



SERIES ANIMADAS EN LOS 90, ENTRE LA SERIE PROCEDIMENTAL Y EL SERIAL Formato y mundo posible de Spider-Man (1994-1998)

ARTURO ENCINAS CANTALAPIEDRA, RODRIGO MIGUEL MORGADO GONÇALVES
Universidad Francisco de Vitoria, España

PALABRAS CLAVE

*Animación
Formato de ficción
Hermenéutica
Mundos posibles
Serial
Serie procedimental
Spider-Man*

RESUMEN

La primera aportación del artículo es la delimitación del formato de ficción de una serie de animación, Spider-Man (1994-1998), una serie procedimental con aspectos de serial. La segunda novedad es de tipo metodológico, pues añade al estudio del formato la mimesis de mundo, objeto de estudio de la hermenéutica de los mundos posibles. De este modo, se comprende que los elementos narrativos recurrentes en una serie no sólo responden a factores de producción, sino que constituyen las regularidades que sugieren el orden y sentido tanto del mundo socialmente instituido en la trama, como del mundo personal del protagonista.

Recibido: 22/ 01 / 2024
Aceptado: 31/ 01 / 2024

1. Introducción

El presente artículo estudia el formato de ficción y el mundo textual de la serie *Spider-Man* (Bob Richardson, 1994-1998), que se toma como un ejemplo representativo del tipo de producción animada estadounidense para televisión en los noventa. Para comprender la novedad de esta propuesta de investigación es preciso hacerse cargo del estado de la cuestión en el campo de los formatos de ficción y del lugar que ocupan en él las series animadas (1.1. de este artículo). Después de trazar este mapa se anuncia en qué consiste la aportación de la investigación y qué objetivos es necesario alcanzar (1.2.).

1.1. Estado de la cuestión

En las series de ficción existen unos parámetros de producción que configuran en gran medida tanto la composición narrativa de sus episodios como de sus temporadas. Estos aspectos están relacionados con los espacios, los personajes, las tramas, la duración, la periodicidad y el desarrollo estético, y ayudan a distinguir, por indicar cuatro ejemplos, entre sitcom, dramedia, serial y serie procedimental. En el ámbito de la producción audiovisual se diferencia entre géneros —por ejemplo, la sitcom— y formatos —modos concretos, diferentes y sujetos a derechos comerciales en los que se produce una serie perteneciente a un género— (Creeber, 2015; sobre la relación entre género y formato, ver Tous, 2010, pp.43-65). Desde la narrativa se diferencia entre un gran formato —por ejemplo, la sitcom— y los títulos concretos de series de ficción que, dentro de los confines generales del gran formato, lo desarrollan a su modo, con sus particularidades diegéticas y derechos comerciales (Gómez Martínez y García García 2010; en cierto modo también Gutiérrez Delgado, 2023). La investigación presente utiliza esta segunda terminología.

De modo provisional, de acuerdo con lo señalado por diversos estudios (especialmente Gómez Martínez y García García, 2010, pp.111-167; ver también Aronson 2000, pp.1-20; Saló, 2003, pp.175-192; Douglas, 2007; Mills, 2009; Gómez Martínez, 2015; Creeber, 2015, pp.17-91; Chalaby, 2016, pp.172-184) se pueden glosar algunas características relevantes para formatos como la sitcom, la serie procedimental, la dramedia y el serial (Ver Tabla 1):

Tabla 1. Parámetros por episodio de grandes formatos de series de ficción

	Sitcom	Procedimental	Dramedia	Serial
Trama	1-3 tramas, 2 actos con prólogo y epílogo, autoconclusivas	1-3 tramas, 3 actos, autoconclusiva la principal, algo de continuidad en la secundaria	3 tramas, 3 actos + epílogo, 1-4 tramas de serie	12 tramas de gran variedad, abiertas, mucha continuidad y simples
Personajes	5-10 principales, 1-5 secundarios, simples, con muy poca o ninguna evolución, caricaturescos	1-5 principales, cerca de 10 secundarios, poca o ninguna evolución	10-20 principales, 4-8 secundarios, evolución moderada e importancia de la historia pasada	20-30 entre principales y secundarios, arco de transformación largo e importancia de la historia pasada
Escenario	3-4 fijos, 1-2 polivalentes	En torno a 5 fijos y número variable de polivalentes	5-10 fijos, 3-5 polivalentes, 40% exteriores	15-20 fijos, número variable de polivalentes, 2 exteriores
Duración	25 minutos	30-45 minutos	45-65 minutos	30-45 minutos
Periodicidad	Semanal	Semanal	Semanal	Semanal/diaria

Fuente: Elaboración propia a partir de Gómez Martínez y García García 2010; Aronson 2000; Saló 2003; Douglas 2007; Mills 2009; Gómez Martínez 2015; Creeber 2015; Chalaby 2016.

Desde el punto de vista narrativo, los parámetros que resultan más determinantes para definir un gran formato son el nivel de continuidad argumental de las tramas y la construcción de los personajes. Los demás parámetros —algunos se han indicado en la Tabla 1— o son resultado de las exigencias de las tramas y los personajes, o permanecen más o menos constantes por las convenciones de la industria,

pero no son tan decisivos como estos dos. Esto invita a diferenciar entre dos tipos de regularidades dentro de una serie de ficción: las que pertenecen a un gran formato y las propias de la serie que participa de ese formato; es posible que, por las primeras, comunes a muchas series, existan unas ciertas tendencias generalizadas en las segundas. Un fenómeno aparte consiste en la transición de una serie de un formato a otro formato, lo que se conoce como mutación (Gómez Martínez y García García, 2010). Por último, si se opta por enfatizar la dimensión narrativa en el estudio del formato, entonces queda abierta la puerta para indagar la posible relación entre las regularidades narrativas de un formato y el tipo de mundo que comunican esas constantes, esto es, el orden y sentido que domina ese relato audiovisual, con todas las consideraciones sociales, políticas, éticas y poéticas que ello implica.

Los formatos de ficción, en su inmensa mayoría, son propios de series de acción real. Quizá sólo la sitcom es una excepción, pues sí hay series de animación que siguen en gran medida sus convenciones narrativas, como *The Simpsons* (James L. Brooks, Matt Groening & Sam Simon, 1989-). El estudio sistemático de los formatos de series de ficción de animación es todavía una tarea pendiente¹. Para comenzar esta empresa se propone acudir a una serie de animación con valor histórico y de impacto global: *Spider-Man*. Este título pertenece a la edad de plata de la animación en televisión —así bautiza Perlmutter (2018, pp.xxiv-xxvi) al periodo de los noventa—, una época anterior a las plataformas SVOD, cuando los estándares de producción eran más rígidos por la necesaria adecuación a unas parrillas de programación, unas franjas horarias y unas pausas publicitarias que influían en el modo de plantear el diseño narrativo de los episodios de las series de ficción. *Spider-Man* es una de las más populares en los años noventa, ejemplo posible de un modo de hacer ficción que ya parece perteneciente a una etapa superada de la historia de la televisión, pero cuyos parámetros siguen vigentes en la actualidad.

