



Ética y Cine Journal

ISSN: 2250-5415

ISSN: 2250-5660

eticaycine@psi.uba.ar

Universidad de Buenos Aires

Argentina

Amatriain, Lucía; Mastandrea, Paula
Series: ¿hipnosis u ocasión de pensamiento?
Ética y Cine Journal, vol. 10, núm. 1, 2020, Marzo-Junio, pp. 115-120
Universidad de Buenos Aires
Argentina

DOI: <https://doi.org/10.31056/2250.5415.v10.n1.29228>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=564464532012>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

UAEH [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Reseña de libro

Series: ¿hipnosis u ocasión de pensamiento?

Imaginarios de los trastornos mentales en las series | Jorge Martínez Lucena e Irene Cambra Badii | UOC | 2020

Paula Mastandrea* y Lucía Amatriain**

Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires



Imaginarios de los trastornos mentales en las series

FICHA TÉCNICA

Editores: Jorge Martínez Lucena e Irene Cambra Badii

Con textos de:

Fernando De Felipe Allué

Iván Gómez García

Nazareno Guerra

Clara Guileria Domingo

Marta Lopera Mármol

Paula Belén Mastandrea

María Paula Paragis

Rebeca Pardo Sainz

Marta Piñol Lloret

Josep Maria Sucarrats Vilà

Manuel Torres Cubeiro

ISBN: 978-84-9180-686-8

Editorial UOC, 218 páginas

Febrero de 2020

Podemos pensar los fenómenos sociales en términos de causalidad; pero también podemos pensarlos en términos de significación; la imagen puede transformar el psiquismo; pero también puede significarlo; a una sociología o a una fisiología de la información visual habría pues que añadir una semántica de las imágenes.

Roland Barthes (2011, p. 53)

Series ¿televisivas?

Las series nacieron casi simultáneamente con la televisión a comienzos de la década de los cincuenta en Estados Unidos, en principio por una necesidad de llenar

grillas de programación y completar un horario cada vez más extendido, y se fueron consolidando a lo largo de los años, adaptándose a los cambios sufridos por la industria televisiva (García Fanlo, 2017). Tal es así que cuando en el año 2012, en la editorial de este mismo Journal, Gómez y Michel Fariña se preguntaban: “¿cuál es el género artístico de mayor alcance mundial?” (p. 9) sin dudas, con base en los dichos del especialista en multimedios argentino-israelí Yair Dori, la respuesta fue: “las novelas y series televisivas, que tienen una audiencia diaria de dos mil millones de personas” (p. 9). En ese entonces, las series televisivas comenzaban a presentarse como un relevo del cine para el público masivo, tanto por su accesibilidad, como por un aumento en la oferta de producciones de distintos géneros narrativos y de una calidad notable.

* mastandreapaula@gmail.com

** lu.amatr@gmail.com

Sin embargo, actualmente cabe el interrogante respecto a si es justo continuar asociando las series al formato televisivo, especialmente desde la aparición y el auge de las plataformas de creación y distribución de contenido –entre las cuales se destacan Netflix, HBO, Hulu y Amazon. Éstas han instalado un modelo radicalmente diferente a la televisión tradicional, que se financia a través de los anunciantes, a partir de un sistema de visionado que se caracteriza por la ubicuidad y autonomía del suscriptor, ya que el usuario elige qué quiere ver, cuándo, dónde y cómo (Heredia Ruiz, 2016).

Las audiencias se han sofisticado en la misma manera en que se han fragmentado, y han comenzado a exigir determinados contenidos y determinadas formas de mostrar esos contenidos para aceptar convertirse en consumidores seriales (García Fanlo, 2017). En este sentido, el progresivo incremento del visionado en diferido implica la revisión del término televisivo *prime time* –nombre que recibe la franja horaria de máxima audiencia en un medio de comunicación– por la de *my time* (Polo López, Miotto y Fondevila Gascón, 2018).

