en torno a los estereotipos de género, están influenciados por el modelo de amor romántico y por los estereotipos de género dominantes que a menudo han relacionado el hombre heterosexual promiscuo con rasgos de positividad y éxito y la mujer heterosexual promiscua con rasgos de negatividad y condena (Masanet; Fedele, 2019).

3. Metodología

El diseño metodológico del estudio ha consistido en un análisis de contenido cualitativo, combinado con una lectura en profundidad, de la primera temporada de una muestra aleatoria de 40 ficciones seriadas disponibles en las tres plataformas de *streaming* –*Netflix*, *Prime Video* y *HBO*– desde su implantación en el territorio español hasta 2020¹. A partir de los catálogos de ficciones disponibles en las tres plataformas, se han aplicado los criterios de selección siguientes para seleccionar dicha muestra aleatoria:

- Títulos de ficción seriada (se excluyen películas, documentales, series de animación).
- Títulos catalogados y/o ofrecidos a las y los usuarios del territorio español como “originales” o “exclusivos” de las propias plataformas.
- Títulos de los que se haya estrenado al menos una temporada desde la implementación de las plataformas en el territorio español.
- Equilibrio entre el número de títulos escogidos para cada plataforma.

La lectura en profundidad o *close reading* (Brummet, 2019; Castelló, 2008) es una técnica utilizada por los *Cultural studies* para el análisis de diversos textos, incluidos los audiovisuales. En particular, en este estudio se han seguido y adaptado las propuestas de Buonanno (1996), Fiske y Hartley (1978), y se han tenido en cuenta estudios previos sobre productos de ficción (Araúna; Tortajada; Willem, 2018; Feixa; Masanet; Sánchez-García, 2019), confeccionando una ficha de análisis que ha incluido elementos relativos a cuatro áreas:

- El contexto de producción (idioma, país, año de estreno, número de temporadas, número de episodios, duración media de cada episodio);
- Los códigos expresivos (género y formato): siguiendo la propuesta del observatorio *Euromonitor* (Prado et al., 2020), se han utilizado las categorías “serie”, “serial”, “miniserie” y “sitcom” para la variable “género de ficción” y las categorías procedentes del cine (“drama”, “comedia”, “thriller”, “fantástico/ciencia ficción”, etc.) para la variable “subgénero de ficción”;
- Los personajes (género y edades de los protagonistas, tipo de protagonismo), siguiendo la propuesta de Fedele (2021);
- La estructura narrativa y los significados profundos presentes en las obras, a partir de las categorías del mitoanálisis de Balló y Pérez (1997), que se han agrupado en seis macrocategorías.

Tabla 1. Esquema de las macrocategorías de los argumentos universales

Macro categoría	Mito/argumento universal		Fuente	Posibles tipos/géneros
Viaje	1	Búsqueda del tesoro	<i>Jasón y los argonautas</i> (mitología griega, <i>Iliada</i> , <i>Odisea</i> , <i>Las Argonáuticas</i> de Apolonio de Rodas)	Épica, aventura/acción, espías, detectives, ciencia-ficción.
	2	Retorno al hogar	<i>Odisea</i> (Homero)	Cine bélico (retorno del soldado), western, ciencia-ficción, cruzadas.
	3	Fundación de una nueva patria	<i>Eneida</i> (Virgilio) <i>Antiguo Testamento (Biblia)</i>	Cine histórico, bíblico, conquista (del oeste), western, films fundacionales.
Intruso	4	Intruso benefactor	El mesías (<i>Evangelio</i>)	Cine bíblico, dramas políticos/sociales/históricos, aventura/acción, ciencia-ficción, fantástico.
	5	Intruso destructor	El maligno (<i>Génesis</i> / Mito del maligno)	Terror, <i>thriller</i> , drama, ciencia-ficción, cine apocalíptico, fantástico.
Individuo	6	Venganza	<i>Orestíada</i> (Esquilo) <i>Hamlet</i> (Shakespeare)	Drama, western, gánsteres, revoluciones.
	7	Ansia de poder	<i>Macbeth</i> (Shakespeare)	Drama, cine negro, <i>thriller</i> .
	8	Pacto con el demonio	<i>Fausto</i> (Marlow, Goethe)	Drama, <i>thriller</i> , cine negro, terror.
	9	Ser desdoblado	<i>Narciso</i> (Mitología griega) <i>Jekyll y Hyde</i> (Stevenson)	Drama, <i>thriller</i> , terror, comedia.
	10	Conocimiento de uno mismo	<i>Edipo</i> (Sófocles)	<i>Thriller</i> , cine negro, detectives, drama, ciencia-ficción.
	11	Descenso a los infiernos	<i>Orfeo y Euridice</i> (mitología griega)	Drama, <i>thriller</i> , cine negro, fantástico.
Individuo / sociedad	12	Mártir y tirano	<i>Antígona</i> (Sófocles)	Dramas, histórico, aventura/acción, defensa de los inocentes.
	13	Lo viejo y lo nuevo	<i>El jardín de los cerezos</i> (Chejov)	Drama, histórico.
	14	En el interior del laberinto	<i>Minotauro</i> (Mitología griega) <i>El castillo</i> (Kafka)	Drama, <i>thriller</i> , ciencia-ficción, fantástico.
	15	Creación de la vida artificial	<i>Prometeo / Pigmalión</i> (mitología griega) <i>Frankenstein</i> (Shelley) / <i>Pinocho</i> (Collodi)	Ciencia-ficción, terror, fantástico.
Amor	16	Ascensión por el amor	<i>Cenicienta</i> (Basili, Perrault, Hermanos Grimm)	Comedia romántica, drama romántico, musical, animación.
	17	Amor voluble	<i>Cupido</i> (mitología griega) <i>El sueño de una noche de verano</i> (Shakespeare)	Comedia romántica (coral), drama romántico, musical.
	18	Amor redentor	<i>Europa y Zeus / Amor y Psique</i> (mitología griega) <i>La bella y la bestia</i> (Villeneuve, De Beaumont)	Drama romántico, comedia romántica, terror, fantástico, animación.
	19	Amor prohibido	<i>Romeo y Julieta</i> (Shakespeare)	Drama romántico, comedia romántica, ciencia-ficción, terror, fantástico.
Estereotipos de género	20	Mujer adúltera	<i>Madame Bovary</i> (Flaubert)	Drama, histórico, erótico.
	21	Seductor infatigable	<i>Zeus</i> (mitología griega) <i>Don Juan</i> (Tirso de Molina / Zorrilla)	Drama, comedia romántica, histórico, erótico.

Fuente: Adaptado de Balló y Pérez (1997).

En la tabla 1 se recogen, para cada argumento, su fuente mitológica o literaria y los posibles tipos de películas o de géneros cinematográficos a los que suele asociarse. La agrupación por macrocategorías se ha realizado mayoritariamente por semejanzas temáticas entre argumentos (argumentos en torno al viaje, al intruso, al amor o a los estereotipos de género). El resto de mitos se han agrupado según tipo de conflicto, separando los argumentos centrados en conflictos internos (argumentos en torno al individuo) de los relacionados con conflictos que teóricos del guion audiovisual como **McKee** (1997) o **Seger** (1987) definen como extrapersonales, sociales o institucionales (argumentos en torno a la relación individuo/sociedad). Hay que destacar que también los argumentos en torno al viaje y el intruso suelen escenificar conflictos más bien extrapersonales, mientras que los relativos al amor y los estereotipos de género suelen oscilar entre los conflictos internos y los llamados “de relación”, es decir, entre personajes que se mueven en una esfera íntima y personal (**Seger**, 1987).

Para asegurar la fiabilidad entre codificadores, los investigadores del equipo acordamos los criterios de análisis antes, durante y después de llenar las fichas de cada título, con base en los pasos siguientes:

- 1) Antes del visionado, los tres investigadores hemos acordado las descripciones de las variables contenidas en la ficha de análisis y hemos redactado un libro de códigos que contenía dichas descripciones y, en los casos pertinentes, las categorías de codificación de esas variables (p. e., género y subgénero).
- 2) Por parejas de investigadores, hemos visionado la primera temporada de cada ficción seriada.
- 3) Para cada ficción seriada, uno de los investigadores ha registrado en la ficha de análisis los elementos relativos al contexto de producción, los códigos de los géneros, los personajes y las estructuras narrativas.
- 4) Para el análisis de las estructuras narrativas, hemos tenido en cuenta las teorías y técnicas del guion audiovisual (**McKee**, 1997; **Sánchez-Escalonilla**, 2001; **Seger**, 1987) así como las estructuras míticas (**Campbell**, 1959; **Murdock**, 1990; **Vogler**, 1998). Para el mitoanálisis, hemos recogido los argumentos de las tramas horizontales de cada ficción, para sucesivamente compararlos con los esquemas narrativos recogidos por **Balló y Pérez** (1997), y atribuir mitos principales y secundarios a cada título analizado. Hay que precisar que, en ficción seriada, las tramas horizontales son aquellas “líneas argumentales” que “crecen a lo largo de varios capítulos” (**Huerta**, 2005, p. 5) y “se extienden hasta el final de una temporada” (**Cuadrado**, 2016, p. 24), a diferencia de las tramas llamadas “autoconclusivas”, “que se resuelven en el mismo capítulo que las plantea” (**Huerta**, 2005, p. 5), o “episódicas”, es decir “que se crean, desarrollan y cierran en un mismo episodio” (**Cuadrado**, 2016, p. 23).
- 5) Después de completar todas las fichas, los tres investigadores las hemos puesto en común y las hemos contrastado con el marco teórico del estudio.
- 6) Los tres investigadores hemos discutido e interpretado conjuntamente los datos, atribuyendo de manera conjunta las categorías definitivas correspondientes a cada variable.
- 7) Los tres investigadores hemos redactado los resultados del análisis de manera conjunta.