Existe cierta información sobre el formato de *Spider-Man* que se conoce con facilidad. Tiene cinco temporadas, cada una está compuesta de una media de trece o catorce episodios cuya duración ronda los veintidós minutos. La misma serie informa por boca del protagonista en un registro irónico tanto de la periodicidad semanal—«You hatch a different crackpot scheme every week, Fisk. What makes this one so special?» (5x03)— como del día de emisión —«Kingpin, now you sound like a Saturday morning cartoon villain» (5x03)—. También son conocidas las negociaciones entre Fox, la cadena que emitió originalmente *Spider-Man*, que prefería un formato episódico, y Marvel, propietario de los cómics que adapta la serie y cuya naturaleza es inherentemente serial.

Estos parámetros son semejantes en otras series de los 90 que también adaptan a la televisión historias de personajes de Marvel, como *X-Men* (Mark Edward Edens, Sidney Iwanter & Eric Lewald, 1992-1997) y *Silver Surfer* (Larry Brody, 1998). En lo referente a otros parámetros del formato de *Spider-Man*, como los dos más determinantes —tramas y personajes—, y caso de que sean más o menos homogéneos, es preciso recabar algunos datos.

1.2. Hipótesis y objetivos

El artículo hipotetiza que en *Spider-Man* existe una tensión entre su formato de serie procedimental y la construcción narrativa y el arco del protagonista, que pide una mutación definitiva hacia el serial. Por lo general, los episodios emplean recursos narrativos que matizan el formato concreto de la serie y refuerzan ese conflicto entre el formato y la narrativa deseada por el protagonista. Este choque invita a una lectura metanarrativa y desarrolla la oposición entre el mundo personal del protagonista y su mundo social. La confrontación de «mundos» podría desvelar tanto características del panorama histórico y social en el que se generó la serie, como orientaciones vitales más universales contenidas en ella. De modo que el estudio de los formatos y los mundos posibles aparece como muy relevante para la investigación de los asuntos prácticos tratados en las series de ficción.

Con el fin de verificar la hipótesis es preciso alcanzar los siguientes objetivos:

OBJ1: Estudiar los parámetros narrativos más fácilmente cuantificables del gran formato al que pertenece de *Spider-Man* y de su formato particular.

OBJ2: Esclarecer parámetros narrativos cualitativos de la serie, concretamente la acción dramática y la evolución del personaje, con el fin de completar la imagen de las constantes narrativas de la serie.

¹ Existen investigaciones recientes sobre la serialidad animada muy estimables que no se pueden obviar y que contribuyen a esclarecer aspectos sobre los formatos de ficción en animación, como el estudio de Loriguillo-López (2021) sobre la complejidad narrativa en el anime —obra que glosa y completa trabajos publicados con anterioridad—, donde se encuentran comentarios sobre algunas particularidades narrativas del formato OVA, los géneros y subgéneros dentro de la animación japonesa.

OBJ3: Interpretar las anteriores características del formato de la serie con el fin de comprender qué tipo de mundo construye gracias a sus regularidades narrativas.

2. Metodología

Cada objetivo de la investigación tiene asociado un momento metodológico adecuado al tipo de conocimiento que se busca y cada nueva etapa requiere los datos obtenidos en la anterior. En algunos casos se inaugura un nivel de exhaustividad en la recogida de datos que no siempre es habitual, pero que es necesario para nuestros propósitos: por un lado, comprender con detalle el formato concreto de *Spider-Man*, y, por otro lado, comprobar cómo esas regularidades narrativas de esta serie contribuyen a construir su propio mundo de ficción.

En el caso del OBJ1 será necesaria una metodología capaz de captar los elementos narrativos regulares de naturaleza cuantitativa o «invariantes» (Tous, 2010, p.64) de *Spider-Man*: en primer lugar, aspectos cuantificables de las tramas y los personajes; en segundo lugar, datos relacionados con las escenas y los escenarios.

Siguiendo a Tobias (1993, pp.7-8) se puede admitir que la trama organiza unos hechos revelando la unidad entre ellos, su orden y sentido. La trama sigue una lógica dramática, por ello gira en torno a una cuestión dramática o conflicto, es decir, aquello que se plantea al protagonista como un asunto que debe resolver (Sánchez-Escalonilla, 2014, pp.232-241). El número de tramas en un episodio, entonces, se identifica con la cantidad de cuestiones dramáticas que están en juego en él y que presentan un desarrollo suficiente. Las tramas de un episodio de una serie de ficción, en principio, se pueden clasificar en tres grandes grupos de acuerdo con su nivel de continuidad argumental: autoconclusivas si la cuestión dramática se suscita y resuelve en el mismo episodio; de ciclo corto, también llamada «arco», en caso de que el conflicto principal se resuelva en dos o más episodios, aunque sin llegar a ocupar toda la temporada; de temporada si la cuestión dramática se desarrolla a lo largo de la totalidad o de la inmensa mayoría de los episodios de una temporada.

Se contemplan, en principio, tres estructuras dramáticas posibles. Por un lado, la peripecia clásica en tres actos, o partes, como señala Aristóteles (1974, 1450b25-32), que en la escritura audiovisual se ha estructurado de acuerdo con el camino dramático, que lleva desde el mundo ordinario y el detonante hasta el clímax y la resolución. Por otro lado, las historias en dos actos, aquellas en las que la situación inicial es perturbada en virtud de un punto de crisis que origina una situación segunda. Por último, está el paisaje narrativo de un único acto, o parte, debido a que los personajes no enfrentan un conflicto activamente.

La distinción entre personajes principales y secundarios se fundamenta en su relación con el conflicto de una trama. El protagonista y el antagonista son principales porque son a quienes afecta directa e íntimamente la cuestión dramática, mientras que los secundarios son quienes colaboran con ellos en la consecución de sus objetivos.

Para identificar el número de escenas en cada episodio se acepta una noción de «escena» cercana a lo que postulan Figuro Espadas (2019, p.271) o Bordwell, Thompson y Smith (2020, p.504), que en líneas generales coincide con lo que en guion audiovisual se considera una escena: una unidad narrativa de tiempo que se desarrolla en uno o más espacios, todos ellos rigurosamente contiguos. En una escena el flujo temporal es continuo y carece de elipsis. Si una escena es interrumpida por un fundido a negro, entonces, se cuenta como una escena nueva el momento en el que la serie retoma la acción tras dicha pausa.