Asimismo, no sólo la modalidad de consumo de las series se ha modificado a lo largo de los años, sino también su producción, dando lugar a la convergencia mediática que ha logrado alterar la relación:

entre las tecnologías existentes, las industrias, los mercados, los géneros y el público. La convergencia altera la lógica con la que operan las industrias mediáticas y con la que procesan la información y el entretenimiento los consumidores de los medios. (Jenkins, 2008, p. 26)

Es así como estos productos logran sumar lo mejor del cine, la televisión e internet en un producto audiovisual de gran factura (Heredia Ruiz, 2016). A partir de mediados de los ochenta, estas producciones asisten al fenómeno de la *serialización*, es decir, ahora las fórmulas narrativas pasan a través de un proceso de mutación e hibridación y muchas series acercan cada vez más su estructura a la del serial. Se trata de un universo narrativo en continuo crecimiento, “la producción serial contemporánea está caracterizada por su replicabilidad constante, por una estructura abierta, por una *remixabilidad inmediata* y por una capacidad de extensión permanente” (Innocenti y Pescatore, 2011, p.41).

Por su parte, Giancarlo Capello (2017) es muy claro cuando señala que desde el estreno de *The Sopranos*¹ (Chase, 1999) la ficción televisiva vive una tercera edad dorada, que se ha impuesto como una extensión contemporánea del modelo constructor de imaginarios que el cine de Hollywood propuso a la civilización oc-

cidental a lo largo del siglo XX. No obstante, reconoce también que hablar de *teleseries* implica un reduccionismo respecto del fenómeno actual, ya que las mismas han desbordado las pantallas para permear distintos ámbitos de pensamiento, lo que se ve reflejado en el surgimiento de publicaciones importantes, la organización de congresos en las mejores universidades, y el número en aumento de tesis de pregrado y posgrado al respecto.

Esta edad de oro actual de las series se define por la extrapolación, a las estructuras narrativas, de los discursos políticos, ideológicos y sociales dominantes que construyen nuestra visión y modo de existencia en el mundo actual. Esto no es nuevo, ya que históricamente las series han intentado reproducir la realidad social. Sin embargo, es ésta la que ha cambiado alterando valores, juicios éticos y estéticos, modalidades de enunciación, formas de dominación social y económica, etc. En el pasado, las series guardaron el estilo de las historias de Hollywood, con sus juicios, su puesta en escena, su melodrama estandarizado y sus biotipos bien definidos, edades, géneros, raza, color o religión, es decir, presentando una realidad maquillada y edulcorada para transmitir determinado modo de vida. Sin embargo lo que hoy ocurre, especialmente en las producciones de las plataformas de streaming, es una construcción etnográfica y sociológica de la realidad, a través del asesoramiento de investigadores, académicos e incluso líderes de movimientos políticos y/o sociales. En algunos casos incluso el propio guionista o creador de la serie es un experto en la temática, tal como ocurre con John Fusco en *Marco Polo* (2014-2016) y Jill Soloway en *Transparent* (2014-) (García Fanlo, 2017).

Imaginarios en serie

Tal como señala Rincón (2011), las series pueden estudiarse como productoras de significado tanto en la exploración moral como estética y narrativa. Surge así la posibilidad de analizarlas no sólo como fenómeno de consumo, sino también en su dimensión semiótica (Lotman, 2000), lo cual permite utilizarlas como fuente de información en un análisis cualitativo de su contenido. En este sentido, se traspasa la barrera del mero entretenimiento que se le ha atribuido históricamente a estas producciones, para insertarlas en el ámbito académico como recursos valiosos para el estudio de fenómenos complejos.

Como antecedente local, en el año 2019 tuvo lugar la I° Edición de “Síntomas Sociales en las Series de TV del Siglo XXI”, un Curso Masivo Online (MOOC) perteneciente al Programa de Extensión “Psicoanálisis y Discursivo Contemporáneo”, llevado adelante por la Maestría en Teoría Psicoanalítica Lacaniana de la Universidad Nacional de Córdoba (Tomasetti, 2019). La propuesta surgió de la amplia trayectoria del equipo en el trabajo con series desde una perspectiva psicoanalítica, y la posibilidad de generar transferencia a la comunidad.

Por su parte, Gómez Ponce (2018) afirma que las series devienen prismas para observar las dinámicas de nuestra contemporaneidad, ya que su circulación masiva las define como máquinas culturales que traducen activamente la historia y las dinámicas sociales, a través de complejos procesos de percepción y construcción del mundo que atraviesan las fronteras geopolíticas. La noción de imaginario social ha aportado una nueva perspectiva para interpretar fenómenos como la producción de subjetividad y la forma en que se invisten afectivamente los cuerpos (Dawney, 2011). La función de los imaginarios que aparecen en las distintas producciones narrativas, y que se reproducen en los medios masivos de comunicación, ha sido la de otorgar cierta cohesión y coherencia a las sociedades. De esta forma, los imaginarios se articulan en complejos entramados narrativos que, de manera solapada y eficaz, moldean la opinión de nuestro tiempo.