4. Descripción de la muestra

La muestra ha sido formada por 14 títulos de *Netflix*, 13 títulos de *Prime Video* y 13 títulos de *HBO*, recogidos en la tabla 2. Siguiendo los criterios de selección, los 40 títulos seleccionados son ficciones seriadas que aparecen en los catálogos de las tres plataformas como “originales” o “exclusivos” de las mismas, aunque en algunos casos se trate de coproducciones (*Fleabag*, *A very English scandal*, coproducido con la *BBC*) o de títulos ya estrenados en otras cadenas (*Derry girls*, *The end of the f***ing world*, estrenados en *Channel 4*).

Tabla 2. Títulos de la muestra

HBO	Año estreno	N. temporadas	Prime Video	Año estreno	N. temporadas	Netflix	Año estreno	N. temporadas
<i>Game of thrones</i>	2011	8	<i>Mozart in the jungle</i>	2014	4	<i>House of cards</i>	2013	6
<i>Veep</i>	2012	7	<i>The man in the high castle</i>	2015	4	<i>Peaky blinders</i>	2013	5
<i>Girls</i>	2012	6	<i>The expanse</i>	2015	4	<i>Narcos</i>	2015	3
<i>The leftovers</i>	2014	3	<i>This is us</i>	2016	4	<i>Sense8</i>	2015	2
<i>True detective</i>	2014	3	<i>Fleabag</i>	2016	2	<i>Stranger things</i>	2016	3
<i>Westworld</i>	2016	3	<i>Crisis in six scenes</i>	2016	1	<i>13 reasons why</i>	2017	4
<i>The young Pope</i>	2016	1	<i>American gods</i>	2017	2	<i>The end of the f***ing world</i>	2017	2
<i>Big little lies</i>	2017	2	<i>I love Dick</i>	2017	1	<i>Mindhunter</i>	2017	2
<i>Sharp objects</i>	2018	1	<i>A very English scandal</i>	2018	1	<i>Chilling adventures of Sabrina</i>	2018	3
<i>Chernobyl</i>	2019	1	<i>Carnival row</i>	2019	1	<i>Élite</i>	2018	3
<i>Euphoria</i>	2019	1	<i>Modern love</i>	2019	1	<i>Derry girls</i>	2018	2
<i>Foodie love</i>	2019	1	<i>The boys</i>	2019	1	<i>Sex education</i>	2019	2
<i>Watchmen</i>	2019	1	<i>Hunters</i>	2020	1	<i>The Umbrella Academy</i>	2019	1
						<i>Locke & Key</i>	2020	1

Casi la totalidad de la muestra está formada por ficciones seriadas estadounidenses en inglés, con la excepción de los títulos británicos (*Peaky blinders*, *The end of the f***ing world*, *Derry girls*, *Sex education*, *A very English scandal*), dos títulos españoles en castellano (*Foodie love*, *Élite*), dos co-producciones (*Chernobyl*, *The young Pope*), y tres títulos que introducen otras lenguas vehiculares a parte del inglés (*The young Pope*: italiano; *Narcos*: castellano; *The man in the high castle*: japonés y alemán).

La gran mayoría de los títulos analizados (32) corresponden al género del serial, es decir, están formados por capítulos con continuidad narrativa, que desarrollan en su conjunto la trama principal horizontal y las tramas secundarias e incluyen, a menudo, estrategias de guion típicas de la lógica serial, especialmente *cliffhangers* al final de cada capítulo. Aun así, responden a lógicas de producción de alto presupuesto, realización cinematográfica, y duración episódica de entre 50 y 60 minutos. Además, se trata principalmente de títulos de corte dramático, que se organizan en torno a sub-géneros ficcionales como el drama (*The young Pope*, *Big little lies*, *This is us*), el fantástico (*Game of thrones*, *The Umbrella Academy*) o la ciencia-ficción (*Westworld*, *The expanse*) y, a menudo, se caracterizan por la hibridación genérica (*Sharp objects*, *House of cards*), elemento que apuntaba ya Tous (2008a) en su estudio sobre 5 títulos estadounidenses de la década pasada, y que también el monográfico coordinado por Donstrup (2018) destaca respecto a las narrativas serializadas actuales. Apenas 4 títulos se han clasificado como series, es decir, ficciones formadas por episodios autoconcluyentes. Aun así, también cuentan con tramas horizontales que se desarrollan a lo largo de toda la temporada y, por lo tanto, responden a cierta hibridación genérica (*Foodie love*, *Derry girls*), de la misma manera que las tres mini-series (*Chernobyl*, *A very English scandal*, *Crisis in six scenes*) y la única sitcom de la muestra (*Veep*). Tan sólo *Veep* puede catalogarse como una sitcom relativamente “clásica”, dentro del subgénero dedicado al entorno laboral, si bien el serial dramedia *Fleabag* también podría entenderse como una modernización de la sitcom o un híbrido junto al monólogo cómico: las risas enlatadas serían sustituidas en este caso por una interacción directa de la protagonista con la audiencia.

Respecto a la hibridación de sub-géneros, merecen una atención especial, por un lado las *teen series* (casi exclusivamente títulos de Netflix, excepto *Euphoria* de HBO), que mezclan el tipo adolescente con sub-géneros como el drama (*13 reasons why*), la comedia (*Sex education*), el thriller (*Élite*) o el fantástico (*Chilling adventures of Sabrina*) y, por otro lado, aquellos títulos clasificados como comedias, y que, en realidad, deberían considerarse *dramedies* (*Girls*, *Foodie love*, *Modern love*, *Fleabag*). Son precisamente estos últimos títulos los que se sitúan generalmente en una duración media de entre 25 y 33 minutos por episodio, una duración tradicionalmente asociada a las sitcoms.

5. Mitos clásicos y nuevos patrones en las ficciones contemporáneas

5.1. Mitos sobre el viaje y el “viaje de empoderamiento”

Los argumentos narrativos sobre el viaje –la búsqueda del tesoro, el retorno al hogar o la fundación de una nueva patria– son más bien mitos secundarios en la muestra analizada y se alejan bastante de sus esquemas originales, dejando a menudo de lado los conflictos extrapersonales típicos de los mitos originales, para centrarse en conflictos más bien interiores.

El único caso donde se encuentra la búsqueda del tesoro como mito principal en una versión cercana al esquema original es el de *Umbrella Academy*, donde los protagonistas tienen el objetivo de salvar el mundo del apocalipsis. Aun así, este esquema narrativo se acaba mezclando con el del conocimiento de uno mismo, ya que los propios protagonistas se revelan a sí mismos como la causa del fin del mundo. También, cuando funciona como mito secundario, la búsqueda del tesoro tiende a relacionarse con el argumento del conocimiento de uno mismo, en tramas de misterio o vinculadas a la búsqueda de un culpable. Son ejemplos de ello las *teen series* *13 reasons why* y *Élite*, en las que las tramas principales giran alrededor de un suicidio y un asesinato respectivamente, así como los personajes de Joe y Kido en *The man in the high castle*, involucrados en tramas de espionaje. De todas maneras, cuando está presente como mito secundario, el argumento narrativo de Jasón se declina más bien como búsqueda de un tesoro inmaterial, como son la propia felicidad o la autorrealización. Hay que destacar que la

Tabla 3. Argumentos en torno al viaje

Título de la serie	Búsqueda del tesoro	Retorno al hogar	Fundación nueva patria
<i>13 reasons why</i>	Secundario		
<i>Carnival row</i>	Secundario		
<i>Chernobyl</i>	Secundario		
<i>Derry girls</i>	Principal		
<i>Euphoria</i>	Principal		
<i>Game of thrones</i>	Secundario	Secundario	Secundario
<i>Girls</i>	Principal		
<i>I love Dick</i>	Secundario		
<i>Sense8</i>	Secundario		
<i>The end of the f***ing world</i>	Secundario		
<i>The man in the high castle</i>	Secundario		
<i>The Umbrella Academy</i>	Principal		
Total principales	4	0	0
Total secundarios	8	1	1

búsqueda de la felicidad a través del crecimiento personal y la autorrealización está relacionada sobre todo con *teen series* (*Euphoria*) y seriales protagonizados por mujeres (*Girls*) o con fuerte presencia de personajes del colectivo LGT-BIQ+ (*Sense8*). Se trata, en estos casos, de viajes metafóricos donde la aventura queda en un segundo plano, donde predominan los conflictos interiores de las protagonistas —a diferencia de la superación de obstáculos externos en el mito clásico—, y donde a menudo el enemigo contra el que luchar son los miedos e inseguridades del propio personaje. Por estas razones, estos viajes “de empoderamiento” se alejan de la estructura clásica del mito de Jasón y del viaje del héroe, acercándose, en cambio, a la estructura mítica del viaje de la heroína propuesto por investigadoras feministas (Frankel, 2010; Murdock, 1990).