El escenario es el espacio en el que se desarrolla la acción de una escena. En sitcoms y dramedias, por ejemplo, se diferencia entre fijos y polivalentes (Gómez Martínez y García García, 2010, pp. 112-114; 142-145). Esta investigación, en virtud de su frecuencia de aparición en *Spider-Man*, identifica los escenarios como habituales, si aparecen dos o más veces en una temporada, y exclusivos, en caso de que aparezcan sólo en un episodio de la temporada.

Para resolver el OBJ2, sin abandonar el seguimiento de algunos elementos cuantificables, se estudian aspectos más cualitativos de las tramas y del arco de transformación del protagonista. En este momento pueden destacar muchos elementos narrativos que ahora sería extenso enumerar. De entre todos ellos —acciones, circunstancias, eventos y recursos diegéticos— se presta atención a los que, aprovechando la prolongación temporal que ofrece la televisión (García Martínez & Nannicelli, 2021), adquieren un alto nivel de recurrencia, una acumulación narrativa que genera expectativas, permite unas posibilidades estéticas y sugiere claves estructurales. La investigación de las constantes que, por su

reincidencia, definen la identidad narrativa y dramática de la serie, tiene sus antecedentes en estudios como los de Propp (1998), Durand (2007) o Balló y Pérez (1997), entre otros.

El OBJ3, comprender la estructura y dinamismo del mundo textual de *Spider-Man*, requiere una aproximación hermenéutica. La incorporación del estudio de la mimesis de mundo (García-Noblejas, 2005; Abellán-García Barrio, 2023) es una novedad metodológica en la investigación de los formatos de ficción, y supone una continuación de otros trabajos que estudian la antropología y la ética en series de ficción (por ejemplo, García Martínez, Castrillo Maortua & Echart Orús, 2019; Catela Marcos & Agejas Esteban, 2020). Desde esta perspectiva, recientemente se ha mostrado cómo las estructuras dramáticas y narrativas revelan cuestiones existenciales que comunican una mimesis de mundo (Encinas Cantalapedra y Reviejo Martín, 2023). La serie pone en escena un modo causal del suceder de las cosas, plantea lo posible y lo deseable, lo que implícitamente presupone una estructura y un dinamismo del mundo del texto.

En principio se contemplan dos tipos de mundo: el mundo personal de un personaje, al que los teóricos se han referido de maneras dispares (Ryan, 2006; Albaladejo Mayordomo, 1998; Hernández Ruiz, 2022) y el mundo socialmente instituido de la trama, que puede entenderse, por ejemplo, como un sistema de vigencias sociales (Abellán-García Barrio, 2020; 2023; pp.294-297) y que suele estar cargado de consideraciones prácticas, esto es, poéticas, retóricas, éticas, estéticas y políticas (García-Noblejas, 2005, p.236).

En este diálogo entre mundo social y personal son fundamentales dos nociones: la circunstancia, que se identifica con la totalidad circundante, es la realidad en torno a la persona; y la pretensión, desde la que cada cual se sitúa ante esa circunstancia y que siempre tiene como fin la propia felicidad, proyecta a la persona a un futuro hacia el que toda la existencia se pone en movimiento (Abellán-García Barrio, 2023, pp.287-290). A través de esta propuesta de análisis, se pretende comprender cómo las características del formato de ficción de *Spider-Man* configuran algunos aspectos del mundo del texto audiovisual².

3. Resultados

3.1. El formato de ficción de Spider-Man

A continuación (Ver Tabla 2) se presentan los parámetros del formato de ficción de *Spider-Man* en su temporada primera. En la columna de escenas se indican su número y entre paréntesis las duraciones de las escenas más breve y la más extensa, separadas por un guion. En la columna de escenarios se reseña el número de escenarios habituales (H) y exclusivos (E), separados entre guiones. En las columnas de trama principal y trama secundaria, se señala, separado por guiones: su grado de continuidad, resumido en autoconclusiva (A), de ciclo corto (CC) y de temporada (T), seguido del número de partes o de actos que componen la trama; el número de personajes principales (PP), contando tanto protagonistas como antagonistas, y el número de personajes secundarios (PS). En la siguiente columna aparece el número total de personajes (P's), tanto principales como secundarios. De este modo, se evita incurrir en el error de aumentar el cómputo general de personajes, pues, por ejemplo, el protagonista de una trama principal podría ser secundario en una trama secundaria. Por último, se indica el número de fundidos a negro (FN) en ese episodio. En caso de que no exista alguno de los elementos enunciados se indica con un signo (—).

Tabla 2. Parámetros generales del formato de ficción de la temporada primera de *Spider-Man*

Ep	Escenas	Escenarios	Trama principal	Trama secundaria	P's	FN
1	21 (17"-4'42")	3H-9E	A3-2PP-4PS	T3-2PP-3PS	9	2
2	20 (10"-2'12")	3H-8E	CC3-3PP-8PS	CC1-2PP-3PS	12	2
3	29 (9"-1'40")	2H-6E	CC3-2PP-7PS	T1-2PP-1PS	11	2
4	25 (5"-1'40")	3H-12E	A3-2PP-2PS	A3-2PP- —	6	2
5	20 (6"-2'41")	4H-12E	A3-2PP-5PS	A2-2PP-1PS	8	2

² Este sentido de «mundo» podría complementar aproximaciones de tipo político y cultural a la serialidad televisiva protagonizada por personajes de Marvel, como el estudio reciente de Itúregui (2023), que indaga en cómo la narrativa de *WandaVision* (Jac Schaeffer, 2021) ofrece una metáfora de la ideología estadounidense y su visión del contexto geopolítico.

6	18 (8''-2'55'')	4H-2E	A3-2PP-4PS	A2-2PP- —	7	2
7	25 (6''-2'56'')	2H-7E	A3-2PP-4PS	T3-2PP-3PS	8	2
8	19 (10''-2'9'')	5H-5E	CC3-2PP-5PS	CC2-2PP-4PS / CC2-1PP-4PS	12	3
9	20 (10''-1'49'')	4H-8E	CC3-1PP-6PS	CC3-2PP-5PS / CC3-1PP-5PS	8	2
10	18 (13''-2'50'')	2H-4E	CC3-2PP-6PS	A3-2PP-1PS	10	2
11	21 (8''-2'44'')	4H-8E	CC2-4PP-5PS	A3-2PP-1PS	11	2
12	24 (5''-2'55'')	1H-6E	CC2-4PP-2PS	A3-2PP-2PS / CC2-2PP-1PS	9	2
			CC2-4PP-2PS			
13	20 (17''-2'44'')	6H-11E	A3-2PP-6PS	A3-2PP-1PS	8	2

Fuente: Elaboración propia.

