

UNIVERSIDAD POLITECNICA DE VALENCIA
ESCUELA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA
GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



ESCUELA POLITECNICA
SUPERIOR DE GANDIA

“La dirección de fotografía en las series de televisión de la tercera edad de oro de la ficción televisiva como factor relevante de calidad de la serie”

TRABAJO FINAL DE GRADO

Autor/a:
Sofía Kearney Orri

Tutor/a:
David Pardo Gimilio

GANDIA, 2016

RESUMEN

El presente trabajo pretende mostrar la dirección de fotografía como factor relevante en la calidad de las actuales series de televisión. El lenguaje visual ideado por la dirección de fotografía sirve de apoyo fundamental a la narrativa de las series que forman la actual tercera época dorada de la ficción televisiva y por tanto, de su éxito como producto cultural contemporáneo.

Se analizarán algunas de las técnicas fotográficas que estas series han adoptado del mundo del cine así como la búsqueda de relaciones de autoría de la dirección de fotografía de estas series con las del cine.

Palabras clave: dirección de fotografía, Tercera Edad Dorada, series, televisión.

ABSTRACT

This work aims to present cinematography as a relevant indicator for evaluating the quality of current television series. The visual language defined by the cinematographer is a fundamental element of the narrative in series that form part of the current "3rd Golden Age" of television fiction, and also, therefore, of their success as contemporary cultural products/artefacts.

An analysis will be made of a selection of the photographic techniques from cinema that have been adopted in these series, and of the links with the cinema of the cinematographers who have worked on these series.

Keywords: cinematography, 3rd Golden age, series, television.

Índice

1. Introducción	4
1.1 Objetivos	4
1.2 Estructura	5
1.3 Metodología	5
2. La tercera edad dorada de las series en televisión norteamericana	7
2.1 Evolución. Las edades doradas de la televisión	7
2.2 Calidad de las series (la fotografía como criterio de calidad)	13
3. La fotografía en las series, una dirección de cine	15
3.1 La dirección de fotografía	15
3.2 La dirección de fotografía en las series	16
4. Análisis de la fotografía en las series de televisión de la última década	17
4.1 Selección de las series	17
4.2 Análisis	17
4.2.1 Luz	21
4.2.2 Exposición	22
4.2.3 Contraste	23
4.2.4 Color	24
4.2.5 Tipos de plano	26
4.2.6 Composición	27
4.2.7 Movimientos de cámara	29
4.2.8 Lentes	31
4.2.9 Montaje	32
4.3 Comparativa con la industria cinematográfica	33
4.4 Reconocimiento y repercusión social	35
5. Conclusiones	39
6. Bibliografía	41
<hr/>	
7. Anexos	
7.1 Fichas de las series seleccionadas	
7.2 Índice de imágenes	

1. Introducción

Para el trabajo final de grado quería llevar a cabo un estudio en el cual dos de mis pasiones se vieran reflejas y correlacionadas. Ya desde el primer momento sabía que trataría sobre la dirección de fotografía y las series de televisión.

Algo que siempre me había sorprendido durante mis años estudiando el grado en Comunicación Audiovisual era que el mundo de las series era un mundo poco analizado. Y a mi, que cada vez consumía más estos productos, me fascinaba la calidad que estaban adquiriendo a lo largo de los años. Sus tramas cada vez se volvían más complejas e interesantes, se trataban temas de actualidad y de controversia, se trabajaba mucho el *background* y la psicología de sus personajes... Pero lo que realmente me llamaba la atención era su fotografía, y como esta apoyaba la historia que se contaba.

Fue en la asignatura de Dirección de Fotografía en la que un día, cambiando con lo que usualmente veíamos en clase, se estudiaron las características visuales de la serie *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013) y ahí es cuando me di cuenta de que las diferencias que existían con las películas analizadas, eran más bien escasas.

A modo general, las producciones vistas en televisión siempre han sido consideradas productos inferiores que los del cine, considerados ya productos de calidad por la crítica y el público. Todo esto ha cambiado hace unos años y la brecha que existía entre ambos ha ido aminorando a lo largo de la existencia de la televisión, encontrándonos actualmente en el periodo que algunos denominan como la Tercera Edad Dorada de la televisión, en la que las ficciones presentan un mayor cuidado por la estética en general y de la dirección de fotografía en concreto.

Así pues, mi primera idea para este trabajo final de grado era analizar en profundidad una de las series actuales como podrían ser *Hannibal* (NBC, 2013-2015), *Mad Men* (AMC, 2007-2015) o *Juego de Tronos* (HBO, 2011- 2015). De esta manera, me hubiese centrado más en la dirección de fotografía de una manera en particular y limitada a una serie. No daría oportunidad para un análisis de como la calidad en la dirección de fotografía que presentan muchas de las ficciones televisivas son dignas de la gran pantalla y suponen un crecimiento cualitativo a la hora de producirlas, que era lo que realmente me interesaba.

Por ello, decidí hacer un estudio que englobara un análisis de la fotografía de varias series de televisión actuales que se enmarcan en esta Tercera Edad Dorada de la televisión para intentar demostrar que constituye un factor relevante a la hora de clasificar una serie como serie de calidad.

1.1 Objetivos

El objetivo principal que persigue este trabajo es el de mostrar la relevancia de la dirección de fotografía en las series pertenecientes a la Tercera Edad Dorada de la televisión como un factor relevante en la calidad final de la serie.

Con tal de llevar a cabo este objetivo y como metas secundarias se procederá a analizar y aportar hitos relevantes en la fotografía de las series elegidas (herramientas, técnicas o elementos fotográficos)

como lenguaje visual que complementa el resto de lenguajes audiovisuales y consolida la narrativa y el relato de la serie. Igualmente se pretende realizar una comparativa con la producción cinematográfica, ya que ésta actualmente está consolidada como producto de calidad y muchas de las técnicas y herramientas que se explorarán en el contexto de las series están presentes en la gran pantalla, con el fin de mostrar algunas de sus diferencias y semejanzas, en concreto en la propia dirección de fotografía, presupuestos y sus tiempos de producción. También se comprobarán las relaciones de los directores de fotografía de las series en esta Tercera Edad Dorada de la televisión con los del cine, mostrando sus trabajos en la gran pantalla como un signo más de legitimación de las series de televisión como producto cultural relevante.

Otro objetivo más general y cuyo conocimiento es necesario para situar el contexto del resto del trabajo, es el de comprender, conocer y estudiar la evolución de la ficción televisiva desde sus inicios hasta la actualidad. Por esta razón, gran parte se realizará en la primera etapa como se comentará después en la metodología.

1.2 Estructura

La estructura de este trabajo se encuentra dividida en tres grandes bloques. El primer apartado pretende adentrar al lector a lo que viene siendo el objeto del trabajo; exponer la evolución de la ficción televisiva y mostrar así la importancia de la cinematografía en las series actuales. Para ello, se introducirán dos aspectos clave; la actual Tercera Edad Dorada de la televisión y el término “series de calidad”.

Así pues, este primer bloque, que corresponde al segundo capítulo de la memoria, posee la intencionalidad de ubicar de manera general, qué es la Tercera Edad Dorada de la televisión, en qué consiste y cómo aparece. Para ello se hará un recorrido histórico en el que veremos las diferentes edades doradas de la televisión hasta llegar al presente. Ya conocida esta evolución, se explicará el concepto “serie de calidad” con el propósito de adentrarnos en los factores que se tienen en cuenta a la hora de clasificarla como tal.

El segundo bloque, que corresponde al tercer capítulo de la memoria, tratará sobre la dirección de fotografía en general, para luego enfocarse a la de la ficción televisiva norteamericana. A diferencia que en el anterior apartado, lo que se pretende con este bloque es ubicar ya de manera más concreta el objeto del trabajo; qué es la fotografía y caracterizar el trabajo del director de fotografía en las series de televisión.

El tercero y último bloque, que corresponde al cuarto capítulo en esta memoria, es la parte principal del presente trabajo y en él se detallará el análisis realizado de la dirección de fotografía de las series. Se concretará el criterio seguido para la selección de las series y se pormenorizará el análisis por elementos y técnicas fotográficas empleadas en las series y ejemplos con el fin de mostrar mejor su empleo al lector. También encontraremos la comparativa con la producción de la industria cinematográfica, haciendo énfasis en la dirección de fotografía y sus semejanzas y diferencias con el cine. Por último, se hará mención el reconocimiento y repercusión social de las series elegidas como una muestra del reconocimiento general a las series de esta Tercera Edad Dorada de la televisión. Y de esta manera, se constatará de forma fehaciente la calidad de la fotografía como factor relevante en el incremento de calidad de esta época de la ficción televisiva.

1.3 Metodología

La metodología que se llevará a cabo para la realización de este trabajo consistirá, primero, en la lectura de bibliografía básica referida a series de televisión y su edad dorada, así como de la consulta de recursos electrónicos sobre dirección de fotografía en las series de esta época. Con esto se podrá

comprender de una manera más precisa esta época que viven actualmente las series para poder explicar y justificar el incremento en su calidad y así defender la fotografía como uno de los factores clave de calidad a la hora de producir series.

Una vez realizada la labor de documentación y estudio, se realizará una selección de aquellas series que se consideren más relevantes para su posterior visionado y análisis. Como se detalla en el capítulo cuatro de esta memoria, el criterio seguido para la elección de las series sujeto de este análisis es que pertenezcan a la actual Tercera Edad Dorada, en particular de los últimos diez años (2006-2016), y que hayan sido reconocidas en la crítica y/o público.

Otras lecturas y consultas bibliográficas serán artículos y entrevistas a los directores de fotografía de estas series para conocer sus tratamientos fotográficos, sus planteamientos acerca de la fotografía de la serie y su manera de trabajar tanto en serie como en cine.

2. La Tercera Edad Dorada de las series en la televisión norteamericana

Actualmente nos encontramos ante la Tercera Edad Dorada de la televisión norteamericana, o como otros han decidido llamarla, la Edad Dorada de las Series de Televisión. Esta etapa presenta una problemática; resulta difícil teorizar sobre ella ya que sus características en apariencia resultan difusas con respecto a la frontera con la Segunda Edad Dorada. Para ello, se ha decidido analizar la evolución que ha sufrido la televisión, desde su creación hasta ahora, con tal de entender en detalle cómo hemos llegado hasta aquí.

Así pues, la Primera Edad Dorada está marcada por la grandeza de la antología dramática. Constatando así un periodo de casi 20 años donde la producción de ficción se multiplicó en cantidad, pero no así en calidad; pocos fueron los programas que destacaron a nivel cualitativo. Tras este periodo, a partir de los años 70, surgieron nuevos programas que se regirían por una fórmula bien distinta; la calidad, que daría paso a la Segunda Edad Dorada. Teniendo en cuenta esto cabría esperar que volviera a suceder un periodo de recesión cualitativa para que surgiera una tercera etapa de esplendor, pero no fue así, la cuestión de la calidad no tiene un peso tan importante en el motor de cambio, de ahí la problemática. El paso de la Segunda a la Tercera Edad Dorada no está tan delimitado como el de la Primera a la Segunda y se considera una evolución o expansión más que un paso, aunque suele darse su inicio a mediados de los años 90.

Por consiguiente, la Tercera Edad Dorada se trata de un proceso de legitimación resultado de una combinación de factores institucionales, socioeconómicos y tecnológicos. Como lo son la transformación del modelo televisivo, la aparición de internet, el auge del consumo doméstico, la aparición de nuevas plataformas como Netflix, un ambiente crítico favorable, la aparición del fenómeno fan, la seriefilia y de festivales, la necesidad de los canales de pago de ofrecer productos de calidad o la reivindicación del papel del autor televisivo; el *showrunner* (Cascajosa, 2016)

Para poder entender este proceso de manera más concreta se realizará a continuación un análisis más completo de la evolución que han sufrido las ficciones televisivas a lo largo de su existencia.

2.1 Evolución

El enorme desarrollo industrial planteado en la II Guerra Mundial supuso un auge en la economía estadounidense. Al no haber sufrido daño alguno durante el conflicto, se convirtieron en potencia económica posicionándose así en gran ventaja frente a sus competidores, sobre todo en los aspectos militares y tecnológicos.

En este contexto se produce en Estados Unidos el gran *boom* tecnológico gracias a la comercialización de la televisión, que se convirtió en el medio de comunicación por excelencia y en uno de los grandes hitos del siglo XX. Aunque su historia se remonta tiempo atrás, fue esta etapa la que significó el

gran salto de la televisión en el mundo debido a que los servicios reguladores se fueron extendiendo gradualmente por las grandes ciudades encontrando así una programación más regular, una cobertura geográfica mayor y un incremento en las inversiones publicitarias.

Así pues, las primeras emisiones en televisión constan en los años 30 en Estados Unidos y Reino Unido, que poseían un carácter primitivo debido al escaso alcance y sus limitaciones. Es a partir de los años 40 cuando empieza a utilizarse la televisión como producto comercial y encuentra cómo influencia el modelo radiofónico, que era hasta entonces el medio estrella. Muchas de las grandes emisoras radiofónicas, como la NBC, CBS y ABC¹ se trasladaron al nuevo medio exportando así sus sistemas de explotación. En sus comienzos, las emisiones más populares fueron las retransmisiones deportivas, concursos y programas de variedades. Pero lo que realmente nos lleva a hablar de una Primera Edad Dorada de la Televisión fue la producción de *antologías dramáticas* retransmitidas en Nueva York y que tenían como principal referencia las obras teatrales de Broadway. Estas *antologías dramáticas* consistían en relatos independientes y con finales cerrados basados en novelas o relatos cortos. Por ello, la radio no fue la única influencia para la televisión, “si desde el punto de vista industrial la televisión era una evolución de la radio, desde el artístico lo era el teatro” (Cascajosa, 2016).

El inicio de la **Primera Edad Dorada de la Televisión** está especialmente caracterizado por la realización de este formato. La escasa audiencia en el momento y el pequeño presupuesto del que poseían, permitía tratar temas controvertidos aportando una visión crítica de la sociedad mostrando de esta manera la realidad, características de las que escaseaba el cine de esta época. Así, a medida que la gente fue adquiriendo televisores en sus casas, la pequeña pantalla comienza a despojarles de su audiencia, y como solución, y para paliar la crisis que estaba viviendo, la industria cinematográfica decide finalmente aliarse a la televisión.

Esta unión entre las dos industrias, supuso un período en el que se producirían por una parte adaptaciones a la gran pantalla de varios episodios de las antologías dramáticas y por otra contenidos cinematográficos en forma de *teleafilms*, pero también la que sentenciaría esta Primera Edad Dorada de la televisión.

Esta nueva forma de hacer ficción televisiva, influenciada por la publicidad y Hollywood, haría que la antología cayera en declive, siendo prácticamente inexistente en los años setenta, y sustituida por ficciones más rentables como las de género policiaco y los Westerns, que tanto gustaban a las agencias publicitarias. Además los nuevos contenidos fueron mediatizados por la censura lo que hizo que se trivializase el contenido, pasando a ser conformista, cambiando así los problemas sociales por los emocionales.

En consecuencia, las ficciones televisivas durante las décadas de los sesenta y setenta en Estados Unidos, se caracterizaban por tener como finalidad el conseguir el máximo número de espectadores posible, ya que cuantos más audiencia tuviese un programa, más dinero publicitario iban a querer poner las agencias publicitarias. Además, querían conseguirlo de la manera más asequible posible; la serialidad antológica, donde cada capítulo era independiente, fue sustituido por series episódicas de serialidad progresiva, abaratando los costes de producción mediante la reutilización de escenarios, actores y autores.

De este modo, comienzan a producir de manera compulsiva e intentando abarcar al mayor público posible, haciendo productos para toda la familia y para todos los niveles culturales en los que los argumentos son simples y poco complejos. Cabría destacar el caso de *The Twilight Zone* (CBS, 1959-1965) considerado como una de las excepciones en este período. En la serie se evocaba la grandeza del drama en vivo del principio de los años cincuenta, del principio de esta Primera Edad Dorada.

A finales de los años 60 se produce un cambio en el comportamiento de los anunciantes, ya que empiezan a darse cuenta que no por mucho invertir en esas series exitosas iban a sacar más beneficios

¹ NBC: National Broadcasting Company, CBS: Columbia Broadcasting System, ABC: American Broadcasting Company

puesto que los espectadores no tenían un nivel adquisitivo alto. Así pues, dejan de invertir tanto dinero en series exitosas y tienen ahora como finalidad el de buscar y dirigirse a un público en concreto. Como comenta De Gorgot (2014) “Anunciar un producto relativamente caro a un público formado por niños, por ancianos con escaso poder adquisitivo o por familias con presupuesto ajustado no es lo mismo que anunciarlo ante profesionales de entre veinticinco y cincuenta años, quienes efectivamente disponen de dinero para comprar ese producto. Además, esos profesionales suelen disponer de más dinero cuanto más cualificados están en su trabajo, lo cual tiene una alta correlación con su nivel cultural. Dado que un anunciante quiere que los espectadores compren su producto y no solamente que lo conozcan, empezaron a analizar las audiencias de las series de televisión con otros ojos”.

