

La *Quality TV* y la edad de oro de las ficciones seriadas

Quality TV eta fikzio-serieen urrezko aroa

Quality TV and the serial fiction golden age

Ángel Carrión Domínguez*

Universidad Autónoma de Barcelona

RESUMEN :En el siguiente artículo exploraremos el concepto de *Quality TV*, y justicaremos el por qué la época en el que las ficciones seriadas se han convertido en las narraciones más importantes en la cultura mediática debe ser llamada «edad de oro de las ficciones seriadas», así como señalaremos las razones sociales, culturales y económicas que provocan esta posición privilegiada. Revisaremos también las características de las series propias de la *Quality TV* que propuso Robert J. Thompson dos décadas atrás, y las modificaremos, si es necesario, para adaptarlas a nuestros días.

PALABRAS CLAVE: Ficción seriada; Cultura de masas; Televisión; Narrativa Audiovisual; Video on Demand.

ABSTRACT: *In this article we will develop the concept of Quality TV and we will explain the reason why this era, when the serial fictions have become the most important narratives within media culture, should be called «serial fiction golden age», as we will point out the social, cultural, technological and economic reasons that justify this privileged position. We will revisit the main characteristics that Quality TV series should have, as Robert J. Thompson proposed two decades ago, and we will modify some of them, in order to adapt them to our era.*

KEYWORDS: *Serial fiction; Mass culture; TV; Audio-visual narrative; Video on Demand.*

* **Correspondencia a / Corresponding author:** Ángel Carrión Domínguez. Universidad Autónoma de Barcelona. Doctorando del Departamento de Medios, Comunicación y Cultura. UAB. Campus de Bellaterra, Carrer de la Vinya, 08193 Cerdanyola del Vallès (Barcelona) – angelcarriondominguez@gmail.com – <https://orcid.org/0000-0003-2713-102X>

Cómo citar / How to cite: Carrión Domínguez, Ángel (2019). «La *Quality TV* y la edad de oro de las ficciones seriadas»; *Zer*, 24(46), 111-128. (<https://doi.org/10.1387/zer.20386>).

Recibido: 12 noviembre, 2018; Aceptado: 27 abril, 2019.

ISSN 1137-1102 - eISSN 1989-631X / © 2019 UPV/EHU



Esta obra está bajo una licencia
Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

Introducción

En el artículo que presentamos vamos a explorar el concepto de *Quality TV* observando las características propuestas por Thompson el año 1996, y revisándolas a la luz de aportaciones de otros autores y de otras diferencias que hemos podido observar respecto a las ficciones seriadas contemporáneas. Una vez hecho eso, definiremos esta etapa como «edad de oro de las ficciones seriadas» y justificaremos las razones para utilizar dicho término. Por último, señalaremos los que a nuestro juicio, y en base a la opinión de otros autores, son los motivos fundamentales que han convertido a las ficciones seriadas en las narraciones más importantes de la cultura mediática contemporánea. Se trata, por tanto, de un artículo teórico cuya metodología se basa fundamentalmente en los estudios televisivos (más concretamente en el trabajo de Thompson), y que también recoge aportaciones del campo de la tematología y de la sociología. Además, para fundamentar nuestra opinión nos hemos basado en series de distintos géneros y países desde el año 1999 (inicio de *The Sopranos*) hasta la fecha, es decir, la edad de oro de las ficciones seriadas. Aunque dicho fenómeno englobe a muchas más series, el estudio que realizamos tiene en cuenta las siguientes: *24*, *Black Mirror*, *Boardwalk Empire*, *Breaking Bad*, *Bron*, *Crematorio*, *Dead Set*, *Downton Abbey*, *El Ministerio del Tiempo*, *Firefly*, *Fringe*, *Game of Thrones*, *House of Cards*, *La Casa de Papel*, *Les Revenants*, *Mad Men*, *Mindhunter*, *Occupied*, *Rick and Morty*, *Six Feet Under*, *Stranger Things*, *Stranger Things*, *The Crown*, *The Deuce*, *The Handmaid's Tale*, *The Sopranos*, *The West Wing*, *The Wire*, *This is Us* y *Westworld*. La bibliografía que en la última década explora este tipo de ficción es muy numerosa, ya sea en monográficos sobre una serie o con capítulos de una serie en una obra sobre ficciones seriadas. Entre otras muchas, destacamos las investigaciones sobre series propias del género negro y el policíaco por parte de Luis Veres¹, así como monográficos de series como *Mad Men*², *Breaking Bad*³, *Game of Thrones*⁴ o *The Sopranos*⁵. El

¹ VERES, L. (2013). «Referentes de la novela y el cine negro en “Los Soprano”» en SÁNCHEZ ZAPATERO, J.; MARTÍN ESCRIBÁ, A. *Historia, memoria y sociedad en el género negro: Literatura, cine, televisión y cómic*. Santiago de Compostela: Andavira; VERES, L. (2014). «The Wire: Cine negro, narratología clásica y nuevos horizontes de expectativas» en SÁNCHEZ ZAPATERO, J.; MARTÍN ESCRIBÁ, A. *La reinención del género negro*. Santiago de Compostela: Andavira; VERES, L. (2015). «Boardwalk Empire: La ética posmoderna y el referente de la sociedad de la crisis» en SÁNCHEZ ZAPATERO, J.; MARTÍN ESCRIBÁ, A. *El género eterno: Estudios sobre novela y cine negro*. Santiago de Compostela: Andavira.

² VV.AA. (2015). *Mad Men o la frágil belleza de los sueños en Madison Avenue*. Madrid: Errata Naturae.

³ COBO DURÁN, S.; HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, V. (Coord.) (2013). *Breaking Bad: 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados*. Madrid: Errata Naturae.

⁴ VV.AA. (2012). *Juego de Tronos: Un libro afilado como el acero valyrio*. Madrid: Errata Naturae.

⁵ VV.AA. (2009). *Los Soprano Forever: Antimanual de una serie de culto*. Madrid: Errata Naturae.

gran número de series, así como el interés académico que despiertan, demuestra que la *Quality TV* no es la excepción, sino la regla.

1. ¿Qué es la *Quality TV*?