En la primera temporada de *Spider-Man* hay una media de 21 escenas por episodio. Las escenas, con alguna excepción, duran desde los 10 segundos hasta los 2 minutos. Las más cortas, por ejemplo, muestran por qué un personaje abandona un escenario para trasladar la acción a otro lugar, y las escenas más extensas presentan la batalla final entre Spider-Man y algún villano.

Aparecen cerca de once escenarios por episodio. Tres suelen ser habituales —por ejemplo, la casa de May Parker—, en ellos el protagonista se presenta con su identidad civil como Peter Parker. Por lo general ocho escenarios son exclusivos —por ejemplo, guaridas de villanos— y aparecen en el nudo argumental de la trama principal. En las temporadas segunda a quinta los números y tipos de escenarios no difieren significativamente de la temporada primera, salvo alguna excepción.

La trama principal de un episodio tiene tres partes o actos cuando es una trama autoconclusiva de un episodio. En caso de que la trama principal sea de ciclo corto puede tener dos o tres partes o actos por episodio. Es más habitual que exista un mayor nivel de continuidad a lo largo de la temporada en las tramas secundarias. La subtrama ocupa unas dos o tres escenas, preferentemente al comienzo y al final del episodio, y, en ocasiones, una o dos escenas en el medio argumental. Esta trama secundaria puede tener entre una y tres partes o actos.

Es frecuente encontrar nueve personajes por episodio. Los principales de la trama principal son Spider-Man como protagonista y el villano del episodio como antagonista. Sólo en algunos episodios, como 4x11, el protagonismo recae en otro personaje —Hobie Brown/Prowler en este caso—. Los personajes secundarios pertenecen al entorno social de los personajes principales. Peter Parker protagoniza la trama secundaria, y los personajes secundarios son sus familiares, amigos y conocidos.

El primer fundido a negro del episodio aparece antes de transcurrir los primeros cinco minutos y las primeras cuatro escenas, coincidiendo a veces con el detonante de la trama principal. El segundo fundido surge a mitad del episodio, en ocasiones coincide con el punto medio de la trama, le preceden alrededor de siete escenas y le siguen cerca de once. El fundido a negro tiene la función de *cliffhanger*, de modo que interrumpe una acción que retoma tras la pausa que introduce. En pocas ocasiones hay un cambio de tiempo, espacio o personajes tras el primer fundido (3x10, 3x12, 4x01, 4x07, 4x08, 4x10, 5x02, 5x03, 5x08, 5x10) y muchas menos tras el segundo (1x13, 2x12, 3x14, 5x03, 5x05).

Estos primeros datos del formato de *Spider-Man* parecen propios de series procedimentales o, incluso, dramedias, pero la segunda temporada se asemeja a las líneas argumentales de un serial, especialmente por las tramas de temporada (T) de la mutación de Parker (1) y su vida amorosa (10), además de otras ocho tramas de ciclo corto (CC) (Ver Tabla 3).

Tabla 3. Escenas y tramas en la temporada segunda de *Spider-Man*

Ep	Escenas	Trama principal	Trama secundaria
1	38	1) T2-1PP / 2) CC2-7PP-2PS	10) T2-2PP-1PS
2	28	1) T1-1PP-1PS / 2) CC2-7PP-3PS	10) T1-1PP-2PS
3	24	A3-3PP	10) T3-2PP
4	24	1) T1-1PP-7PS / 3) CC2-4PP-7PS	4) CC2-3PP-2PS

5	24	1) T1-1PP-1PS / 3) CC2-4PP-7PS	4) CC2-3PP-2PS
6	29	1) T2-1PP-2PS / 5) CC3-2PP-1PS	10) T1-1PP-1PS
7	32	1) T2-1PP-3PS / 6) CC2-2PP-1PS	5) CC1-2PP-1PS / 10) T1-2PP
8	26	1) T2-1PP-4PS / 6) CC2-2PP-2PS	5) CC1-2PP-3PS
9	20	1) T1-1PP-2PS / 7) CC2-2PP-1PS	10) T1-1PP-2PS
		5) CC2-3PP-1PS	
10	25	1) T1-1PP-1PS / 7) CC3-2PP-4PS	10) T1-2PP
		5) CC2-3PP-2PS	
11	31	1) T1-1PP-1PS / 8) CC2-4PP-5PS	10) T1-1PP-3PS
12	24	8) CC2-4PP-5PS	1) T1-1PP-1PS
13	35	1) T1-1PP / 9) CC2-2PP-5PS	10) T1-1PP-1PS
14	20	1) T2-1PP-4PS / 9) CC2-2PP-3PS	10) T1-1PP-1PS

Fuente: Elaboración propia.

La temporada segunda tiene una media de veintisiete escenas por episodio, incremento con respecto a la temporada primera que se explica por el aumento de tramas y personajes. Esta temporada segunda tiene un título, «Neogenic Nightmare», lo que ya avisa de su unidad argumental en torno a la trama de la monstruosa mutación de Peter Parker/Spider-Man, que comienza, se desarrolla y se resuelve en esta misma temporada.

Las temporadas primera y segunda plantean los dos extremos del modelo dramático —continuidad de las tramas y su impacto en los personajes— entre los que se mueven las tres temporadas siguientes. La tercera y la cuarta plantean un conjunto de episodios mayormente autoconclusivos en su trama principal y la continuidad de la trama secundaria, habitualmente amorosa —con M.J. y Felicia Hardy/Black Cat—, se robustece grandemente, aunque incide poco en el argumento de la principal. La temporada última es una suerte de mezcla o síntesis entre los modelos narrativos procedimentales y seriales. Comienza con un episodio autoconclusivo sobre la boda de Parker y M.J., seguido de tres grandes tramas que se suceden las unas a las otras en tres bloques separados de episodios, aunque con el nivel justo de continuidad entre ellos: el retorno de Captain America & The Forgotten Warriors (5x02-5x06); la trama en la que se descubre que esta M.J. no es la que desapareció en 3x14, sino un clon creado a partir de Hydro-Man, que concluye con la muerte de esta M.J. *fake* (5x07-5x08), y una trama en la que Madame Web y The Beyonder ponen a prueba a Spider-Man («Secret War», 5x09 a 5x11) para que se enfrente junto con los Spider-Men de otras dimensiones a un peligro que puede acabar con el cosmos («Spider Wars», 5x12 a 5x13).

