

Las miniseries inspiradas en hechos reales: el caso de *Chernobyl*

The miniseries based on true facts: the case of *Chernobyl*

GIORGIO GRIGNAFFINI - ORCID 0000-0003-1670-0119

(pág 39 - pág 47)

RESUMEN. Las miniseries son uno de los formatos más populares de la producción televisiva actual y a menudo se basan en hechos reales. Este artículo intentará definir algunas de las características fundamentales de la miniserie (o *limited series*) como formato y se centrará en algunas de las formas en que la realidad histórica se convierte en objeto de narración. En particular, se estudiará el caso de *Chernobyl* (HBO), que ha sido uno de los ejemplos más exitosos de los últimos años, haciendo foco en los grados de adhesión o alejamiento de la reconstrucción televisiva respecto a las fuentes históricas difundidas en la semiosfera.

Palabras clave: miniseries, realismo, semiótica, representación, Chernóbil.

ABSTRACT. Miniseries are one of the most popular formats in television production today and are often based on real events. This article will attempt to define some of the fundamental characteristics of the miniseries (or “limited series”) as a format and focus on some of the ways in which historical reality becomes the subject of narration. In particular, the miniseries *Chernobyl* (HBO), which has been one of the most successful examples in recent years, will be used as a case study and will focus on the degrees of adherence or departure of the television reconstruction from the historical sources disseminated in the semiosphere.

Key words: miniseries, realism, semiotics, representation, Chernobyl.

Giorgio GRIGNAFFINI. Es jefe de producción de series de televisión en Taodue Film (grupo Mediaset) y profesor adjunto en la IULM (Universidad Libre de Lengua y Comunicación de Milán). Paralelamente a su actividad profesional, en el campo de la producción televisiva, investiga en el ámbito de los medios de comunicación y la semiótica. Ha publicado numerosos artículos y libros en Italia, Francia y Brasil: *I generi televisivi: nuova edizione* (Carocci, 2021); *Mondi seriali* (con Maria Pia Pozzato, Link, 2008); *Che cos'è una serie televisiva* (con Andrea Bernardelli, Carocci, 2017); *La bottega delle narrazioni* (con Stefano Calabrese, ed., Carocci, 2020); *Capire le serie tv* (con Nicola Dusi, Carocci, 2020). Correo electrónico: <grignaffini@taodue.it>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 22/11/2023 **FECHA DE APROBACIÓN:** 4/12/2023

1. CHERNOBYL, UNA MINISERIE Y SU ORIGEN

Chernobyl es una miniserie o *limited series*, producida en 2019 por HBO en colaboración con Sky Atlantic y distribuida en todo el mundo, que está inspirada en la catástrofe nuclear ocurrida en 1986 en la antigua Unión Soviética. Se caracteriza por estos dos aspectos: el formato (la miniserie) y la derivación de la realidad.

1.1. EL FORMATO MINISERIE, CARACTERÍSTICAS Y ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Empecemos por el formato. La miniserie es uno de los formatos más exitosos de la narrativa televisiva en serie. En los últimos años —desde que las plataformas globales de *streaming* irrumpieron en el panorama mediático internacional—, esta modalidad, aunque de diferentes maneras, ha experimentado un gran desarrollo cuantitativo y ha ganado cada vez más aprecio tanto entre el público como en la crítica. Entre los títulos premiados recientemente, además de *Chernobyl*, se incluyen *Gambit Queen* (Netflix, 2020), *Mare of Easttown* (HBO, 2021), *Inventing Anna* (Netflix, 2022).

Para describir las principales características de la miniserie, debemos partir de la distinción fundamental de las estructuras de los formatos narrativos en la serialidad (no solo televisiva, sino también literaria, radiofónica, cómica):

- la estructura de *saga*, en la que la narración es continua de episodio en episodio (a semejanza del *feuilleton*);
- la estructura *episódica*, en la que uno o varios héroes recurrentes abordan una historia que se completa en cada episodio individual (el modelo arquetípico es *Sherlock Holmes*).

En televisión, al primero se le denominó *serial* y se explotó sobre todo en las telenovelas diurnas, mientras que el segundo, la *serie*, fue la estructura absolutamente dominante de la narrativa televisiva en horario de máxima audiencia en todo el mundo hasta al menos mediados de los años ochenta. También caracterizó al otro formato típico del drama televisivo, en especial en Estados Unidos: la *sitcom*.