La cadena CBS sería la que propiciaría el inicio del cambio buscando un público con mayor nivel cultural y adquisitivo. Cancelaron algunas de sus series más exitosas de carácter popular para apostar por productos de mayor elaboración. El caso más representativo, sería la comedia de *Mary Tyler Moor* (1970-1977) que rompía los esquemas establecidos y pasaría a ser una referencia para las futuras series, convirtiéndose en un hito de la historia de la televisión. La pareja formada por Lou Grant y Mary Richards marcó a muchos espectadores, encantados con las desventuras de esta mujer moderna, trabajadora e inteligente. La inteligencia era sexy y la televisión no era ajena a una revolución sexual que había puesto al país patas arriba. James L. Brooks era uno de los responsables de la serie y pensó que si querían entender bien a las mujeres debían contratar mujeres guionistas.²

La actriz principal, Mary, gozaba de una gran popularidad en aquella época y era el principal reclamo y para asegurarse el control creativo, decidió crear su propia productora; la MTM (recibe el nombre de las iniciales de su personaje Mary Tyler Moore). Apostaron por la creación de un guión complejo, con diversas líneas argumentales, en la que los secundarios tendrían tanta importancia en la trama como los protagonistas. Supuso un gran triunfo artístico ganando 29 premios *Emmy*, pero no llegó nunca a ser líder de audiencia. Aún así, tuvo un público fiel y de alto nivel adquisitivo, permitiendo así su emisión durante siete temporadas.

La productora MTM cambió el modo de hacer y de pensar en la ficción televisiva, fue de las primeras en crear productos propios para televisión con un estilo característico que la diferenciaba del resto de cadenas, en la que lo más importante era la calidad.

La CBS siguió apostando por series de este mismo patrón como *All in the family* (1971-1979) y *M.A.S.H.* (1972-1983), comedias inteligentes con algunos toques dramáticos y gran inversión en su producción, que gozaron también de un gran éxito. Por supuesto las otras cadenas, la ABC y la NBC, se sumarían a este cambio realizando comedias como *Happy days* (ABC, 1974), *Los Ángeles de Charlie* (ABC, 1976), *Ironsides* (NBC 1967) y *Raíces* (ABC, 1977).³ Esta última supuso un éxito a nivel internacional y demostró que los espectadores estaban preparados para temáticas mucho más duras.

En la década de los años 70 se inicia un periodo de cambios y reformas televisivas e innovaciones técnicas, que enmarcan la **Segunda Edad Dorada de la Televisión**. El pionero en el estudio y reivindicación de la ficción de calidad ha sido Robert J. Thompson, que analizó el drama televisivo de los años 80 y 90 en su influyente estudio *Television's Second Golden Age*.

En esta Segunda Edad Dorada tendrán un papel fundamental los canales de pago, la tv por cable, el mando a distancia, el reproductor de video, que van a cambiar las pautas de consumo y que afectarían a la audiencia de las cadenas ABC, NBC y CBS que hasta entonces eran líderes en audiencia. En palabras de Thompson (1996) estos fueron los factores fundamentales que obligaron a estas cadenas a reaccionar,

² GÓMEZ, I. (2015) *La televisión en la Norteamérica de los 70* en Serializados. <<http://www.serializados.com/reportaje/la-television-en-la-norteamerica-de-los-setenta-series-antiguas-television-americana-serializados-online/>> [Consulta: 29 de Julio de 2016]

³ GÓMEZ, I. (2015) *La televisión en la Norteamérica de los 70* en Serializados. <<http://www.serializados.com/reportaje/la-television-en-la-norteamerica-de-los-setenta-series-antiguas-television-americana-serializados-online/>> [Consulta: 29 de Julio de 2016]

apostando por una programación más ambiciosa que intentará retener a un espectador más culto y de buena posición económica (deseado por los anunciantes) que buscaba algo diferente en televisión.

Canción triste de Hill Street (MTM, 1981-1987) se convierte así en el elemento clave para el cambio. La serie policiaca más aclamada y premiada, renueva el género, añadiendo más realismo y dureza al tratar temas delicados y de relevancia social. Además presenta una compleja estructura argumental en las que se combina tramas autónomas (llamadas episódicas) con tramas continuas (llamadas seriales).

Aunque recibió numerosas críticas positivas, la serie nunca destacó en los índices de audiencias. Lo que sí resulta muy importante destacar es que la serie sentó las bases de este nuevo período estableciendo un nuevo criterio de calidad. Asimismo, gracias a su éxito internacional Estados Unidos demostró que era líder en la ficción televisiva, muy por delante de la británica, que no podía competir con la gran cantidad de medios artísticos que poseían las cadenas americanas.

El elemento singular de esta Segunda Edad Dorada es el drama de calidad que Robert J. Thompson definiría en las siguientes características (Benchichà, 2015):

1. La televisión de calidad se define por lo que no es. No es como nada que se haya visto antes, rompe las normas o establece nuevas pautas narrativas
2. Tienen un pedigrí de calidad y está hecha por artistas con una amplia experiencia en el contexto de televisión o en ámbitos relacionados
3. Atraen a una audiencia de un nivel sociocultural alto, bien educada y urbana; la que interesa a los anunciantes.
4. No suelen ser grandes éxitos en los índices de audiencia y que se mantengan en pantalla, sobre todo en las primeras temporadas, es a veces dudoso.
5. Reparto amplio y variedad de personajes.
6. Tienen memoria: La narración tiene la capacidad de aludir a episodios, personajes o tramas pasadas.
7. Crean nuevos géneros al mezclar géneros tradicionales.
8. Fuertemente cimentadas en el guión.
9. Son autoconscientes y aluden a la alta y baja cultura, pero sobre todo a la propia televisión.
10. Presentan temas controvertidos.
11. Aspiran al realismo. (...)
12. Son aplaudidas por la crítica y reciben muchos premios.

A principios de los años 90, llega la institucionalidad del modelo de calidad y nos topamos frente a un período en que sus pautas estaban muy estandarizadas. Con el fin de encontrar otra manera de generar culto y continuar con el criterio de calidad, comienzan a explorar nuevos territorios que intentan presentar programas más diferentes y más inesperados (Benchichà, 2015).

En este contexto es como surgen dos series insignia de los 90, *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991) y *The X-File* (Fox, 1993-) que ya comenzaron a mostrar una nueva visión en sus formatos.

Así, *Twin Peaks*, serie de intriga que apostaba por el estilo artístico vanguardista que lo haría destacar frente otras ficciones, se convirtió en una serie adelantada a su tiempo, siendo un referente a la hora de experimentar. Supuso el primer intento de atravesar la frontera que existía entre la industria cinematográfica y la televisión puesto que mostraba una estética muy cuidada a cargo de David Lynch a la que también se le sumaba la gran banda sonora de Angelo Badalamenti. (Benchichà, 2015)

“Pero la importancia de *Twin Peaks* no residía en constituir una revolución narrativa, sino en ser considerada una revolución por la crítica y el público: el prestigio recibido” (De Gorgot, 2014). Así pues, comenzó una época en la que la ficción televisiva se miraba con otros ojos, y la gente comenzaba a apreciar más lo que consumía por televisión. “Eso sí, *Twin Peaks* era tan vanguardista que en la ABC no supieron gestionar el invento, arruinándolo cuando intentaron captar audiencia a toda costa a base de intromisiones artísticas durante la segunda temporada. Nunca hubo una tercera. Pero pese al tropiezo, por entonces hacía ya años que las productoras y cadenas tenían claro que el futuro estaba en expandir sus límites creativos. Y con *Twin Peaks*, de repente, el público y los críticos se enteraban de lo que en el negocio era ya una filosofía imperante desde hacía dos décadas.” (Benchichà,2015). Por consiguiente, *Twin Peaks*, a pesar de no haber tenido muchos espectadores y haber sido mal gestionada, se convirtió en el *wake up call*⁴ para que la gente comenzase a ver que la pequeña pantalla también ofrecía productos culturales de calidad.

Otro elemento muy importante que trajo consigo *Twin Peaks* y que resulta vital nombrar, fue el hecho de traer a la televisión el renombre y prestigio de alguien perteneciente a la industria del cine. Como veremos a lo largo de este trabajo, es muy común encontrar en las denominadas “series de calidad” artistas pertenecientes a la industria cinematográfica. Así pues, el prestigioso director de cine David Lynch (mente creativa de *Twin Peaks* como hemos comentado antes) no sería el primero en traspasar la frontera entre cine y televisión. Fue Hitchcock tiempo atrás el que dio el paso a la pequeña pantalla con *Alfred Hitchcock presenta*, ganadora del Globo de Oro en 1958. Pero sí daría el comienzo a una etapa en la que esto se repetiría de manera más continuada. “A partir de entonces, con el cambio de siglo, se volvió habitual que en los títulos de crédito de las *teleseries* figuren nombres de directores y guionistas cinematográficos como Steven Spielberg, Lars von Trier, Martis Scorsese, Sam Raimi, Quentin Tarantino o Alan Ball. Pero también el caso inverso, como el de Rodrigo García o el de J.J. Abrams: tras destacar, en el ámbito televisivo, hacerlo también en la gran pantalla.” (Benchihcà, 2015).

En cuanto a *The X-Files* destacar que pondría de oda lo paranormal y las conspiraciones gubernamentales, convirtiéndose así en uno de los mayores fenómenos mediáticos y de masas hasta el momento.

Nos encontramos pues, ante un mayor acercamiento del cine a la televisión, lo que demostraba como la pequeña pantalla se había convertido en un medio de mayor calidad. Esto evidenciaba la necesidad de volver a asentar unas nuevas bases para las series de calidad. Por ello, el paso de la Segunda Edad Dorada a la Tercera se considera una evolución o expansión de ésta y no una contraposición como supuso el paso de la Primera a la Segunda.

Thompson defendía que la aparición de la Segunda Edad Dorada se debía a la mejora de la calidad de las nuevas series que las permitía diferenciarse del resto. Teniendo en cuenta sus palabras, nos encontramos ante un período en el que el concepto y las bases de la calidad habían adquirido un enfoque distinto, legitimando así el inicio de la **Tercera Edad Dorada de la televisión**.

No obstante, la aparición de esta nueva etapa no se debe solo a la condición de calidad, sino a muchos otros criterios que la hicieron posible. Las innovaciones tanto técnicas como de visualización caracterizan este cambio influyendo así a las rutinas de producción. Encontramos así la aparición del DVD y la distribución de series en ese formato, pero como aportación más importante no cabe duda que es la de Internet. Esta nueva plataforma supuso una gran revolución mediática y unos de los principales factores que contribuyeron a este nuevo período televisivo.

A finales de los años noventa, Internet ya tenía más de veinte millones de internautas en Estados Unidos. Esto sirvió para afianzar el culto a las series, ya que la mayoría de sus usuarios también consumían los productos en la televisión por cable, y utilizaban internet para debatir y opinar entre sí los aspectos

⁴ llamada de advertencia

relacionados con las ficciones televisivas. Gracias a ello, la figura del espectador evoluciona convirtiéndose en parte activa de la producción de series, ya que sus debates y opiniones en la red fue cobrando fuerza a medida que la plataforma iba afianzándose, siendo ahora una herramienta incuestionable para la continuidad de las ficciones televisivas. Con el paso del tiempo, el número de internautas aumentaba velozmente a la par que las posibilidades que ofrecía internet, llegando a transformarse en un medio de visualización. El público se percibe más activo que nunca ya que puede encontrar con facilidad series a su total disponibilidad.

Así pues, internet no solo afecta a la manera de consumir la televisión, sino también a la manera de pensarla y hacerla. Este medio hace posible acceder a un sin fin de información acerca de la serie que permitió aumentar la complejidad en las ficciones.

Tal y como ocurría en la Segunda Edad Dorada, este nuevo período también presenta una serie con la que se romperían todos los esquemas desde aquel entonces y lograría reactivar la ficción televisiva norteamericana. Esta es *Los Soprano* (HBO, 1999-2007), serie que cuenta la historia de un capo de la mafia que acude a terapia. Debido a su trama, *Los Soprano* estaba marcada por un fuerte realismo que rompía con los estereotipos establecidos situando a la mafia en un entorno familiar y cotidiano. También supuso una gran paso a la hora de hacer televisión, apareciendo así al figura del *showrunner*, la persona que supervisa el día a día de la serie y tiene siempre en la cabeza todos los elementos que forman parte de ella. La consolidación de esta nueva forma de autoría son J.J Abrams y David Chase, siendo este último el creador de *Los Soprano*; “David Chase se convierte en el autor en mayúsculas para la industria de la televisión con *Los Soprano*, una serie que marca un punto de inflexión en la ficción catódica por muchos motivos, pero sobre todo por el elevado grado de excelencia que se exige la propia serie y que exige al espectador” (De la Torre, 2014).

Después de *Twin Peaks*, hubieron varios intentos de crear series con una estética muy cuidada pero fue con *Los Soprano* cuando encontramos la posibilidad de unir arte y televisión y que la suma diese como resultado un éxito de prestigio, ya que tenían como máxima invertir lo máximo posible en el concepto artístico.

Uno de los cambios más importantes en esta época fue llevado a cabo por la HBO⁵; además de seguir apostando por productos de alto nivel artístico y cualitativo, innovó el uso de la emisión. El espectador tenía ahora la posibilidad de ver los episodios de sus series más de una vez por semana lo que hizo que HBO se distinguiera cada vez más de su competencia, creando una marca propia, tal y como hizo MTM en la Segunda Edad Dorada de la Televisión. Pero a diferencia de esta última, el público sí que reconocía sus siglas y las asociaba rápidamente a productos de gran calidad lo que supuso un éxito increíble para HBO (cadena por cable) consiguiendo dejar a las networks en segundo plano.

Hoy en día la HBO continúa siendo un referente de calidad y de ahí surgen las mejores series, alabadas por la crítica, como *A Dos Metros Bajo Tierra* (2001-2005), *The Wire* (2002-2008), considerada por muchos como la mejor serie de todos los tiempo, *Juego de Tronos* (2011-actualidad) o *True Detective* (2014-2015) y *Boardwalk Empire* (2010- 2014) entre otras.

Volviendo a hacer referencia a las posibilidades de visualización que nos permitió internet, tenemos que nombrar a una de las plataformas que ha ido adquiriendo en muy poco tiempo, mucha importancia. Es el caso de *Netflix*; que además de revolucionar el nuevo habito de consumo (suben la temporada completa para que puedas verla seguida, sin pausas, cuando y donde quieras), ha introducido la producción propia y además, la facilidad de acceso para autores noveles y estudios pequeños para presentar sus proyectos.

El éxito de *Netflix* ha sido desbocado y un año después de su creación, en 2013, ya contaba con 33,1 millones de abonados en Estados Unidos, superando los 32,1 millones de HBO. “En poco tiempo, el

⁵ HBO: Home Box Office.

consumo de ficción en servicios de streaming se ha popularizado y prestigiado, atrayendo nombres del mundo del cine como David Fincher y Kevin Spacey, los dos rostros visibles de *House of Cards*, que fue la primera serie no emitida en televisión que logró ser nominada como mejor drama en los Emmy, en el año 2013” (De laTorre, 2015).

Este aumento progresivo de su calidad y complejidad han situado a las series en el ámbito cultural y se han convertido así en una referencia, tal y como ocurrió con la pintura, la literatura y el cine en el pasado. Este clima ha favorecido que muchas sean consideradas mejores obras incluso a veces más que la cinematográficas. Hoy en día en las taquillas de cine, encontramos en su gran mayoría cosas que ya habíamos visto antes, como remakes, secuelas o sagas, dejando así a la industria cinematográfica estancada, sin apenas aportes novedosos, frente a las ficciones televisivas, que sí presentan una continua renovación del género televisivo encontrándose así en su máximo esplendor. En este contexto nace una nueva tendencia que cada vez genera más adeptos: la *seriefilia*.