Entendemos a la *Quality TV* como una manera de designar a una tipología concreta de series, que se inicia en la década de los ochenta y que explota a finales de siglo, hasta llegar a nuestros días convertida en un fenómeno sociocultural inimaginable hace cuarenta años. Antes de desarrollar este concepto creemos conveniente hacer la distinción con una línea de investigación mucho más amplia que estudia los estándares de calidad del sistema televisivo en general y la importancia y repercusión social del medio, conocida como Televisión de Calidad, para evitar que dicha homonimia puede llevar a la confusión. Esta línea de investigación se desarrolla en Europa, en la década de los ochenta, cuando los sistemas televisivos europeos se reestructuran, pasando de sistemas monopolísticos a sistemas mixtos, en los que «coexisten el servicio público y el comercial en economías de mercado abiertas (...). Se considera que este proceso de competencia entre los canales públicos y privados ha influido en la creación de una cultura televisiva caracterizada por la superficialidad, la trivialización y que pone en peligro la calidad y la diversidad de la programación de los canales públicos, en diferentes países. Esta situación ha propiciado que se abra un debate internacional sobre la noción de la calidad del medio televisivo, en general, y en la televisión pública, en particular (Gutiérrez Gea, 2000: 1).»

Pujades, ante la dificultad de definir algo tan específico, señala cuatro grandes ámbitos:

1. Calidad del sistema televisivo: Es lo que hace referencia al conjunto de elementos que definen la estructura de los medios de comunicación de un espacio determinado (...). De la calidad del sistema televisivo se habla en términos políticos, económicos, de audiencia o de finalidades culturales (Pujades, 2009: 152).
2. Calidad de la programación: Por un lado, hace referencia al conjunto de la programación en un país resultado de las políticas de programación de todas las cadenas emisoras («calidad horizontal»). Por otro, se entiende la calidad de la parrilla que una cadena concreta emite («diversidad vertical»). (Pujades, 2009: 153).
3. Calidad de las cadenas: Según dos puntos de vista distintos. El primero, en el que se utilizan criterios de evaluación externa, según si la cadena cumple o no con la misión con la que se fundó y según si cumple o no a la calidad de la programación según el país determinado. El segundo, según criterios de evaluación interna, habla de aspectos como la diversidad de géneros, los

temas que se tratan, el mostrar opiniones variadas, una línea editorial propia, una marca reconocible para el espectador, etc. (Pujades, 2009: 153).

4. Calidad de los programas: Al igual que en el punto anterior, se basan en criterios de evaluación externa e interna. En el primer caso, estos provienen del contexto sociocultural, con el cumplimiento de funciones como la informativa (como decíamos antes: informar, entretener y educar). En el caso de los criterios internos de evaluación, destacan los contenidos, la forma (narratividad) y la relación entre contenido y forma (Pujades, 2009: 154). Aquí situaríamos a la ficción y, por tanto, sería el punto en común con la *Quality TV*.

La *Quality TV* es una línea de investigación propia de los estudios televisivos que surge en Estados Unidos en la década de los ochenta, y que trabaja con ficciones seriadas que cumplen con unos estándares de calidad que veremos más adelante. El término aparece por primera vez el año 1984, en la obra *MTM⁶: Quality Television⁷*, donde se habla por primera vez desde el ámbito académico de la televisión en términos de calidad, con ejemplos de series como *Hill Street Blues*, en que el espectador medio podía perderse entre tantas tramas y personajes complejos (Cascajosa Virino, 2016: 66-67). También en España, a finales de la década de los noventa Santos Zunzunegui ponía el foco en esta serie, de la que decía que «entretejía innumerables historias en cada episodio, explotaba la tendencia al policentrismo y a la creciente concentración temporal, hacía de la fragmentación una figura de estilo (...) y edificaba una apariencia perceptiva en torno a determinadas codificaciones del realismo que la apartaban definitivamente del universo tradicional de las *soap operas* (Zunzunegui, 1989: 138).

Será Robert J. Thompson el que juegue un papel clave para situar a la *Quality TV* en el foco de los estudios televisivos al ofrecer una serie de características que, a su juicio, tienen las series que forman parte de la *Quality TV* durante lo que él considera que es la segunda edad dorada de la televisión estadounidense, la que va de *Hill Street Blues* (1981) a *ER* (1994). Observó que desde que se acuñó el término no se había definido claramente.

Sin que esta fuese la intención del autor, la lista devendría una especie de canon, por más que su objetivo fuese el de analizar «un momento y un lugar concreto televisivamente hablando (Cascajosa Virino, 2016: 70).» Es más, el propio

⁶ La MTM fue una compañía que debe su nombre a la actriz Mary Tyler Moore, esposa de Grant Tinker, creador de la productora. «Su filosofía era clara: reclutar al mejor talento disponible y dejarlo trabajar con libertad (...). El drama más arriesgado fue *Hill Street Blues* (Cascajosa Virino, 2005: 31).

⁷ FEUER, J. (Ed.) et al. (1984). *MTM: Quality TV*. New York: American Film Institute.

autor aseguraría: «Quality shows were very specialized offerings of the networks during this period. There were only a few of them, and they were most conspicuous (Thompson, 2007: XVII).» Por tanto, creemos conveniente reformular, cuando sea necesario, las características que Thompson ofrece en relación con las series de la *Quality TV* de nuestra época.

1. No es televisión convencional. Rompe las normas de un género tradicional y lo transforma, como hizo en su momento *Hill Street Blues*, o explora narrativas nunca vistas hasta la fecha, como *Twin Peaks* (Thompson, 1996: 13). En esa época, la estructura narrativa de las ficciones seriadas televisivas era muy rígida, y era inusual experimentar. Por tanto, no es de extrañar que las pocas series que avanzan en este sentido sean capaces de transformar un género o explorar narrativas jamás utilizadas, algo utópico en la actualidad⁸. Aun así, sí que podemos decir que las grandes series de la *Quality TV* contemporánea, si bien no reinventan un género o utilizan narrativas novedosas (con la excepción, quizás, de *The Wire* y *24*), sí que parten de planeamientos novedosos u ofrecen un punto de vista poco común: desde mostrar la vida común de un capo de la mafia de Nueva Jersey llegando a la doble vida de un asesino en serie que trabaja como fofense para la policía de Miami.
2. La calidad es evidente y marca de la casa. Los creadores suelen tener independencia y mucha más libertad por parte de las cadenas en comparación a la televisión convencional (Thompson, 1996: 14). Es algo que en esta época es todavía más evidente. La calidad viene dada por la independencia que tienen los *showrunners*; por el aumento de los presupuestos, que da a algunos episodios presupuestos al nivel de *blockbusters* cinematográficos; y, por el interés cada vez mayor por parte de los directores y de los actores más importantes.
3. Llega a una audiencia sofisticada de un nivel socioeconómico medio-alto, por lo que el *target* al que se dirige es el mismo al que apuntan los anunciantes (Thompson, 1996: 14). Ahora existe un gran matiz. En un primer momento, son las cadenas de pago las que lideran la nueva época⁹, y desde hace unos años se suman a este fenómeno las plataformas VOD¹⁰. Ahora, estas cadenas y estas plataformas crean sus propias