Tanto los *seriales* como las *series* son dos máquinas narrativas coherentes a la perfección con los fines y dinámicas de producción y distribución de la industria cultural. De hecho, al menos en principio, garantizan a productores y cadenas la posibilidad de generar un número prácticamente infinito de episodios, caracterizados bien por la expansión “entrópica” de la historia, como ocurre con las telenovelas, bien por la repetición casi sin límite del esquema básico del episodio.

Mientras que en las primeras décadas de desarrollo del medio televisivo esta diferencia estructural era muy clara, con el paso de los años ambos modelos narrativos se han ido hibridando, lo que dio lugar a *series* episódicas con elementos de continuidad (el primer caso fue *Hill Street Blues* de 1981, en la NBC). A pesar de esta evolución y del considerable aumento de la producción, que de manera inevitable ha generado modelos narrativos cada vez más complejos, la serialidad televisiva se sigue caracterizando por la puesta en marcha de mecanismos que permiten varias temporadas de un mismo título.

Se garantiza así la explotación industrial de la idea inicial a lo largo de varios episodios y varios años, al fidelizar a la audiencia y permitir a las cadenas contar con productos de éxito a lo largo del tiempo.

A diferencia de los *seriales* y las *series*, las miniseries presentan una estructura con un final (de hecho, también se las ha llamado *series limitadas* para subrayar esta peculiaridad) y, por tanto, contradicen en cierta medida la idea misma de la serialidad como proceso de multiplicación potencialmente ilimitada y altamente estandarizada de una idea, una historia o un personaje.

Las miniseries presentan un comienzo narrativo tradicional (configuración de los personajes y los ambientes, un incidente desencadenante que da el pistoletazo de salida a la historia), una expansión más o menos pronunciada de la fase central de la historia y, a continuación, sin falta, aunque a veces muy aplazado, un final. La diferencia con otros modelos de serie es evidente: las series continuadas (*seriales*) se estructuran con una parte central (el *segundo acto* en términos de dramaturgia tradicional) que podría prolongarse de manera indefinida, mientras que en las series episódicas autoconclusivas el final de cada episodio preludia un retorno del esquema idéntico en el episodio siguiente.

La miniserie ha corrido suertes dispares en la historia y la geografía de la televisión. En los servicios públicos europeos, se ha utilizado para llevar a la pequeña pantalla grandes obras literarias del pasado y hacerlas accesibles a una amplia audiencia televisiva, en apoyo a la vocación pedagógica de la televisión pública. En cambio, en Estados Unidos, donde la televisión empezó siendo una empresa comercial privada, dominaron las *series* propiamente dichas y los *seriales* por la posibilidad de producción con economías de escala, la fidelización de la audiencia y el potencial de explotación de las ventas en el mercado televisivo nacional e internacional.

A pesar de esto, hubo un apogeo de las miniseries en Estados Unidos a finales de los setenta, en especial tras el enorme éxito de *Roots* (ABC, 1977) —que alcanzó un récord de audiencia del 51,1 % en el último episodio—,¹ a la que siguieron otras superproducciones como *The Thorn Birds* (ABC, 1983) y *The Winds of War* (ABC, 1983), con un número de episodios que osciló entre cuatro y ocho.

Lo que caracterizaba a estos títulos, aparte del cierre narrativo que suponía el hecho de ser adaptaciones de novelas, era el gran esfuerzo de producción que los convertía en verdaderos acontecimientos mediáticos capaces de convocar audiencias de decenas de millones de espectadores en todo el mundo. Sin embargo, los elevados costes de producción, que se hicieron insostenibles para las cadenas tradicionales, decretaron el rápido abandono de este formato durante la década de 1980. Las miniseries resurgieron en los años 2000 en Estados Unidos, apoyadas por la televisión de pago por cable (como HBO o Showtime) y más tarde por los *streamers* que, para captar nuevos clientes para sus suscripciones, se centraron en este formato precisamente por la posibilidad de crear grandes eventos y en oposición a la programación serial clásica de las cadenas lineales.

En los distintos países y según los diferentes tipos de distribuidores (redes lineales en abierto, TV de pago, *streamers*), sin embargo, se han desarrollado modelos peculiares de miniserie, un formato menos atado a la estructura rígida de la serie (creada para cubrir un abanico de programación en las redes lineales). Estos van desde las miniseries en dos episodios de cien minutos, típicas de la TV generalista italiana entre 2000 y 2015, pasando por las miniseries largas sudamericanas, turcas o coreanas (que pueden llegar a decenas de episodios), hasta los formatos híbridos presentes en las distintas plataformas de *streaming*.