Este nuevo fenómeno social genera una gran adicción entre sus adeptos, gracias a los avances a la hora de consumir ficción que ha traído consigo los últimos años de la Tercera Edad Dorada de la televisión, ya que se les ha facilitado su consumo. Como sucede en *Netflix*, las series se deben producir casi a tiempo récord así como su visualización también. Gracias a ello, el fenómeno fan se ha multiplicado de una manera increíble en estos últimos años. *Star Trek* (NBC, 1966-1969) es considerado como el punto de partida para este colectivo *friki*, en su momento de menor dimensión, que se reunía para comentar la serie y disfrazaba de sus personajes favoritos. Hoy en día este colectivo se ha extendido de una manera increíble, llegando a afectar más géneros además del de ciencia ficción, convirtiéndose hoy, en una herramienta fundamental para la elaboración de series: analizando las críticas de este colectivo para mejorar sus productos.

Nos encontramos frente a una época de esplendor para las series y mas que Tercera Edad Dorada de la televisión, algunos la denominan “Edad Dorada de las Series”. Así pues, debido a la cantidad de avances técnicos como ha sido internet y sus posibilidades, las nuevas formas de consumo, en la que las series ya no forman parte solo de internet y puedes verlas dónde, cuándo y cuánto quieras (como veíamos con el caso de *Netflix*), y el reconocimiento y la repercusión social (tanto de crítica como de público) que han percibido, se nos hace difícil anteceder cómo o en qué va a evolucionar esta etapa. Algunos piensan que nos encontramos ante una fase cercana a la conclusión, aunque en muchas ocasiones estas opiniones han tenido más que ver con la importancia de la nostalgia o el pesimismo ante el futuro de determinadas corrientes críticas (Carcajosa, 2016). Otros, en cambio, opinan que estamos a punto de entrar en una nueva etapa o extensión de esta última etapa otra década más. Personalmente, creo que nos encontramos en el inicio de una nueva etapa en la que las ficciones televisivas se han convertido en arte, y evolucionan en conjunto con la sociedad y la tecnología; haciendo mucho más participe al espectador, siendo vista en un nuevo medio, internet, y ya no solo en televisión y teniendo como finalidad el crear productos de calidad, como bien veremos en el siguiente apartado.

2.2 Calidad de las series (la fotografía como criterio de calidad)

Viendo como el concepto de calidad ha evolucionando a lo largo de la existencia de la televisión resulta necesario explicar qué es una “*serie de calidad*” hoy en día y qué requisitos hacen falta para que sean clasificadas como tal. A lo largo del apartado anterior se ha visto como el concepto ha sido influenciado por motivos socioeconómicos, tecnológicos e institucionales.

Por ello, la definición tradicional de televisión de calidad debe ser pensada en relación a las novedades que presenta la Tercera Edad Dorada de la televisión. Dando lugar a series diferentes, innovadoras y originales que forman parte de esta etapa y hacen referencia a una nueva forma de entender la noción de calidad (Benchichà, 2015).

Así, la “*serie de calidad*”⁶ viene dada por la intencionalidad con la que se realice más que por su resultado final. Lo que se traduce a que la serie en sí puede llegar a convertirse en un producto que no guste al público y/o la crítica pero seguir siendo considerada de “calidad” siempre que cumpla determinados requisitos que tienen que ver con el área de producción. Los requisitos que nos ha resumido De Gorgot (2014) en su artículo son los siguientes;

- Que nazca de una visión artística. Tiene que ser creada con la intencionalidad de ser una obra de arte desde el primer momento y cumplir con determinados propósitos artísticos. Aquí es donde ya podemos añadir la dirección de fotografía como factor fundamental ya que proporciona el catálogo visual que va a llevar la serie, además de su corriente estética.

- Que dependa de una mente creativa. Aquí es donde aparece la figura del *showrunner*, persona con enorme poder de decisión en el aspecto creativo y encargado de crear la visión y estética completa de una serie.

- Que existan valores altos de producción: Que se requiera una mayor atención al detalle.

- Que trate temas trascendentales, de importancia social o significado profundo.

- Toma como referencia obras de prestigio o consideradas cultas.

En definitiva, actualmente un factor clave para que una serie sea calificada como de calidad hace referencia a la estética que esta adquiera. Así, nos encontramos frente a una etapa en la que el estilo está muy trabajado y cuidado, y en el que las series pretenden constituirse como referencia cultural.

Así pues, encontramos implicada dentro del trabajo que se hace para conseguir el look de la serie, a la fotografía, constituyéndose como el estilo visual de la serie. Y es esto lo que quiere abordarse en este trabajo, la importancia de la fotografía como uno de los lenguajes que complementan al resto de los lenguajes audiovisuales.

⁶ Su consolidación ha tenido lugar en Estados Unidos y como consecuencia toda la literatura reciente sobre el tema, que no es mucha, se encuentra escrita en inglés. El término proviene del mundo anglosajón; “quality television”.

3. La fotografía en las series, una dirección de cine

A continuación se procederá a explicar lo que significa la dirección de fotografía a modo general para poder introducir como se trabaja la dirección de fotografía en las series, así como los métodos y características que la hacen diferente de la industria cinematográfica.

3.1 La dirección de fotografía

“La dirección de fotografía es el proceso creativo e imperativo que culmina en la autoría de una obra de arte original en lugar de una simple grabación de un evento físico. La cinematografía no es una subcategoría de la fotografía sino que la fotografía es una herramienta que el director de fotografía utiliza junto con otras técnicas físicas, organizativas, imperativas y de manipulación de imagen para llegar a un proceso coherente” (Burum, 2007).

Esta es la definición que proporciona John Hora de la dirección de fotografía en el manual de cinematografía de la ASC⁷.

Entendemos así que la cinematografía es un proceso que consiste en contar visualmente una historia conociendo, comprendiendo y utilizando técnicas y herramientas fotográficas. Así pues, un director de fotografía es el encargado de llevar esto a cabo, además de proporcionarle una estética visual al producto acorde al guión y emociones que sugieran ese guión, además de complementarlo.

Desde que Orson Welles y Gregg Toland, director y director de fotografía respectivamente de la película Ciudadano Kane (1941), se les conociera como pioneros en técnicas fotográficas, rompiendo así con todas las reglas y esquemas hasta entonces vistas (posicionando la cámara en ángulos hasta entonces no vistos, haciendo uso de *travellings*⁸ excesivamente más extensos de lo habitual, trabajando la profundidad de campo aportándonos el llamado “encuadre dentro de encuadre”), la cinematografía de las películas daría un gran paso y Ciudadano Kane revolucionaría la manera de contar visualmente la historia en las películas. Desde entonces el cine obtuvo un mayor distanciamiento del teatro, utilizando un lenguaje visual mucho más desarrollado e innovador, confiriéndole así a la dirección de fotografía mayor importancia y convirtiéndola en un factor de calidad.⁹

De igual manera, pero por distintos motivos, la dirección de fotografía en las series también han sufrido un cambio en su calidad a lo largo de su existencia. Teniendo en cuenta lo comentado en el anterior apartado, a continuación veremos una breve introducción de la dirección de fotografía en las series.

⁷ ASC: American Society of Cinematographers

⁸ El *travelling* "acarreo" (voz inglesa: «viajando» y que al español también podría ser traducida por «desplazando» o «desplazamiento»), se emplea en el cine (y ahora también las ficciones televisivas) para indicar que la cámara se desplaza de su ubicación mientras se graban imágenes. El desplazamiento se realiza frecuentemente sobre un pequeño vagón que rueda sobre unas vías, a fin de asegurar la máxima suavidad de movimiento, especialmente en suelos irregulares. En caso de suelos lisos se utiliza un soporte con ruedas de goma, para evitar el laborioso montaje de las vías.

⁹ ALONSO, P. (2014) “Gregg Toland, Genio de la Fotografía en el Cine” en Cosas que nos Representan, 13 de Junio. <<http://cosasquenosrepresentan.blogspot.com.es/2014/06/gregg-toland-genio-de-la-fotografia-en.html>> [Consulta: 25 de Julio]

3.2 La dirección de fotografía en las series

Gracias a la evolución que han sufrido las ficciones televisivas durante su existencia, como han sido expuestas en el segundo capítulo, en el presente nos encontramos ante una época en la que existe mayor libertad creativa a la hora de elaborar las series. Esto supone un punto a favor para que sea más fácil encontrar una fotografía más trabajada en las ficciones actuales con un estilo en la fotografía comparable a la encontrada en el cine; la máxima es crear productos artísticos.

Aún así, los directores de fotografía de las series presentan un mayor desafío que aquellos que trabajan en cine. Al rodarse de normal capítulo a capítulo, se eligen directores y directores de fotografía para cada uno de ellos. Es por eso que la corriente estética es decidida en los primeros capítulos (sobre todo en el piloto) y su reafirmación por cada temporada supone un gran reto para el director de fotografía de turno ya que, debe mantener una cohesión entre los distintos estilos de cada director invitado que ha pasado por la serie, y la esencia narrativa que se ha estipulado al principio. Sólo existen algunos casos que contradicen la norma y solo tienen un par de directores de fotografía, haciendo así un estilo visual muy cohesionado sin tanto esfuerzo, pero de normal se sigue este patrón, como veremos con ejemplos en el cuarto capítulo.

A esto se le añade el hecho de que los directores también van cambiando a lo largo de las temporadas. Así, puede darse el caso de que un director de fotografía repita pero el director sea alguien distinto, alguien con quien no había trabajado antes, que tiene un estilo y una forma de ver la serie diferente al anterior. Por ello, el saber adaptarse es la clave muchas de las ocasiones en este tipo de series.

Por último resaltar, que en muchas de las series encontramos un patrón en común a la hora de contratar a su equipo técnico. Para el departamento de fotografía, siempre se elige un director de renombre que lleve a cabo el capítulo piloto con tal de dotar a la serie tanto de un estilo artístico como de una propaganda favorable, ya que a ese director ya se le conoce por trabajos anteriores, sobre todo de la industria del cine.

4. Análisis de la fotografía en las series de televisión de la última década

A continuación, se explicará el proceso de selección de las series para su posterior análisis, en el que se desarrollará el estilo general de la fotografía que han adoptado cada una de ellas centrándose sobre todo en las técnicas y los recursos más artísticos a la hora de acompañar al resto de lenguajes audiovisuales.

Se realizará también una comparativa con la industria cinematografía con tal de demostrar que las diferencias entre ambas industrias son cada vez menores para concluir con el alcance que han obtenido tanto en su reconocimiento ante los críticos y profesionales del sector como su repercusión social.

4.1 Selección de la series

Para la elección de las series a analizar se tuvieron en cuenta cuatro factores: éxito, calidad, actualidad y por último y más secundario, por gusto personal. Así pues, nos encontramos ante una selección personal de seis series pertenecientes a la Tercera Edad Dorada de la televisión americana de la última década (2006-2016) que tras la consulta en la bibliografía se constató que representaban una muestra relevante de series de calidad y de éxito tanto en crítica, incluida la dirección de fotografía, como de público; la audiencia que posee y la repercusión que tiene.

Finalmente, las series elegidas de esta última década son las siguientes:

- **True Detective** (HBO, 2014-2015)
- **House of Cards** (Netflix, 2013 -—)
- **Penny Dreadful** (Showtime, 2014-2016)
- **Breaking Bad** (AMC, 2008-2013)
- **Boardwalk Empire** (HBO, 2010-2015)
- **Mr Robot** (Usa Network, 2015- —)

4.2 Análisis

Como se introdujo en la metodología, para llevar a cabo el siguiente análisis, se ha decidido separar las diferentes técnicas y recursos que existen en la cinematografía para así poder observar en cada una de éstas los aspectos a destacar de cada una de las series elegidas. Se ha perseguido este procedimiento porque lo que persigue este trabajo es un análisis que se enfoque en la dirección de fotografía de las series actuales, y no un análisis de una serie en concreto.

Para poder situar al lector, sí que se procederá a una pequeña introducción acerca del estilo en la la dirección de fotografía y la manera de trabajar que se ha perseguido en cada una de las series, para que después en cada técnica y recurso se entienda de manera más clara y completa su uso y su intención.

True Detective

La serie presenta una característica que ninguna de las elegidas posee. En cada temporada la historia cambia y se traslada a otra ciudad, y aunque el género siga siendo el mismo, el estilo fotográfico cambia. Así pues, cada temporada ha sido dirigida fotográficamente por dos personas diferentes; en la primera por Adam Arkapaw y la segunda por Nigel Bluck. Pero en el análisis, nos centraremos únicamente en la primera temporada.

Arkapaw comenta que escribió durante la preproducción un manifiesto sobre la ideología que llevaría la serie a la hora de la creación de imágenes, que resume en “lo que resulta único de Louisiana para un tío que viene de muy lejos”¹⁰ (no olvidemos que él es australiano). Arkapaw, dota así a la serie de un estilo más original de lo visto en series o películas del mismo género o de las historias que se desarrollan en el Sur profundo de los Estados Unidos.

Cabría nombrar la original apertura que tiene la serie, ya que ganó el *Emmy* al mejor diseño de apertura en 2014. Fue diseñada por una compañía llamada Elastic¹¹ que también creó la tan conocida introducción de *Juego de Tronos* (HBO, 2011- —) o la de *Deadwood* (HBO, 2004-2006). En ella se juega con los elementos más importantes de la serie; sus personajes, los paisajes de Louisiana y los rituales satánicos. Para ello, se basaron en la fotografía de doble exposición, pero todo está producido por ordenador.

Penny Dreadful

Desde el primer momento Penny Dreadful quería convertirse en un producto de calidad comparable a los productos cinematográficos. En sus inicios, todo el equipo técnico y artístico estaba compuesto por profesionales que solo habían trabajado en la industria del cine antes¹² y tomaron la serie como una especie de experimento; traer a la televisión un producto de la gran pantalla.

Es interesante comentar que toda la estética que llevaría Penny Dreadful a lo largo de sus tres temporadas fue decidida en el capítulo piloto que estuvo a cargo del reconocido director de cine español Juan Antonio Bayona, que como en varias ocasiones, quiso traer a parte del equipo con el que normalmente trabaja al rodaje. Entre ellos, decidió depositar la dirección de fotografía en manos de Xavi Giménez y dijo lo siguiente en relación al director de fotografía y la serie;

“Mi lucha fue hacer algo con un empaque mucho más cinematográfico. Y ahí tiene mucho mérito el director de fotografía, Xavi Giménez, que fue capaz de rodar casi dos horas de material en cinco semanas con un nivel visual y un lenguaje que no es televisivo. La cámara no está puesta como en una teleserie al uso. Cada plano está contando la historia como si fuera una película.”¹³

Así pues, se puede sintetizar la estética de Penny Dreadful de gótica, excesiva y grotesca con una fotografía y luz muy teatral con tal de retratar el Londres Victoriano.

¹⁰ FREIDLANDER, W. (2014). *How Cinematographer Adam Arkapaw Captured True Detective*. Variety <<http://variety.com/2014/tv/awards/true-detective-cinematographer-adam-arkapaw-1201275544/>> [Consulta: 7 de Agosto de 2016]

¹¹ ELASTIC STUDIO. *Title Sequences*. <<http://www.artofthetitle.com/studio/elastic/>> [Consulta: 8 de Agosto de 2016]

¹² AOL BUILD. (2016). *Josh Harnett reveals key fact that sets Penny Dreadful apart*. <<http://on.aol.com/video/josh-harnett-discusses-the-cinematography-of-penny-dreadful--572106bce4b093ec47d7beed>> [Consulta: 28 de Julio de 2016]

¹³ CIRBIÁN, T. (2014). *J.A. Bayona: «Hice que la serie tuviera un empaque cinematográfico»*. El Periódico. <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/tele/bayona-hice-serie-tuviera-empaque-cinematografico-3757901>> [Consulta: 28 de Julio de 2016]

Boardwalk Empire

Boardwalk Empire se diferencia de las otras series elegidas en cuanto a que carece de un look establecido; cada episodio adquiere un estilo diferente.

Esto supone mucha más libertad a los directores de fotografía a la hora de grabar el capítulo, convirtiéndolo en una mini-movie con un estilo único. Esto no significa que no exista cohesión o consistencia alguna entre sus episodios, ya que uno de sus directores de fotografía, Jonathan Freeman, comunicó en una entrevista que tienen como referencia a la *Escuela Ashcan* de pintores, incluyendo a John French Sloan y George Bellows, cuyo estilo realístico interpretaba los asuntos del día a día en la Norteamérica de 1900. La fotografía de la serie también hace referencia a las dos primeras películas de la saga de *El Padrino* (1972 y 1974) fotografiada por Gordon Willis de la ASC (American Society of Cinematographers), a *Once Upon a Time in America* (1984), fotografía por Tonino Delli Colli de la AIC (Associazione Italiana Autori della Fotografia Cinematografica) y otras películas ambientadas a principios del siglo XX en América.¹⁴

En el mismo artículo comenta que los diferentes directores de fotografía que han pasado por la serie han colaborado entre ellos; compartiendo el equipo técnico, viendo el día a día de cada uno de ellos, visitando los sets y coordinando elementos estilísticos básicos como evitar la iluminación artificial (menos en los interiores).