⁸ El propio autor afirmará que «series like *Hill Street Blues*, *St. Elsewhere* and *Moonlighting* really stood out next to their generic (...). In fact, quality TV back then was best defined by it was not. *Knight Rider*, *MacGyver* and the rest of regular TV (...). By the turn of the century, quality was busting out all over the networks» (Thompson, 2007: XVII).

⁹ «HBO fue la cadena de televisión que encabezó el proceso de transformación de la ficción televisiva en un producto legitimado culturalmente» (Casajosa Virino, 2016: 41).

¹⁰ Del inglés *Video on Demand*.

series para asegurarse tener el mayor número de subscriptores posibles y aumentar sus beneficios¹¹. La diferencia, en una época en el que las narraciones propias de la ficción de la *Quality TV* son las más importantes de la cultura mediática, y en que los precios son más bajos a causa de la enorme cantidad de ofertas, el público al que se dirigen, en general, es mucho más amplio.

4. Al ser obras complejas y sofisticadas no suelen atraer a una audiencia masiva, por lo que su futuro muchas veces está en el aire, y se mantiene si a la cadena le parece rentable ofrecer una imagen de marca de calidad (Thompson, 1996: 14). Esto ha cambiado progresivamente, y muchas de las grandes series de la *Quality TV* han tenido audiencias masivas. Sí que es cierto que muchas de estas series tenían una audiencia minoritaria que no era impedimento para que las cadenas las mantuvieran, principalmente porque alguno (o más) de estos tres factores se cumplen: la audiencia, si bien pequeña, era muy fiel (*Fringe*); su calidad es indiscutible para la crítica (*The Wire*); es premiada en los grandes galardones de la industria (*Mad Men*). Estos tres factores mejoran claramente la imagen de la marca, y hacen que se apueste por la serie a pesar de la audiencia.
5. Son series con un reparto coral. Al haber múltiples tramas estas precisan de muchos personajes para ofrecer distintos puntos de vista (Thompson, 1996: 14). Es, sin duda, una de las señas de identidad de la *Quality TV* de nuestra época, con series con un reparto tan coral como *Game of Thrones* o *The Wire*.
6. Aunque haya tramas autoconclusivas, las tramas suelen durar varios capítulos o una temporada, y cada capítulo hacer referencia al anterior (Thompson, 1996: 14). Se trata de una característica que encontramos prácticamente sin excepción en nuestra época. En general, plantean un arco dramático que se desarrolla en varias temporadas y en el que la historia tiene un principio y un final definidos, como se ve en *Breaking Bad*.
7. Se crean géneros y modalidades temáticas nuevas a partir de la hibridación (Thompson, 1996: 15). No podemos más que reafirmar este aspecto: la hibridación es la característica principal de la *Quality TV* de nuestra época.
8. Son series que tienden a ser literarias y en el que el guionista es fundamental. El guion es mucho más complejo que otro tipo de series (Thompson, 1996: 15). Es otra de las características principales, que toma más fuerza si cabe en esta etapa. Nombres como Alan Ball, David Simon o Aaron Sor-

¹¹ «Para los canales Premium (de pago), la producción de series de ficción responde a un paradigma más extremo si cabe, al no tener espectadores sino clientes, ni tampoco publicidad sino cuotas de abono» (Cascajosa, Virino, 2016: 39).

kin, que no son solo creadores, sino también guionistas y directores de las series que ellos plantean (*showrunners*). Se tratan de guiones de una calidad muy superior al de la mayoría de los guiones cinematográficos contemporáneos, densos, complejos, llenos de matices, y que conforman unas de las mejores literaturas estadounidenses de la época¹². Es probable que uno de los factores que hizo que la figura del escritor-productor se reivindicara fue la importancia adquirida por la serialidad en la ficción televisiva, que puso más énfasis en la labor del guionista de televisión como responsable de complejas narrativas (Cascajosa Virino, 2016: 100).» Podemos afirmar, por tanto, pese a que las series son escritas y dirigidas (en la gran mayoría de los casos) por varias personas, que el concepto de autoría llegó también a las series de televisión (Cascajosa Virino, 2016: 87).

9. La intertextualidad está muy presente, con referencias a otros productos de la media y alta cultura, pero especialmente a otras series (Thompson, 1996: 15). Dicha característica fue explorada incluso antes, cuando Olson compara la meta-televisión con la meta-ficción. Si la meta-ficción es ficción que explora la ficción, podemos hacer la misma analogía con la televisión (Olson, 1987: 284). La intertextualidad, que en este contexto sería la alusión a la literatura televisiva, es una de las maneras en que los creadores muestran el conocimiento y el interés por el medio (Olson, 1987: 287). *Stranger Things*, por ejemplo, está llena de referencias a la cultura popular de los ochenta.
10. Sus tramas buscan la controversia, tienen una implicación social. Problemáticas de las décadas de los ochenta y los noventa como el SIDA, la homosexualidad, el racismo o el aborto tenían cabida en estas series (Thompson, 1996: 15). Si bien ahora la oferta es mucho más amplia y no todas las series que se emiten cumplen este cometido, podemos ver cómo hay series que han tenido una influencia tan fuerte en la sociedad que han llegado a influir incluso en la agenda mediática. A modo de ejemplo, con *Mad Men*, que habla, entre otras cosas, de la incorporación al mercado laboral de la mujer en una época donde el machismo estaba a la orden del día¹³, sirve para que la sociedad de nuestra época se mire en el espejo y afronte dicha problemática. Para que sirva como ejemplo, tal como cita Cascajosa, Barack Obama dijo en una parte de su discurso sobre el Estado de la Unión: «Ya es hora de acabar con normativas laborales que pertenecen a un capítulo de *Mad Men* (Cascajosa Virino, 2016: 11).»
11. Aspira al realismo (Thompson, 1996: 15). La obra cumbre del realismo televisivo, como veremos en nuestra propuesta taxonómica, es *The Wire*, la

¹² Hay críticos que llegan más lejos y llegan a considerar a series como *The Sopranos* como «the closest thing to American Great Novel in today's culture» (Stanley, 2007).