1.2. DERIVACIONES DE MINISERIES

Las *limited series* o miniseries, aunque en contextos nacionales o distributivos muy diferentes, se caracterizan por la presencia de un “final”, un cierre del arco narrativo ya inherente al concepto, que muy a menudo deriva de un origen literario o histórico-biográfico. Si las series suelen nacer de ideas desarrolladas específicamente para la televisión, las miniseries son el formato que permite la transposición televisiva de novelas (o cuentos), hechos (de historia reciente o más lejana) o incluso biografías (de personajes más o menos famosos) gracias al cierre narrativo que las distingue.

El éxito reciente en el panorama competitivo actual de las miniseries (se habla de *Peak TV*² para designar el fenómeno de la explosión cuantitativa de productos seriados en la televisión mundial en los últimos años) también es producto de la necesidad cada vez más apremiante de las cadenas y plataformas de presentar ideas originales y distintivas para establecerse: la ficción literaria, la historia o la crónica más reciente representan en este sentido un enorme reservorio de posibles historias, personajes, mundos de ficción.

Además del cine, que siempre ha recurrido a estas fuentes, la miniserie permite organizar una narrativa “competitiva” con respecto a este, con la ventaja de poder explorar mejor los personajes y los hechos históricos narrados o de abordar novelas extensas con facilidad. La adaptación de libros al cine siempre ha sufrido la peculiar compresión a la duración de una película y, por tanto, ha obligado a los autores que han probado suerte con novelas demasiado largas y complejas a realizar importantes elipsis narrativas.

Pero cabe destacar que está surgiendo un nuevo tipo de miniserie, ajena al carácter literario o histórico-biográfico. Existen miniseries originales como *The English Game* (Netflix) o *Safe* (Netflix) que mantienen un desarrollo narrativo clásicamente cinematográfico, con la presencia de un final, aunque no deriven de libros.

Sin embargo, el “cierre” textual, en el que no hay limitaciones de derivación literaria o vinculadas a la verdad histórica o biográfica, puede ser superado y el final, aunque tiende a ser definitivo, puede, no obstante, con cierto forzamiento, dar lugar a posibles secuelas. Una de las modalidades que se utiliza en estos casos es la continuación de la miniserie, con el mismo título y concepto, pero sin retomar la narración del último episodio de la primera temporada. Pensemos en series “antológicas” como *True Detective* (HBO), que cambia por completo de historia y personajes a lo largo de las distintas temporadas, pero mantiene constante el concepto: centrarse en uno o varios detectives que lidian con complejos casos criminales que los impactan fuertemente. O *The White Lotus* (HBO, 2021), en la que se repite de la primera a la segunda temporada una trama centrada en un grupo de turistas estadounidenses de vacaciones en resorts de lujo de la cadena del mismo nombre, con la única concesión a la continuidad representada por la presencia en las dos primeras temporadas del personaje de Tanya McQuoid, interpretado por Jennifer Coolidge.

2. RELACIONES ENTRE EL TEXTO ORIGINAL Y LA MINISERIE

Hasta ahora hemos descrito de forma breve algunas características generales del formato miniserie, cómo ha evolucionado y en qué variantes aparece en el panorama televisivo internacional actual. Como mencionábamos al principio, otro aspecto relevante de *Chernobyl*

42 | deSignis 42. Memes y cultura digital. Mutaciones narrativas de la contemporaneidad y nuevas serialidades. Quinta Época. Serie Circulaciones (enero-junio de 2025)

es la relación que establece con la realidad factual en la que se inspira. Esta relación puede analizarse en varios niveles: en este artículo la abordaremos desde el plano narrativo.

2.1. LAS FUENTES DE CHERNOBYL

Desde el punto de vista narrativo, un tema fundamental es la dilatación o comprensión del material que conforma el texto fuente, y en este caso concreto vemos que en la base de la miniserie *Chernobyl* hay una multiplicidad de fuentes: los relatos de la prensa (una ingente cantidad de documentos, tanto escritos como fotográficos, así como televisivos), la investigación histórica a partir de estos y de los documentos oficiales en las décadas posteriores al accidente y también la novela de 1997 *Voces de Chernóbil* de Svetlana Aleksíevich.