House of Cards

Como ya se ha comentado anteriormente en las series es usual encontrar que en cada episodio el equipo técnico va cambiando, a veces dándose la casualidad de que algunos de los directores de fotografía repiten. En el caso de House of Cards, este patrón no se sigue, dejando así a uno-dos directores de fotografía por temporada.¹⁵ Esta decisión fue tomada por el co-productor y director de los primeros episodios que tuvo la serie: David Fincher, director de la película *Seven* (1995), entre otras. Fincher quiso dejar unas pautas muy marcadas en cuanto al estilo que debía llevar la serie a lo largo de sus cuatro temporadas producidas hasta la fecha (a la espera de una quinta).¹⁶

Así, las referencias más destacables son la iluminación y color que tienen como inspiración la filmografía de Gordon Willis, y como retrata la relación de poder con cada personaje mediante los planos. También cabría destacar el uso que se hace de la narración. En la mayoría de los capítulos, encontramos en numerosas ocasiones a Frank Underwood rompiendo con la cuarta pared¹⁷, contando así sus confidencias, planes o simplemente explicando con sus propias palabras cómo funciona la política a su modo de ver, a la cámara, convirtiéndose así su confidente, en alguien en quién se apoya y confía.

También sería interesante comentar la apertura que tiene la serie. En ella se ven *timelapses* de distintos lugares de la ciudad de Washington. Que resulta también de una calidad y un tratamiento visual muy cuidado.

¹⁴ HEURING, D. (2010). *Shooting Boardwalk Empire in Super 35*. Studio daily <<http://www.studiodaily.com/2010/09/shooting-boardwalk-empire-on-super-35/>> [Consulta: 20 de Agosto]

¹⁵ IMBD. *House of Cards; Full Cast and Crew* <<http://www.imdb.com/title/tt1856010/fullcredits/>> [Consulta: 3 de Agosto de 2016]

¹⁶ GROUCHNIKOV, K. (2014). *Cinematography of "House of Cards" – interview with Igor Martinovic*. Pushing Pixels <<http://www.pushing-pixels.org/2014/03/20/cinematography-of-house-of-cards-interview-with-igor-martinovic.html>> [Consulta: 3 de Agosto de 2016]

¹⁷ La cuarta pared es la pared invisible e imaginaria que está al frente de la cámara y es lo que separa la vida de los personajes con la del espectador. Se utiliza el término 'romper la cuarta pared' para referirse a la acción de uno o varios personajes que interactúan con el público espectador.

Breaking Bad

Es el caso de una serie que rompe por completo (incluso más que *House of Cards*) con lo que se comentaba antes acerca de las temporadas teniendo diversos directores de fotografía: la serie ha contado con tres directores de fotografías, entre ellos, John Toll, ganador de un Óscar por la película *Braveheart* (1995), que llevo a cabo el episodio piloto. Pero a quién se le atribuye el mérito del estilo fotográfico que posee *Breaking Bad* es a Michael Slovis, quién se hizo cargo de 50 capítulos (que abarcan de la segunda temporada a la quinta). Y fue su trabajo en la quinta temporada la que alcanzó un 99% de críticas positivas en la página Metacritic.¹⁸ En una de las entrevistas Slovis comenta que parte del éxito viene dado por el hecho de que en la serie, como director de fotografía, se le ha concedido mucho control a la hora de llevar a cabo el estilo visual de la serie. Comenta que participó también en postproducción, dando ideas y opiniones de cómo se debían llevar a cabo las cosas, hecho que no ocurría en sus anteriores trabajos como director de fotografía, como por ejemplo en la serie *C.S.I Investigación Criminal* (CBS, 2000-2016).¹⁹

Mucha de la crítica denomina a *Breaking Bad* el Ciudadano Kane de las series.²⁰

Mr Robot

Las influencias en cuanto a la fotografía que aparece en *Mr Robot* derivan de la visión que han proporcionado otras ficciones y películas de la ciudad de Nueva York;

La primera a destacar sería la película *Taxi Driver* (1976). “Haciendo una vista atrás en *Taxi Driver*, o incluso, en cualquiera de las películas de Martin Scorsese, podemos ver un Nueva York muy parecido a la visión que yo tengo de esta ciudad. Imágenes con mucho ruido, un ambiente muy *underworld*, y localizaciones como Coney Island o el Lower East Side increíbles a la mirada- son bonitas en su fealdad” según cuenta el creador de la serie Sam Esmail.²¹ El trabajo visto en las películas de Stanley Kubrick también son un referente en *Mr Robot* sobre todo a la hora de componer los planos dejando mucho espacio por encima de los personajes (cuando se tratan de primeros planos) y el uso de las lentes de gran angular.

Y por último, la serie *Girls* (HBO, 2012- —). El director de fotografía de la serie fue Tim Ives, que también lo fue para el episodio piloto de *Mr Robot*. El creador quería a Ives porque le gustaba la manera en la que había capturado Nueva York, y sobretodo la paleta de colores escogida. Una vez grabaron el piloto vieron como Tim también proporciono una nueva visión y estilo que se alejaba de *Girls*. Para los siguientes capítulos, la dirección de fotografía paso a manos de Tod Campbell que añadió el elemento que tanto caracteriza a la serie; el encuadre, del que profundizaremos más adelante en el análisis.²²

¹⁸ METACRITIC. *Michael Slovis' Score*. <<http://www.metacritic.com/person/michael-slovis>> [Consulta: 16 de Agosto de 2016]

¹⁹ LABUZA, P. (2014) *'Breaking Bad' Director of Photography Michael Slovis Talks About Shaping the Look of the Most Cinematic Show on Television*. IndieWire. <<http://www.indiewire.com/2012/09/breaking-bad-director-of-photography-michael-slovis-talks-about-shaping-the-look-of-the-most-cinematic-show-on-television-45268/>> [Consulta: 17 de Agosto de 2016]

²⁰ MELENDEZ MARTIN, J. (2013). *'Breaking Bad' o 'El ciudadano Kane' de las series*. Yorokobu. <<http://www.yorokobu.es/breaking-bad-ciudadano-kane/>> [Consulta: 13 de Agosto de 2016]

²¹ GILES, M. (2015). *Taxi Driver, Girls, and 7 Other Big Influences on Mr. Robot*. Vulture <<http://www.vulture.com/2015/07/mr-robot-influences-taxi-driver-girls.html>> [Consulta: 5 de Agosto de 2016]

²² GILES, M. (2015). *Taxi Driver, Girls, and 7 Other Big Influences on Mr. Robot*. Vulture <<http://www.vulture.com/2015/07/mr-robot-influences-taxi-driver-girls.html>> [Consulta: 5 de Agosto de 2016]

Resulta curioso comentar la llamada telefónica que mantuvieron Cambell y Esmail, DOP²³ y creador de la serie respectivamente, antes de que el segundo contratara al primero. En ella el director de fotografía comentaba como quería alejarse de cualquier referencia artística y crear algo que tuviese nombre propio; “muchos de los directores y creadores de las series vienen a mi y me dicen ‘¡Oh! quiero que se parezca a *House of Cards*, quiero que se parezca a blah, blah blah’. Sam, necesitamos convertirnos en la referencia que todo el mundo utilice a partir de ahora. Quiero que todo el mundo diga ‘Quiero que se parezca a Mr Robot’ a lo que Esmail contesto “Oh tío, te contrato”.²⁴

A continuación, después de haber resumido el estilo y las características principales de las series escogidas, se procederá al análisis de éstas.

4.2.1 Luz

De los exteriores en **Breaking Bad** siempre se intenta retratar la luz propia de Albuquerque haciendo el menor uso de iluminación artificial. Los *lensflare* son muy utilizados sobre todo para personificar el poder que tiene un personaje, como con los primos, Leonel y Marco Salamanca, personajes secundarios de la serie que trabajan como sicarios, que además de poder se les atribuye peligro.²⁵



Imagen 1: Ejemplo de *lensflare* utilizado para personificar la presencia de los primos. © AMC



Imagen 2: Ejemplo de *lensflare* utilizado para personificar el poder de uno de los primos. © AMC

También el uso de luz sobre los personajes. En la primera temporada se pueden ver a sus personajes principales, Jesse Pinkman y Walter White, con media cara iluminada y la otra en sombra para señalar esa dualidad entre el bien y el mal a la que se van a enfrentar los protagonistas. A medida que van pasando las temporadas y se van presentando más personajes, esa falta de luz sobre ellos representa la maldad o los males que llevan consigo.

La iluminación en **House of Cards** siempre viene motivada por una fuente; una ventana, una pantalla de ordenador, una de televisor, una lámpara. La idea que tenían y han tenido los directores de fotografía que han pasado por la serie, es iluminar los espacios y no los planos.²⁶ Por ello, muchas veces nos encontramos ante planos oscuros, con falta de luz, para encajar con toda la gama de corrupción que se da en la serie. En una entrevista con el director de fotografía de la segunda temporada de la serie, Igor

²³ DOP: Siglas utilizadas en Estados Unidos para referirse al Director de Fotografía, en inglés Director Of Photography. También se abrevia con DP.

²⁴ COLLIN, S. (2015). *How Mr. Robot Became One of TV's Most Visually Striking Shows*. Vulture. <<http://www.vulture.com/2015/09/mr-robot-visually-striking-cinematography.html>> [Consulta: 5 de Agosto de 2016]

²⁵ KANTOR, B. (2012). *The Cinematography of 'Breaking Bad' - Part 1 - Lightning* en Cinevenger, 25 de Octubre. <<http://cinevenger.com/?p=1006>> [Consulta: 6 de Agosto]

²⁶ ALLARD, M. (2016). *Pete Konczal talks about shooting House of Cards Season 4 on the Go Creative Show*. News Shooter: Go Creative Show <<http://www.newsshooter.com/2016/03/19/pete-konczal-talks-about-shooting-house-of-cards-season-4-on-the-go-creative-show/>> [Consulta: 15 de Agosto de 2016]

Martinovic, comenta que la influencia directa proviene del cine negro norteamericano,²⁷ un estilo que encaja a la perfección con la serie; crea un ambiente de gánsters para contar historias de políticos norteamericanos. Viendo así personajes que asimilan traiciones bajo media luz, complots organizados a través de una luz lateral o contraluces de la silueta de nuestro protagonista o alguno de los otros personajes principales imponiendo autoridad como ocurre en determinadas ocasiones en *Breaking Bad*.



Imagen 3: Ejemplo de contraluz utilizado para darle poder a Doug. © Netflix



Imagen 4: Ejemplo de contraluz utilizado para personificar el respeto que siente Rachel hacia Doug. © Netflix

A medida que pasan los capítulos e incluso las temporadas, sobre todo a partir del final de la segunda hasta el final de la cuarta, vemos como las imágenes las van ensuciando mediante el uso del granulado. Esto está completamente relacionado con la luz, ya que el granulado aparece en ambientes poco iluminados, en el que se han cambiado determinados parámetros de la cámara con tal de mostrar de una manera clara lo que se quiere. Este uso, pues, adquiere su significación y cada vez con más fuerza; mostrar también la “suciedad” de las que son capaces determinados personajes con tal de llegar al poder, o mantenerlo.

Para la primera temporada de **True Detective**, el director de fotografía, Adam Arkapaw, cuenta que lo que buscaba en la serie era que la luz siempre viniese motivada (como en *House of Cards*) y tuviese un carácter natural. Para ello, según cuenta, él y su *gaffer*²⁸ Chris Strong, llevaron consigo un set completo de luces tungsteno y HMI, y también tiras de LEDs. Las tiras LED eran enrolladas en las esquinas, bien para formar parte del set de iluminación, como para dar un leve énfasis a un personaje u objeto. Tanto el LED como las luces tungsteno podían ser desplegadas en cualquier lugar y eran mayormente utilizadas durante el día. Además se hacía uso de tiras LEDs adicionales en las que se podía ajustar el nivel de rojo, verde y azul que se quería adquirir en una escena en concreto (normalmente se acentuaban los azules y los verdes como bien se procederá a comentar en el apartado de color).

4.2.2 Exposición

“Para determinadas escenas, es importante que se de la sensación de que son excesivamente brillantes, la luz del sol ligeramente sobreexpuesta para comunicar que estamos en la playa” comunicaba Freeman, DOP en **Boardwalk Empire**, en una entrevista.²⁹ En la serie encontramos exposiciones muy contrastadas con tal de situar al espectador en un determinado lugar o momento; como ya comentábamos antes, en la serie se muestran imágenes muy sobreexpuestas para situar al espectador en un la playa. Para el día, en la ciudad en cambio, se usa una exposición neutral intentando recrear lo que era el día a día en

²⁷ GROUCHNIKOV, K. (2014). *Cinematography of “House of Cards” – interview with Igor Martinovic*. Pushing Pixels <<http://www.pushing-pixels.org/2014/03/20/cinematography-of-house-of-cards-interview-with-igor-martinovic.html>> [Consulta: 3 de Agosto de 2016]

²⁸ Persona que pertenece al equipo de fotografía, encargada de gestionar la iluminación, incluyendo los recursos asociados, como el trabajo, instrumentos de iluminación y equipo eléctrico, bajo la dirección del Director de Fotografía

²⁹ HEURING, D. (2010). *Shooting Boardwalk Empire in Super 35*. Studio daily <<http://www.studiodaily.com/2010/09/shooting-boardwalk-empire-on-super-35/>> [Consulta: 20 de Agosto]

Nueva York a principios del siglo pasado. Y para la noche o interiores, en cambio, se intenta recrear la realidad de la época; dependía de la luz que tuvieran las casas. Así, como la exposición está directamente relacionada con la luz que haya, encontramos atmósferas más oscuras, sobre todo en las casas con menos recursos.

Así pues, la exposición que encontramos en la serie es muy característica ya que se quiere retratar de la manera más realista posible la época.

Otra de la series que podemos destacar en cuanto a su exposición es **Penny Dreadful**, también ambientada en otra época y que debido a su género, el terror, muestra una exposición mucho más oscura que la comentada en *Boardwalk Empire*.

En la serie, se ven muchas de las escenas subexpuestas con tal de mostrar el sombrío Londres Victoriano. También este tipo de recurso, la subexposición, es utilizado para mostrar en muchas ocasiones esa sensación de aislamiento que tienden a sentir muchos de sus protagonistas.

Pero, como en muchas ocasiones, también existen excepciones, en las que la exposición cambia. Claro ejemplo es el retratado en la tercera temporada durante el tiempo en la que la protagonista, la vidente Vanessa Ives, estuvo ingresada en el manicomio. A pesar de ser un lugar en el que tanto la atmósfera como la propia protagonista deberían de representarse como lúgubres y sin lucidez alguna, se exponen con mucha luz retratando así la relación que tiene Ives con su cuidador, en la que ella encuentra apoyo, cariño y atención a pesar de estar encerrada. También para representar como por fin ella se enfrenta a lo que teme, buscando y encontrando el motivo que la ha hecho tan infeliz, su relación con el Diablo y Dracula.



Imagen 5: Ejemplo de exposición atípica en la serie Penny Dreadful. © Showtime

4.2.3 Contraste

El contraste en la primera temporada de **True Detective** varía según el período que narre la historia. Para el pasado hay un menor contraste para poder justificar y ubicar al espectador a los hechos ocurridos antes del presente. Dotando a las escenas de una paleta en colores sepias que apenas muestran contraste con tal de reflejar la nostalgia hacia el pasado.



Imagen 6: Ejemplo del poco contraste cuando se nos narra el pasado en True Detective. © HBO

En cambio, para el período del 2002 o el presente en la historia, encontramos un mayor contraste, en los cuales la imagen es más nítida y penetrante y los colores se presentan de manera más intensa, más vivos y saturados pero nunca a niveles extremos. “Imágenes que sugieren la modernidad y un mundo ‘más actual’ para mis ojos” según explica Arkapaw para la

revista *American Cinematographer*.³⁰

Durante las dos temporadas de **Mr Robot**, no encontramos imágenes con mucho contraste. Los tonos son suaves y la paleta de color escogida esta muy cuidada y siempre gira en torno a colores más fríos. Vemos muchas similitudes con el contraste visto en la serie *Girls*, recordemos que comparten director de fotografía en el episodio piloto, por ello se puede decir que ya es todo un referente a la hora de retratar la ciudad de Nueva York.