La cultura mediática es una tecnocultura, esto quiere decir que la tecnología y la cultura se reúnen en un lugar común para la producción de nuevas manifestaciones que cambian y activan novedosas configuraciones de las sociedades. (Riffo, 2016, p.53)

Como fue mencionado, la particular modalidad de producción y consumo de series posibilita el sostenimiento de una problemática a lo largo de numerosos episodios y temporadas que acompañan al público durante el transcurso de la vida: “Estamos aquí ante universos permanentes, es decir, que duran en el tiempo, que tienen una duración material con un fuerte poder de condicionamiento sobre los mecanismos de organización temporal de sus seguidores” (Innocenti y Pescatore, 2011, p.35). Más allá de la producción y reproducción de imaginarios propia de las series, ¿Qué incidencias subjetivas pueden hallarse a partir de esta nueva modalidad de acercamiento a las ficciones? Asimismo, además de las características que enmarcan estas narrativas -tales como el diferimiento temporal del visionado, la suspensión del final y las vicisitudes que experimentan los personajes a

lo largo de las temporadas- es posible plantear otro asunto respecto a esta peculiaridad de lo seriado: ¿qué alcances tiene lo serial en estas narrativas?

Baudrillard (2010) examina la configuración de la realidad y cómo se conforma el conocimiento a través de los medios de comunicación y los avances tecnológicos, señala que la “especificidad de lo inhumano” -aquellos defectos, sueños, neurosis, desventajas- está siendo amenazada por la hegemonía de lo humano, y propone pensar a la cultura como aquella que podría preservarnos del infierno de lo Mismo a pesar de que, paradójicamente, sea la responsable de la “clonación mental y social” que se produce a través de los sistemas educativos y de la “información de masas” donde personas que se destacan por su atipicidad se transforman en copias idénticas de las otras. En este sentido, el autor francés sostiene que “al desplazarnos hacia un mundo virtual, vamos más allá de la alienación, a un estado de privación radical del Otro (...) de cualquier otredad, alteridad o negatividad” (p.33). Entonces, otra forma de pensar lo seriado podría ser a través de esta construcción de “fotocopias humanas”, como señala Baudrillard, esta creación de subjetividades en serie, que rechazan cualquier alteridad y que, con la pretensión de conformar una identidad consistente e inequívoca, establecen nuevas formas de segregación y, a su vez, de autodestrucción y auto-disciplinamiento.

El contenido que se ofrece en las plataformas de *streaming* se ajusta cada vez más a las preferencias del espectador, resultando muchas veces en “maratones de series” donde los episodios se suceden sin detenciones, constituyendo de esta forma una *comunicación acumulativa*. Han (2017) señala que con la interconexión digital y la comunicación instantánea se propicia una perpetuación de lo mismo que nos aleja del encuentro con el otro, ya que uno sólo observa aquello que le gusta, aquello a lo que le da “*me gusta*” y omite de esta forma toda diferencia.

Ocurre también que, a pesar de la multiplicidad de ofertas y la mayor libertad respecto a qué consumir, los espectadores privilegian determinados gustos e intereses frente a los que se produce un impacto de audiencia global y masivo. En este sentido, llama la atención que en los últimos años se han incluido en la pantalla protagonistas con algún tipo de trastorno mental, cautivando con gran éxito a los espectadores. Al respecto, cabe mencionar el fenómeno de *Joker* (Phillips, 2019), el último film basado en el famoso personaje de DC Comics, que registró récords de audiencia en las semanas de

su estreno, múltiples premios, y que coronó a Joaquín Phoenix como mejor actor en la entrega de los Óscar por su interpretación perturbadora y sombría sobre el famoso payaso. Asimismo, se registra un gran caudal de producciones académicas respecto del film, que lo analizan desde distintos marcos teóricos y disciplinas, pero que afirman la importancia de trabajar con estos recursos que circulan en la sociedad y que cautivan a los individuos que la integran.