Aunque no se ha encontrado claramente el mito del retorno al hogar en ninguna de las ficciones analizadas, sí que es posible identificarlo vinculado al de la nueva patria, como secundario, en la trama de Daenerys-Khaleesi de la primera temporada de *Game of thrones*. Aún así, a diferencia del relato fundacional original —que describe la aventura colectiva un grupo de supervivientes o de un pueblo, a menudo agrupado alrededor de un líder, cuyo objetivo es fundar una nueva patria, ya que la suya está perdida (Balló; Pérez, 1997)—, en el caso de *Game of thrones* la fundación de una nueva patria queda vinculada a una protagonista femenina que queda apuntada como mesías en el cierre de la primera temporada, algo insólito en los patrones clásicos. Por último, merece la pena mencionar, como declinación del mito de la búsqueda del tesoro, el viaje hacia una vida mejor que emprenden los jóvenes protagonistas de *The end of the f***ing world*, bajo iniciativa de ella, Alyssa. Una vez más, a diferencia de los patrones clásicos, es una protagonista femenina la que funciona como sujeto de acción en un viaje venturoso. En estos dos casos, por tanto, también podemos hablar de “viajes de empoderamiento” de las protagonistas femeninas.

5.2. Mitos sobre el intruso y el “mesías mestizo”

Los argumentos sobre el intruso siguen patrones ya asociados a los tipos y los géneros cinematográficos recogidos en la tabla 1. El intruso destructor se asocia principalmente al thriller (*True detective*, *Hunters*), al terror (*Stranger things*), al fantástico (*Locke & Key*, *Watchmen*) y a un género menos habitual como es la comedia (*Crisis in six scenes*). Sólo en este último caso el intruso destructor responde a la idea del hogar amenazado a través de la figura de una vampiresa que, mediante sus ideas socialistas y su apariencia hippie, invita a los personajes a modificar sus normas de conducta conservadoras. La *femme fatale* no persigue el cambio por una motivación perversa, pero el personaje sí que resume aquello que Balló y Pérez reconocen en la figura de Lilith: la ambivalencia y el atractivo pero también la mujer

“activa, bella e independiente, decididamente liberada de la opresión del macho” (Balló; Pérez, 1997, p. 88).

Se trata de un “argumento misógino” pero también de un cierto tipo de encarnación caótica del maligno, algo que ya sucede con total plenitud en el resto de la muestra: en *True Detective* el llamado “Rey Amarillo” es un asesino en serie, en *Hunters* los nazis pretenden construir un cuarto Reich, en *Locke & Key* un demonio pretende someter el mundo y vincularlo con su dimensión, en *Watchmen* tanto el intruso como la intrusa destructora buscan robarle sus poderes a un superhéroe/dios para controlar a su voluntad a toda la humanidad, y en *Stranger things* el *Upsidedown* pretende acabar con la vida terrestre.

El intruso benefactor también se relaciona principalmente con el terror y el fantástico y cumple la máxima de que el paso del personaje por el status-quo no pueda explicarse sin la conciencia de violentar un orden y ayudar a configurar una nueva identidad colectiva (Balló; Pérez, 1997). Tanto Sabrina en *Chilling adventures of Sabrina* como los superhéroes de *Umbrella Academy*, la Khaleesi de la primera temporada de *Game of thrones*, el curandero casi mesiánico Wayne Gilchrest en *The leftovers* o el Philo de *Carnival row* suponen la propagación de un nuevo código de valores y van acompañados

“de la demostración de una fuerza sobrenatural (milagros y prodigios) que protege al héroe y le permite captar progresivamente nuevos adeptos” (Balló; Pérez, 1997, p. 57).

Algo novedoso respecto al argumento clásico vendría a ser la idea de que el salvador es siempre mestizo: tanto Sabrina (medio humana, medio bruja), como Philo (medio hada, medio humano), Khaleesi (Targaryen y Dothraki, madre de drago-

Tabla 4. Argumentos en torno al intruso

Título de la serie	Intruso benefactor	Intruso destructor
<i>A very English scandal</i>		Secundario
<i>Carnival row</i>	Principal	
<i>Chilling adventures of Sabrina</i>	Principal	
<i>Crisis in six scenes</i>		Principal
<i>Game of thrones</i>	Secundario	
<i>Hunters</i>		Secundario
<i>Locke & Key</i>		Principal
<i>Stranger things</i>	Secundario	Principal
<i>The leftovers</i>	Secundario	
<i>The Umbrella Academy</i>	Secundario	
<i>The young Pope</i>		Secundario
<i>True detective</i>		Principal
<i>Watchmen</i>		Secundario
Total principales	2	4
Total secundarios	4	4

nes), Gilchrest (curandero milagroso), como los humanos con superpoderes de *Umbrella Academy*, se presentan como representantes de otros mundos. A diferencia del patrón clásico del mesías, ninguno de ellos es un hijo de Dios, sino una mezcla de diversas razas que pueblan la tierra y que se convertirán en figuras capitales para su evolución. El discurso social, pues, se potencia desde las fronteras entre mundos.

Lo que une a los argumentos sobre el intruso es que el héroe siempre se escapa de la concepción clásica: tanto si pertenecen a la infancia, adolescencia o madurez, aquellos que reciben las enseñanzas del benefactor o luchan contra el destructor parten de un entorno marginal. La diferencia, eso sí, radica en la descripción de los personajes y sus características, ya que la estructura mítica del viaje del héroe (Campbell, 1959; Vogler, 1998) y los conflictos extrapersonales se respetan en la gran mayoría de los casos.

5.3. Mitos sobre el individuo y el personaje por encima de la trama

Tabla 5. Argumentos en torno al individuo

Título de la serie	Venganza	Ansia de poder	Pacto con el demonio	Ser desdoblado	Conocimiento de uno mismo	Descenso a los infiernos
<i>13 reasons why</i>					Secundario	
<i>A very English scandal</i>		Secundario				
<i>American gods</i>					Secundario	
<i>Big little lies</i>					Secundario	
<i>Carnival row</i>		Secundario			Principal	
<i>Chernobyl</i>						Principal
<i>Élite</i>					Secundario	
<i>Euphoria</i>					Principal	Principal
<i>Fleabag</i>					Principal	
<i>Foodie Love</i>					Secundario	
<i>Game of thrones</i>	Secundario	Principal				
<i>Girls</i>					Principal	
<i>House of cards</i>		Principal	Secundario			
<i>Hunters</i>	Principal				Secundario	
<i>I love Dick</i>					Secundario	
<i>Locke & Key</i>					Secundario	
<i>Mindhunter</i>				Principal	Secundario	
<i>Narcos</i>		Principal			Secundario	
<i>Peaky blinders</i>		Principal				
<i>Sense8</i>					Secundario	
<i>Sex education</i>					Secundario	
<i>Sharp objects</i>	Secundario				Principal	Secundario
<i>Stranger things</i>					Secundario	Secundario
<i>The boys</i>	Principal				Secundario	
<i>The end of the f***ing world</i>					Secundario	
<i>The expanse</i>					Principal	
<i>The leftovers</i>					Secundario	Secundario
<i>The man in the high castle</i>		Secundario			Secundario	
<i>The Umbrella Academy</i>					Principal	
<i>The young Pope</i>		Secundario				Secundario
<i>This is us</i>					Secundario	
<i>True detective</i>					Secundario	Secundario
<i>Veep</i>		Principal				
<i>Watchmen</i>					Secundario	
<i>Westworld</i>					Secundario	
Total principales	2	5	0	1	7	2
Total secundarios	2	4	1	0	21	5

Los argumentos en torno al individuo son los más presentes en la muestra, tanto como principales como secundarios. El más habitual es el relacionado con el conocimiento de uno mismo, cuya estructura narrativa encontramos presente en 28 títulos de la muestra. Normalmente aparece vinculado a un misterio donde se descubre la verdad sobre el protagonista o su entorno y suele estar relacionado con el thriller (*Élite*, *13 reasons why*, *This is us*, *Big little lies*, *True detective*, *Mindhunter*), el fantástico (*Carnival row*, *Stranger things*, *Watchmen*) o la ciencia-ficción (*The expanse*, *The leftovers*). Hay que destacar la dramedia *Fleabag*, donde el autoconocimiento –mito muy relacionado con las series con protagonista femenina (*Girls*, *I love Dick*, *Sharp objects*, *Euphoria*, *Sense8*)–, se entremezcla con el argumento de la mujer adúltera, si bien ambas estructuras sufren una vuelta de tuerca ya que la protagonista no quiere conocerse o, al menos, el proceso estaría más cercano al autoengaño, mientras que el adulterio –o más bien la promiscuidad– no está tratado como un estereotipo negativo. Si en el argumento clásico la indagación sobre uno mismo

“es la frontera que abre un camino tortuoso hacia el drama más inesperado” (Balló; Pérez, 1997, p. 249),

en este caso funciona más bien como un camino que inesperadamente desemboca en la comedia. Por otro lado, y a diferencia de los arcos de transformación cinematográficos donde el/la protagonista suele sufrir un cambio considerable entre el inicio y el final de la cinta, las ficciones seriadas extienden este desarrollo en el tiempo (Cuadrado, 2016), y aunque el proceso de autodescubrimiento

“produce tal efecto en sí mismo, que el personaje ya no vuelve a ser nunca más quién era, y su vida cambia” (Brenes, 2012, p. 16),

esta dosificación del cambio y de las revelaciones se ralentiza confirmando que una de las diferencias fundamentales entre la narración para cine y televisión pasa precisamente por una construcción más detallada y paulatina del personaje que requiere más tiempo y que se expande a través de múltiples episodios y temporadas. En este sentido, tal y como asegura la formulación de García (2016), resulta especialmente útil el concepto de *cyclical re-allegiance*:

“La naturaleza de la serie le da al espectador acceso a las cualidades más íntimas del personaje, formando una historia naturalista y global que tiene como objetivo capturar las heridas del tiempo en la vida de los personajes” (García, 2016).