Únicamente cuando su protagonista, Elliot, en la primera temporada, sufre alucinaciones mientras duerme debido al síndrome de abstinencia, sí que vemos imágenes con los colores más vivos, para diferenciar de alguna manera cuándo está soñando (dormido) y cuándo no. Pero habiendo destacado esto, resulta interesante comentar que la serie presente el mismo tono y paletas de colores sin diferenciar de qué es real y qué no (mientras está despierto) causando confusión tanto a su protagonista como a nosotros los espectadores, efecto que también ocurre en la película *El Club de la Lucha* (1999).

También comentar, que a diferencia de *True Detective*, *Mr Robot* sí que hace mayor uso en la postproducción de la corrección de color y contraste. En una entrevista para *PostPerspective*³¹, la etalonadora de la serie, Laura Jans Fazio, comenta como en alguna de las tomas baja los niveles de magenta con tal de conseguir un look más frío y poco contrastado.

Al contrario que las dos series comentadas anteriormente en referencia al contraste, en **Boardwalk Empire** lo encontramos de una manera muy intensificada, en la que los colores se mantienen de una manera muy viva y haciendo así referencia a las pinturas de la *Escuela Ashcan*. Como las de Edward Hopper, en la que los colores se muestran potentes. “Los productores me animaron a darle a la fotografía un look expresionista y fuerte”, comenta Freeman. “Tiendo a empujar muy fuerte el estilo, con un contraste muy marcado”.³²

4.2.4 Color



Imagen 7: Ejemplo del color en *Broadwalk Empire* inspirado en la Escuela Ashcan. © American Cinematographer

Como ya se ha comentado en su introducción y a lo largo del análisis **Boardwalk Empire**, encuentra su inspiración en la Escuela Ashcan. Es por ello, por lo que siempre se intentan usar los extremos de la escala del gris y se intentan evitar los colores primarios para apoyar la representación de la época en la que ocurren los hechos.

Aunque el catalogo visual que se eligió para el color de **True Detective** fue mayormente capturado durante el rodaje, su DOP Arkapaw, decidió tomar fotografías con su *Canon EOS 7D* y posteriormente manipularlas en *Adobe Ligthroom* con tal de darle una especie de guía al etalonador Steven Bodner.³³

³⁰ KAUFMAN, D. (2014). *The cinematographers behind How I Met Your Mother, True Detective and Sherlock: His Last Vow discuss their Emmy Award-winning work*. The American Cinematographer Magazine <https://www.theasc.com/ac_magazine/September2014/EmmyAwards/page1.php> [Consulta: 8 de Agosto de 2016]

³¹ ALTMAN, R. (2016). *Encore colorist Laura Jans Fazio goes dark with 'Mr. Robot'*. Randi Altman' PostPerspective. <http://postperspective.com/encore-colorist-laura-jans-fazio-goes-dark-with-mr-robot/> [28 de Agosto de 2016]

³² HEURING, D. (2010). *Shooting Boardwalk Empire in Super 35*. Studio daily <<http://www.studiodaily.com/2010/09/shooting-boardwalk-empire-on-super-35/>> [Consulta: 21 de Agosto]

³³ SIBLERG, J. (2014). *Crime Scenes, Creative Storytelling: Production on HBO's 'True Detective'*. Creative Planet Network. <<http://www.creativeplanetnetwork.com/news/shoot/crime-scenes-creative-storytelling-production-hbos-true-detective/338536>> [Consulta: 15 de agosto de 2016]

Así pues, a pesar de que casi todos los cinematógrafos dotan al sur profundo de Estados Unidos de un color cálido, para la serie se decidió potenciar el verde de la flora encontrada en sus paisajes, ya que su director lo encontró como característico al llegar a Louisiana. Esto se consiguió mediante el uso de filtros de ante antiguo en frente de la lente para añadir calidez a la vez que retenía el azul del día. “Pude ajustar a partir de las diferentes intensidades de los filtros de ante la cantidad de azul que quería que se viera. Esto también añadía una especie de tonalidad ‘achocolatada’ que fue muy útil para el período de los 90 y principio del 2000 que queríamos retratar en la serie”.³⁴

En **Breaking Bad** lo primero que se tiene que comentar es que cada personaje tiene un color asociado y en función del momento que pase cada uno de ellos, cambia ligeramente el espectro del mismo pero manteniéndose siempre firme a la fuente. Los casos más evidentes son los de las mujeres de la serie: Skyler y Marie, las esposas de Walter White y Hank Schrader (agente especial a cargo de las oficinas de la DEA en Albuquerque) respectivamente. La mujer de Walter siempre oscila entre los azules que significan la lealtad a la familia en algunas ocasiones, la tristeza que siente al verse sumida en la situación que ha destrozado por completo su familia o la frialdad con la que a veces trata a su esposo. Mientras que el de Marie siempre es el morado que da sensación de lujo, realeza. Sabemos que el personaje ha tenido problemas con el robo (recordemos que regaló una tiara robada a la hija de Skyler) y siempre está intentando quedar bien ante los demás y simulando que su familia posee clase y dinero.³⁵

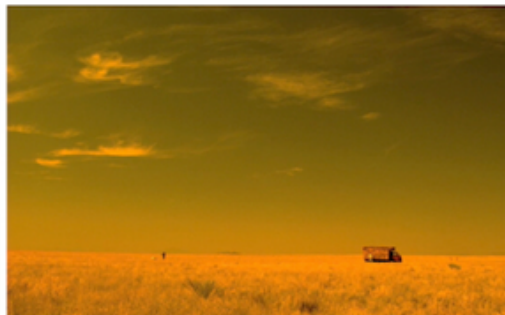


Imagen 8: Ejemplo del azul, color atribuido a Skyler. © AMC
 Imagen 10: Ejemplo del marrón, color atribuido a Walter. © AMC

Imagen 9: Ejemplo del tono amarillento del desierto. © AMC
 Imagen 11: Ejemplo del tono amarillento del desierto. © AMC

Otro aspecto muy importante a destacar son esos tonos amarillentos casi fosforescentes que aparecen en las escenas rodadas en el desierto. Para ello se utilizaron filtros a la hora de grabar pero también se consiguió gracias al etalonaje en la postproducción.³⁶

³⁴ SIBLERG, J. (2014). *Crime Scenes, Creative Storytelling: Production on HBO's 'True Detective'*. Creative Planet Network. <<http://www.creativeplanetnetwork.com/news/shoot/crime-scenes-creative-storytelling-production-hbos-true-detective/338536>> [Consulta: 15 de agosto de 2016]

³⁵ TDLF (2012). *Colorizing Walter White's Decay*. <https://thedroidyourelookingfor.files.wordpress.com/2013/08/breakingbad_colorinfographic.jpg> [Consulta: 19 de Agosto de 2016]

³⁶ AMC. (2011). *Q&A – Michael Slovis (Episode 9 Director)*. Interview, AMC. <<http://www.amc.com/shows/breaking-bad/talk/2010/05/michael-slovis-interview-2>> [Consulta: 19 de Agosto de 2016]

La paleta de color que presenta **House of Cards** a lo largo de sus tres primeras temporadas tira a los grises oscuros en todas las gamas incluso cuando se trata de escenas en exteriores.

En la entrevista a la que se ha hecho referencia anteriormente entre Allard y Pete Konczal, el director de fotografía de la cuarta temporada de la serie, Konczal nos habla de cómo él quiso cambiar un poco esas paletas y jugar con el color.³⁷ Para ello, utilizó unas tubos fluorescentes al que añadió el color cian con tal de embrutecer un poco el color. A veces hacía el color más cálido para determinadas escenas, sobre todo las que se dan fuera del trabajo, en el entorno familiar. Y para ambientes formales como son los espacios en la Casa Blanca cambiaba a colores más neutros.

4.2.5 Tipos de plano

En **Penny Dreadful** se encuentra una fórmula que se repite a lo largo de sus tres temporadas con tal de apoyar tanto la historia como los sentimientos de los personajes. Así pues, a la hora de contar qué está sucediendo con la historia se emplean siempre planos generales en las que nos encontramos con mucha profundidad de campo y este tipo de plano es en el que más información se nos va a transmitir de manera general. Un ejemplo de esto sería cuando en el segundo capítulo de la primera temporada están todos sus personajes principales inspeccionando el ser extraño que se encontraron la noche anterior. En ella podemos verlos a todos expectantes de lo que se va a encontrar el Doctor Frankenstein (uno de los personajes principales de la serie) cuando disecciona el cuerpo, el tamaño de la sala y todos los aparatos que se encuentran en ella.



Imagen 12: Ejemplo de Plano General con mucha profundidad de campo. © Showtime



Imagen 13: Ejemplos de Primeros planos de los personajes con poca profundidad de campo. © Showtime

En cambio, en conversaciones o en momentos en los que se nos quiere transmitir más información acerca de los sentimientos de los personajes, la profundidad de campo apenas existe y se recluye al personaje en el encuadre (con primeros planos y primerísimos planos) para queacapare toda la atención y ser solo la persona en el encuadre, el protagonista. A lo largo de la serie, el *leitmotiv* que sufren todos sus personajes es la búsqueda de sí mismo, encontrarse y lo más importante aceptarse como son, y lo que supone ese proceso, en la que muchas veces sienten soledad al no entenderse y verse a si mismos como personas raras y diferentes a la sociedad de ese momento. Así que lo que resulta interesante destacar es esa poca profundidad de campo a la hora de presentar al personaje en determinada situación, asilándolo para hacerle sentir solo. Es en la tercera temporada donde se encuentra un claro ejemplo de esto y que resulta interesante analizar. En ellos podemos observar al personaje con una especie de borde negro alrededor de ellos, aislándolos aún más. El ejemplo más conveniente a señalar es el de Vanessa Ives en la

³⁷ ALLARD, M. (2016). *Pete Konczal talks about shooting House of Cards Season 4 on the Go Creative Show*. News Shooter: Go Creative Show <<http://www.newsshooter.com/2016/03/19/pete-konczal-talks-about-shooting-house-of-cards-season-4-on-the-go-creative-show/>> [Consulta: 16 de Agosto de 2016]

consulta de la doctora Seward. En el plano podemos observar a Vanessa sincerándose y profiriendo en voz alta todo aquello que teme, haciéndole sentir débil, sola y desamparada.

Una de los usos más interesantes a destacar en la serie **Breaking Bad** es el arriesgada pero sorprendente decisión a la hora de elegir sus planos. El primero a comentar es el plano punto de vista, en inglés denominado POV (Point of View). En este tipo de plano, la cámara se convierte en un objeto determinado y adopta su punto de vista y lo que este objeto “ve”. Dejando a parte de lo estético que resulta este plano, se recurre a él para contar más información de la que creemos. Ejemplo de ello es cuando se utiliza para enseñar que hay dentro de la nevera de Walter y así diferenciar en los momentos que el personaje se encuentra con más o menos ingresos y como eso le hace sentir. Existen varios vídeos en las redes sociales con la recopilación de todos los planos POV en Breaking Bad.³⁸



Imagen 14: Ejemplo de Plano Nadir en Breaking Bad. © AMC

El plano nadir, perpendicular al suelo y debajo del sujeto, también es muy recurrente en la serie, sobre todo para mostrar la acción que está llevando a cabo el personaje y también sus expresiones o sentimientos al llevar a cabo esta acción. Como cuando Walter esta preparando una reacción química para ocasionar una explosión en el despacho de Tuco Salamanca (traficante de drogas mexicano).

También hace uso de planos de gran angular para presentar espacios, sobre todo el desierto de Albuquerque en la que se puede observar la caravana de los personajes principales Walter y Jesse que apenas ocupa espacio en la composición, quedando el plano reservado a mostrar la magnitud de la localización, imágenes que encuentran la inspiración en el género *Western*.

En **House of Cards**, en cambio, se puede observar la prioridad que se le concede a los planos medios en la que en general siempre se le atribuye a la cámara el papel de observador, nunca el de narrador, situando así a los personajes con la distancia suficiente para que se aprecie la acción. Un ejemplo claro sería cuando los personajes se contactan por teléfono entre ellos. La gran mayoría de las veces no veremos la pantalla del móvil sino que se unirá un texto al personaje que se encontraba inmerso antes de recibirlo.

También es muy usual observar primeros planos con tal de enseñarnos las facciones de los personajes para intuir lo que piensan o sienten en ese ambiente en donde los políticos siempre poseen una cara oculta.

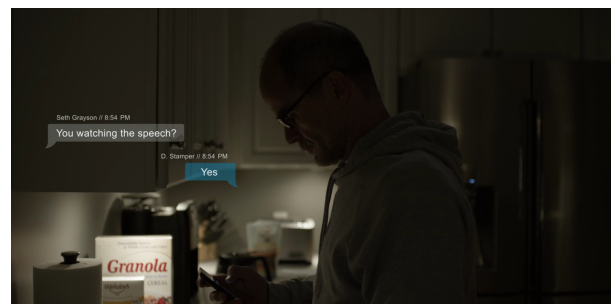


Imagen 15: Ejemplo de Plano Medio en House of Cards. © Netflix

4.2.5 Composición

La composición en House of Cards es siempre simétrica con el propósito de enseñar al espectador el entorno político en el que se mueven sus personajes; calculador y firme.

Así pues, el DOP gracias al uso de lentes de gran angular, siempre intenta meter a todos los personajes en el encuadre, dejando entre ellos y en el mismo encuadre una simetría perfecta. Por ejemplo, en muchas de las escenas que se dan de reuniones entre senadores, congresistas y demás

³⁸ VIMEO, “Breaking Bad POV” By Kogonada. <<https://vimeo.com/34773713>> [Consulta: 21 de Agosto]

personajes de la esfera política, la persona de mayor importancia es situada justo en medio del encuadre, dejando al resto, a sus lados. Estos últimos también se encuentran milimétricamente situados, ya que se encuentran situados como si de un espejo se tratara; justo al lado contrario de un personaje encontramos a otro.

Esta simetría también podemos verla cuando se trata solo de un personaje y lo vemos situado en el mismo centro del encuadre. Lo vemos, durante el mandato de Garret Walker como presidente de los Estados Unidos, sobre todo cuando se encuentra indeciso entre dos opciones y nos lo muestran pensando. Pero el más destacable es sin duda alguna el último plano del último episodio de la segunda temporada; cuando Underwood, el protagonista, se hace con el poder.



Imagen 16: Simetría en House of Cards con más de un personaje en el encuadre. © Netflix



Imagen 17: Simetría en House of Cards con un personaje. © Netflix

En **Breaking Bad** convendría señalar dos técnicas muy presentes en el cine pero no tan comunes en la televisión y que tienen como factor común el de proporcionar al plano información adicional de la que se nos estaba confiriendo antes, gracias a la imagen dentro de imagen o también llamado el encuadre dentro del encuadre. En la serie vemos dos formas de conseguirlo; a través de los reflejos en determinadas superficies, como el ejemplo que vemos en las imágenes, en el que vemos el reflejo de la cara de Walter en un cuchillo mostrándonos así en la persona que se ha convertido, una persona peligrosa, él es el que dice; 'I Am The One Who Knocks'³⁹. O a través de aparatos electrónicos como es la televisión o de puertas y ventanas abiertas que dejan ver lo que se esconde detrás. Un ejemplo brillante es el plano cenital en el interior de la casa de los White en el que podemos encontrar la pequeña puerta que da al subsuelo mostrándonos a un Walter White al borde de la locura.



Imagen 18: Ejemplo encuadre dentro de encuadre a través del reflejo del cuchillo. © AMC



Imagen 19: Ejemplo de encuadre dentro de encuadre en plano cenital. © AMC

Pero la composición que más llama la atención es la vista en **Mr Robot**, ya que no sigue con lo establecido y rompe con las reglas de la composición fotográfica. En la serie se puede ver de manera muy regular los planos compuestos en la esquina del encuadre, dejando mucho aire al lado contrario. Esto

³⁹ Nombre que se le da al sexto episodio de la cuarta temporada y una de las frases más célebres de la serie. En el capítulo Walter le explica a su mujer Skyler lo peligroso que es, en quién se ha convertido.

sugiere la sensación de que algo o alguien va a aparecer en cualquier momento haciendo sentir tanto a sus personajes como sobre todo a sus espectadores, la sensación de incomodidad.⁴⁰

Esta atípica composición se da sobre todo en conversaciones entre los personajes creando también la sensación de que no tienen del todo claro la relación que tienen unos con otros.