En este caso las series no son la excepción, ya que también se encuentran personajes principales con esquizofrenia, depresión, psicopatía o autismo. Frente a este fenómeno, Jorge Martínez Lucena e Irene Cambra Badii editaron el libro *Imaginarios de los trastornos mentales en la series* (2020), en el que se proponen explorar en qué medida el retrato de distintos trastornos mentales en las series actuales cumple o no una finalidad de normalizar nuevas conductas e idearios.

Ahora bien, ¿cuáles son aquellas representaciones que se re-producen en estos escenarios virtuales?

Los trastornos mentales como protagonistas

Al hablar de trastornos mentales y su representación en la pantalla resulta ineludible retomar lo que Foucault (1961) advierte en *Historia de la locura*. Allí el autor se detuvo a reflexionar sobre la esencia y las ideas que circulaban en torno de la enfermedad mental y realizó una fuerte crítica al saber positivo que, con la pretensión de estudiar estas temáticas, impuso discursos segregativos de control social que fueron adoptados como verdades evidentes por el conjunto de la sociedad. Tras ubicar a la locura en un determinado contexto, sostuvo que ésta se trata de un producto cultural que implica un posicionamiento político e ideológico, y detectó cómo la exclusión a la que eran sometidas las personas con trastornos mentales respondía a las concepciones morales de la locura.

Asimismo, en la actualidad Han (2017) señala que el neoliberalismo construye una óptica excluyente que rechaza la negatividad de lo distinto y apunta contra el *violento poder de lo global* que expulsa a quienes identifica como enemigos o no aptos para este sistema. Este autor subraya que mediante etiquetamientos e imaginarios rígidos y estancos, solo se admiten *diferencias consumibles* y que el signo patológico ya no es la represión o la censura sino la depresión. La presión no viene del otro sino del interior, es una presión in-

terna por encajar, en la que uno mismo se censura. De esta forma, es la expulsión de lo distinto lo que pone en marcha la autodestrucción.

Por su parte, Jorge Martínez Lucena e Irene Cambra Badii (2020) retoman a Foucault y a Canguilhem para plantear que el señalamiento de lo incoherente, de lo diferente o de lo *anormal* —a donde pertenecían las locuras o los diagnósticos de trastornos mentales— se construye sobre diversos estándares del comportamiento supuestamente normal. Sin embargo, los autores identifican que la culminación del neoliberalismo y la crisis económica global iniciada en el año 2007 han provocado epidemias de estrés, ansiedad y depresión, y los mismos han sido acompañadas de una democratización del conocimiento de los comportamientos patológicos o tóxicos, de los supuestos diagnósticos, y de las distintas opciones terapéuticas para tratarlos.

De aquí se comprende que las series no presentan azarosamente contenidos indiferenciados, no plasman “la realidad” y, sin embargo, algo real se filtra en ellas. Al respecto los autores se interrogan:

¿Cómo se representan los trastornos mentales en las series? ¿Es su representación fidedigna de acuerdo con los diagnósticos propuestos desde las diversas ciencias de la salud? ¿Qué novedad aportan las series al respecto? ¿Cuáles son las *líneas maestras* de los cambios sociales y clínicos y de la representación de las afecciones mentales en las series que se produjeron en los últimos años? (Martínez Lucena y Cambra Badii, 2020, p. 207)

La exploración de dichas preguntas se lleva a cabo en el libro a través de doce capítulos escritos por profesionales de diversas disciplinas. Cada uno de ellos explora la representación de un trastorno mental diferente mediante dos o tres series de alcance masivo. Es interesante mencionar que el libro está editado por la Universitat Oberta de Catalunya, lo que confirma su propósito pedagógico en tanto se presentan con seriedad y precisión las temáticas antes mencionadas.

El lector de *Imaginarios de los trastornos mentales en la series* (2020) se encuentra entonces con una aproximación teórica y de divulgación sobre la locura, la psicopatía, los trastornos narcisistas, el trastorno de estrés postraumático, la depresión, el suicidio, el trastorno obsesivo compulsivo, la demencia, los trastornos del espectro autista, las adicciones y los trastornos sexuales, a partir de los imaginarios sociales presentes en series como *Homeland* (2011-), *Mindhunter* (2017-2019), *Game of Thrones* (2011-2019), *Killing Eve* (2018-), *13 Reasons Why* (2017-), *Euphoria* (2017 -), *Atypical* (2017 -), entre otras.