Esta *cyclical re-allegiance* implica también que la audiencia está dispuesta a realizar una inversión a largo plazo en los personajes con el objetivo de implicarse emocionalmente con los mismos, proceso que la ficción seriada televisiva permite llevar a cabo de un modo privilegiado (García, 2016).

El segundo argumento en torno al individuo que más aparece en la muestra es el relacionado con el ansia de poder. Como ya ocurría en cine, la estructura se asocia principalmente a dramas, thrillers y género negro/policiaco (*Narcos*, *House of cards*, *Peaky blinders*, *The young Pope*) así como a poderosos personajes masculinos, que son grandes estrategias políticas con los que el espectador se identifica pese a su corruptibilidad moral, es decir, antihéroes. El antihéroe, pues, se convierte en un protagonista que se encuentra

“privado de las cualidades con las que habitualmente se presenta al héroe” (Estébanez-Calderón, 1999, p. 40).

Estas cualidades, que Estébanez-Calderón resume en la belleza, la juventud, el valor y la nobleza, se suman a la contradicción sobre la figura que Álamo-Felices destaca desde el punto de vista de la narratología:

“el héroe se presenta orgánico y sin contradicciones, el antihéroe, sin embargo, se construye desde la contradicción y la disfuncionalidad con su época” (Álamo-Felices, 2013, pp. 192-193).

Una cierta excepción es la sitcom *Veep*, única comedia y única antiheroína dentro de los títulos de la muestra con el ansia de poder como argumento principal, donde la protagonista es una figura torpe que nunca ve recompensada su ambición, cuyas decisiones resultan cuestionables tanto moral como formalmente y de la que se habla, en su contexto, en términos casi ornamentales. Resulta reseñable que dos ficciones como *House of cards* y *Veep*, con motivos temáticos tan similares (la vicepresidencia de EUA y la ambición en la Casablanca), traten a su protagonista principal de manera tan distinta: el hombre desde el thriller y la estrategia, la mujer desde la sátira y la incapacidad. También hay que destacar la complejidad de *Game of thrones*, serial en que los argumentos se mezclan y se entrelazan de manera intrincada, aunque podamos identificar el ansia de poder como un motivo básico de toda la serie (no únicamente de la primera temporada).

La venganza, que también tiene una presencia secundaria en *Game of thrones*, es el argumento principal de dos seriales que juegan con el humor negro, aunque partiendo de géneros diferentes: el fantástico *The boys*, donde los protagonistas quieren vengarse de los superhéroes, y el thriller *Hunters*, en el que un colectivo de judíos, hartos de la inacción de la administración (o incluso de su colaboracionismo mediante la amnistía a científicos genocidas), se dedica a ajusticiar por su mano a antiguos dirigentes nazis. Una vez más, estamos delante de antihéroes. En particular, *The boys* pone en discusión el propio concepto de superhéroes de cómic, que en el serial tienen el rol de antagonistas, mientras que los protagonistas se presentan como antihéroes que, como los del argumento del ansia de poder, toman decisiones y llevan a cabo acciones moralmente discutibles.

No se ha encontrado ningún título de la muestra que tenga el pacto con el demonio como argumento principal mientras que el mito del ser desdoblado solo se ha encontrado como principal en una ocasión y modificado respecto al original. Es el caso del thriller *Mindhunter*, que pivota sobre las entrevistas reales a asesinos en serie donde se muestra y analiza

la doble condición mental de los sujetos: por un lado, amables y cándidos (en ocasiones, como en el caso de Ed Kemper, hasta el exceso) y, por otro, fríos y megalómanos al contar los detalles de sus atrocidades. Por último, el argumento del descenso a los infiernos se ha encontrado en varios títulos muy diferentes entre ellos: la miniserie *Chernobyl*, donde la explosión de la central nuclear y sus consecuencias generan no tanto un infierno literal, pero sí todo lo cerca que la tierra pueda estar de uno; la *teen series Euphoria*, en la que tanto la protagonista Rue como sus compañeros de instituto bajan constantemente a sus propios infiernos personales para poder salvarse a ellos mismos; el drama fantástico *The leftovers*, donde el planeta pierde al 2% de la población y el protagonista tendrá que lidiar con sus propios (y literales) demonios internos. En este último caso, como en el mito Orfeo, la búsqueda del amor perdido va más allá de la vida y el personaje que realiza la búsqueda la lleva a cabo a través de fuerzas que escapan a la razón y que se vinculan con lo sobrenatural. En *The leftovers* y *Chernobyl*, además, el descenso a los infiernos se vincula directamente con la muerte y

“el serio pensamiento de la muerte nos da el ímpetu para seguir el dictado del templo de Apolo en Delfos: conocernos a nosotros mismos” (Mas-Soler, 2015, p. 45).

Tanto aquí como en otras de las series mencionadas, este existencialismo propio de Kierkegaard estimula una reflexión en los personajes y los ilumina en su búsqueda de la verdad. Así, los infiernos se vinculan directamente con una muerte que permite acceder al autoconocimiento.

5.4. Los mitos sobre la relación individuo-sociedad y la escasez de los mitos colectivos

Tabla 6. Argumentos en torno al individuo-sociedad

Título de la serie	Mártir y tirano	Lo viejo y lo nuevo	En el interior del laberinto	Creación de vida artificial
<i>American gods</i>		Principal		
<i>Chernobyl</i>	Secundario		Secundario	
<i>Crisis in six scenes</i>		Secundario		
<i>Game of thrones</i>	Secundario			
<i>Girls</i>			Secundario	
<i>Mozart in the jungle</i>		Secundario		
<i>The expanse</i>	Secundario			
<i>The leftovers</i>		Principal		
<i>The man in the high castle</i>	Principal			
<i>The young Pope</i>	Secundario	Principal		
<i>Watchmen</i>		Principal		
<i>Westworld</i>	Secundario			Principal
Total principales	1	4	0	1
Total secundarios	5	2	2	0

No son muchos los títulos que tienen como esquema narrativo principal los argumentos sobre los conflictos entre el individuo y la sociedad, es decir, que ejemplifiquen conflictos extrapersonales. *Westworld* es, por ejemplo, el único caso de la muestra centrado en el argumento de la creación de la vida artificial. Este serial de ciencia-ficción, ambientado en un parque temático, donde se plantea constantemente la tensión entre la autonomía y libertad del ser humano y el determinismo de los androides anfitriones que lo habitan, también presenta el argumento de la mártir y el tirano, que sí está bastante más presente en la muestra. Así, la estructura aparece en las tensiones entre el Estado y la ciencia en *Chernobyl*, en las consecuencias de la proclamación de un nuevo papa de *The young Pope* o, sobre todo, en el drama distópico *The man in the high castle*. En este último caso la protagonista, Juliana, cumple las cinco características mencionadas por Balló y Pérez (1997) respecto a Antígona: es una mujer (conflicto entre hombres y mujeres), joven (conflicto entre jóvenes y viejos) y sola (conflicto entre un individuo y una sociedad), devota a la justicia (conflicto entre dioses y humanos) y piadosa (conflicto entre vivos y muertos) que se enfrenta a los poderes tiránicos (los nazis y los japoneses que han invadido EUA).

Por otro lado, tanto el drama *The young Pope* como el serial dramático/fantástico *The leftovers*, y los seriales fantásticos *American gods* y *Watchmen* estarían centrados en el argumento de lo viejo y lo nuevo, aunque desde perspectivas diferentes. *The young Pope* plantea un Vaticano donde el nombramiento de un nuevo papa trae consigo una conservadora propuesta de renovación de la Iglesia católica. Los otros tres ejemplos, sin embargo, plantean realidades alternativas tanto de futuro como de pasado: *The leftovers* bascula sobre el recuerdo de un mundo previo al que un 2% de la población partiera inesperada y repentinamente de la Tierra; *American gods* se basa en el conflicto entre unos nuevos dioses

tecnológicos y los viejos dioses de origen nórdico que cada vez pierden más fuerza hasta convertirse en mortales por falta de adoradores; *Watchmen* es una libre adaptación del cómic de Alan Moore centrado en un 2019 ucrónico donde los superhéroes han existido y modificado todo nuestro contexto histórico, es decir, que más que sobre lo viejo y lo nuevo se trata de una ficción sobre lo que pudo haber sido nuestro pasado y lo que, en consecuencia, podría haber sido nuestro presente. Por último, el argumento del laberinto se ha encontrado solo de forma secundaria en la relación compleja que la protagonista de *Girls*, Hannah, tiene con la ciudad de Nueva York, y en la enmarañada burocracia rusa de la miniserie *Chernobyl*. Se trata pues de un laberinto más conceptual o de lo que **Gubern** (1996) llamaría la imagen-laberinto, aquella que a través de rodeos y pérdidas daría pie a una imagen simbólica.