También es interesante plantear como abordaron el tema de la voz en off de Elliot. Al aparecer mucho a lo largo de la serie, no sabían como acompañar la voz de manera visual. Para ello, finalmente decidieron encuadrar al personaje en el centro mediante primeros o primerísimos planos de su cara pero dejando a veces partes fuera del encuadre, como si no se hubiese encuadrado bien. Esto sugiere una vez más la paranoia y disociación que siente el personaje principal, Elliot.

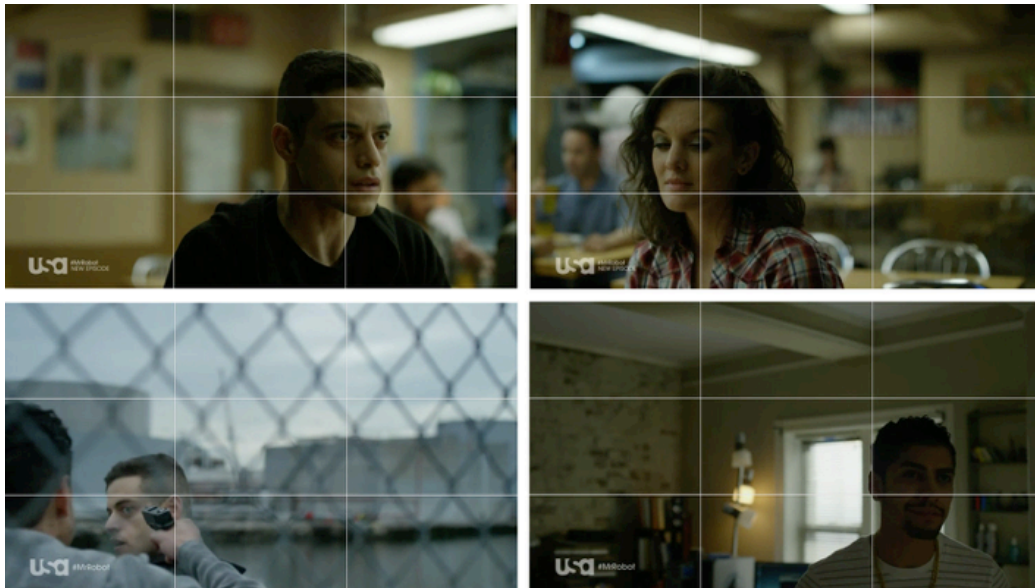


Imagen 20: Ejemplos de la atípica composición vista en Mr Robot. © USA Network

4.2.6 Movimientos de cámara

Es en *Breaking Bad* donde, sobre todo en la primera temporada, se puede apreciar un uso casi constante de movimiento de cámara, como por ejemplo la realizada con una *steadycam*, con tal de mostrar la inestabilidad del personaje y el mundo que lo rodea. Cabe destacar que el movimiento más recurrente es el del *travelling*. Normalmente realizado a través de una *dolly* siguiendo la acción de un personaje como cuando en el último capítulo de la cuarta temporada llamado "*Face Off*", Gus Fring (dueño de la cadena de comida rápida *Los Pollos Hermanos* que utiliza como tapadera para su negocio de metanfetamina) sale de la habitación de Héctor (el hombre de confianza de uno de los jefes más peligrosos que existen del *Cartel Juárez*) en la que acaba de haber una explosión. La cámara solo nos muestra la parte de Gus que a primeras parece haber salido ileso de la explosión pero que, a medida que el *travelling* avanza, se puede observar que la mitad derecha del personaje ha quedado completamente dañada ocasionándole la muerte⁴¹.

⁴⁰ COLLINS, S. (2015). *How Mr. Robot Became One of TV's Most Visually Striking Shows*. Vulture Magazine. <<http://www.vulture.com/2015/09/mr-robot-visually-striking-cinematography.html>> [Consulta: 4 de Agosto de 2016]

⁴¹ YOUTUBE, "Muerte de Gus Fring" (últimos 30 segundos). En Youtube. <<https://www.youtube.com/watch?v=LIp4zieaWXM>> [Consulta: 27 de Agosto de 2016]



Imagen 21: Ejemplo de toma grabada con steadycam para mostrar el nerviosismo de Jesse Pinkman.
© AMC

También cabe destacar los movimientos creados a través de la unión de la cámara a un objeto que deja ver la acción de un personaje utilizando dicho objeto. Para entender mejor este mecanismo, el ejemplo que se utiliza es el de Jesse para asustar a unos matones coge una pala con la idea de cavar un agujero en el suelo. Podemos ver como la cámara muestra a un Jesse furioso, inestable y con rabia.

El movimiento más importante a destacar en **True Detective**, es el del episodio sexto, “*Who Goes There*”⁴². La toma secuencia con duración de seis minutos sin cortes, entra y sale de tres casas diferentes, atraviesa dos calles, salta una valla para llegar a un descampado donde se encuentra el coche con el que escapar. Para ello tuvieron que coreografiar, no sólo al cámara con *steadycam* sino, al actor principal Matthew McConaughey, los casi 100 extras que aparecen a lo largo de la toma, la pirotecnia, ventanas rotas, armas y helicópteros utilizados para la escena y las partes de pelea. Y además al ser una escena de noche, también se tuvo que requerir de mucha iluminación; “Mi equipo técnico de iluminación tuvo que colocar alrededor de 100 tiras de LEDs en el vecindario” señala Arkapaw.⁴³ Esta toma secuencia fue objeto de muchos comentarios en las redes sociales.

Así pues, viendo ejemplos de cómo el movimiento apoya en las series a contar la historia resulta muy interesante destacar la falta de movimiento que se aprecia en **House of Cards**. La cámara actúa de manera pasiva y observadora con la intención de retratar el mundo calculador, quieto y frío de su protagonista; Frank Underwood. Así, encontramos una serie que jamás utiliza *steadycams*, porque lo que siempre se quiere retratar y dejar claro en la serie es ese control que poseen sus protagonistas (y a veces el control que creen tener). Pero sí hace uso de movimientos verticales muy suaves y fluidos gracias a la utilización de *dollies*. Estos movimientos son utilizados mayormente para retratar el desplazamiento de un personaje desde un punto A a un punto B o para describir situaciones.

Es destacable también la manera de conseguirlos; en primer lugar, el ensayo. Tanto el operador de cámara, como el de la *dolly*, como los propios actores que aparecen en escena ensayan muchas veces la escena para que salga a la perfección. El *DOP* de la cuarta temporada, Konczal, hace referencia tanto al cámara como al operador de la *dolly*, Gary Jay⁴⁴ y Blackford ‘Boots’ Shelton⁴⁵ respectivamente, en una de las entrevistas, alabando su trabajo en la serie y sobre todo su sincronía en la puesta en escena. Y en segundo lugar, la manera de grabarlo; graban en 5k para en postproducción bajar la calidad a 4k de manera que los movimientos quedan incluso más suaves y acompasados.⁴⁶

⁴² YOUTUBE. “True Detective - Six minute single take tracking shot - no edits, no cuts - Who Goes There” en Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=s_HuFuKiq8U> [Consulta: 19 de Agosto de 2016]

⁴³ KAUFMAN, D. (2014). *The cinematographers behind How I Met Your Mother, True Detective and Sherlock: His Last Vow discuss their Emmy Award-winning work*. The American Cinematographer Magazine <https://www.theasc.com/ac_magazine/September2014/EmmyAwards/page1.php> [Consulta: 8 de Agosto de 2016]

⁴⁴ IMBD. Gary Jay’s Work <http://www.imdb.com/name/nm0419590/?ref_=ttfc_fc_cr471> [Consulta: 21 de Agosto de 2016]

⁴⁵ IMBD. Blackford ‘Boots’ Shelton’s Work <http://www.imdb.com/name/nm0791306/?ref_=ttfc_fc_cr522> [Consulta: 21 de Agosto de 2016]

⁴⁶ ALLARD, M. (2016). *Pete Konczal talks about shooting House of Cards Season 4 on the Go Creative Show*. News Shooter: Go Creative Show <<http://www.newsshooter.com/2016/03/19/pete-konczal-talks-about-shooting-house-of-cards-season-4-on-the-go-creative-show/>> [Consulta: 16 de Agosto de 2016]

Por último, destacaremos también el uso que se hace del movimiento en **Mr Robot**. El uso de la *steadycam* se hace únicamente para los momentos en el que su personaje principal pierde el control o se encuentre en un estado de nerviosismo. El caso más práctico es al final del sexto episodio en el que Elliot descubre a Shayla, su novia, muerta en el maletero. Otro sería cuando se acuerda de que Darlene es su hermana. En el que vemos como la cámara no tiene control, se mueve mucho para dar esa sensación de pánico, paranoia y descontrol, que junto al montaje consigue un mayor efecto. Es interesante destacar como su director de fotografía, Tod Campbell, nos confiesa en una de las entrevistas anteriormente citadas, como quisieron alejarse completamente del uso que se le da de normal a la *steadycam* en las ficciones televisivas; caminar y hablar.⁴⁷

4.2.7 Lentes

En la cuarta temporada de **House of Cards**, su director de fotografía, Pete Konczal habla de cómo él quiso aportar su propio estilo a la serie mediante el uso de la lente de 32mm para aislar más al personaje mostrando así sus miedos y preocupaciones, acercándonos más a él.⁴⁸ Al contrario de lo que se nos muestra en la temporada anterior, la tercera, en la que Frank Underwood consigue hacerse con el puesto en la casa blanca. La lente utilizada era la de 27mm mostrando más cosas en el encuadre.

A lo largo de las temporadas, siempre se han llevado dos sets de lentes (una para cada cámara) con los siguientes objetivos: el 18mm, 21mm, 27mm, 32mm, 40mm, 50mm, 65mm (al que muchos de los directores de fotografía que han pasado por la serie denominan entre risas el teleobjetivo) y el 100mm (que es con el que menos prefieren trabajar).

Las lentes utilizadas en la primera temporada de **True Detective**, vienen justificadas por su director de fotografía; diferenciar los tres periodos de tiempo que aparecen en la temporada. Así pues, Arkapaw utilizó un amplio conjunto de lentes de Panavision; las *Panavision PVinatge*, para la escenas que retroceden en el tiempo y muestran *flashbacks* en la serie con tal de dotar al período de una mirada nostálgica. “Las lentes, no son ‘técnicamente’ perfectas” comenta en una entrevista, “presentan anomalías que hacen que la imagen adquiriera un tono más suave e impresionista”.⁴⁹ Sabía que las características visuales que le proporcionaban esas lentes, podrían haber sido añadidas en postproducción, pero decidió preferir obtener el look en negativo mientras grababa para no preocuparse después de cómo conseguirlo (en cambio para el período que ocurre en el presente si que quiso hacer uso de la corrección de color en postproducción como bien se ha comentado en el apartado sobre el color).

Para el período del 2002, Arwapaw quería que la audiencia se enfocará más en los personajes, y para ello utilizó lentes con poca profundidad de campo con tal de dar menos información al espectador y forzarlos a concentrarse en lo que le ocurría al personaje. Lentes más estándar fueron las elegidas para grabar el presente de la serie. “Era el otro final de la historia, como verías el mundo hoy en día, por eso nos enfocamos en mostrarlo de una manera natural, aunque apenas existen diferencias con el período del 2002”.⁵⁰ Para ambos períodos utilizó las lentes Primo.

Tod Campbell, el director de fotografía de **Mr Robot**, tiene afinidad por los gran angulares. Su primer capítulo para la serie (el segundo de la primera temporada) abre con un enorme plano angular en el que se

⁴⁷ COLLIN, S. (2015). *How Mr. Robot Became One of TV's Most Visually Striking Shows*. Vulture. <<http://www.vulture.com/2015/09/mr-robot-visually-striking-cinematography.html>> [Consulta: 19 de Agosto de 2016]

⁴⁸ ALLARD, M. (2016). *Pete Konczal talks about shooting House of Cards Season 4 on the Go Creative Show*. News Shooter: Go Creative Show <<http://www.newsshooter.com/2016/03/19/pete-konczal-talks-about-shooting-house-of-cards-season-4-on-the-go-creative-show/>> [Consulta: 16 de Agosto de 2016]

⁴⁹ BUSCH, A. (2014). *EMMYS: DPs Draw Out Drama In 'Hannibal', 'True Detective' & 'House of Cards'*. Deadline present AwardsTlme. <<http://deadline.com/2014/06/true-detective-hannibal-house-of-cards-cinematographers-741100/>> [Consulta: 13 de Agosto de 2016]

⁵⁰ BUSCH, A. (2014). *EMMYS: DPs Draw Out Drama In 'Hannibal', 'True Detective' & 'House of Cards'*. Deadline present AwardsTlme. <<http://deadline.com/2014/06/true-detective-hannibal-house-of-cards-cinematographers-741100/>> [Consulta: 13 de Agosto de 2016]

muestra a Elliot en el medio de su puerta. El DOP cree que no hay otra manera de contar la historia más poderosa que con un gran angular, cosa que toma de la filmografía de Kubrik, como bien se ha comentado en la introducción al estilo de esta serie. “Es misteriosa y desinteresada pero a la vez es irresistible y te hace mirar más al encuadre”⁵¹ dicta Campbell acerca de los planos sacados con este tipo de lente.

También comenta que para la elección de las lentes, los ojos de Malek, Elliot en la serie, fueron los que influenciaron a la toma de decisión; “Utilizamos Cooke S5s, que son mas redondas que otras lentes”. Esto acentuaba las curvas ayudando así a esculpir mejor la cara. Al igual que Elliot, otros de los personajes, como Darlene o Angela, hermana y mejor amiga respectivamente del protagonista, también tienen ojos grandes, y es la mirada lo que quería acentuar Campbell en todo momento.⁵²

4.2.8 Montaje

En **Breaking Bad** se puede observar el uso recurrente a las elipsis. Principalmente *flashforwards* al principio del capítulo que nos dejan con información que no parece relevante pero que a medida que se desarrolla el capítulo adquiere una gran importancia. Un ejemplo muy claro es el del peluche en la piscina apareciendo al principio de muchos de los capítulos de la segunda temporada. Al principio parece que no proporciona información importante a la historia pero a medida que transcurre la temporada el espectador descubre que se trata de un objeto de una de las víctimas del accidente aéreo, causado, inconscientemente, por Walter White, y además, se le confiere al peluche un significado añadido relacionado con las desgracias y el mundo del crimen. También existen elipsis más cortas, en las que un personaje niega que va a realizar algo y que, tras un corte, acaba haciendo.

En **Breaking Bad** los usos de *timelapses*⁵³ también son muy recurrentes, sobre todo de amaneceres y atardeceres en el desierto, dotando así a la serie con recursos artísticos no muy vistos en la ficción televisiva y utilizados para entrelazar las escenas.

El montaje en **Mr Robot** resulta también interesante de comentar. En ocasiones, y como ocurre a la hora de componer los planos, se rompe con las reglas establecidas y encontramos cortes muy bruscos para contar las diferentes vivencias de los personajes que narra la historia. Como ejemplo, tendríamos justo los dos primeros capítulos de la segunda temporada, en la que se va contando la historia de manera paralela mediante el montaje en paralelo. Encontramos pues la supuesta recuperación que quiere llevar a cabo Elliot para dejar de imaginarse a su padre, también como Angela continua su vida trabajando para ECorp, alguno de los componentes de fsociety continuando con su plan, entre ellos, Darlene, o como la esposa de Tyrell, Vice Presidente en ECorp, continua con su vida sin la presencia de su marido. Los cortes bruscos quieren retratar esa situación de descontrol, incomodidad y siempre con la interrogante de qué va a pasar e incluso de que está pasando en ese preciso momento, haciendo a veces difuso o inentendible qué esta pasando con sus vidas (sobre todo con el personaje principal, Elliot).

Otro ejemplo de cortes muy bruscos son los utilizados, también en la segunda temporada, para retratar el subidón de Elliot cuando consume droga (el cuarto episodio concretamente). En el vemos imágenes de Elliot en su día a día solapadas con imágenes de una pantalla con códigos que él utiliza, explicando así como está procesando el subidón mediante el lenguaje que mejor conoce, el de la red.