¹³ «*Mad Men* puede leerse también como una genealogía de la mujer moderna» (Carrión, 2015: 135).

que es considerada por la crítica la mejor serie, junto a *The Sopranos*, de la *Quality TV*. Muchas de las grandes obras de la *Quality TV* de nuestra época tienen al realismo como fundamento básico (*The Sopranos*, *Mad Men*, *Boardwalk Empire*, *The Crown*). Sin embargo, podemos hallar series más cercanas a la fantasía y a sus distintas modalidades temáticas, alejadas de ese realismo clásico de inspiración literaria, que son claves en la importancia social de la *Quality TV*. En la actualidad, las grandes narraciones de espada y brujería (*Game of Thrones*), ciencia ficción (*El Ministerio del Tiempo*) o zombies (*Dead Set*), las que más importancia tienen en la sociedad y las que forman parte del imaginario colectivo, no están en el cine, sino en nuestras pantallas, con el ejemplo más claro de *Game of Thrones*.

12. Son aclamadas por la crítica y suelen acaparar todos los premios y las listas anuales de las mejores series (Thompson, 1996: 15-16). En esta etapa, han ganado múltiples Emmy *Mad Men*, *The West Wing* (cuatro), *Game of Thrones* (tres), *The Sopranos* y *Breaking Bad* (dos). El monopolio de la crítica y de los premios lo tienen las series propias de la *Quality TV*.

La *Quality TV* es un movimiento del cual forman parte algunas series estadounidenses de la década de los ochenta y de los noventa, pero que no explotará definitivamente hasta finales del siglo xx, «a través de los programas producidos por la televisión por cable y especialmente por HBO». Ese momento provoca un cambio de paradigma en el cual este tipo de ficciones dejan de ser la excepción para convertirse en la regla. Esta etapa deja de ser patrimonio exclusivo de la televisión con la llegada de nuevas tecnologías de emisión y recepción, lo que hace que, en la actualidad, por más que el movimiento que las englobe sea el de la *Quality TV*, sea más correcto hablar de «ficciones seriadas» que de «series de televisión».

Podemos decir que las ficciones seriadas propias de la *Quality TV* contemporáneas tienen como característica principal la hibridación genérica, su alta aspiración estética, la importancia de un guion de inspiración literaria, en el cual, la figura del autor (*showrunner*) es clave y una trama que se desarrolla a lo largo de varias temporadas. Además, en general, hablamos de series con un reparto coral, complejas, con implicaciones sociales y que son aclamadas por la crítica y que, además, cuentan con villanos y antihéroes¹⁴ como protagonistas que conectan fuertemente con el espectador.

¹⁴ «En la última década, en el contexto de la denominada *Quality Television*, los perfiles del villano y del antihéroe parecen haber asumido de forma recurrente el rol protagonista en las series de ficción (Hermida; Hernández-Santolalla, 2013: 9).»

2. La edad de oro de las ficciones seriadas

El inicio de la etapa de la que hablamos, y de la cual todavía no existe un consenso sobre su final¹⁵, se inicia el 10 de enero de 1999, con la emisión del primer episodio de *The Sopranos*. Poco después, el año 2003, con otras series en emisión como *The Wire*, *The West Wing* o *Six Feet Under*, un artículo de la icónica *Cahiers du Cinema* afirmaba sin tapujos que, en muchos aspectos, las series televisivas habían igualado y superado al cine de Hollywood (Joyard, 2003: 13).

En la obra en la que Thompson señala las características de las series propias de la *Quality TV*, que la sitúa en la segunda edad dorada de la televisión, no es capaz de situar claramente la primera. Apunta que podría situarse entre los años 1947 y 1960, cuando se adaptaban series de clásicos como *Wuthering Heights*, cuando podían verse representaciones teatrales de obras de Ibsen y Shakespeare y cuando había series de escritores como Gore Vidal o Reginald Rose interpretadas por jóvenes que iniciaban sus carreras como James Dean, Grace Kelly o Paul Newman (Thompson, 1996: 11). Cascajosa coincide en que «la televisión en Estados Unidos tuvo una “edad dorada”, que se corresponde con su periodo fundacional y, por tanto, con el desarrollo de las primeras obras de ficción (Cascajosa Virino, 2016: 60).» Además, señala que la primera vez que se utilizó el término edad dorada fue en un artículo de la famosa revista *Variety*, «en una noticia del 24 de diciembre de 1958 sobre el creador del programa cultural *Omnibus* Robert Saudek, que alertaba a un grupo de estudiantes de comunicación que perdían el tiempo imaginando un futuro en la radio cuando la edad dorada de la televisión ya estaba empezando (Cascajosa Virino, 2016: 63-64).» Cascajosa señala también la década de los setenta como otro gran momento en la historia de la televisión en el que podría haberse vivido otra edad dorada. Un momento contradictorio, ya que mientras la comedia vive un momento decadente, algunos dramas sentarían la base para el salto cualitativo que se daría en la próxima década (Cascajosa Virino, 2016: 66).

Conociendo estos antecedentes, donde se define la segunda edad de oro de la televisión como aquella que va de 1981 a 1994 y donde no queda claro donde situar la primera, si es que en algún momento la ha habido¹⁶, la tendencia general es

¹⁵ Valga como ejemplo la tesis que defiende el crítico Todd VanDerWerff, según la cual esa era que se inició con *The Sopranos* parece llevar tiempo llegando a un final, pero nadie se atreve a decir que haya acabado (VanDerWerff, 2013).