Esta selección permite adentrarse a los considerados trastornos mentales graves (donde peligra la vida, por ejemplo) y a aquellos problemas de salud mental de algún modo más leves, pero dando cuenta de un punto clave: el padecimiento psíquico está en todos los casos (Martínez Lucena y Cambra Badii, 2020).

Lo que resulta interesante, además, es el trabajo de edición que convierte al libro en un material efectivamente articulado y con un horizonte común, más allá de las especificidades que se abordan en cada capítulo. Así es como los autores llegan a la conclusión de que la variedad de formas clínicas presentes en la pantalla guardan algunos elementos comunes: no se observa la ridiculización de los personajes con padecimiento mental, la ficcionalización de ciertas historias puede llevar a confusiones o errores en la interpretación de distintos signos y síntomas, e incluso a confusiones respecto de los tratamientos, los personajes no siempre se definen por su diagnóstico ni sus historias giran en torno a ellos -superando de algún modo el *etiquetamiento* del sujeto- pero sí se observa una ilusoria percepción de cambio hacia la mejoría de algunas patologías que no siempre se ajustan a lo que sucede en la realidad, insiste la asociación de las personas con enfermedades mentales con cierta peligrosidad que revisten para sí o para terceros, y la ausencia significativa de la pobreza en las series de *mainstream*. Por otra parte, se interroga también por aquellos trastornos que quedan por fuera de los imaginarios de época transmitidos en las series (trastornos de ansiedad, de la alimentación, del sueño-vigilia) y por la poca presencia de profesionales que acudan en la ayuda de los personajes, lo que deja la puerta abierta para continuar pensando acerca de la

construcción de imaginarios sociales en una pantalla en donde se privilegian determinados contenidos.

Siguiendo lo planteado por Han (2017) se puede señalar que tanto la modalidad de transmisión de las series, como los imaginarios que se plasman en las mismas tienden hacia una proliferación de lo igual, es decir, la producción en serie y ciertos imaginarios que ellas manifiestan, agudizan la tendencia hacia un pensamiento único y es esto mismo lo que constituye las principales alteraciones patológicas de la actualidad. El exceso de comunicación y el hiperconsumo conlleva un aplastamiento subjetivo. Las series pueden afianzar patrones establecidos y comportamientos segregativos -como también autopunitivos- o posibilitar la ocasión de interpelación y permitir “evocar la extimidad de la hiancia, ofreciendo al espectador una experiencia de singular extrañeza” (Cecilia González, 2014, p. 25) Surge entonces un nuevo interrogante, ¿de qué depende que esta experiencia se incline en una u otra dirección?

Imaginarios de los trastornos mentales en la series (2020) es una apuesta para superar el adormecimiento de las imágenes y dejarse interpelar por aquellas producciones presentes en la vida cotidiana de la población. La producción de saber a partir de las series que se trabajan en el libro implica una verdadera oportunidad de pensamiento. Resulta necesario dominar las capacidades de codificación y decodificación de mensajes audiovisuales, valerse de lo seductor del formato y de la persistencia de cierta estética para apropiarse ingeniosamente de estos contenidos, evitando un visionado acrítico. Tal como señala Umberto Eco (1965): “La civilización democrática se salvará únicamente si hace del lenguaje de la imagen una provocación a la reflexión crítica, y no una invitación a la hipnosis” (p. 12).

Referencias

- Baudrillard, J. (2010). *La ilusión vital*. Madrid, España: Editorial Siglo Veintiuno.
- Barthes, R. (2011). *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Barcelona, España: Editorial Paidós.
- Benioff, D. y Weiss, D.B. (productores y creadores). (2011-2019). *Game of Thrones* [serie televisiva]. Estados Unidos: HBO.
- Capello, G. (2017). Introducción: ¿Qué cuentan las historias de la tele? En G. Capello (Ed.) *Ficciones cercanas: televisión, narración y espíritu de los tiempos*. Perú, Universidad de Lima: Fondo Editorial. 15-18.
- Davidson, J. (productor) y Fincher, D. (creador). (2017-2019). *Mindhunter* [serie televisiva]. Estados Unidos: Netflix.
- Dawney, L. (2011). *Social imaginaries and therapeutic self-work: the ethics of the embodied imagination*. Recuperado de: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1111/j.1467-954X.2011.02015.x>
- Eco, U. (1965). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- García Fanlo, L. (2017). Regularidad y discontinuidad entre teleseries clásicas y actuales. En G. Capello (Ed.) *Ficciones cercanas: televisión, narración y espíritu de los tiempos*. Perú, Universidad de Lima: Fondo Editorial. 21-31.
- Gómez, M. y Michel Fariña, J.J. (2012). Editorial: Series: una interpretación del síntoma. *Ética y Cine Journal*, 2 (2), pp. 9-10.