Por lo tanto, es importante recordar que incluso cuando se habla de una miniserie “basada en hechos reales”, siempre se está hablando de hechos mediados de manera textual, y nunca de una realidad accesible como tal. Sin embargo, en la medida en que los hechos como tales son inalcanzables, salvo a través de su mediación textual, los textos marcados como “basados en hechos reales” hipotecan con fuerza su transposición narrativa. Su estatus en la semiosfera obliga a quienes parten de ellos para contar una historia a asumir la responsabilidad de traducirlos de manera narrativa. En otras palabras, los textos fuente que tienen este estatus ofrecen lo que podríamos llamar una *resistencia a la adaptación*: toda elección de qué contar, toda transformación, condensación o ampliación, omisión o invención *ex novo* nunca es libre y sin consecuencias, sino siempre, en cierta medida, política o ideológica. Es esta antinomia entre la resistencia del dato histórico-biográfico y la elasticidad narrativa de la serialidad la que puede representar una categoría para interpretar la estructura narrativa de la miniserie. En efecto, la serialidad parte de una realidad muy textualizada y debe adaptarse al dato histórico que, como hemos visto, es un objeto textualizado.

2.2. LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE EN LA MINISERIE

Entre los elementos del relato más fuertemente impactados por el encuadre de la realidad factual en un marco serial se encuentran los personajes. De hecho, suelen escenificarse a través de los caminos codificados por los manuales especializados³, del mismo modo que los de los productos seriados que son solo de ficción. Por ejemplo, el camino del protagonista prevé pasos narrativos estandarizados (subdivisión de la historia en tres actos, el incidente desencadenante que revela el deseo del héroe, dónde situar los conflictos, el punto de inflexión, la necesidad de un talón de Aquiles para los personajes, entre otros). Por supuesto, esto implica buscar elementos en los datos biográficos “históricos” que puedan adaptarse a tales esquemas narrativos o bien forzar la mano de la realidad histórica para doblegarla a las necesidades de la narración en serie. Pensemos, por ejemplo, en los *cliffhangers* entre episodios, que son formas de construir la narración con tensión, a menudo elaboradas forzando la realidad factual o reproponiéndola mediante las exploraciones apropiadas.

La negociación que se produce en el protagonista entre los datos “reales” y la reelaboración ficticia es evidente sobre todo cuando las miniseries son *biopics* o trayectorias biográficas. En este caso, la biografía del protagonista debe reconstruirse para encajar en el formato temporal de

la miniserie y crear empatía, identificación o proyección en el espectador. Esto se hace mediante ampliaciones o compresiones: en *Llárame Francisco* (Canale 5, 2015), biopic dedicado al papa Bergoglio, por ejemplo, el largo período de estudios y luego los primeros años como sacerdote se resumen en unas pocas escenas, y en cambio se dedican más de veinte minutos de narración televisiva a los pocos días del cónclave; en *The Crown* (Netflix, 2016) se omiten los primeros veinte años de vida de la reina Isabel II y la historia comienza con su matrimonio con Felipe.

Elipsis y dilatación son técnicas narrativas habituales tanto en la narrativa literaria como en la cinematográfica-televisiva, pero en este caso la particularidad es que el material de partida es un continuo de hechos (sin duda filtrados por las fuentes a las que remite la miniserie), y así lo que se privilegia u omite reconstruye un camino de sentido en lugar de otros mil que en potencia podrían activarse. El nivel sintagmático de la narración biográfica televisiva se implementa a través de una elección de elementos extraídos de un nivel paradigmático que parte de una serie de *textos fuente* que no siempre convergen en la información sobre la vida del personaje. Es más, a veces son contradictorios y, por lo tanto, hay que elegir: una situación muy diferente a la que puede darse cuando se transpone a partir de un libro o un tema escrito en concreto para la televisión. A modo de ejemplo, una narración televisiva, construida a partir de una novela o de un tema original, pone en imágenes una secuencia considerada en principio como narrativa, que es justo la del texto de partida. Una narración que, en cambio, parte de una biografía, pone en sucesión una serie de acontecimientos, eligiendo algunos y omitiendo muchos otros, ampliando unos o restringiendo otros a través de un proceso de elección que selecciona entre los múltiples caminos posibles de sentido presentes en los datos biográficos, algunos más funcionales que otros para dar un determinado sentido global a la historia.