¹⁶ «The fact is that most of the programs during the golden age of the 1950s weren't very good (...). "Don't tell me about the Golden Age of Television," Pulitzer Prize-winning critic Howard Rosenberg wrote in the Los Angeles Times in 1985. "[Don't tell me about] the late-1940s-to-late-1950s decade in which the raw, infant medium was said to have spilled over with greatness. The Golden Age of Television is now." A few years later, David Bianculli wrote an entire book encouraging a new respect for the medium. "If the fifties were the Golden Age of Television" (...) the quantity and quality of today's TV offerings make the modern era worthy of the appellation of "The Platinum Age of Television" (Thompson, 1996: 12).»

hablar de la época que analizamos como la de la tercera edad de oro de la televisión, tanto en el ámbito de la crítica cultural especializada como en el académico (Wayne, 2016: 41; García; Raya Bravo, 2013: 33; Cascajosa Virino, 2009: 12-13). Aun así, no existe una línea común clara, y otros autores siguen la corriente iniciada (con la que estamos más de acuerdo) por *Cahiers du Cinema* y hablan de esta época, directamente, como de la edad dorada de la televisión (De Gorgot, 2014; Marcos, 2016).

Somos conscientes de la dificultad que supone definir una época que ni siquiera está acabada, tan amplia y que ha evolucionado tanto en los últimos años. Por tanto, queremos justificar que la etapa que vivimos, donde reinan las ficciones propias de la *Quality TV*, antaño exclusivas del medio televisivo, debería ser denominada como «edad de oro de las ficciones seriadas».

1. El propio Thompson indica que las ficciones propias de la *Quality TV* en la que él denomina segunda edad dorada de la televisión son muy escasas y se adscriben únicamente al género dramático. La entrada en escena de HBO provocó un efecto dominó en el que otras cadenas de pago copiarían su táctica y en el que las *network* tradicionales se vieron obligadas a elevar los estándares de calidad.

Con el paso de los años, a partir de que las plataformas VOD comenzaran a emitir y producir contenido (el paso de las series de televisión a las ficciones seriadas), el número de producciones es casi inabarcable: en el año 2017, solamente en Estados Unidos se emitieron 487 series originales (Otterson, 2017). Dado que muchas de estas series son *sit-coms*, y que los estándares de calidad no son iguales, resulta imposible que todas estas series sean *Quality TV*. Sin embargo, el alto número de producciones hace que el número de buenas series sea también mayor. En una época en el que ya han finalizado series como *The Soprano*, *The Wire*, *Six Feet Under*, *The West Wing*, *Breaking Bad* o *Mad Men*, y con el gran fenómeno social y mediático de esta etapa, *Game of Thrones*, recién finalizado, podemos encontrar en emisión *The Handmaid's Tale*, *Mindhunter*, *This is Us*, *Westworld*, *Stranger Things* o *The Deuce*. Así pues, podemos decir que las series de televisión, o ficciones seriadas, jamás han vivido un momento como el que en la actualidad vivimos y seguimos viviendo. A pesar del primer momento de la gloria inicial del medio en sus primeros años de existencia o del salto cualitativo de los ochenta con producciones que serán la inspiración de las actuales, ninguna época anterior puede compararse a la actual. Sin duda alguna, esta es la edad de oro de las ficciones seriadas.

2. La *Quality TV* se inicia, se desarrolla, coge fuerza y tiene una mayor importancia en Estados Unidos. Tampoco cabe duda del enorme músculo financiero y del poder de las compañías estadounidenses para exportar sus productos, que tienen una enorme facilidad para convertirse en fenómenos globales (*Rick and Morty*, *Game of Thrones*, *Breaking Bad*, *Lost*, etc.). En ámbitos académicos, se

empieza hablar de *Quality TV* en Estados Unidos. En cuanto a las edades de oro, en todo momento quedan restringidas al ámbito estadounidense.

Sin obviar la importancia del país norteamericano, ¿es exclusiva de los Estados Unidos la etapa que se inicia a finales del siglo pasado? La respuesta es clara: no. En Europa, donde el concepto de calidad televisiva está muy ligado a la televisión pública, la Televisión de Calidad es un concepto mucho más amplio. Pese a todo, el movimiento que se inicia en los Estados Unidos hace que el debate de la ficción televisiva gane en importancia en Europa, y que todas las cadenas apuesten por contenidos que se acerquen a la calidad de las producciones estadounidenses: «Ahora se puede hablar de un periodo de esplendor para una ficción europea con Reino Unido, Francia y Dinamarca como principales centros de atención, con series que gracias a los nuevos sistemas de consumo atraviesan fronteras y construyen su prestigio crítico a ambos lados del charco con una facilidad que hubiera sido impensable quince años antes. Lejos de agotarse, las series están alcanzando una centralidad en los hábitos de consumo que pueden agotar y desbordar hasta el espectador más entregado (Cascajosa Virino, 2016: 82-83).» Así, podemos encontrar producciones que nada tienen que envidiar a las norteamericanas, algunas de ellas tan notables como *Les Revenants*, *Downton Abbey*, *Black Mirror*, *Bron*, *Occupied* o *Crematorio*. Debemos tener en cuenta que otro factor que empieza a influir mucho es lo que podríamos denominar «factor Netflix», en el que la empresa norteamericana empieza a invertir en producciones locales, haciendo que series fuera del gran mercado norteamericano puedan convertirse también en fenómenos globales¹⁷. De hecho, una de las series más destacadas de la *Quality TV* de los últimos años es una producción de Netflix en Reino Unido, *The Crown*.

3. Como ya hemos apuntado, ya no podemos hablar solo de series de televisión, sino que debemos hablar de ficciones seriadas. Desde que aparece el término *Quality TV* hasta hace pocos años, cuando esta ya había dejado de ser excepción para convertirse en la norma, las series lanzaban capítulos semanales para ser vistos durante un número determinado de semanas a través de un canal que solo podía verse por la televisión. Sin embargo, a principios del siglo XXI, el desarrollo del DVD, primero, y las descargas ilegales a través de Internet, después, empiezan a cambiar un panorama que será radicalmente diferente con la llegada al mercado de nuevos dispositivos de recepción (*tablets* y *smartphones*) y, sobre todo, con el desarrollo de las plataformas VOD lideradas por Netflix. Todos estos factores hacen que tengamos que dejar atrás a las series de televisión y que hablemos, en su conjunto, de ficciones seriadas.