3.2. El esquema narrativo de Spider-Man

El estudio de la continuidad argumental en el apartado anterior sugiere que *Spider-Man* se mueve preferentemente en los parámetros de la serie procedimental, con la excepción de los rasgos seriales de la segunda temporada. Ahora corresponde: por un lado —y con el fin de conocer con más detalle los parámetros del formato concreto de *Spider-Man*—, ampliar el estudio de aspectos dramáticos y narrativos comunes a la mayoría de los episodios (este apartado 3.2.), y, por otro, fijarse en el segundo elemento de relevancia para el formato general, la construcción de los personajes, especialmente el protagonista (3.3. de este artículo).

Si nos fijamos en la primera temporada de *Spider-Man*, es muy habitual que la estructura narrativa del episodio consista en una sucesión de etapas o secuencias que suelen aparecer en el siguiente orden, siempre después de la cabecera de la serie: 1) monólogo interior del protagonista interrumpido por un obstáculo inicial, habitualmente con el montaje del detonante y seguido de un fundido a negro; 2) aparición de la subtrama, casi siempre referida a la vida amorosa de Peter Parker; 3) introducción de la cuestión dramática y el modo de afrontarla; 4) primer enfrentamiento de Spider-Man con el villano, con frecuencia seguido de un fundido a negro, esta primera escaramuza suele servir al protagonista para medir sus fuerzas con el adversario y conocerlo mejor, es un momento con un gran valor cognoscitivo; 5) estrategias para detener al antagonista; 6) momento intermedio en el que la subtrama reaparece

brevemente; 7) el villano lleva a cabo un secuestro; 8) estrategias para detener al villano; 9) batalla final contra el villano y rescate de la persona secuestrada, con frecuencia sucede en una escena que es la más extensa del capítulo; 10) retorno y restauración del mundo; 11) clausura de la subtrama, que por lo general se presenta como una recompensa o una decepción amorosa, y monólogo interior del protagonista. Los *flashbacks* son un elemento narrativo recurrente en la serie que refuerzan la idea de continuidad, aunque no tienen funciones estructurales estables que permitan incluirlos en un esquema consistente con toda la serie³.

El esquema, más o menos consistente en la temporada primera, experimenta modificaciones en el resto de la serie, de entre las que destacan: la inclusión de tres (3x11; 5x05) o más enfrentamientos (3x12; 5x06) en el episodio; el arranque *in medias res* seguido por un retorno al comienzo de la trama (3x06 y 4x11); la ausencia de Parker en las primeras escenas (3x10 y 4x08); la reunión de muchos personajes de otros episodios (como en 4x05); la importancia creciente del desarrollo dramático de los villanos y los secundarios (4x02, 4x03 y 3x05); el protagonismo coral (como en 4x07); o cuando Parker es el antagonista, como cuando se convierte en Man-Spider, y otros personajes deben resolver el conflicto (2x06 a 2x08).

Además, la estructura flexible en once secuencias no se manifiesta totalmente en los episodios que forman parte de un ciclo dramático que se desarrolla en varios episodios. Es habitual que en el segundo y tercer episodio de un ciclo la acción, después de presentar un resumen del episodio anterior y la cabecera de la serie, comience con una persecución o con un enfrentamiento, seguido de un momento de cierta tranquilidad donde los personajes tienen ocasión de reflexionar, reorganizarse y poner en marcha un nuevo plan para resolver el conflicto.

Entre los elementos narrativos señalados, cabe destacar dos: la voz en *off* y los secuestros. La voz en *off* hace audibles los pensamientos de Peter Parker/Spider-Man. Al comienzo del episodio estos pensamientos ponen en antecedentes —continuidad argumental— y muestran las pretensiones de Parker frente a su circunstancia. En el medio argumental las cavilaciones versan sobre cálculos y deducciones orientados a resolver la cuestión dramática, a la vez que muestran las emociones que la trama principal suscita en el superhéroe. También expresa remordimiento por el abandono de los cuidados hacia sus seres queridos. La voz en *off* posterior al clímax frecuentemente manifiesta satisfacción por la anulación del villano —trama principal— y una frustración creciente respecto a él mismo y su situación de separación de los demás —trama secundaria—. La temporada cuarta, especialmente tormentosa para el protagonista, intensifica el uso de la voz en *off*, hasta el punto de que el espectador puede oír la voz interior de otro personaje, Felicia Hardy/Black Cat (4x04 y 4x05). Esto establece una semejanza añadida a las muchas existentes entre ella y Peter Parker/Spider-Man. La temporada quinta de la serie, manifiestamente autoconsciente y metareferencial, muestra al Dr. Curt Connors/Lizard diciendo a un Spider-Man meditabundo, «A penny for your thoughts» (5x09).

En último lugar, es llamativo que los secuestros estén presentes en la mayoría de los episodios de *Spider-Man* (1x08, 1x10, 3x02, 3x05 y 3x10, son algunas excepciones). Según pasan las temporadas, los secuestros se vuelven algo mecánicamente recurrente, y en parte pierden esa fuerza genuina que se mostraba en la temporada primera. Esto, lejos de restarles interés, lo aumenta todavía más, pues confirma la importancia narrativa de que el rapto suceda, a veces en varias ocasiones a lo largo del episodio (2x10, 2x11, 3x04, 5x03, 5x05). La sustracción involuntaria de alguien de su lugar habitual descubre su valor en el conjunto y en las estimaciones individuales y colectivas y suele revelar la necesidad de reponerlo en su ubicación previa —cuando Smythe secuestra a Black Cat, Parker piensa: «I never realized how much the Black Cat meant to me, until now» (4x05)—. Los personajes algo ignorados por Peter Parker en la trama secundaria luego reclaman todos sus esfuerzos como superhéroe en la trama principal cuando son retenidos contra su voluntad por un villano.

³ El *flashback* es poco habitual en la primera temporada, pero gana presencia posteriormente. Se emplea con fines diversos: presentar un momento del pasado de Parker, especialmente relacionado con su tío Ben Parker (1x04, 2x04, 2x07, 2x13, 5x13) o con el origen de sus superpoderes (2x01, 3x02); introducir la historia pasada de personajes nuevos (2x07, 2x08, 2x09, 3x01, 3x06, 5x11); mostrar aspectos de la vida pasada de personajes secundarios (1x06, 3x09, 4x02, 4x04, 5x03, 5x05, 5x08, 5x11, 5x12) o antagonistas (3x04, 3x07, 3x08, 3x09, 4x01, 4x04, 4x09, 4x10, 5x01, 5x08, 5x11); recordar escenas de episodios pasados (2x07, 2x08, 3x10, 3x13, 4x04, 4x05, 4x06, 4x07, 4x08, 4x09, 5x07, 5x08); rescatar algún hecho del pasado (2x11; 5x10); situar al espectador en antecedentes al comienzo de una temporada nueva (4x01). En algunos episodios los *flashbacks* ocupan aproximadamente la mitad del material narrativo (3x02; 4x11; 5x04) o su presencia es realmente alta con cinco o más apariciones (4x09; 5x11; 5x12).