La relación “elástica” entre el material biográfico (que antes definíamos como dotado de una resistencia propia equiparable a la del material histórico) y la narración seriada está estrechamente vinculada al proyecto semiótico global subyacente: *diluir, restringir, omitir* o, por el contrario, *añadir* hechos que no sucedieron en realidad es una elección que provoca efectos de sentido muy significativos influidos por la ideología global que subyace a la operación.

2.3. EL PROTAGONISTA EN CHERNOBYL

En el caso de *Chernobyl*, cabe destacar en primer lugar que, ante un hecho histórico tan complejo, se tomaron una serie de decisiones muy relevantes en cuanto a la estructura y el enfoque narrativos. El relato de un suceso catastrófico que afectó a toda una nación (además de las secuelas mundiales) se cuenta a través de la parábola humana del protagonista principal, Legásov. Esta elección conlleva algunas consecuencias fundamentales en la arquitectura general de la miniserie.

En primer lugar, representa el punto de vista ético de la narración. El camino que lleva a Legásov (un simple científico llamado para hacer frente a una emergencia) a convertirse en el principal acusador de la *nomenklatura* soviética que ocultó y retrasó el esfuerzo de socorro por razones nada más que políticas nos revela el punto de vista general de la miniserie: colocar en el centro de la historia el tema del poder político que, para preservarse, está dispuesto a sacrificar la salud pública y poner en peligro a toda la humanidad. La adopción de este punto de vista era una de las muchas opciones posibles. Al relatar un

suceso tan polifacético que implicó a tantas personas en los papeles más diversos (desde operadores de centrales eléctricas a bomberos, desde políticos locales y nacionales a víctimas, pasando por operadores de medios de comunicación), centrar la atención en esta figura era funcional al tema principal de la denuncia.

Sin embargo, Legásov cumple otro papel clave en la miniserie, lo que podríamos llamar el *núcleo patético*⁴ de la historia. De hecho, el primer episodio se abre con su suicidio, dos años después del accidente: una escena espacial y temporalmente alejada del corazón de la acción, que desde el punto de vista del género de referencia parece llevarnos no a una miniserie de catástrofes, sino a un relato de tono intimista y dramático. Esta escena sirve para situar en el centro del relato la figura de Legásov y su papel a la vez de observador y juez de lo sucedido: escuchamos a través de una grabadora su relato final de lo acontecido, especialmente en relación con el tema de la verdad ocultada por el poder y su lógica criminal de buscar un chivo expiatorio. Todo lo que ocurre más tarde en la miniserie es en cierta medida lo que provoca el gesto extremo del científico, que en esta escena inicial aparece como un héroe trágico, despojado de toda retórica.

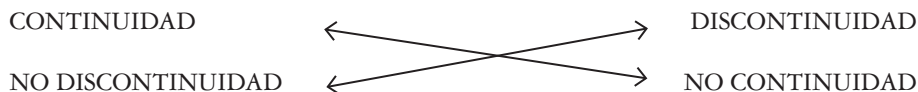
Ni siquiera esta fue una elección obvia: el mismo acontecimiento podría haberse tratado seleccionando otra *clave narrativa*, poniendo el foco en otros protagonistas, como se hizo, por ejemplo, en la película rusa de 2021 *Chernóbil 1986*, de Danila Kozlovsky, que en cambio se centra en el heroísmo de un grupo de bomberos llamados a contrarrestar las nefastas consecuencias de la explosión del reactor número 5 de la central.

La comparación entre ambos enfoques es sin duda el resultado de un planteamiento ideológico diferente. En el caso de la miniserie, dado que el objetivo es, como se ha dicho, denunciar las hipocresías y negligencias del régimen soviético, el relato del heroísmo de los rescatadores no se elimina, sino que se contrapone a la culpable ineptitud de las autoridades. El personaje del bombero que se expone a la radiación (y el de su esposa que lo atiende junto a su cama) es muy importante en la miniserie, pero su valor se convierte, de manera paradójica, en una acusación contra sus superiores que lo condenan a una muerte atroz, en lugar de una exaltación de las virtudes del pueblo ruso. Una historia muy similar a la del bombero y su esposa en la miniserie es el núcleo de la película; sin embargo, la elección de contar toda la historia a través de este protagonista y omitir la parte sobre la responsabilidad del desastre y la gestión de la emergencia hace que la catástrofe aparezca bajo una luz completamente diferente.