¹⁷ Uno de los casos más claros es el de la serie española *La casa de papel*, una producción de Globo-media para Antena 3, que se convierte en un fenómeno mundial en Netflix.

Podemos resumir, por tanto, que nos encontramos en una época de esplendor sin comparación previa, a escala global, en la cual las ficciones más importantes son aquellas que forman parte de la denominada *Quality TV*, que ya no es exclusiva del medio televisivo. Por las razones aquí señaladas creemos conveniente caracterizar esta época como la de la edad de oro de las ficciones seriadas.

3. La *Quality TV* como fenómeno de la cultura mediática

No suena exagerado decir que, en la época que vivimos (en los últimos quince años, aproximadamente), las ficciones propias de la *Quality TV* ocupan un lugar «destacado en el espacio cultural de la sociedad occidental, en un proceso de legitimación resultado de una combinación de factores institucionales, socioeconómicos y tecnológicos (Cascajosa Virino, 2016: 12).» A continuación, desglosaremos los factores más importantes que, a nuestro juicio, y apoyándonos en la opinión de otros autores, han provocado estas ficciones sean las más importantes en la actualidad, y que sean las que tienen mayor poder en el desarrollo del imaginario colectivo contemporáneo.

1. La apuesta de HBO por las ficciones seriadas, con el objetivo de ganar prestigio y abonados (y, por ende, aumentar su rendimiento económico) hizo que el resto de las cadenas tradicionales apostara por unas series de mayor calidad, y que otras cadenas de pago, si querían seguir compitiendo, siguiesen el mismo camino. El ejemplo más conocido es el de AMC y *Mad Men*, serie que la propia HBO rechazó.
2. El desarrollo y la implantación del DVD acabaron con el vídeo. En la era del VHS, la única manera en que la cadena y la productora podían sacar rédito económico de una serie más allá de su emisión era la venta de sus derechos a emisoras locales (sindicación) y a otros países. «Sin embargo, como demostraron respectivamente *24* y *Firefly*, la venta en DVD era una lucrativa manera de rentabilizar series con un éxito de audiencia restringido que nunca iba a lograr éxito en la sindicación o que, directamente, habían sido canceladas de manera temprana. Muy rápidamente, decenas de series minoritarias, algunas fracasadas, otras exitosas dentro de los confines del cable, fueron editadas en DVD, ofreciendo un jugoso incentivo económico a las productoras que optaban por apuestas más arriesgadas (Cascajosa Virino, 2009: 28-29).» Esto supuso igualar a la serie de televisión con cualquier otro producto cultural: «A television program is now a tangible object that can be purchased, collected and catalogued on your shelf, much like books, musical albums and films. This helps raise the cultural value (Mittell, 2015: 37).»

Además, otro factor decisivo que se inicia con la comercialización de series en DVD, y al que dedicaremos un punto aparte, es que este favoreció a la posibilidad de

visionar la serie sin respetar las ventanas de emisión de las cadenas, equiparando así el visionado de una serie de televisión con el de la lectura de un libro (Mittell, 2015: 38).

3. Internet fue el factor decisivo, ya que todos los puntos que desglosaremos guardan relación con esta tecnología. En un primer momento, y aunque pueda parecer paradójico, las series de televisión empiezan a ganar espectadores de manera masiva a causa de la piratería. Si bien la descarga ilegal de capítulos causa un daño directo (pérdida de audiencia y espectadores que no comprarán el DVD), provocaba ganar nuevos espectadores masivamente que podían sumarse a la emisión tradicional, y que además generaban discursos y contenidos online.
4. En el inicio de la edad de oro de las ficciones seriadas, antes de la llegada de las redes sociales, los discursos que generaban las series de televisión en Internet eran muy importantes. De hecho, una de las series más relevantes de la *Quality TV*, por el fenómeno fan y por la cantidad de discursos que generaba fue *Lost*. La trama de la serie, un thriller de ciencia ficción lleno de misterios y *cliffhangers* al final de cada episodio y de cada temporada, hacía que los espectadores crearan sus propias páginas webs y llenasen los foros de opiniones y teorías sobre la serie. Pocos años después, el desarrollo de las redes sociales permitirá que los discursos sobre series se generen y transmitan con mayor facilidad. Las redes sociales se convierten así en punto de reunión virtual entre espectadores de una serie que comparten impresiones, teorías, ilusiones, decepciones (y también *spoilers*) sobre el último capítulo. Las redes sociales además refuerzan la idea de comunidad, ya que dominan los discursos que se generan en ellas, y puede trasladarse además a la vida real, donde las conversaciones de una familia o de un grupo de amigos pueden estar dominadas por el último capítulo de una serie determinada, lo que provoca, de manera general, que todos los miembros de dicha comunidad quieran adentrarse en el universo de dicha serie. Sirven también para lanzar campañas de marketing que llegan a millones de seguidores. Y en el futuro ya no hablaremos solo de las redes sociales como generadores de contenidos y medio de publicidad de las series, sino que producirán series. De hecho, Facebook tiene ya varios proyectos sobre la mesa que podrían ser lanzados en poco tiempo.
5. El VOD es un sistema que aparece en la década de los noventa, ligado en sus inicios a la televisión. Dicho sistema no empezará a ganar popularidad hasta el desarrollo de Internet, primero, y hasta que no empieza a ofrecer productos propios, después. El VOD ha servido además para dar salida a muchos proyectos que no habrían tenido cabida por el sistema de distribución tradicional y es una de las razones que hace ser viables económicamente a pequeñas plataformas (Thomas Umstead, 2018: 14). El VOD, que como veremos sirvió para favorecer el visionado a la carta, entró de lleno a los hogares cuando las plataformas decidieron producir sus propias se-

ries. Los primeros en ver que la mejor manera de diferenciarse era generar su propio contenido fueron los directivos de Netflix, que entraron en el mundo de las series por la puerta grande, con uno de los directores más prestigiosos de Hollywood, David Fincher, como productor ejecutivo y director de los dos primeros episodios, y con dos estrellas de Hollywood, Kevin Spacey y Robin Wright Penn como protagonistas. La primera decisión, que acaba de un plumazo con el modelo de televisión que se tenía, es lanzar toda la temporada de *House of Cards* a la vez. Así, los espectadores podrían elegir cómo verla. Tras Netflix, llegarían otras plataformas VOD como Hulu o Amazon que imitarían su modelo de negocio y que producen algunas de las series más destacadas de la *Quality TV* actual.

