

Netflix, la nueva serialidad y el estilo trascendental. Análisis de la tercera temporada de *Master of None*

Adrià Naranjo Barnet

Universidad Internacional de La Rioja  

<https://dx.doi.org/10.5209/arab.99373>

Recibido: 28/04/2025 • Aceptado: 23/05/2025

ES Resumen. Con la llegada de plataformas como Netflix, el medio televisivo ha experimentado transformaciones significativas. Esta investigación tiene como objetivo analizar cómo la tercera temporada de *Master of None* desafía las normas tradicionales de la serialidad televisiva mediante el uso de elementos propios del cine de autor, catálisis narrativa y el estilo trascendental. La investigación emplea una metodología mixta que combina análisis cualitativo y cuantitativo, utilizando herramientas específicas para evaluar las dimensiones sintácticas y semánticas de la temporada. Los resultados muestran que esta temporada rompe con los principios básicos de la serialidad televisiva al plantear personajes y espacios centrales intermitentes, centrarse en una única trama y emplear de forma predominante la catálisis narrativa. Además, prioriza la cotidianidad y cuestiones trascendentales, acercándose más al cine de autor que a la ficción televisiva convencional. Así, *Master of None* presenta un modelo narrativo innovador que se aparta de las convenciones establecidas.

Palabras clave. *Master of None*; narrativa; Netflix; showrunner; estilo trascendental; serie televisiva.

EN Netflix, the New Seriality and the Transcendental Style. Analysis of the Third Season of *Master of None*

EN Abstract. With the advent of platforms like Netflix, the television medium has undergone significant transformations. This study aims to analyze how the third season of *Master of None* challenges traditional norms of television seriality through the use of elements characteristic of auteur cinema, narrative catalysis, and the transcendental style. The research employs a mixed-methods approach combining qualitative and quantitative analysis, using specific tools to evaluate the syntactic and semantic dimensions of the season. The findings reveal that this season departs from the fundamental principles of television seriality by presenting intermittent central characters and settings, focusing on a single storyline, and predominantly employing narrative catalysis. Moreover, it prioritizes everyday life and transcendental themes, aligning more closely with auteur cinema than conventional television fiction. Thus, *Master of None* introduces an innovative narrative model that diverges from established conventions.

Keywords. *Master of None*; narrative; Netflix; showrunner; transcendental style; TV show.

Sumario. 1. Introducción y marco teórico. 2. Objetivos y metodología. 3. Concepción formal de la temporada. 4. Resultados. 5. Conclusiones. 6. Referencias.

Cómo citar: Naranjo Barnet, A. (2025). Netflix, la nueva serialidad y el estilo trascendental. Análisis de la tercera temporada de *Master of None*. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 25(2), 181-193.

1. Introducción y marco teórico

La aparición de Netflix en el panorama televisivo mundial supone un claro punto de ruptura. En parte voluntariamente y en parte por obligación, desafía los convencionalismos habidos hasta ese momento en múltiples áreas de la producción, comercialización, hábitos de consumo, concepción del medio como un devenir constante de contenido y todo aquello que había definido hasta entonces el medio televisivo (Castro *et al.*, 2021; Neira, 2020). Esto ha generado una gran cantidad de literatura académica, pero la cuestión narrativa, el contenido de sus productos, no ha sido tan atendida como otras áreas (Naranjo y Fernández-Ramírez, 2022); así, los cambios narrativos propuestos en este nuevo modelo han pasado a ser “la ruptura ignorada” (Buonanno, 2019).

En parte, la falta de atención al contenido de las obras originales de Netflix se debe a que, algunas décadas antes, HBO ya había protagonizado una gran revolución narrativa que ha eclipsado las rupturas posteriores dentro de la televisión (Mittell, 2015). Uno de los avances principales que plantea HBO en la llamada tercera edad dorada de la televisión es el aumento exponencial de los presupuestos y, en consecuencia, la atracción de talentos provenientes del cine. La llegada de estas figuras reivindica la autoría como un valor diferencial y necesario en las ficciones televisivas y realza la figura del showrunner. Acentuar el papel de un ente creador, invisibilizado en televisión hasta la popularización de esta figura (Junke, 2020), permite focalizar la obra en una sola persona y poder rentabilizar mejor los procesos de identificación y promoción, creando así una marca reconocible (Higueras-Ruiz y Cascajosa-Virino, 2024; Martín-Quevedo *et al.*, 2021). De este modo, más allá de su valor creativo –donde el showrunner es la piedra angular y valedor de las decisiones que se toman durante la vida del proyecto– el autor se convierte en un elemento para comercializar los productos en un entorno capitalista donde la individualidad artística nacida en la política de los autores de la *nouvelle vague* pasa a ser una marca, una palanca de venta (Belle, 2019; Hadas, 2020). Como ocurre con el autor, la autoría televisiva también se construye con unos fines productivos claros y vinculados en todo momento a la rentabilidad de la inversión. Para ello, la función principal de la autoría sirve para hacer todavía más reconocible la obra y, de este modo, aumentar la familiaridad necesaria para que el espectador vuelva semana a semana y temporada a temporada. Con este fin, las autorías nacidas en la tercera edad dorada –dentro y fuera de HBO– siguen respetando las normas formales de la serialidad y, en todo caso, su propuesta refuerza el formato del drama serializado, mezclando las dinámicas autoconclusivas de la serie con la continuidad de los seriales, que ya se había observado en la década de los ochenta.