5.5. Mitos sobre el amor y el “amor hacia uno mismo”

Tabla 7. Argumentos en torno al amor

Título de la serie	Ascensión por el amor	Amor voluble	Amor redentor	Amor prohibido
<i>13 reasons why</i>			Principal	
<i>A very English scandal</i>		Secundario		Principal
<i>Big little lies</i>		Principal		
<i>Carnival row</i>			Secundario	Secundario
<i>Crisis in six scenes</i>		Secundario		
<i>Élite</i>	Secundario	Secundario	Principal	Secundario
<i>Euphoria</i>		Secundario	Secundario	
<i>Fleabag</i>		Secundario		
<i>Foodie love</i>			Principal	
<i>Girls</i>		Secundario		
<i>Locke & Key</i>		Secundario		
<i>Modern love</i>			Principal	
<i>Mozart in the jungle</i>	Principal			
<i>Peaky Blinders</i>				Secundario
<i>Sense8</i>			Principal	
<i>Sex education</i>		Secundario	Principal	Secundario
<i>Stranger things</i>			Secundario	
<i>The boys</i>				Secundario
<i>The end of the f***ing world</i>			Principal	
<i>The leftovers</i>			Secundario	
<i>This is us</i>			Principal	
<i>Watchmen</i>				Secundario
<i>Westworld</i>				Secundario
Total principales	1	1	8	1
Total secundarios	1	8	4	7

En la muestra están muy presentes los mitos en torno al amor, a menudo combinados entre ellos. Suelen aparecer o bien como principales –especialmente en las *teen series* y en algunos dramas románticos (*This is us*, *Foodie love*), o en comedias románticas (*Modern love*)– o bien como secundarios en distintas tramas amorosas de títulos de géneros diferentes (amor voluble en *Locke & Key* y *Fleabag*; amor prohibido en *Watchmen* y *The man in the high castle*; amor redentor en *Carnival row* y *Peaky blinders*).

Los mitos de la ascensión por el amor, el amor voluble y el amor prohibido solo se encuentran como principal en un título cada uno. En la comedia *Mozart in the jungle*, la pareja que da el juego romántico, el director Rodrigo De Souza y la oboísta Hailey, ascienden en fama, prestigio y placer por la música a medida que su relación amorosa (extraña, compleja y tortuosa) se desarrolla. Hay un cierto parecido con el mito original de la Cenicienta, donde el crecimiento personal de la protagonista, una joven desvalida, se vincula a una mejora social mediante el matrimonio con un hombre de clase más alta (**Balló; Pérez, 1997**): Hailey al principio no es una artista reconocida, pero va progresando en su carrera profe-

sional a medida también que avanza su relación personal con De Souza. Pero, a diferencia del cuento de hadas, Hailey progresa en su carrera sobre todo por sus propios méritos artísticos, mientras que De Souza, que también encarna el arquetipo de Don Juan, descubre con ella una nueva forma de amor.

En el serial dramático *Big little lies*, las mujeres protagonistas viven, cada una, un amor que puede considerarse voluble al irse modificando con el tiempo; es un amor que, además, les hace replantearse su propia condición. En este caso, el amor romántico no acaba triunfando, como pasa en el mito original (Balló; Pérez, 1997): la relación amorosa no es el fin ni el objetivo de los personajes, sino que más bien el medio a través del cual hacen su proceso de autoaceptación y emancipación, un proceso parecido al “viaje de empoderamiento” descrito más arriba. En la miniserie histórica biográfica *A very English scandal* también se muestra un viaje interior a través del amor imposible entre dos hombres en la Inglaterra de los años sesenta y setenta. El mito original del amor prohibido, ejemplificado por la historia de Romeo y Julieta, tiene un final trágico, ya que para la pareja los obstáculos exteriores son imposibles de superar (Balló; Pérez, 1997). En el caso de *A very English scandal*, al tratarse de una dramedia, aunque la relación entre un político y un joven sin estudios no sea posible y casi acabe con el primero asesinando al otro, no hay final trágico. Al mismo tiempo, la imposibilidad de hacer público el romance hace que el joven se libere y acepte su propia homosexualidad, consiguiendo, así, empoderarse.

Finalmente, el mito del amor redentor es el más presente en la muestra, aunque sufre modificaciones y actualizaciones respecto a la historia original de la Bella y la Bestia, que lo hacen alejarse de las lógicas heteropatriarcales típicas del mito original. En muchas *teen series* (*13 reasons why, Élite, Sex education*), por ejemplo, se invierten los arquetipos de género de la pareja entre salvador/salvado (Fedele; Masanet, en prensa). En *The leftovers* el argumento del amor redentor también se relaciona con un protagonista masculino que, gracias al mismo, supera su trauma. En otros títulos, en cambio, la redención a través del amor pasa por un proceso de autoaceptación y de amor hacia uno mismo, como en los casos de la serie dramática *Foodie love*, de la comedia *Modern love*, del serial fantástico *Sense8* o del serial dramático *This is us*.

En este sentido, los cuatro mitos originales en torno al amor parecen converger hacia un nuevo ideal amoroso, el “amor hacia uno mismo”, según el cual no puede haber relación amorosa sana sin el paso previo de la autoaceptación a través del amor hacia la propia persona, sobreponiendo a los conflictos relacionales típicos de las tramas amorosas conflictos interiores de los personajes.

5.6. Mitos sobre los estereotipos de género y la “mujer liberada”

Finalmente, en lo que se refiere a los estereotipos de género, mientras el mito del seductor infatigable aparece solo como secundario en *Mozart in the jungle* (donde se mezcla con el de la ascensión por amor), el de la mujer adúltera evoluciona en diversos títulos protagonizados por personajes femeninos y creados por mujeres (*I love Dick, Fleabag, Girls*).

En primer lugar, el protagonista de *Mozart in the jungle*, De Souza, símbolo de la modernidad musical, se convierte en un gran seductor de mujeres, en especial entre aquellas que aprecian su don artístico. Pero, a diferencia del mito original, en el que Don Juan representa la ruptura absoluta de las reglas y normas preestablecidas, es egoísta, insatisfecho e inmaduro, y trata a las mujeres como objeto de consumo y las seduce por sus intereses (Balló; Pérez, 1997), De Souza se inscribe en el proceso seductor propio de la genialidad creativa y la erótica de la intelectualidad por encima del componente físico.

En segundo lugar, el mito de mujer adúltera es completamente revisitado en el serial dramedia *I love Dick*, en clave feminista. La protagonista, Chris, se casó joven con un hombre mayor e interesante, al que sí quiere, pero por el que no se siente valorada. Hay, por tanto, ciertos puntos en común con el argumento de *Madame Bovary*, en el que la protagonista vive un enamoramiento y un matrimonio prematuro, tiene una visión idealizada del amor, y de repente siente una “llamada del deseo” (Balló; Pérez, 1997). La presencia de Dick desata todas las pasiones de Chris, que, a diferencia de *Madame Bovary*, no las esconde: más bien las hace públicas en el pueblo, que se nutre de esas mismas pasiones. A diferencia del patrón original, el adulterio no se llega a consumir físicamente, porque Chris entiende que la búsqueda de la pasión es algo interior y tiene que ver con la búsqueda de ella misma y su propia aceptación. Al no haber final trágico, la mujer sale ganadora de la experiencia, que funciona, una vez más, como un viaje de empoderamiento, de emancipación y de fortificación de la propia identidad de la protagonista. La temática del adulterio y de la promiscuidad sexual está presente, como argumento secundario, también en otras series de mujeres, como *Fleabag* o *Big little lies*. En particular, la protagonista de *Fleabag* es una joven que disfruta del sexo y de sus amantes libremente, y, aunque pueda parecer egoísta e insensible (casi una versión femenina de Don Juan), los propios mecanismos narrativos

Tabla 8. Argumentos en torno a los estereotipos de género

Título de la serie	Mujer adúltera	Seducor infatigable
<i>Big little lies</i>	Secundario	
<i>Fleabag</i>	Secundario	
<i>Game of thrones</i>	Secundario	
<i>I love Dick</i>	Principal	
<i>Mozart in the jungle</i>		Secundario
Total principales	1	0
Total secundarios	3	1

de la serie —en particular la ruptura constante de la cuarta pared y la mirada cómplice a cámara de la protagonista— permiten activar mecanismos de identificación en la audiencia. Siguiendo la estela del despertar de la conciencia femenina que **Balló y Pérez** (1997) ya destacaron en un recorrido que iba desde Henrik Ibsen a R. W. Fassbinder, la modernidad encuentra en el adulterio femenino una traslación del centro desde el marido humillado a las razones de la mujer y una forma rotunda de crítica al estatuto de la mujer casada, y tanto en *I love Dick* como en *Fleabag*, no solo la presencia de mujeres creadoras contribuye a una representación más igualitaria de los personajes femeninos, como han encontrado también estudios previos (**Lauzen; Dozier; Cleveland**, 2006), sino que, además, se configura una nueva figura femenina, la “mujer liberada”, que pone su autonomía y su autorrealización por delante del amor, y acaba aceptándose a ella misma mediante un viaje de empoderamiento.