Otro recurso es el del *flashback*, utilizado sobre todo al comienzo del episodio, bien para explicar algo del pasado, y después recalcarlo o profundizar más en ello a lo largo del capítulo, o dejándonos con la

⁵¹ GILES, M. (2015). *Taxi Driver, Girls, and 7 Other Big Influences on Mr. Robot*. Vulture <<http://www.vulture.com/2015/07/mr-robot-influences-taxi-driver-girls.html>> [Consulta: 14 de Agosto de 2016]

⁵² COLLINS, S. (2015). *How Mr. Robot Became One of TV's Most Visually Striking Shows*. Vulture Magazine. <<http://www.vulture.com/2015/09/mr-robot-visually-striking-cinematography.html>> [Consulta: 14 de Agosto de 2016]

⁵³ YOUTUBE. “Breaking Bad Timelapses” en *Youtube* <<https://www.youtube.com/watch?v=fu5Wbl2qz1Y>> [Consulta: 19 de Agosto de 2016]

incógnita que más adelante, en otros capítulos, se nos explicará de manera más detallada, pero siempre como conectar a la hora de narrar la historia. Comentaremos pues, el más emotivo; en el séptimo capítulo se nos retrocede en el tiempo para explicarnos cómo Elliot conoció a su novia Shayla, y cómo conectó con ella al instante a pesar de su carencia de habilidades sociales. Se utiliza tanto para conectar con el anterior capítulo, en el que al final se nos muestra a Shayla sin vida en el interior del maletero, como enlace a lo que va a tratar el capítulo, lo que va a suponer la vida de Elliot sin ella, sus sentimientos de culpabilidad y cómo va a sobre llevar, en general, su muerte.

Y por último, comentar el uso de *timelapses* como en *Breaking Bad* pero con diferente significado. El más descriptivo, es el que muestra el paso de los años que ha ido sufriendo la antigua tienda del padre de Elliot, Mr Robot. En el vemos como va cambiando de dueño hasta acabar siendo una oficina de ECorp (la causante de la muerte de Mr Robot). Otro interesante sería el visto en el primer capítulo de la segunda temporada. En el podemos observar como Elliot va haciendo diferentes cosas en su habitación; estar tumbado, escribir en su diario, pensar, mostrándonos así su nueva rutina, en la que se supone que él lleva el control.

4.3 Comparativa con la industria cinematográfica

A lo largo del análisis se ha podido observar muchas técnicas y recursos fotográficos que también se dan en la gran pantalla. Sobre todo, habría que recalcar el uso de técnicas que resultan más artísticas o que funcionan como metáfora a la hora de explicar sentimientos o sensaciones tanto del personaje como al espectador. Así pues, cada vez más vemos como esa brecha que separaba el cine de la televisión es cada vez menor, habiendo series que se clasifican como obras maestras o comparables a las obras mas grandes que existen en el cine, según muchos críticos o profesionales del sector.

Cada vez más, aunque todavía hayan muy pocos escritos académicos, se hacen análisis de la fotografía de las series y vemos en muchas plataformas de discusión online a personas de a pie, comentando, destacando o discutiendo la fotografía de sus ficciones, encontrando en ellas un estilo muy trabajado. Incluso a gente haciendo recomendaciones de series por su fotografía, sin destacar otros aspectos sobre ellas.

Así pues, creo interesante mencionar cuales son las características que presentan las series actuales que han ocasionado este panorama.

El primer elemento a destacar, es el personal trabajando en ellas. Con esto me refiero a que gran cantidad del personal, tanto del equipo técnico como del artístico que componen la serie, han trabajado anteriormente en la industria cinematográfica. Y no es diferente para los directores de fotografía, así muchos de los nombrados durante el análisis, también han trabajado anteriormente en la gran pantalla, lo que demuestra como el trabajo de la fotografía en cine se diferencia cada vez menos de la vista en las ficciones televisivas, pues muchas veces y como ya se ha comentado anteriormente, muchas tienen como finalidad dotar a la serie de un empaque cinematográfico.

Algunos de éstos DOP, han sido galardonados o nominados con premios muy asentados ya en la industria del cine como son los Óscars y a continuación, de manera breve, se detallaran los casos en los que esto ha ocurrido;

En **Penny Dreadful**, encontramos a Xavi Giménez, director de fotografía español y que pertenece a la ACE (Asociación de Cinematógrafos de España) nominado a un Goya por mejor dirección de fotografía en *Intacto* (2001). Giménez se hizo cargo de la dirección de fotografía en el episodio piloto, y de varios más a lo largo de las tres temporadas con las que cuenta la serie. También ha participado como DOP en las películas *El Maquinista* (2004), *Transsiberian* (2008), *Ágora* (2009) y *Palmeras en la nieve* (2015).

También se repite el caso en **Breaking Bad**, cuyo cargo como DOP en el primer capítulo cayó en manos de John Toll, ganador de dos Óscars consecutivos por *Legends of the Fall* (1994) y *Braveheart* (1995) además de deslumbrar con la fotografía de *La Delgada Línea Roja* (1998).

Como John Toll, Jonathan Freeman, director de fotografía en **Boardwalk Empire**, también forma parte de la Sociedad Americana de Cinematógrafos (ASC). El pertenecer a esta organización para un cinematógrafo es todo un honor y resulta ser un puesto de prestigio y distinción para los que trabajen en el sector.

Arwapaw, director de fotografía de **True Detective** al que se ha nombrado muchas veces a lo largo de este trabajo, ha trabajado también en cine en películas como; *Macbeth* (2015) o las próximas que aparecerán en taquilla a finales de este año como *Assasins Creed* (2016) y *The Light Between Oceans* (2016). A diferencia de los directores de fotografía anteriormente citados, Arkapaw consiguió sus trabajos en la gran pantalla después de deslumbrar en televisión, lo que demuestra una vez más, que la pequeña pantalla no tiene nada que envidiarle al cine, ya que actualmente ambas poseen gran calidad fotográfica.

El segundo a destacar sería el dinero invertido en las producciones de ficciones televisivas. Actualmente, se apuesta por series mucho más caras de producir pero que todavía no llegan a la enorme cantidad que se invierte en las producciones cinematográficas por horas producidas. Así, Juego de Tronos tiene alrededor de unos 100 millones de dólares como presupuesto por temporada (alrededor de unas 8-9 horas de emisión) que en comparación a la invertida en algunas superproducciones cinematográficas de similar género y características parecidas, como por ejemplo, la de la trilogía de *The Hobbit*, que fue en torno a los 745 millones de dólares (alrededor de 8-9 horas de emisión entre las tres películas), resulta una diferencia muy destacable entre ambas industrias. A priori, resulta una desventaja, pero teniendo en cuenta que estas se han producido en menor tiempo (un año para Juego de Tronos frente a 4 años para el *Hobbit*), que la industria del cine lleva asentada muchos más años, y la última pero más importante, que ambas poseen mucha calidad, resulta evidente evidenciar que el dinero que se invierte pasará a ser una característica en común. Ya se está hablando de superproducciones televisivas y cada vez más, se invierte más y más dinero en ellas, viendo un flujo que va creciendo a medida que las series se van asentado como producto de calidad. Sería interesante comparar de aquí a dos o tres años el presupuesto de cada una de las industrias y apuesto que las diferencias entre ellas son mucho menores que en el periodo actual. Aún así, el dinero muchas veces no tiene por qué estar relacionado con la calidad que tiene un producto y por ello creo, que este punto es interesante destacarlo ya que las ficciones televisivas cada vez más, obtienen presupuestos mayores y comparables a la gran pantalla pero que no se diferencian en cuanto a la calidad; la finalidad de ambos es conseguir una estética muy trabajada y de gran calidad. “La clave es que ahora en la televisión no está solo el dinero, sino también el prestigio” (Cascajosa, 2016).

El último elemento a destacar, va ligado al presupuesto de las series, y es que la mayoría del tipo de material utilizado que se ve en cine se utiliza también en las series, ya que éstas pueden costearse el equipo fotográfico del que hacen uso en la gran pantalla. Desde lentes como las Cooke, utilizadas tanto en películas como *Carol* (2015), *12 Años De Esclavitud* (2013) o *A Beautiful Mind* (2001) como en ficciones televisivas como *Penny Dreadful* (Showtime, 2014-2016), *Juego de Tronos* (HBO, 2011-) o *Orange is the New Black* (Netflix, 2013-), hasta las grúas, *dollies* e incluso helicópteros para los planos aéreos.

Dejando a parte las similitudes del estilo visual que encontramos en las series y películas, sería conveniente recalcar las diferencias que presentan, sobre todo en relación a la manera de trabajar, que en vez de alejar la calidad de las series de la vista en las películas, lo que hace es aproximarlas aún más.

Anteriormente, hablábamos del reto al que se someten entre los diferentes directores de fotografía que trabajan en una serie intentando unificar y cohesionar el estilo fotográfico del producto. Esto presenta tanto ventajas como inconvenientes a la hora de trabajar. Entre las ventajas encontraríamos la libertad que posee el DOP encargado del capítulo piloto para establecer el estilo. Y como inconveniente la complejidad ante la que se someten los diferentes directores de fotografía posteriores al DOP del piloto, que tienen

menor libertad creativa pero que se les atribuye un gran y meticuloso trabajo al continuar el look visual que adquirió al principio la serie.

Y es este último punto, que en corto plazo resulta un inconveniente, el que con los años ha supuesto en más de una ocasión una gran ventaja, asentado la dirección de fotografía de una serie como una de las mejores fotografías vistas tanto en televisión como en cine. El claro ejemplo de ello es *Breaking Bad*, cuya dirección de fotografía para su capítulo piloto y primera temporada cayo en manos de John Toll pero el mérito de su brillante fotografía se le atribuye a Michael Slovis, que supo continuar lo que su compañero empezó pero aportando cosas de su cosecha que la hacía más única todavía. *Breaking Bad*, es una de las series que más vemos incluida en varios artículos sobre mejor fotografía vista en la gran pantalla.

Otro a recalcar sería la velocidad con la que tienen que trabajar. Es interesante como Arkapaw, en numerosas entrevistas anteriormente citadas, recalca la falta de tiempo, y como tienen que tener muy presente una buena organización con tal de que de tiempo a rodarlo todo. A diferencia del cine, las series han de ser rodadas en menor tiempo debido a que éstas tienen como característica la inmediatez, y cada año se asiste a una nueva temporada de la serie. Esto se traduce en que para el resultado de dos horas de filmación conseguidas, las series lo realizan en una tercera parte del tiempo en la que lo consiguen las producciones cinematográficas, como veíamos con el ejemplo entre *Juego de Tronos* y *El Hobbit*. Como todo, esto supone tanto ventajas como inconvenientes. Entre los inconvenientes, este tiempo tan limitado se traduce en niveles de esfuerzo mayores, dejando menos espacio a un margen de error pero como ventaja, la proeza que esto significa cuando todo sale bien y todo es cuidado milimétricamente.

En resumen se podría decir que todavía existen diferencias entre el cine y la televisión, algunas de ellas jamás cambiarán debido a que cada una de ellas presentan características que siempre las van a diferenciar, como el flujo de trabajo o incluso el presupuesto (que puede llegar a parecerse mucho pero habrán siempre superproducciones en las que se invierte una cantidad enorme de dinero). Lo que si queda claro es que la calidad que encontramos en la pequeña pantalla es cada vez mayor porque ahora mismo, en esta Edad Dorada de las Series que vivimos, la finalidad de toda producción de ficciones televisiva es crear un producto de culto y de calidad.

4.4 Reconocimiento y repercusión social

Como ya se ha comentado, las series seleccionadas en el trabajo dada su calidad y reconocimiento que han adquirido por crítica y público, son una pequeña representación de las numerosas series que cubren ésta brillante tercera época de la ficción televisiva. Todas ellas han recibido premios de televisión como *Primetime EMMYs*⁵⁴ o *Golden Globes*⁵⁵ por distintos aspectos artísticos y técnicos, pero nos centraremos ahora en el reconocimiento por la labor realizada en la fotografía de sus capítulos por sus directores de fotografía.

La serie más galardonada entre las elegidas para su análisis ha sido **Boardwalk Empire**, con tres premios para Jonathan Freeman por los capítulos "*Home*", "*21*" y "*Golden Days For Boys and Girls*" en 2011, 2012 y 2015 respectivamente en los *Primetime EMMYs Awards*. En el séptimo capítulo de la primera temporada, "*Home*", la crítica elogió la escena en la que revelan a Harrow como el asesino a través del agujero que ha dejado la bala en la ventana. En "*21*" alabaron lo bien que estaba elaborada la escena en la que Nucky hace un discurso sobre los dos diferentes lados del conflicto racial. Y por último, en "*Golden Days For Boys and Girls*" la panorámica a través del caos que siembra Nucky, el protagonista.

⁵⁴ Los premios *Primetime Emmy* son uno de los Premios Emmy presentados por la Academia de Artes y Ciencias de la Televisión en reconocimiento a la excelencia en la programación televisiva estadounidense en horario primetime. Entregados por primera vez en 1949, eran conocidos simplemente como los "Premios Emmy" hasta la primera ceremonia de los premios Daytime Emmy en los años 70. La palabra primetime se agregó para diferenciarlos.

⁵⁵ Los *Golden Globes* son galardones concedidos por los 93 miembros de la Asociación de la Prensa Extranjera de Hollywood (HFPA; por sus siglas en inglés) en reconocimiento a la excelencia de profesionales en cine y televisión, tanto en Estados Unidos como a nivel mundial.

House of Cards lleva desde la primera temporada nominado a los *Emmys* a la mejor fotografía en alguno de sus capítulos de cada temporada, incluido este año 2016 en el que tendremos que esperarnos hasta el 18 de septiembre para saber si lo ha ganado. Así pues, con cuatro nominaciones sólo fue con “*Chapter 1*” llevado a cabo por Eigil Bryld con el que fue galardonado.

Adam Arkapaw, DOP de **True Detective**, ganó en 2014 el Emmy a la mejor cinematografía por el capítulo “*Who Goes There*” en el que se muestra la sola toma de seis minutos que llevó meses para planear y un día y medio en grabar, como bien se ha comentado anteriormente en el análisis en el punto 4.2.6.

En el caso de **Breaking Bad**, la serie fue nominada tres años consecutivos a la mejor fotografía en una serie de televisión, el premio en inglés *Outstanding Cinematography for a Single-Camera Series*, (del 2012 al 2014) pero sin conseguir ningún año el premio. Aún así, *Breaking Bad* se considera como una de las mejores series producidas jamás. Numerosos críticos hablan de ella y en muchos artículos se refieren a esta como la mejor serie hasta ahora, así como su fotografía convirtiéndose en una de las mejores vistas hasta la fecha. Incluso algunos artículos que hablan sobre las películas con mejor fotografía nombran a *Breaking Bad*, que no es una película, e introducen la explicación con “No solo de cine viven los directores de fotografía”.⁵⁶

Dejando los premios, es significativo la repercusión social que las series están adquiriendo hoy en día, en nuestras conversaciones y hábitos no sólo en la vida real sino también en la digital o redes sociales. Así, encontramos una gran cantidad de artículos periodísticos comparando la pequeña pantalla con la industria cinematográfica, tal y como se ha comentado en el apartado anterior, pero también se generan numerosos discursos sobre series; de los diferentes aspectos de producción o de la historia en sí (como los efectos especiales, dirección, guión, referencias, historia detrás, localización, dirección artística, fotografía, personajes, vestuario, música utilizada en ella...), que permite a los seriefilos, tener más información acerca de sus series favoritas. Tal ha sido el alcance, que numerosas revistas que anteriormente se centraban en las películas y aspectos relacionados con ellas, han pasado a tener en su nombre o en secciones la palabra series. *Cahiers du Cinema*, la revista francesa sobre cine mundialmente conocida, dedica un *dossier* exclusivamente para las series, *Séries: une passion américaine*. En España, la revista del grupo PRISA *Cinemanía* pasó a denominarse *Cinemanía & Series* en el 2009. Y desde diciembre de 2013, la revista Acción añadió como subtítulo “*Tu revista de cine y series*” (Cascajosa, 2016). Otro caso es el de *Babelia*, la sección en el periódico *El País* sobre cultura, que presta una atención habitual a las series.

Esto nos lleva a hablar del fenómeno fan que se ha producido en torno a las series y que las llevan mas allá; desde fiestas ambientadas en ellas, gente llamando a sus propios hijos con los nombres de sus personajes favoritos como *Khal Drogo* o *Khaleesi*, tartas con los elementos más distintivos de la serie (el trono con los diferentes escudos de las familias en *Juego de Tronos*), juegos sobre esas series e incluso una cantidad de merchandising increíble alrededor de ellas; como golosinas simulando la metanfetamina producida por Jesse y Walter White de *Breaking Bad*, camisetas y tazas de los *Pollos Hermanos*, frases para ligar como la de ¡Eh! ¿Conoces a mi amigo/a (y su nombre)? y luego irte corriendo y dejarles solos utilizada por Barney Stinson en *Como Conocí vuestra Madre* (CBS, 2005- 2014) o juegos de toda la vida como *Piedra, papel o Tijera* al que se le ha añadido *lagarto*, *Spook*, porque es utilizado por los personajes de *The Big Bang Theory* (CBS, 2007- —) en la serie y que tanto ha gustado a sus seguidores. Incluso se le ha dado más uso al término *spoiler* (en inglés, echar a perder), refiriéndose a cuando alguien comenta algo sobre una serie, que otra persona todavía no ha visto, arruinándole así la historia. Esta palabra existía antes, pero ha cobrado importancia debido al carácter de inmediatez que poseen las series. Todo lo que muchas películas ya consiguieron en su tiempo y siguen consiguiendo (como por ejemplo *Star Wars*, y todo su merchandising, videojuegos y fiestas y disfraces ambientados en la saga, o *Harry Potter* con su propio museo, todo el revuelo en las redes sociales con gente que el 1 de Septiembre de todos los años simulan que han recibido la carta de Hogwarts, el colegio de Magia y Hechicería, y se van a estudiar allí, o incluso el anuncio en las pantallas de King’s Cross, estación de tren en Londres, de que uno de los trenes se dirige a Hogwarts) lo están también haciendo las series televisivas.