3.3. Las subtramas y el arco del protagonista

La subtrama aporta gran cantidad de elementos de continuidad dentro de cada temporada y entre temporadas, mostrando a Parker como alguien que no sólo es Spider-Man y que tiene una vida privada que frecuentemente descuida: sus anhelos en materia de amistad y relación de pareja se posponen o se cancelan debido a su actividad como Spider-Man en la trama principal: «Save the world, lose the girl» (2x13). Como consecuencia, es habitual que la subtrama tenga poco desarrollo o termine con un clímax negativo para Parker. Paradójicamente, los sucesos de la trama secundaria tienen más impacto en el arco de transformación del protagonista que lo que sucede en la trama principal.

La construcción del personaje, de este modo, se mueve en los confines de las series procedimentales, ya que este no evoluciona significativamente o experimenta cambios moderados y muy extendidos en el tiempo. Especialmente en la temporada primera, Parker se muestra conforme con ello y afronta con cierto humor los reveses que impiden la evolución de su personaje. Ello cambia en la segunda temporada, cuando el problema de su mutación se desata y las posibilidades de una relación con Mary Jane Watson florecen. En las siguientes temporadas el personaje experimenta un cierto tormento precisamente porque no evoluciona. Es más, el cambio se presenta como algo monstruoso: el arco de la temporada segunda, «Neogenic Nightmare», lo sugiere mostrando la mutación de Parker en araña gigante, Man-Spider.

El tipo de evolución que busca Peter Parker tiene su manifestación más genuina primariamente en una relación de pareja que culmine en el matrimonio y secundariamente en relaciones de amistad auténtica. En no pocas ocasiones el lema del tío Ben Parker —«With great power there must come great responsibility!» (3x11, 3x12, 4x07, 5x11, 5x12)— aparece como justificación de la anulación del progreso vital del protagonista en favor de los éxitos de su actividad superheroica. M.J. lo expresa del siguiente modo: «Peter, with you it's always a little later. I won't deal with that anymore» (2x10). Este abandono motiva que la joven pelirroja se prometa en matrimonio con Harry Osborn en la temporada tercera: «He gives me a lot of attention. He seems like he'll always be there for me» (3x08). Al final del mismo episodio se rompe el compromiso matrimonial, y en 3x12 M.J. acepta que Peter deba desaparecer cada poco por su trabajo y que le querrá igualmente. Al final de esta temporada Parker declara ante Madame Web: «I have everything I ever wanted. Mary Jane loves me, and I love her [...] My life is complete» (3x14).

Sin embargo, parece que todo conspira para mantener al protagonista en las convenciones de la serie procedimental. Al final de la temporada tercera M.J. desaparece junto con Norman Osborn/Green Goblin absorbida por un portal interdimensional. Reaparece nuevamente al final de la temporada cuarta, en la que se compromete en matrimonio con Parker. En la temporada quinta, no obstante, se descubre que la joven esposa es un clon de la auténtica M.J. y este duplicado se evapora. Tras esta pérdida se desarrollan los dos arcos importantes de la última temporada, que termina con el compromiso de Madame Web de encontrar a M.J. De modo que la serie finaliza con una promesa, no con la plenitud pretendida.

3.4. Aspectos dramáticos y mimesis de mundo en Spider-Man

Spider-Man pone en escena dos mundos muy relacionados y en confrontación. El primero es un mundo social que reclama a Spider-Man siempre que surge algún cambio significativo en New York. Estas perturbaciones que trastocan un orden dado actúan como una llamada —vocación— para que el superhéroe restaure la configuración precedente en la trama principal, que se desarrolla mayormente en escenarios exclusivos, expresión de la novedad que se pretende neutralizar.

El diseño del mundo social de la serie parece devolver constantemente a Spider-Man al punto de partida de la temporada primera, marcado por la soledad del superhéroe. Por contraste, la serie coloca delante del vigilante gran cantidad de superpoderosos y justicieros que tienen o han tenido un mentor o un ayudante (1x13, 2x04, 2x07, 2x08, 2x09, 2x10, 3x01, 3x06, 3x10, 3x11, 4x07). Por este y otros motivos, en varias ocasiones Parker quiere dejar de ser Spider-Man, y siempre sucede algo que le convence de nuevo para no abandonar su papel como agente conservador de la estructura del mundo (como en 3x02 y 3x03).

El segundo mundo es el personal de Peter Parker. En él se aprecia una pretensión de felicidad que tiende a instaurar un orden nuevo que, sin embargo, no parece posible, pues los cambios en su vida suelen resultar traumáticos —como la transformación que provoca el simbionte (1x08 a 1x10) y la

mutación monstruosa de la temporada segunda— o duran poco —como la mudanza a casa de Harry Osborn (1x11 y 1x12) y el matrimonio con la falsa Mary Jane (5x01)—. El dinamismo de su mundo circundante —las circunstancias— suele devolver a Peter Parker a la casilla de salida de la temporada primera. El ámbito preferente de estas cuestiones es la trama secundaria, en la que la pretensión individual de Parker suele quedar frustrada en virtud de la consecución de los objetivos de la trama principal⁴. Los escenarios en los que se suelen desarrollar estos asuntos son muchas veces habituales, es decir, aquellos que permanecen, como el aparente parón existencial de Parker.

La soledad también marca el mundo personal de Peter Parker. En su entorno se crean parejas en las que, habitualmente, la parte femenina (Debra, Felicia o Mary Jane) ha sido descartada por Parker previamente. Este aspecto puede entenderse con mayor claridad al contemplar las parejas sentimentales de los villanos o sus aspiraciones de tenerla. Por lo general, la amante del villano está revestida de los atributos de la salvación y la redención, como promesa de una vida de signo contrario al actual curso de acción malvado, con expectativas de un logro personal máximo y alejado de las tramas de la serie (1x07, 2x10, 3x11, 3x12, 4x04, 4x05, 4x07, 4x08, 4x09, 4x11, 5x01). Muchos de los que encuentran la felicidad en pareja en este mundo textual salen de él para no volver. Otros, como Parker o la teniente Lee, permanecen atrapados en él bajo el signo de la infelicidad y la soledad, que cada vez más adquiere los rasgos de la incompletitud existencial⁵. En este punto el episodio 4x04 es especialmente luminoso. Mariah Crawford ha bebido el mismo suero de Kraven y ahora los dos son «truly kindred spirits», según ella. En la resolución del episodio Kraven formula una necesidad, «We will go where we can be free», lo que sugiere que esa libertad no es posible en el mundo de New York. Los interlocutores de estos dos amados que se marchan para vivir juntos y felices son Spider-Man y Black Cat, cuya situación es análoga a la de la pareja saliente. No obstante, el superhéroe, a diferencia de Black Cat, desprecia la opción de la doctora y de Kraven. La sensación de que Spider-Man está mentalmente atrapado en una figura de existencia trágica resulta cada vez mayor.