6. Como ya hemos apuntado al hablar del DVD¹⁸, con el cual se inicia esta práctica, una de las razones principales que ha favorecido el auge de las ficciones seriadas, y que las diferencia de manera clara con cualquier otra época, es la posibilidad de que el espectador elija en la actualidad si seguir las ventanas de emisión que proponen las cadenas o si visiona la serie siguiendo su propio ritmo. Hasta hace no mucho, la única alternativa que existía para un espectador era respetar las ventanas de emisión de una serie a un ritmo de, generalmente, un episodio a la semana. Así pues, una de las razones por la cual la mayoría de las cadenas apostaban por episodios con clausura era para no comprometer la audiencia en el caso de que un espectador se perdiera uno de los capítulos. Lo que el DVD inicia, la piratería apuntala y Netflix y el VOD acaba de implantar definitivamente es la posibilidad de lo que hemos denominado «visionado a la carta», que, en la actualidad es mucho más popular que el visionado tradicional y que ha producido otro fenómeno que es el de visionar una serie a gran velocidad: el *binge-watching*.
7. Las ficciones seriadas audiovisuales conectan de manera directa con la novela folletinesca del siglo XIX, por lo que no es la primera vez que la serialidad ocupa un lugar privilegiado en la cultura mediática. La serialidad industrial que instaura Ford en la década de los treinta fue anticipada a finales del siglo XIX en diarios y folletines por periodistas como Pulitzer o Hearst (Calabrese, 1987: 46). Vemos, en primer, lugar, como la serialidad ha tenido ya un gran éxito de público y de crítica, y como ha sido explotado económicamente en una época posterior. Siguiendo además los postulados de autores como el propio Calabrese (1989) y Eco (1988), podemos decir que la serialidad¹⁹ es una de las principales características de postmodernidad y de

¹⁸ A modo de ejemplo, una serie como *24* aumentó su audiencia en un 25% entre la primera y la segunda temporada gracias, entre otras cosas, a los espectadores que vieron la primera temporada en DVD (Mittell, 2015: 2).

¹⁹ Ligando, en este caso, la serialidad al concepto de repetición.

la cultura mediática contemporánea. Por tanto, no es de extrañar que pocos años después las series de ficción consiguieran el éxito que tienen en la actualidad. Y, tampoco, que la originalidad propia a la que aspiren las ficciones de la *Quality TV* estén basadas en el conocimiento y reconocimiento (intertextualidad, metatelevisión) de ficciones anteriores²⁰. Se trata de productos muy trabajados en los que, sin embargo, la tipología de la repetición está presente tanto en su estructura narrativa como en su estructura productiva (decorados, actores, técnicos, etc.).

8. Los horarios laborales, las redes sociales, las prácticas consumistas, el pequeño espacio para el ocio y para la familia, los quehaceres diarios, etc.: en la sociedad hipercapitalista el tiempo para disfrutar (o consumir) productos culturales es mucho más limitado. Así pues, la duración de las series propias de la *Quality TV*, con episodios que en pocas ocasiones superan los sesenta minutos de duración encaja como un guante en las necesidades de la población occidental debido a la falta de tiempo.

4. Conclusiones

1. La *Quality TV* es un término que se utiliza para describir a una tipología de series dramáticas que aparecen a cuentagotas en la década de los ochenta, que explotan a principios de siglo a partir de la apuesta de HBO por producir sus propias series, en las que priman la calidad y la complejidad narrativa. A partir de ahí, y hasta llegar a nuestra época, estas series dejan de ser la excepción para convertirse en la norma. No queremos decir que todas las series sean *Quality TV*, pero sí que el número es, como hemos demostrado, muy significativo.
2. Se trata además de un fenómeno global que se traslada de los Estados Unidos a Europa, donde han tenido una presencia muy importante en el Reino Unido, Francia y en los países escandinavos. Apuntamos aquí el peso que están ganando en España en los últimos años, gracias a la apuesta de Movistar. Creemos, además, que la reciente decisión de Netflix de situar su centro de producción europeo en Madrid va a hacer de nuestro país uno de los más importantes en cuanto a producción de ficciones seriadas a nivel mundial.

²⁰ «La ficció, en l'era de la seva reproductibilitat tècnica, no aspira únicament a la constitució d'objectes únics, sinó a una proliferació de relats que operen en un univers de sediments, en un territori experimental on són provades, i sovint legitimades, totes les estratègies de la repetició (...) Aquest dispositiu de fertilitat creadora fa que les sèries de ficció neixin, creixin, s'ampliïn, es deformin, morin i tornin a renèixer, en un reconeixement de filiacions passades i futures que estableix el reciclatge compartit entre l'autor i el públic com una forma genuïna d'activisme narratiu (Balló; Pérez, 2005: 13-14).»

3. Hemos explicado también como la evolución tecnológica y la presencia de las plataformas de distribución hace que sea anacrónico hablar de «series de televisión» y que, en la actualidad, lo correcto sea hablar de «ficciones seriadas».
4. La época que vivimos no tiene parangón con ninguna otra, y es un fenómeno que llevamos viviendo hace ya más de dos décadas. Las ficciones seriadas gozan de un gran prestigio de crítica y de una repercusión a nivel académico nunca vista, y su calado en el público es tan grande que la sitúan en la cima de la cultura mediática. Por eso, creemos que la época que vivimos debe ser llamada como «la edad de oro de las ficciones seriadas».
5. Más allá de la decidida apuesta de las productoras por ficciones de calidad, los motivos que hacen de la *Quality TV* un fenómeno global son varios: el desarrollo del DVD primero y la llegada de las plataformas de distribución después que rompen con la emisión tradicional y hacen que el espectador pueda elegir cómo ver una serie; la implantación de Internet, que primero hizo que muchas personas se descargasen series de manera gratuita y que en la actualidad hace que muchos hogares estén suscritos a alguna plataforma de distribución; la conexión directa entre la narrativa de las ficciones seriadas con la novela folletinesca del siglo XIX, que demuestra que la serialidad ya fue fundamental en la cultura de masas; la implantación de las redes sociales, que pueden viralizar cualquier serie; y, por último, el poco tiempo que deja para el ocio la sociedad hipercapitalista en la que vivimos, que hace que la duración de un capítulo de una serie propia de la *Quality TV* sea idónea para nuestras rutinas diarias.