6. Conclusiones: hacia nuevos modelos narrativos

En este estudio se ha llevado a cabo el mitoanálisis de 40 ficciones seriadas de las plataformas *Netflix*, *Prime Video* y *HBO*, para analizar, siguiendo a **Gutiérrez** (2012, p. 183), “los mitos patentes o latentes” que las atraviesan y, que, por lo tanto, pueden representar, para sus audiencias, relatos mitológicos (**Barthes**, 1999; **Jung**, 2002; **Lévi-Strauss**, 1995) con los que identificarse y confrontarse. Para hacerlo, se ha llevado a cabo un análisis de contenido combinado con una lectura en profundidad de las ficciones, aplicando la tipología de mitos propuesta por **Balló y Pérez** (1997), precisamente para identificar qué mitos clásicos están presentes en las ficciones contemporáneas (PI1) y qué modelos innovadores se están proporcionando (PI2). Además, para averiguar si los personajes protagonistas de las ficciones contemporáneas responden a los arquetipos heroicos de los mitos originales (PI3), se han tenido en consideración también la estructura mítica del viaje del héroe (**Campbell**, 1959; **Vogler**, 1998) y la del viaje de la heroína (**Murduck**, 1990).

En primer lugar, hay que destacar que los mitos clásicos más presentes en la muestra analizada son los centrados en el individuo, especialmente el del conocimiento de uno mismo —tradicionalmente vinculado a tramas de misterio pero que aquí se ha revelado también como un argumento transversal a todo tipo de géneros—, y el del ansia de poder —que sigue relacionándose mayormente a tramas criminales y a poderosos protagonistas masculinos de dudosa moralidad—. Estos argumentos son mucho más habituales que los centrados en la relación individuo-sociedad —donde sí habría que destacar la vinculación del argumento de lo viejo y lo nuevo con el género fantástico—, hecho que nos hace pensar que la ficción seriada actual, al igual que ocurre con el cine contemporáneo, así como con algunos de los retos actuales que plantea el *transmedia storytelling*, vive una convergencia audiovisual donde hay

“una deriva progresiva del qué hacia el cómo, de las historias hacia los personajes” (**Garin-Boronat**, 2017, p. 30).

Sobre todo en las ficciones que representan el mito del ansia de poder el personaje del antihéroe acaba predominando sobre la trama, convirtiéndose en un posible modelo referencial dominante para las audiencias, algo sobre lo que merecería la pena profundizar en futuras investigaciones.

En segundo lugar, del análisis surgen nuevos modelos narrativos. Algunos son adaptaciones de mitos clásicos, como el del “mesías mestizo”, modelo donde la figura mesiánica no tiene un componente divino, sino que de alguna manera representa la parte marginal de la sociedad, ya que su propia raza mestiza es considerada como algo diabólico o pseudo-diabólico. Si bien nos encontramos ante un escenario con una programación televisiva ciertamente prometedora en relación al número de ficciones centradas en minorías étnicas y raciales o con una inclusión representativa considerable,

“la noción de cantidad versus calidad con respecto a las representaciones de personajes merece atención” (**Stamps**, 2019, p. 1)

y abre una posible futura línea de investigación respecto a la relación entre la identidad racial y étnica (REI) de los personajes y los argumentos universales analizados. En cualquier caso, tanto el motivo del intruso benefactor (el mesías) como el destructor (el maligno), pese a lo insólito de algunas de las caracterizaciones, sí respetan en profundidad el patrón narrativo clásico.

Por último, muchas otras de las ficciones analizadas se basan en mitos que se configuran como propuestas más innovadoras, como el “viaje de empoderamiento”, el “amor hacia uno mismo” y la “mujer liberada”. En este sentido, es interesante destacar como tanto las *teen series*, como el resto de títulos relacionados con los argumentos sobre el amor y los estereotipos de género, así como, finalmente, las ficciones escritas y protagonizadas por mujeres responden a estructuras narrativas que pueden asociarse al viaje de la heroína, ya que se muestran viajes interiores, historias de autoconocimiento y de autoaceptación. Ya que el viaje del héroe responde a la tradición heteropatriarcal de una historia protagonizada por un héroe masculino, y en la que los personajes femeninos funcionan como ayudantes u objetos del deseo, la estructura arquetípica del viaje de la heroína permite, según **Murduck** (1990), responder a viajes psico-espirituales de las mujeres modernas, que empiezan con la “separación de lo femenino” (en las ficciones analizadas, coincidiendo con la puesta en duda de la propia identidad), y termina con la “integración de lo masculino y lo femenino” (en las ficciones analizadas, coincidiendo con la autoaceptación), en una estructura cíclica. El viaje de la heroína suele encontrarse en historias con protagonistas femeninas, pero no necesariamente todas las protagonistas de este tipo de estructura narrativa tienen que ser personajes femeninos: se trata más bien de la aplicación de una perspectiva femenina y del desarrollo de una conciencia femenina, que debería analizarse en estudios *ad hoc*.

En conclusión, las ficciones analizadas son títulos de circulación global, donde a menudo está presente más de una estructura mítica, y donde se difumina la separación clásica entre serie y serial, se hibridan sub-géneros ficcionales como el drama, la comedia, el thriller o el fantástico, se mezclan las lógicas y las rutinas productivas de las series y los recursos y estrategias narrativas de los seriales. Por lo tanto, pueden etiquetarse como “series serializadas” (Dunleavy, 2005) “*quality popular television*” y “*must-see TV*” (Jancovich; Lyons, 2003), ficciones cuyos elementos estéticos y narrativos se hacen cada vez más complejos y sofisticados (Marit-Waade, 2017). Además, presentan las características principales de la actual etapa meta-televisiva o post-televisiva o híper-televisiva (Carlón, 2005; Olson, 1987; 1990; Scolari, 2008; Spiegel; Olsson, 2004; Tous, 2009), y de la llamada “tercera edad de oro de la televisión” (Cascajosa-Virino, 2009; López-Rodríguez, 2016; Maio, 2009), configurándose como productos estrella dentro del ocio audiovisual, “contenido de ‘alto precio’ y valiosas ventas” (Marit-Waade, 2017, p. 5). Algunas, como se ha visto, refuerzan modelos míticos tradicionales, aunque la mayoría adapta los mitos originales a la sensibilidad contemporánea o, directamente, llevan intrínsecas nuevas estructuras míticas, que proporcionan representaciones más igualitarias, a nivel de raza o sobre todo a nivel de género. Como contrapartida, la mayoría de los mitos se centran en conflictos internos o personales de los protagonistas y están revisitados en clave individualista, respondiendo a lógicas propias de la postmodernidad o la modernidad tardía (Bauman, 2000), como son la cultura del individuo y el desarrollo de la identidad personal (entendido como crecimiento personal, autosuperación o autoaceptación), mientras que hay pocas narrativas centradas en mitos colectivos a través de conflictos extrapersonales, sociales o institucionales, que puedan alimentar valores como el sentimiento de comunidad y de colaboración social. Incluso los argumentos en torno al amor y los estereotipos de género, que suelen relacionarse con conflictos de relación, en las ficciones de la muestra tienden a asociarse a conflictos más bien interiores de los y las protagonistas. Una tendencia parecida se ha encontrado en los argumentos en torno al viaje, que, en los títulos de la muestra, se alejan de los arquetípicos conflictos extrapersonales de un héroe que supera obstáculos y dificultades para obtener su objeto del deseo, y se configuran como conflictos más bien interiores de autosuperación.

Se abren, por lo tanto, nuevas líneas para seguir a partir de esta investigación. Por un lado, habrá que analizar en profundidad la relación entre los viajes de empoderamiento de protagonistas femeninas y adolescentes y la estructura mítica del viaje de la heroína. Asimismo, creemos que se debería ahondar en la representación de otras variables, como la raza de los personajes, para averiguar si se están ofreciendo modelos más igualitarios.

Finalmente, en trabajos futuros resultará necesario ahondar en los estudios de recepción para contrastar el impacto de los contenidos expuestos en el presente artículo, en especial en la esfera de las funciones sociales de la ficción (Casetti, 1992), y en particular de aquellas ligadas a la socialización de la audiencia (identidad, comunidad, modelos a seguir, etc.). En este sentido, consideramos que en futuras investigaciones deberá tomarse en consideración cómo la variedad en cuanto a género y formato de las ficciones contemporáneas puede asegurar diferentes niveles de funciones ligadas al entretenimiento o a la diversión (precisamente por ser *quality television* y *must-see TV*) y cómo la hibridación de serie y serial, por otro lado, puede propiciar el llamado *binge-watching* (maratón de series).