En cuanto a la estructuración de la narrativa serial, se mantienen inalterados los elementos constitutivos basados en las conexiones discursivas –iteración, multiplicidad y *momentum*– y las variaciones del marco narrativo –en el mundo narrativo, el *personnel* y el diseño– (O’Sullivan, 2019). Es decir, se respetan las normas seriales sobre la repetición regular de elementos para fomentar la familiaridad y reconocimiento de la obra en cada uno de los episodios; el uso de múltiples tramas y personajes para prolongar el relato serial y permitir las renovaciones de la trama capítulo tras capítulo; y se dotan los episodios de una entidad temporal propia construida dentro del relato –con una intensidad reconocible– y en los saltos entre ellos –con evidencias sobre el paso del tiempo–. Con el mismo objetivo de retener al espectador y mostrar una narración concreta que avanza a lo largo de cada episodio, las temporadas poseen una evolución en los componentes físicos del relato –personajes y escenarios– y se repite constantemente un diseño particular en

el que se encuentran, entre otras cuestiones, el ritmo regular o la aparición de marcas autorales reconocibles e iterativas. A modo de ejemplo, O'Sullivan (2010) subraya la regularidad y respeto a estas normas seriales con la que se construye *Los Soprano* (*The Sopranos*, HBO, 1999-2007), donde se instaura una duración regular en las temporadas, los episodios y los beats o secuencias dentro de estos –teniendo cada episodio 35 beats repartidos jerárquicamente entre las cuatro tramas que conforman el capítulo en cuestión–; a su vez, los episodios poseen una entidad narrativa fácilmente definible que aporta valor a cada parte y conforma un todo dentro de la temporada (Mittell, 2015). Aunque el estreno único de Netflix permite desafiar estas normas canónicas (Buonanno, 2019), no se encuentra un patrón regular en estas rupturas, pues la empresa busca que sus obras se diferencien entre ellas para así favorecer el binge watching dentro de las series y seriales de la plataforma (Naranjo *et al.*, 2023).

En lo referente al estilo narrativo, las ficciones televisivas del siglo XXI presentan un aumento en las catálisis barthesianas, patente en series como *Mad Men* (AMC, 2007-2015), *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013), *En terapia* (*In Treatment*, HBO, 2008-2021) o *True Detective* (HBO, 2014-) (García-Catalán *et al.*, 2019), aportando mayor profundidad a los personajes y creando momentos donde la autoría narrativa pueda desarrollarse. Las catálisis funcionan como las bisagras entre los nudos, donde sí avanza la narrativa para favorecer la resolución de la trama (Barthes, 1966). El uso de catálisis sirve para aportar verosimilitud al relato y, aunque son de naturaleza complementaria –mientras que los nudos son irreversibles–, aportan una tensión semántica durante la lectura centrada en si eso que se está leyendo o viendo es una catálisis o un nudo. Aunque toda narrativa audiovisual posee catálisis, aumentar su número, y más en un entorno poco proclive a ello como el televisivo, pide que el receptor “pueda hacer esperar su sed de ver para dejarse seducir por minucioso de la forma, por la imaginación que emerge de la palabra o el desciframiento de una retórica de lo enigmático” (García Catalán *et al.*, 2019, p. 6). En todo caso, al estudiar la televisión desde una perspectiva barthesiana, se considera que las catálisis son una parte de la secuencia y que no suponen la mayoría de esta, pues siempre actúan como un elemento supeditado al nudo; solo en casos muy autorales –reservados generalmente al medio cinematográfico– la catálisis llega a tener mayor presencia que el nudo o hasta a hacerlo desaparecer (López Gutiérrez, 2019).