La reaparición de Mary Jane (4x08) es ambivalente pues, por un lado, termina con la soledad de Parker, hasta el punto de que este le revela a la joven su verdadera identidad (4x09), se prometen en matrimonio (4x10) y Mary Jane percibe cambios positivos en su prometido (4x11). Al tiempo, Parker no abandona su lugar como Spider-Man en el mundo social de New York. Su enlace matrimonial con la joven (5x01), lejos de procurarles el futuro de felicidad y libertad de Crawford y Kraven, es seguido por el ciclo corto más ambicioso de toda la serie, con un total de cinco episodios, «Six Forgotten Warriors». No en vano, justo después de esos episodios, se descubre que esa Mary Jane con la que Parker había contraído matrimonio era un clon que termina por volatilizarse (5x08), lo que sella el sentido solitario de su mundo personal y sugiere el encierro en el mundo textual de la serie. Coherentemente, esta Mary Jane falsa no podía generar en Parker los efectos salvíficos que llevan consigo todas las parejas felices que se forman en este mundo posible.

Todo lo dicho quedaría incompleto sin hablar de los cinco últimos episodios de la serie, los ciclos «Secret Wars» y «Spider Wars», que, por un lado, funcionan, como una síntesis del mundo textual desplegado en los sesenta episodios precedentes y, por otro lado, sirven como despedida y promesa de felicidad para el protagonista. La importancia de estos cinco últimos episodios la resume bien las palabras de Madame Web: «But suppose I told you I know where Mary Jane is? And you will only find her if you do as I command» (5x08). Si este joven consigue superar la prueba final para la que Madame Web le lleva preparando desde la temporada tercera, podrá abandonar el mundo de la serie, pues buscará a la auténtica Mary Jane, posiblemente con la intención de que se cumpla en ellos el designio salvador asociado a este tipo de uniones.

En 5x13 Stan Lee pregunta a Spider-Man: «After saving all of reality, where do you go from here?» A lo que Parker responde: «To find Mary Jane, my Mary Jane. I've been told she's still alive! I can't wait to see her!». Pero ello no garantiza que el personaje no se mantenga congelado en el modelo procedimental de la serie, aquel en el que la pretensión de felicidad de Spider-Man ansía un futuro con Mary Jane —que nunca se alcanza—. No obstante, las palabras finales de Madame Web parecen dar un giro dramático al formato de *Spider-Man*: «We are going to find the real Mary Jane Watson! It has been a long hard journey. And I think you are finally entitled to some happiness». Mary Jane, asunto principal

⁴ La ruptura entre Wilson Fisk/Kingpin y Vanessa Fisk presenta una situación semejante. Su mujer se separa de él, pues está cansada de la doble vida del mafioso, y le recrimina con unas palabras muy esclarecedoras cuando él dice que la ama: «All you really love is been the Kingpin, the Kingpin of crime» (2x12).

⁵ Los matrimonios consolidados son una excepción en la serie: los Connors y los Robertson.

de la trama secundaria, se va a convertir ahora en la trama principal, lo que necesariamente haría que la serie se transformase de un formato procedimental a uno con una mayor continuidad, puede que un serial, algo que no sucede, ya que la serie termina, hecho que, lejos de dejar esta cuestión del posible futuro del formato abierta, la cierra elocuentemente.

4. Conclusiones

Los resultados obtenidos al alcanzar los OBJ 1 y 2, en diálogo con los parámetros de los cuatro grandes formatos de ficción en acción real (Ver Tabla 1), indican que *Spider-Man* es una serie mayormente procedimental en la primera temporada, que muta a serial en la segunda, y que retorna al esquema procedimental a partir de la tercera. En ese momento comienza una tensión entre la tendencia narrativa de corte serial que Peter Parker/Spider-Man busca desarrollar, por un lado, y las imposiciones del formato procedimental en su mundo textual, por otro. La consecución del OBJ 3 muestra que los intereses del mundo social de Spider-Man, de esquemas procedimentales, que domina la trama principal y cuenta con un número mayor tanto de escenas como de escenarios, se impone a sus pretensiones personales, deseosas de un desarrollo serial, y relegadas a la trama secundaria, que se desarrolla en un número menor de escenarios y de escenas. El final de cada episodio o ciclo dramático consiste en restaurar el mundo precedente, colocando en su lugar o en lugares semejantes cada realidad que fue removida —de ahí el sentido eminente, por ejemplo, de los secuestros—. Mientras que el clímax de esta trama principal suele ser positivo, el desenlace de la trama secundaria, cuando la hay, es mayormente negativo.

Este choque entre formatos y narrativa no es obstáculo para que el mundo posible de *Spider-Man* posea unos parámetros, que podría decirse que son propios de su formato como serie —ya hablemos en la nomenclatura de Creeber o de Gómez Martínez y García García—, más o menos regulares en todos los episodios: entre 23 y 25 escenas, que suelen durar entre 10 segundos hasta los 2 minutos y medio, aproximadamente; cerca de 8 escenarios, de los cuales 3 son habituales y 5 exclusivos; una trama principal, autoconclusiva o de ciclo corto, estructurada en tres o dos actos o partes, en la que Spider-Man suele enfrentarse a alguna amenaza que pone en peligro aspectos relevantes de la ciudad de New York; una trama secundaria, de entre una y tres partes, que se centra en aspectos personales de la identidad civil de Peter Parker y que aporta gran parte de los elementos de continuidad argumental dentro de cada temporada; nueve personajes, contando con el protagonista, el antagonista y los personajes secundarios. A esto se añaden regularidades narrativas que aparecen en su mayor parte en cada episodio: batallas con los villanos, secuestros, *flashbacks* que iluminan el sentido de la acción presente, la voz en *off*, etc.