En *Chernobyl*, en cambio, es la responsabilidad humana la que marca el arco de la historia: debido al encubrimiento de las autoridades, el protagonista Legásov se suicida al principio del primer episodio porque no ha sido capaz de sacar la verdad a la luz pública. En la película, en cambio, la construcción del protagonista obedece por completo a las reglas del género de catástrofes: en el centro de la acción hay un héroe que lucha contra un peligro según parece natural, sin causas humanas, y con un valor extremo, sin cuestionarse a sí mismo, para salvar a su comunidad y sus afectos personales. Una exaltación del valor de un pueblo, el pueblo ruso, funcional a una narrativa patriótica bien alineada a la política del régimen ruso.

2.4. UN MODELO ANALÍTICO

Las posibles relaciones entre los textos fuente y los textos finales pueden resumirse con la ayuda de la herramienta del *cuadrado semiótico*, basada en la categoría de continuidad frente a discontinuidad.



Continuidad y discontinuidad están vinculadas de forma respectiva a la total adherencia o total discrepancia entre la narración televisiva y los datos biográficos, dos condiciones que en sus extremos nunca se dan en las miniseries televisivas existentes, que oscilarían en cambio entre las dos polaridades de los subcontratos.

En el polo de la no discontinuidad están aquellas miniseries (o aquellas partes de ellas) que tienden a acercar su narrativa a la biográfica, mientras que en el lado de la no continuidad están las más alejadas de la realidad biográfica.

En el análisis de *Chernobyl* podemos ver la alternancia de estos regímenes discursivos en funcionamiento. Por ejemplo, en la secuencia inicial vemos el momento del suicidio de Legásov en su casa. Es una escena que pretende restaurar una verdad emocional, desde luego no la reconstrucción de un tiempo y un lugar precisos, porque por supuesto no hay documentación visual de lo que le ocurrió a ese personaje en ese momento. Es por tanto una elección que se centra más en la “no continuidad” entre el texto final y el texto fuente. En cambio, se reproduce el audio original ruso con subtítulos de algunas de las llamadas realizadas por los operarios de la estación a los bomberos de la vecina ciudad de Prípiat; en este caso, el centro de gravedad se desplaza hacia el polo de la continuidad, al buscar una adhesión casi total de la narración a la realidad documental.

3. CONCLUSIONES

En nuestro breve análisis, hemos intentado poner de manifiesto algunas de las características distintivas del formato de miniserie televisiva y, al mismo tiempo, la relevancia del tema de la relación entre texto fuente y texto final, en especial en un caso como el de *Chernobyl*, en el que la base del producto televisivo es un hecho real. Determinar el formato y el enfoque de los hechos reales parece ser siempre una actitud pragmática, en la que la categoría de *elasticidad* —entendida como una negociación continua entre los esquemas o modelos narrativos y espectaculares, por un lado, y el respeto a las fuentes, por otro— desempeña un papel decisivo.

NOTAS

¹ A propósito de las miniseries, de *Roots* y de su enorme repercusión en el sistema televisivo, no solo estadounidense, véase Creeber (2001, pp. 35-38).

² *Peak TV* hace referencia al período que va desde el comienzo del milenio hasta nuestros días, en el que se ha producido un enorme desarrollo cuantitativo y cualitativo en la producción de series televisivas (formato guionizado).

³ Piénsese, por ejemplo, en los trabajos de Mc Kee (1997), Vogler (2007), Seger (2008), que

representan un punto de referencia importante y compartido por los guionistas de la industria televisiva, sobre todo en Estados Unidos.

⁴ La semiótica generativa analiza no solo las dimensiones pragmática y cognitiva de los textos, sino también la relativa a las pasiones, definida como *patémica*. No hace hincapié en los efectos de las pasiones “sobre el ser real de los objetos ‘reales’, sino como efecto del significado inscrito y codificado en el lenguaje” (Bertrand, 2007, p. 225). Véase también Dusi y Grignaffini (2020).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERTRAND, D. (2007). *Basi di semiotica letteraria*. Meltemi.
- CREEBER, G. (2001). *The Television Genre Book*. BFI.
- DUSI, N. Y GRIGNAFFINI, G. (2020). *Capire le serie tv: Generi, stili, pratiche*. Carocci.
- McKEE, R. (1997). *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. ReganBooks.
- SEGER, L. (2008). *And the Best Screenplay Goes to...: Learning from the Winners: Sideways, Shakespeare in Love, Crash*. Michael Wiese Productions.
- VOGLER, C. (2007). *Writer's Journey: Mythic Structure For Writers*. Michael Wiese Productions