7. Nota

1. Estas plataformas, todas de origen estadounidense, están presentes en el territorio español desde 2015. *Netflix* fue la primera en implantarse (20 de octubre de 2015), seguida de *HBO España* (18 de noviembre de 2016) y de *Amazon Prime Video* (28 de noviembre de 2016). Según el *Estudio General de Medios* (AIMC, 2020) a finales de 2019 las plataformas de vídeo bajo demanda superaban ya el 41% de cuota total de usuarios, con *Netflix* liderando la penetración con un 35,3%, seguida de *Prime Video* con un 13,4% y *HBO* con un 11,7%.

8. Referencias

AIMC - Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación (2020). *Estudio General de Medios (EGM)*. Marco general de los medios en España 2020.

<https://www.aimc.es/a1mc-c0nt3nt/uploads/2020/01/marco2020.pdf>

Álamo-Felices, Francisco (2013). “Introducción a la configuración narratológica de los conceptos literarios de héroe y antihéroe”. *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, n. 19, pp. 180-195.

https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201319590

Araúna, Núria; Tortajada, Iolanda; Willem, Cilia (2018). “Portrayals of caring masculinities in fiction film: The male caregiver in *Still mine*, *Intouchables* and *Nebraska*”. *Masculinities & social change*, v. 7, n. 1, pp. 82-102.

<https://doi.org/10.17583/mcs.2018.2749>

Balló, Jordi; Pérez, Xavier (1997). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama. ISBN: 978 84 339054 8 2

Barthes, Roland (1970). “Introducción al análisis estructural de los relatos”. En: VVAA: *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, pp. 9-43. ISBN: 978 607 9352592

Barthes, Roland (1999). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI. ISBN: 978 968 23055 7 3

Bauman, Zygmunt (2000). *Liquid modernity*. Cambridge, UK: Polity Press. ISBN: 978 0 7456241 0 5

- Blanco-Gracia, Antonio** (2014). "Mitoanálisis del 15M: de la revolución de Prometeo (mayo de 1968) a la red de Hermes (mayo de 2011)". *Argumentos*, v. 27, pp. 15-34.
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952014000200002
- Blumenberg, Hans** (2003). *Trabajo sobre el mito*. Barcelona: Paidós. ISBN: 978 84 49313882
- Bolter, Jay-David; Grusin, Richard** (1999). *Remediation: Understanding new media*. Massachusetts: The MIT Press. ISBN: 978 0 2620245 2 5
- Boyer, Regis** (1992). "Archetypes". In: P. Brunel (ed.): *Companion to literary myths, heroes and archetypes*. London: Routledge. ISBN: 978 1 138936003
- Bremond, Claude** (1973). *La logique du récit*. Paris: Éditions du Seuil. ISBN: 978 2 0200204 3 5
- Brenes, Carmen-Sofía** (2012). "Buenos y malos personajes. Una diferencia poética antes que ética". *Revista de comunicación*, n. 11, pp. 7-23.
<https://revistadecomunicacion.com/es/articulos/2012/Art007-023.html>
- Brummett, Barry** (2019). *Techniques of close reading*. Los Angeles, CA: SAGE. ISBN: 978 1 0718025 9 5
- Brunel, Pierre** (ed.) (1988). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris: Le Rocher. ISBN: 978 0 785978787
- Brunel, Pierre** (1992). *Companion to literary myths, heroes and archetypes*. London: Routledge. ISBN: 978 1 138936003
- Buonanno, Milly** (1996). *Leggere la fiction. 'Narrami o diva' rivisitata*. Napoli: Liguori Ed. ISBN: 978 88 20726713
- Buonanno, Milly** (1999). *El drama televisivo. Contenidos y temas sociales*. Barcelona: Gedisa. ISBN: 978 84 743275 4 0
- Buonanno, Milly** (2004). *Realtà multiple. Concetti, genere e audience della fiction TV*. Napoli: Liguore Editore. ISBN: 978 88 207368 1 1
- Buonanno, Milly** (2018). "Widening landscapes of TV storytelling in the digital media environment of the 21st century". *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, n. 58, pp. 1-12.
<https://doi.org/10.5565/rev/analisi.3133>
- Campbell, Joseph** (1959). *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica. ISBN: 978 1 5673112 0 4
- Carlón, Mario** (2005). "Metatelevisión: un giro metadiscursivo de la televisión argentina". En: Lacalle, Charo (coord.): *De signis 7/8. Los formatos de la televisión*, pp. 147-158. Barcelona: Gedisa.
- Casajosa-Virino, Concepción** (2009). "La nueva edad dorada de la televisión americana". *Secuencias. Revista de historia del cine*, v. 29, pp. 7-31.
<https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/4035>
- Casetti, Francesco** (1992). "Le funzioni della fiction televisiva". In: Casetti, Francesco; Villa, Federica (eds.): *La storia comune: funzioni, forme e generi della fiction televisiva*. Torino: Nuova Eri. ISBN: 978 88 39707871
- Cassirer, Ernst** (1979). *Filosofía de las formas simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica. ISBN: 978 968 16558 7 7
- Castelló, Enric** (2008). *Identidades mediáticas. Introducción a las teorías, métodos y casos*. Barcelona: Editorial UOC. ISBN: 978 84 978873 8 0
- Castro-Merrifield, Francisco** (2012). "Gilbert Durand y el método arquetipológico". *Acta sociológica*, n. 57, pp. 51-64.
<https://doi.org/10.22201/fcpys.24484938e.2012.57.29756>
- Comte, Fernand** (1994). *Las grandes figuras mitológicas*. Madrid: Ediciones del Prado. ISBN: 84 78383964
- Cuadrado, Alfonso** (2016). "Series de TV y videojuegos: la poética de la serialidad en la forma lúdica". *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, n. 55, pp.17-30.
<https://doi.org/10.7238/a.v0i55.2896>
- Culler, Jonathan** (2000). *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica. ISBN: 978 84 843213 3 0
- Dabézies, André** (1992). "From primitive myths to literary myths". In: Brunel, Pierre (ed): *Companion to literary myths, heroes and archetypes*. London: Routledge. ISBN: 978 1 138936003
- Donstrup, Mayte** (coor.) (2018). *Cultura de masas (serializada): Análisis simbólico de la ficción*. Sevilla: Egregius Ediciones. ISBN: 978 84 172707 5 9
- Dumézil, Georges** (1973). *Del mito a la novela*. México: Fondo de Cultura Económica. ISBN: 978 84 75090771
- Dunleavy, Trisha** (2005). "Popular 'series' drama in TV's multichannel age". *Media international australia*, n. 1, pp. 5-22.
<https://doi.org/10.1177/1329878X0511500103>

- Durand, Gilbert** (1960). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*. Grenoble: Presses universitaires de France. ISBN: 978 2 0400800 1 3
- Durand, Gilbert** (2013). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos. ISBN: 978 84 152607 0 7
- Eco, Umberto** (1984). "Tipología della ripetizione". In: Casetti, Francesco (ed.): *L'immagine al plurale*. Venecia: Marsilio Editore. ISBN: 978 88 31747301
- Eliade, Mircea** (1999). *Mito y realidad*. Barcelona: Kairós. ISBN: 978 84 724544 9 1
- Estébanez-Calderón, Demetrio** (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza. ISBN: 978 84 206 8581 6
- Fedele, Maddalena** (2021). "La segunda generación de teen series: programas estadounidenses, británicos y españoles de los 2000-2010". *Index.Comunicación*, v. 11, n. 1, pp. 297-327.
<https://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/765>
- Fedele, Maddalena; Masanet, Maria-Jose** (en prensa). "The 'Troubled rebel girl' and the 'Boy-next-door': the apparent inversion of gender and love archetypes in *13 reasons why*, *Élite* and *Sex education*". *Journal of popular television* (in press).
- Feixa, Carles; Masanet, Maria-Jose; Sánchez-García, José** (2019). "The wire: Más allá de policías y bandas". En: Pásara, Luis (ed.). *La justicia en la pantalla: Un reflejo de jueces y tribunales en cine y TV*, pp. 255-286. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú. ISBN: 978 6123174835
- Fiske, John; Hartley, John** (1978). *Reading television*. London: Methuen. ISBN: 978 0 416855807
- Frankel, Valerie-Estelle** (2010). *From girl to goddess: The heroine's journey through myth and legend*. McFarland and Company, Inc. ISBN: 0786448318
- Frenzel, Elisabeth** (1976). *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid: Gredos. ISBN: 978 84 24931414
- Frenzel, Elisabeth** (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos. ISBN: 978 84 24900564
- García, Alberto-Nahum** (2016). "Moral emotions, antiheroes and the limits of allegiance". En: García, A. Nahum (ed.): *Emotions in contemporary TV series*. London: Palgrave Macmillan, pp. 26-51. ISBN: 978 1 137568847
- García-Gual, Carlos** (1997). *Diccionario de mitos*. Barcelona: Planeta. ISBN: 978 84 16714179
- Garin-Boronat, Manuel** (2009). "Mitojuegos. Sobre el héroe y el mito en el imaginario Nintendo". *Revista internacional de comunicación audiovisual, publicidad y literatura*, v. 1, n. 7, pp. 94-115.
<http://hdl.handle.net/11441/58075>
- Garin-Boronat, Manuel** (2017). "Heridas infinitas: estructura narrativa y dinámicas seriales en la ficción televisiva". *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, n. 24, pp. 27-41.
<http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=414>
- Greimas, Algirdas-Julien** (1966). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos. ISBN: 978 84 249118 0 5
- Gubern, Román** (1993). *Espejo de fantasmas. De John Travolta a Indiana Jones*. Madrid: Espasa Calpe. ISBN: 978 84 23977079
- Gubern, Román** (1996). *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama. ISBN: 978 84 339053 4 5
- Gubern, Román** (2002). *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama. ISBN: 978 84 339617 0 9
- Gutiérrez, Fátima** (2012). "La mitocrítica de Gilbert Durand: teoría fundadora y recorridos metodológicos". *Thélème. Revista complutense de estudios franceses*, n. 27, pp. 175-189.
https://doi.org/10.5209/rev_THEL.2012.v27.38931
- Horbury, Alison** (2015). *Post-feminist impasses in popular heroine television. The Persephone complex*. London: Palgrave Macmillan UK. ISBN: 978 1 1375113 6 2
- Huerta, Miguel-Ángel** (2005). "'A dos metros bajo tierra', una serie de calidad: análisis narrativo del capítulo piloto". *Comunicar*, v. 25, n. 2.
<https://www.revistacomunicar.com/ojs/index.php/comunicar/article/view/C25-2005-146>
- Jancovich, Mark; Lyons, James** (2003). *Quality popular television. Cult TV, the industry and fans*. London: British Film Institute. ISBN: 978 0 8517094 0 6
- Jung, Carl-Gustav** (2002). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós. ISBN: 978 84 493222 8 0