⁵⁶ MÉNDEZ, A. (2011). *10 directores de fotografía que han dejado huella en el cine*. En Quesabesde. <http://www.quesabesde.com/noticias/directores-fotografia-cine_8236> [Consulta: 27 de Agosto de 2016]

También la cantidad de foros que existen para discutir, preguntar, responder o opinar sobre ellas, haciendo que el feedback entre series y seriefilos sea aun más intenso. Un caso interesante a destacar sería el dado con *Mr Robot* en el que los fans encontraron mucho antes la serie que la propia crítica. Otro más reciente todavía es el caso de *Stranger Things* (Netflix, 2016- —), la serie de este verano del 2016, de la que han surgido decenas de blogs con las referencias a la películas de los años 80 que tiene la serie, comentando cada una de ellas y su relación con ésta. A veces este feedback es incluso más intenso que el cine ya que algunos creadores de las series parecen tener en cuenta la opinión de los consumidores de sus series. Se nota que hay una influencia sobre todo cuando un personaje es querido por la audiencia y su protagonismo aumenta o incluso sobrevive en el tiempo (el caso de Glen en *The Walking Dead* (AMC, 2010- —). Siguiendo con el ejemplo de *The Walking Dead*, en el último episodio de la última temporada que se ha emitido, Negan mata a uno de los protagonistas pero no dejan ver a quién. Para que no hubiesen filtraciones, se han filmado varias versiones de este final para que la audiencia no supiese quien ha sido asesinado.

La emergencia de diferentes festivales alrededor de ellas, ha ayudado no tanto a generar revuelo sobre ellas, como los diferentes aspectos que hemos estado comentando sobre estas líneas, sino a generar culto sobre ellas. En estos festivales se profundiza y se analiza más a fondo todos los diferentes elementos en ellas. Se invitan a profesionales del sector y críticos que encuentran en ellas una referencia como antaño han sido, y continúan siendo la pintura, la literatura o el cine.

Otro aspecto que resulta muy importante destacar es la relevancia que han adquirido las series en nuestras conversaciones del día a día. Muchas veces he escuchado “¿Viste el último capítulo?” o “¿Has visto esta serie? ¡Te gustará!”, pero sobre todo, los comentarios respecto a la trama de una serie, o los aspectos técnicos de ella como el ejemplo que dábamos en el anterior apartado con la toma secuencia de seis minutos de *True Detective*. Y es que cada vez más las series nos muestran historias en las que nos podemos sentir identificados con los personajes, no tanto por sus acciones, porque hay algunas que se salen de nuestro patrón del día a día, pero sí sus sensaciones. Haciéndonos sentir cómplices de todas las emociones y sensaciones que ellos viven, agregándonos puntos de vista sobre temas sociales que nos hacen preguntarnos que haríamos nosotros en su situación e incluso enseñándonos cosas que antes no sabíamos.

Haciendo referencia a este aspecto del apartado anterior, y como último pero no menos importante elemento a destacar, es el hecho de que muchos intelectuales han generado y apoyado este culto a las series. Profesores, no solo relacionados con el mundo audiovisual, sabiendo que sus alumnos consumen este tipo de productos, explican términos a través de las series con tal de hacer más fácil su aprendizaje y comprensión. Algunos políticos generan también discursos en los que mencionan o comparan situaciones con algunas de las series actuales con tal de hacer llegar su mensaje a muchísima más gente sabiendo la gran cantidad que existe de consumidores de series. “Ya es hora de acabar con normativas laborales que pertenecen a un capítulo de *Mad Men*” fue la frase que formó parte del discurso del Estado de Unión del presidente Obama el 28 de enero de 2014, y fue la que más impacto logró en los medios de comunicación (Cascajosa, 2016). Otro ejemplo sería el de la comparativa que hace Pablo Iglesias de la situación de España con la que viven en Juego de Tronos en '*Ganar o morir: lecciones políticas en Juego de Tronos*'.⁵⁷

Así, como conclusión, se puede decir que las series están experimentando el mismo impacto social y su respectivo reconocimiento, que ya experimentó y experimenta la industria cinematográfica. Según Cascajosa (2016), esto ocurre porque las series se empiezan a percibir como producto cultural y también como arte. Aunque todavía es pronto como para denominarlas así, y meterlas en el mismo rango que la literatura, cine o pintura, el proceso ha comenzado. “El estudio que el sociólogo Shyron Naumann dedicó al proceso de legitimación del cine de Hollywood como un arte (*Hollywood Highbrow: From Entertainment to Art*, 2007) nos puede servir de referencia compartida. En su texto, Naumann plantea los tres factores que

⁵⁷ BARRENECHEA, S. (2015). *Las claves políticas de 'Juego de tronos', por Pablo Iglesias*. en El Mundo. <<http://www.elmundo.es/espana/2015/04/15/552e50ffca474115758b4576.html>> [Consulta: 28 de Agosto de 2016]

los sociólogos de la cultura utilizan para explicar la aceptación de un proceso cultural como arte: (1) la creación de un espacio de oportunidad a partir de un cambio social que tiene lugar aparte del arte en cuestión, (2) el planteamiento institucional en relación a la producción, exhibición y apreciación de ese arte y las actividades prácticas que se desarrollan en ese contexto institucional, y (3) la intelectualización de un producto cultural a través de los discursos críticos” (Cascajosa, 2016). Los primeros dos factores se han visto reflejados en el segundo capítulo de esta memoria en relación a la evolución de las ficciones televisivas y el paso por las diferentes Edades Doradas de la televisión, y el último en este apartado. Pero lo realmente interesante para este trabajo ha sido apreciar, gracias al análisis de algunas de las series actuales, que la dirección de fotografía es un factor clave a la hora de ayudar a denominar a estas series como series de calidad, siendo algunas denominadas ya como obras de arte y muchas de ellas como producto cultural.

5. Conclusiones

A lo largo de este trabajo se ha podido comprobar en detalle como la dirección de fotografía en las series de esta Tercera Edad Dorada de la ficción televisiva que vivimos actualmente, es un factor relevante para producir ficciones televisivas de calidad.

Se ha estudiado y aportado por cada elemento de la fotografía ejemplos del uso de técnicas empleadas en la series seleccionadas de estos últimos diez años, y se ha constatado gracias al análisis de fotografía cómo su empleo, al igual que en el cine, siempre apoya a la narración de la historia, buscando nuevas formas de narrar más dinámicas y estéticas centradas en la riqueza de la imagen, en un *look* artístico más trabajado y cuidado y dotándolas de un estilo y distintivo propio de la serie.

Para que las series actuales sean denominadas como *series de calidad*, estas tienen que dar importancia a la intencionalidad con la que se realice más que el resultado final. Lo que se traduce en que estas series tienden a darle mayor importancia a los aspectos artísticos en su producción para así ser reconocidas como productos de calidad y obras culturales, y es aquí donde la dirección de fotografía juega un factor clave.

También se ha podido comprobar como las fronteras que antes separaban a la gran pantalla de la televisión son cada vez menores, y en particular como la dirección de fotografía de las ficciones televisivas actuales son comparables con la vista en el cine. A través del análisis de las semejanzas y diferencias que presentan ambas industrias, se ha podido constatar que los directores de fotografía trabajan en ambos campos legitimando una vez más a las series, a través de su trabajo, producto cultural relevante.

Se ha dejado constancia de que existen diferencias en la metodología de trabajo en la fotografía con respecto a la del cine, debido principalmente a la necesidad de una mayor velocidad de trabajo en la producción y en muchas ocasiones, la participación de varios directores de fotografía en la misma serie.

Como se ha expuesto al final del capítulo 4, el reconocimiento en premios importantes con categorías específicas para la dirección de fotografía en series de televisión y la repercusión social en medios de comunicación, profesionales y en público de las series, es notoria. Se puede confirmar el creciente interés tanto de público y crítica por el mundo de las series al que la fotografía ha contribuido a convertir en un producto cultural de calidad semejante al cine.

Para concluir, quiero dejar constancia del estudio y documentación realizado sobre la historia de la ficción televisiva, de sus diversas épocas y que se ha puesto de manifiesto en el capítulo 2. Sin duda, un conocimiento importante para comprender el mundo de las series y enmarcar y caracterizar convenientemente esta tercera época dorada que vivimos actualmente.

En un futuro, me gustaría poder extender este trabajo con el fin de hacerlo mucho más completo y profundizar más en varios de sus puntos. La limitación en la extensión de la memoria ha restringido la selección de información que he tenido que llevar a cabo con el fin de llegar a los objetivos de forma concisa. A lo largo de la elaboración del trabajo me hubiese gustado profundizar más en el análisis de la dirección de fotografía de las series elegidas y añadir otras series más que también merecerían ser

seleccionadas dentro de esta última década de la Tercera Edad Dorada Televisiva. Además, podría centrarme no sólo en la ficción televisiva norteamericana, sino también en la europea con series como por ejemplo *Utopia* (Channel 4, 2013-2014) o *Black Mirror* (Channel 4 t Netflix, 2011- —).

Por último me gustaría recalcar la poca información, sobre todo en castellano, que existe todavía acerca de las series actuales y sobre el concepto “series de calidad”. La mayoría de la información se encuentra en inglés y en mi opinión, tras la búsqueda de documentación realizada para la memoria, no hay muchos escritos académicos en relación a los aspectos más técnicos de las series (dirección artística, dirección de fotografía, montaje, etc...) a pesar de que, como se ha comprobado, ha cobrado más importancia y un papel fundamental a la hora de convertir el producto serial en uno de calidad. Comienza a haberla sobre el *showrunner*, figura primordial dentro de la serie que sería muy interesante abordar pero que no he podido emprender lo que me gustaría por no desviarme de mis objetivos.

Sería interesante por este motivo, abrir el trabajo a futuras investigaciones, artículos en castellano que aborden el mundo de las series de televisión, el análisis de otros aspectos técnicos que han favorecido su éxito e incrementado su calidad, no sólo el fotográfico, y sin duda, conveniente extender el ámbito de estudio también a las series producidas en España. Apuntamos a explorar también, como he comentado anteriormente, la figura la del *showrunner*.

Después del análisis llevado a cabo, querría finalmente destacar el hecho de que casi todos los directores de fotografía, tanto de cine como de serie de televisión, en su vasta mayoría son hombres. Un par de datos para la reflexión, en las seis series analizadas, todos los directores de fotografía son hombres y fue en el 2004 cuando una directora de fotografía, Tami Reiker, ganó un premio de la *American Society of Cinematographers* por su labor en el capítulo piloto de la serie *Carnivalé* (HBO, 2003-2005). Como mujer, y con idea de adentrarme en este campo, me parece increíble que en pleno siglo XXI haya todavía profesiones en las que domine uno de los dos géneros.

6. Bibliografía

- ALLARD, M. (2016). *Pete Konczal talks about shooting House of Cards Season 4 on the Go Creative Show*. News Shooter: Go Creative Show <<http://www.newsshooter.com/2016/03/19/pete-konczal-talks-about-shooting-house-of-cards-season-4-on-the-go-creative-show/>> [Consulta: 15 de Agosto de 2016]
- ALMENDROS TOLOSA, I. (2014). *American Horror Story, análisis de la dirección de fotografía en una serie de televisión*. Trabajo fin de grado. Escuela Politécnica Superior de Gandía. <<http://hdl.handle.net/10251/47443>>.
- BENCHICHÀ LÓPEZ, N.Y. (2015). *La tercera edad dorada de la televisión. Battlestar galactica y las nuevas formas de pensar, hacer y consumir el drama televisivo norteamericano*. (Tesis Doctoral inédita). Facultad de Ciencias de la Comunicación Blanquerna. Universidad Ramon Llull.
- BURUM, S. (2007) *American Cinematographer Manual. 9ª edición*. Hollywood, Cal.: ASC Press.
- BUSCH, A. (2014). *EMMYS: DPs Draw Out Drama In 'Hannibal', 'True Detective' & 'House of Cards'*. Deadline present AwardsTime. <<http://deadline.com/2014/06/true-detective-hannibal-house-of-cards-cinematographers-741100/>> [Consulta: 13 de Agosto de 2016]
- CASCAJOSA VIRINO, C. (2007). *La caja lista : televisión norteamericana de culto*. Barcelona: Laertes.
- CASCAJOSA VIRINO, C. (2016). *La cultura de las series*. Barcelona: Laertes.
- COLLIN, S. (2015). *How Mr. Robot Became One of TV's Most Visually Striking Shows*. Vulture. <<http://www.vulture.com/2015/09/mr-robot-visually-striking-cinematography.html>> [Consulta: 5 de Agosto de 2016]
- DE GORGOT, E. (2014). *¿Por qué vivimos una Edad de Oro de las series?* en Jot Down. Contemporary culture mag. <<http://www.jotdown.es/2014/09/por-que-vivimos-una-edad-de-oro-de-las-series/>> [Consulta: 23 de Julio de 2016]
- DE LA TORRE, T. (2015). *Series de culto*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A.
- FREIDLANDER, W. (2014). *How Cinematographer Adam Arkapaw Captured True Detective* en Variety <<http://variety.com/2014/tv/awards/true-detective-cinematographer-adam-arkapaw-1201275544/>> [Consulta: 7 de Agosto de 2016]
- GILES, M. (2015). *Taxi Driver, Girls, and 7 Other Big Influences on Mr. Robot*. Vulture <<http://www.vulture.com/2015/07/mr-robot-influences-taxi-driver-girls.html>> [Consulta: 5 de Agosto de 2016]
- GROUCHNIKOV, K. (2014). *Cinematography of "House of Cards" – interview with Igor Martinovic*. Pushing Pixels <<http://www.pushing-pixels.org/2014/03/20/cinematography-of-house-of-cards-interview-with-igor-martinovic.html>> [Consulta: 3 de Agosto de 2016]

- HEURING, D. (2010). ***Shooting Boardwalk Empire in Super 35***. Studio daily <<http://www.studiodaily.com/2010/09/shooting-boardwalk-empire-on-super-35/>> [Consulta: 20 de Agosto]
- KAUFMAN, D. (2014). ***The cinematographers behind How I Met Your Mother, True Detective and Sherlock: His Last Vow discuss their Emmy Award-winning work***. The American Cinematographer Magazine <https://www.theasc.com/ac_magazine/September2014/EmmyAwards/page1.php> [Consulta: 8 de Agosto de 2016]
- LABUZA, P. (2014). ***'Breaking Bad' Director of Photography Michael Slovis Talks About Shaping the Look of the Most Cinematic Show on Television***. IndieWire. <<http://www.indiewire.com/2012/09/breaking-bad-director-of-photography-michael-slovis-talks-about-shaping-the-look-of-the-most-cinematic-show-on-television-45268/>> [Consulta: 17 de Agosto de 2016]
- MILLER, DJ. (2013). ***Most Impressive TV Cinematography Of The Last Decade***. Resource Mag Online <<http://resourcemagonline.com/2013/10/impressive-tv-cinematography-last-decade/31886/>> [Consulta: 20 de Julio de 2016]
- SIBLERG, J. (2014). ***Crime Scenes, Creative Storytelling: Production on HBO's 'True Detective'***. Creative Planet Network. <<http://www.creativeplanetnetwork.com/news/shoot/crime-scenes-creative-storytelling-production-hbos-true-detective/338536>> [Consulta: 15 de agosto de 2016]
- THOMPSON, R.J. (1996). ***Television's Second Golden Age***. Syracuse University Press, Syracuse.
- VANDERWEFF, T. (2013). ***The golden age of TV is dead; long live the golden age of TV. AV CLUB: TV Club***. <http://www.avclub.com/article/the-golden-age-of-tv-is-dead-long-live-the-golden--103129> [Consulta: 20 de Julio de 2016]