Referencias bibliográficas

- Balló, J.; Pérez, X (2005). *Jo ja he estat aquí: Ficcions de la repetició*. Barcelona: Empúries.
- Carrión, J. (2015). «La mirada masculina y la mujer moderna: De Mad Men a Masters of Sex» en VV.AA. *Mad Men o la frágil belleza de los sueños en Madison Avenue*. Madrid: Errata Naturae.
- Cascajosa Virino, C. (2005). *Prime Time: Las mejores series de TV americanas. De CSI a Los Soprano*. Madrid: Calamar Ediciones.
- Cascajosa Virino, C. (2009). «La nueva edad dorada de la televisión norteamericana.» *Secuencias. Revista de Historia del Cine*. Vol. 26. Págs. 7-31
- Cascajosa Virino, C. (2016). *La cultura de las series*. Barcelona: Laertes.
- Cascajosa Virino, C.; Zahedi, F. (2016). *Historia de la televisión*. Valencia: Tirant Humanidades.
- Cobo Durán, S.; Hernández-Santaolalla, V. (Coord.) (2013). *Breaking Bad: 530 gramos (de papel) para serieadictos no rehabilitados*. Madrid: Errata Naturae.

- De Gorgot, E. (2014). «¿Por qué vivimos una edad de oro de la televisión?». *Jot Down*. Recuperado de <https://www.jotdown.es/2014/09/por-que-vivimos-una-edad-de-oro-de-las-series/>
- Feuer, J. (Ed.) et al. (1984). *MTM: Quality TV*. New York: American Film Institute.
- García, P. J.; Raya Bravo, I. (2013). «Antes del psicópata televisivo. Siguiendo la pista al asesino en serie en la historia del cine» en Hermida, A.; Hernández-Santaolalla, V. (Coord.) *Asesinos en serie(s): Representación persuasiva del serial killer en la ficción televisiva contemporánea*. Madrid: Ed. Síntesis, 2015.
- Gutiérrez Gea, C. (2000). «Televisión y calidad: Perspectivas de investigación y criterios de calidad». *ZER*. Vol. 5. Núm. 9.
- Hermida, A.; Hernández-Santaolalla, V. (2013) «Nuevos enfoques, nuevas miradas: El asesino televisivo como estrategia de persuasión narrativa» en Hermida, A.; Hernández-Santaolalla, V. (Coord.) *Asesinos en serie(s): Representación persuasiva del serial killer en la ficción televisiva contemporánea*. Madrid: Ed. Síntesis, 2015.
- Joyard, O. (2003). «L'Âge d'or de la série américaine». *Cahiers du Cinéma*. Núm. 581, págs. 12-13.
- Lynch, E. (2000). *La televisión: El espejo del reino*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Marcos, N. (2016). «De la edad de oro de la televisión a ¿la sobredosis?». *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2016/06/03/actualidad/1464971639_931129.html
- Mittell, J. (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York & London: New York University Press.
- Otterson, J. (2017). «487 Scripted Series Aired in 2017, FX Chief John Landgraf Says». *Variety*. Recuperado de <https://variety.com/2018/tv/news/2017-scripted-tv-series-fx-john-landgraf-1202653856/>
- Pujades Capdevila, E. (2009). «El paper de la televisió pública al segle XXI: La televisió de qualitat, visions des del nou segle». *Treballs de Comunicació*. Núm 26 (Diciembre de 2009). Pág. 147-158.
- Stanley, A. (2007). «The Thing of Ours, It's Over». *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2007/04/08/arts/television/08stan.html>
- Thompson, R. J. (1996). *Second Golden age: From Hill Street Blues to ER*. New York: Continuum.
- Thompson, R. J. (2007). «Preface» en McCabe, J.; Akass, K. (Ed.) *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London; New York: I.B. Tauris.
- Vanderwerff, T. (2013). «The golden age of TV is dead; long life to the golden age of TV». *The AV Club*. Recuperado de <https://tv.avclub.com/the-golden-age-of-tv-is-dead-long-live-the-golden-age-1798240704>
- Veres, L. (2013). «Referentes de la novela y el cine negro en «Los Soprano»» en Sánchez Zapatero, J.; Martín Escribá, A. *Historia, memoria y sociedad en el género negro: Literatura, cine, televisión y cómic*. Santiago de Compostela: Andavira.

- Veres, L. (2014). «The Wire: Cine negro, narratología clásica y nuevos horizontes de expectativas» en Sánchez Zapatero, J.; Martín Escribá, A. *La reinención del género negro*. Santiago de Compostela: Andavira.
- Veres, L. (2015). «Boardwalk Empire: La ética posmoderna y el referente de la sociedad de la crisis» en Sánchez Zapatero, J.; Martín Escribá, A. *El género eterno: Estudios sobre novela y cine negro*. Santiago de Compostela: Andavira.
- VV.AA. (2009). *Los Soprano Forever: Antimanual de una serie de culto*. Madrid: Errata Naturae.
- VV.AA. (2012). *Juego de Tronos: Un libro afilado como el acero valyrio*. Madrid: Errata Naturae.
- VV.AA. (2015). *Mad Men o la frágil belleza de los sueños en Madison Avenue*. Madrid: Errata Naturae.
- Wayne, M. (2016). «Cultural class analysis and audience reception in American television's third "golden age"». *Interactions: Studies in Communication & Culture*. Vol. 7. Num. 1. Págs. 41-57.
- Zunzunegui, S. (1989). «Bohco Blues o La Ley de los ángeles» en Jiménez Losantos, E.; Sánchez-Biosca, V. *El relato electrónico*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.