- Kirk, Geoffrey-Stephen** (2006). *El mito. Su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas*. Barcelona: Paidós. ISBN: 978 84 49319280
- Kozloff, Sara** (1992). "Narrative theory and television". In: Allen, Robert C. (1992): *Channels of discourse, reassembled: Television and contemporary criticism*. London / New York: Routledge, pp. 67-100. ISBN: 978 0 8078 4374 1
- Lauzen, Martha M.; Dozier, David M.; Cleveland, Elizabeth** (2006). "Genre matters: An examination of women working behind the scenes and on-screen portrayals in reality and scripted prime-time programming". *Sex roles*, n. 55, pp. 445-455.
<https://doi.org/10.1007/s11199-006-9100-5>
- Lévi-Strauss, Claude** (1955). "The structural study of myth". *Journal of American folklore*, n. 68, pp. 428-555.
<https://doi.org/10.2307/536768>
- Lévi-Strauss, Claude** (1995). *Mito y significado*. Madrid: Alianza. ISBN: 978 84 206022 8 8
- López-Rodríguez, Francisco-Javier** (2016). "El monstruo intertextual. Apropiaciones de Frankenstein en la era de la Quality Television". *Brumal*, v. IV, n. 1, pp. 57-78.
<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.282>
- Maio, Barbara** (2009). *La terza golden age della televisione*. Roma: Edizioni Sabinae. ISBN: 978 88 961052 0 7
- Marit-Waade, Anne** (2017). "Locations in television drama series: Introduction". *Series. International journal of TV serial narratives*, v. 3, n. 1, pp. 5-10.
<https://doi.org/10.6092/issn.2421-454X/7138>
- Martínez-García, María** (2017). "El minotauro escondido en la trilogía de J. A. Bayona". *Arte, individuo y sociedad*, v. 3, n. 29, pp. 555-569.
<https://doi.org/10.5209/ARIS.56031>
- Masanet, Maria-Jose; Fedele, Maddalena** (2019). "El 'chico malote' y la 'chica responsable': modelos aspiracionales y representaciones juveniles en las teen series españolas". *Palabra clave*, v. 22, n. 2.
<https://doi.org/10.5294/pacla.2019.22.2.5>
- Mas-Soler, Roger** (2015). "El cine apocalíptico, la angustia y el serio pensamiento de la muerte". *Revista latente*, n. 13, pp. 39-60.
- Mauron, Charles** (1962). *Des metaphors obsédantes au mythe personnel*. Paris: José Corti. ISBN: 978 2 7143005 0 8
- McKee, Robert** (1997). *Story, substance, structure, style and the principles of screenwriting*. HarperCollins Publishers, Inc. ISBN: 0060391685
- Murdock, Maureen** (1990). *The heroine's journey: Woman's quest for wholeness*. Boulder: Shambhala Publications. ISBN: 978 0 8777348 5 7
- Newcomb, Horace** (1988). "One night of prime time". In: Carey, James W. (ed.): *Media, myths and narrative*. London: Sage, pp. 88-112. ISBN: 978 0 803930490
- Olson, Scott R.** (1987). "Meta-television: Popular Postmodernism". *Critical studies in mass communication*, n. 4, pp. 284-300.
<https://doi.org/10.1080/15295038709360136>
- Olson, Scott R.** (1990). "Reading meta-television: A new model for reader-response criticism". In: *40th Annual meeting of the International Communication Association*, Dublin. ERIC, Educational Resources Information Center.
- Pintor-Iranzo, Iván** (2001). "A propósito de lo imaginario". *Formats: revista de comunicació audiovisual*, n. 3.
<https://www.raco.cat/index.php/Formats/article/view/256099>
- Prado, Emili; Delgado, Matilde; García-Muñoz, Núria; Monclús, Belén; Navarro, Celina** (2020). "General-television programming in Europe (UE5): Public versus commercial channels". *El profesional de la información*, v. 29, n. 2, e290204.
<https://doi.org/10.3145/epi.2020.mar.04>
- Propp, Vladimir** (1928). *Morfología del cuento*. Madrid: Akal. ISBN: 978 0 5988779 3 2
- Rank, Otto** (1961). *El mito del nacimiento del héroe*. Buenos Aires: Paidós. ISBN: 978 84 75090771
- Sánchez-Escalonilla, Antonio** (2001). *Estrategias del guión cinematográfico*. Barcelona: Planeta. ISBN: 978 84 344147 8 5
- Scolari, Carlos A.** (2008). "Hacia la hipertelevisión. Los primeros síntomas de una nueva configuración del dispositivo televisivo". *Diálogos de la comunicación*, n. 77, pp. 1-9.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2694422>

- Seger, Linda** (1987). *Making a good script great*. Publisher: Samuel French Trade. ISBN: 978 0 573606908
- Spigel, Jan; Olsson, Lynn** (2004). *Television after TV: essays on a medium in transition*. Durham: Duke University Press. ISBN: 978 0 8223339 3 7
- Stamps, David** (2019). "Is it really representation? A qualitative analysis of Asian and Latino characterizations in broadcast television". *American communication journal*, v. 21, n. 1, pp. 1-12.
<http://www.ac-journal.org/wp-content/uploads/2019/09/Stamps-.pdf>
- Tobias, Ronald B.** (1999). *El guión y la trama: fundamentos de la escritura dramática audiovisual*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias. ISBN: 978 84 898936 1 0
- Tomé-Díez, Mario** (1986). "¿Qué es la mitocrítica?". *Estudios humanísticos*, n. 8, pp. 133-144.
<https://doi.org/10.18002/ehf.v0i8.4382>
- Tous, Anna** (2008a). *Temas y tramas de la narrativa serializada de los Estados Unidos*. Barcelona: Observatorio de la Producción Audiovisual (OPA).
- Tous, Anna** (2008b). "Estrategias de interactividad en las series estadounidenses de ficción. Estudio de un caso: el ala oeste de la Casa Blanca". En: Sabés-Turmo, Fernando; Verón-Lassa, José-Juan (eds.): *Internet como sinónimo de convergencia mediática y tecnológica*, pp. 184-195. ISBN: 978 84 87175343
- Tous, Anna** (2009). "PaleoTV, neoTV and metaTV in US drama series". *Comunicar*, v. 17, n. 33, pp. 175-183.
<https://doi.org/10.3916/c33-2009-03-009>
- Tous, Anna** (2010). *La era del drama en televisión*. Barcelona: Editorial UOC. ISBN: 978 84 97881241
- Vilches, Lorenzo** (1984). "Play it again, Sam". *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, n. 9, pp. 57-70.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4071265>
- Vogler, Christopher** (1998). *The writer's journey: Mythic structure for writers*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions. ISBN: 978 1 6159331 5 0



Si te interesan los

INDICADORES EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA,

y todos los temas relacionados con la medición de la ciencia, tales como:

Análisis de citas, Normalización de nombres e instituciones, Impacto de la ciencia en la sociedad, Indicadores, Sociología de la ciencia, Política científica, Comunicación de la ciencia, Revistas, Bases de datos, Índices de impacto, Políticas de open access, Análisis de la nueva economía, Mujer y ciencia, etc.

Entonces **INCYT** es tu lista. Suscríbete en:

<http://www.rediris.es/list/info/incyt.html>