- Gómez Ponce, A. (2018). Instintos en serie. *Ética y Cine Journal*, 8 (3), 43-57.
- González, A.C. (2014). La extimidad amenazada. *Ética y Cine Journal*, 4 (2), 23-29.
- Han, B.C. (2017). *La expulsión de lo distinto*. Barcelona, España: Herder.
- Heredia Ruiz, V. (2016). Revolución Netflix: desafíos para la industria audiovisual. *Revista Latinoamericana de Comunicación* (135), pp. 275-295. ISSN 1390-1079 / e-ISSN 1390-924X.
- Hsu, V. (productor) y Soloway, J. (creador). (2014-). *Transparent* [serie televisiva]. Estados Unidos: Amazon prime video.
- Incaprera, J (productor) y Yorkey, B. (creador). (2017-). *13 Reasons Why* [serie televisiva]. Estados Unidos: Netflix.
- Innocenti, V. y Pescatore, G. (2011) Los modelos narrativos de la serialidad televisiva. *La balsa de la medusa*, 6, 31-50.
- Jason Leigh, J. (productor) y Rashid, R. (creador). (2017-). *Atypical* [serie televisiva]. Estados Unidos: Netflix.
- Johannessen, C., Klick, M. (productores) y Gordon, H, Johannessen, C., Gansa, A. (creadores). (2011-). *Homeland* [serie televisiva]. Estados Unidos: Showtime.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona, España: Paidós.
- Landress, I. (productor) y Chase, D. (creador). (1999-2007). *The Sopranos* [serie televisiva]. Estados Unidos: HBO.
- Lotman, Y. (2000). "The place of cinematographic art in the mechanism of culture", en Lotman, Yuri, *The Semiosphere III*, Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra, Pp.123- 137.
- Phillips, T., Cooper, B., Tillinger Koskoff, E. (productores) y Phillips, T. (director). (2019). *Joker*. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- Polo-López, M; Miotto, G.; Fondevila-Gascón, J.F. (2018). My Time: Incidencia de la televisión a la carta en la evolución del prime time en España. *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, pp. 208 a 227. Recuperado de: <http://www.revistalatinacs.org/073paper/1253/12es.html> . DOI: 10.4185/RLCS-2018-1253
- Riffo Pavón, I. (2016). Una reflexión para la comprensión de los imaginarios sociales. *Comunic@cción*, 7 (1).
- Rincón, O. (2011). New Televised Narratives: relax, entertain, tell, civilly educate, experiment. *Comunicar*, XVIII (36), 43-50. Recuperado de: <https://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=36&articulo=36-2011-06>
- Romani, T., Barnett, P. A., Feldman, J. (productores) y Levinson, S. (creador). (2017-). *Euphoria* [serie televisiva]. Estados Unidos: HBO.
- Tomasetti, M.V (2019). Reseña: curso masivo online: síntomas sociales en las series de TV del siglo XXI. *Ética y Cine Journal*, 9 (3), 39-40.
- Weinstein, H., Weinstein, B., Silverman, B. (productores) y Fusco, J. (creador). (2014-2016). *Marco polo* [serie televisiva]. Estados Unidos: Netflix.
- Woodward, S., Morris, L., Waller-Bridge, P. (productores) y Waller-Bridge, P. (creador). (2018-). *Killing Eve*. [serie televisiva]. Estados Unidos: BBC America.

¹ Para un análisis específico sobre la serie se recomienda la lectura de un artículo del presente Journal: Tony Soprano: el hablador (Duarte, 2012) <http://journal.eticaycine.org/Tony-Soprano-el-hablador>