De este modo, en el seno de la serie se descubre una crítica a su propio formato, seguramente fruto de las tensiones entre Fox y Marvel. La serie procedimental habla de un mundo que tiende a autoconservarse en su estructura y dinamismo, tal y como se observa ejemplarmente en la temporada primera. El mundo procedimental de la serie contradice e, incluso, rivaliza con la pretensión del protagonista. El dinamismo del mundo social, en el que Spider-Man es un dispositivo de conservación del orden precedente, suele prevalecer y frustrar el dinamismo de crecimiento del mundo personal de Peter Parker. El hecho de que la serie finalice cuando Madame Web inicia la búsqueda de Mary Jane, incluyendo así el mundo personal de Peter Parker como asunto dramático central de una futura trama principal, confirma la idea de la salida del mundo cerrado procedimental al mundo abierto al progreso del serial. Así parecen confirmarlo las palabras de Peter Parker/Spider-Man a su creador, Stan Lee, al final del último episodio de la serie: «Well Stan, we all have to grow up sometime I suppose, even us characters of fiction» (5x13).

Spider-Man responde en gran medida a los parámetros de la serie procedimental, con las particularidades y mutaciones reseñadas. Cabría preguntarse si otras series de animación también responden a dicho formato, a otros conocidos o a otros no estandarizados todavía. De igual modo, queda abierto el interrogante sobre cómo las características de los formatos concretos de esas series articulan diversas imágenes de nuestro mundo de todos los días, poniendo el acento en diversos asuntos prácticos de relevancia poética, ética, estética y política.

5. Agradecimientos

Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación Mundos posibles y formatos de ficción en series de animación de la Convocatoria de Proyectos de Investigación del año 2024 financiada por la Universidad Francisco de Vitoria de Madrid. Los autores también quieren agradecer a Álvaro Abellán-García Barrio, Pedro Gómez Martínez, Víctor Navarro-Remesal, Mateo Terrasa Torres, Juan Rubio de Olazábal y Victoria Hernández Ruiz sus valiosos comentarios y aportaciones al texto.

Referencias

- Abellán-García Barrio, Á. (2020). El cambio en las vigencias familiares en '1984', de George Orwell. *Carthaginensia*, 26(69), 81-102. <https://shre.ink/ryLr>
- Abellán-García Barrio, Á. (2023). *Mundos posibles poéticos. El caso de Patria: el pueblo, la novela, la serie*. Los Libros de la Catarata.
- Albaladejo Mayordomo, T. (1998). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Murcia: Publicaciones de Universidad de Alicante.
- Aristóteles (1974). *Poética*. Gredos.
- Aronson, L. (2000). *Televisión Writing: The Ground Rules of Series, Serials and Sitcoms*. AFTRS.
- Balló, J. & Pérez, X. (1997). *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine*. Anagrama.
- Bordwell, D., Thompson, K. & Smith, J. (2020). *Film art: An introduction*. McGraw-Hill.
- Catela Marcos, I. & Agejas Esteban, J.-A. (2020). *Series en serio. Claves éticas en la ficción audiovisual*. Digital Reasons.
- Chalaby, J. (2016). *The Format Age*. Polity Press.
- Creeber, G. (2015). *The Television Genre Book*. Palgrave Macmillan.
- Douglas, P. (2007). *Writing the TV Drama Series*. Michael Wiese.
- Durand, G. (2007). *La imaginación simbólica*. Amorrortu.
- Encinas Cantalapiedra, A. & Reviejo Martínez, E. (2023). Mímesis de acción y significado existencial en videojuegos a través de What Remains of Edith Finch. *Revista Mediterránea de Comunicación*, 14(2), 311-328. <https://doi.org/10.14198/MEDCOM.24332>
- Figuro Espadas, J. (2019). A review of scene and sequence concepts'. *Communication & Society*, 32(1), 267-277. <https://doi.org/10.15581/003.32.37829>
- García Martínez, A.-N. & Nannicelli, T. (2021). Otro tipo de recompensa narrativa: el concepto de "prolongación temporal" como superación de la serialidad televisiva. *Área Abierta*, 21(3), 349-365. <https://doi.org/10.5209/arab.75200>
- García Martínez, A.-N., Castrillo Maortua, P. & Echart Orús, P. (2019). La simpatía moral y el "efecto Lucifer". Mal y redención en Breaking Bad. *Revista Latina De Comunicación Social*, 74, 383-402. <https://doi.org/10.4185/RLCS-201>
- García-Noblejas, J.-J. (2005). *Comunicación y mundos posibles*. EUNSA.
- Gómez Martínez, P. (2015). La dramedia: rasgos diferenciadores y su proceso creativo. En B. Puebla Martínez, N. Navarro Sierra & E. Carrillo Pascual (Eds.). *Ficciónando en el Siglo XXI: La ficción televisiva en España* (pp. 175-190). Icono 14 Editorial.
- Gómez Martínez, P. & García García, F. (2010). *El guion en las series televisivas. Formatos de ficción y presentación de proyectos*. Universidad Francisco de Vitoria.
- Gutiérrez Delgado, R. (2023). *Si Aristóteles levantara la cabeza. Manual de escritura de series*. EUNSA.
- Hernández Ruiz, V. (2022). Adecuación extensión-intensional en la temporalización de la novela personal o memorias ficticias. Análisis sintáctico-intensional de «Brideshead Revisited» de Evelyn Waugh. *Castilla. Estudios de literatura*, 13, 296-321. <https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.296-321>
- Itúrrregui, V. (2023). Feminismo y geopolítica en el Universo Cinematográfico de Marvel: la ideología y la historia vestidas de fantasía de *Viuda Negra*, *Wandavision* y *Dr. Strange*. *Historia y comunicación social*, 28(1), 227-238. <https://doi.org/10.5209/hics.85154>
- Loriguillo-López, A. (2021). *Anime complejo. La ambigüedad narrativa en la animación japonesa*. Universitat de València.
- Mills, B. (2009). *The Sitcom*. Edinburgh University Press.
- Perlmutter, D. (2018). *The Encyclopedia of American Animated Television Shows*. Rowman & Littlefield.
- Propp, V. (1998). *Morfología del cuento*. Akal.
- Ryan, M.-L. (2006). From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative. *Poetics Today*, 27(4), 633-674.
- Sánchez-Escalonilla, A. (2014). *Estrategias de guion cinematográfico. El proceso de creación de una historia*. Ariel.
- Saló, G. (2003). *¿Qué es eso del formato? Cómo nace y se desarrolla un programa de televisión*. Gedisa.
- Tous, Anna (2010). *La era del drama en televisión*. UOC.
- Tobias, R.-B. (1993). *20 Master Plots (and How to Build Them)*. Writer's Digest Book.