Priorizar las catálisis suponen cierta ruptura con la tendencia televisiva hegemónica (García-Catalán *et al.*, 2019), pues, cuando una partícula narrativa no es un nudo, se desvincula del conflicto externo. Al salir del camino preestablecido en las tendencias mainstream del audiovisual –patente en la aversión que muestran los manuales de guion por las catálisis–, las obras con abundancia de catálisis se encuentran ante posibilidades menos exploradas. Sin embargo, más allá de este aumento cuantitativo, se puede afirmar que en la ficción televisiva “no encontramos series ‘poéticas’ o ‘tratados filosóficos audiovisuales’, como se podría afirmar a propósito del cine de Andrei Tarkovsky o Jean Luc Godard, dos íconos del cine de autor” (López Gutiérrez, 2019: 237). Es decir, aunque el aumento de catálisis “supone una estrategia discursiva central para la ficción dramática norteamericana que huye de la espectacularización visual y narrativa” (García Catalán *et al.*, 2019, p. 23), esto no implica que las narrativas televisivas de la tercera edad dorada se acerquen a lo que Paul Schrader (2019) denomina estilo trascendental.

Lo que propone Schrader como el estilo trascendental une el uso de catálisis con temáticas que “intentan resaltar el misterio de la existencia” (2019, p. 31). El estilo trascendental es una búsqueda de lo trascendente que no tiene por qué ir ligada a cuestiones de corte religioso o espiritual, sino en el uso de recursos cinematográficos para transmitir lo trascendental en el espectador. Si es cierto que “en cada arte y en cada época lo trascendental encuentra su forma y su estilo adecuado” (Schrader, 2019, p. 198), también caben destacar algunos elementos en común que definen esta manera de plasmar algo tan íntimo como es la búsqueda de lo trascendente: “el secreto del estilo trascendental es que evita la caída en las emociones superficiales (a través de lo cotidiano) y, simultáneamente, sostiene esas mismas emociones” (Schrader, 2019, p. 102). Es decir, este estilo se sustenta en la prolongación de emociones profundas con catálisis de larga duración que se relacionan con la cotidianidad. El objetivo no es hablar de lo cotidiano –que crearía así un filtro, un género–, sino usar este recurso como un camino para hablar de lo trascendental. Para ello, uno de los recursos fundamentales es encontrar en las catálisis de cotidianidad variaciones sobre una

misma cuestión y permitir, con acciones o diálogos iterativos, una estilización que intensifique las emociones y lleve a que el espectador encuentre el cambio en el personaje y la trama (Sontag, 1966).

La fórmula repetición-variación, también intrínseca en la naturaleza de la serialidad, define el estilo trascendental y hace que este no se defina solamente por un mayor uso de las catálisis, sino por la prolongación que les da. A su vez, estas partículas también poseen una evolución propia, y dejan de ser detalles para pasar a ser digresiones con desarrollo. Focalizar y dar cuerpo a las catálisis que preceden o anteceden a los núcleos hace que la cotidianidad ocupe un papel central en este tipo de narrativas, llegando a permitir que la secuencia pueda terminar sin la llegada del núcleo. Sin renunciar a tener una trama con desarrollo y lógica causal, prolongar las catálisis permite evitar el predominio de la causa-efecto y priorizar “las interconexiones poéticas que se salgan de la normalidad. La lógica de lo poético” (Tarkovski, 2019, p. 35). Al mismo tiempo, el desarrollo de las catálisis y las interconexiones poéticas invitan a que, dentro de cada repetición, haya variaciones que marquen también el cambio dentro de los personajes y la trama. A medida que avanza el relato, el personaje ya no actúa del mismo modo o reacciona igual a la cotidianidad que se le presente en forma de catálisis (Tarkovski, 2019).

2. Objetivos y metodología

Este estudio se centra en la tercera temporada de la serie original de Netflix *Master of None* (2015-2021), estrenada de forma íntegra el 23 de mayo de 2021 en dicha plataforma y titulada “Moments in Love”, proporcionando así un adelanto de la temática principal. Tras el éxito de las dos primeras temporadas, el protagonista y cocreador de la serie, Aziz Ansari, da un paso al lado y reformula el modelo seguido hasta ese momento. Las dos primeras temporadas conforman una obra a medio camino entre la *sitcom*, la dramedia y la nueva comedia con un gran interés en la representación cultural de minorías étnicas y especialmente en el impacto social que esta podía tener dentro y fuera de las fronteras estadounidenses (Raigón Rodríguez y Larrea Espinar, 2019; Spaziante, 2020; Tigana y Wahyuningsih, 2022). Concretamente, las dos primeras temporadas de *Master of None* crean un formato basado en diez episodios de media hora, tono cómico con un solo protagonista (Dev, interpretado por Ansari) y secundarios recurrentes. Sin embargo, la tercera y última temporada muestra un giro radical tanto en el contenido como en la forma. El viraje más reconocible es el cambio de protagonista, pasando a ser Denis (Lena Waithe), uno de los personajes secundarios en las anteriores temporadas, amiga de Dev. A su vez, el tono y el formato se alejan de la comedia –dramedia si se desea– para adentrarse en nuevas posibilidades que se analizarán a lo largo de esta investigación.

El objetivo de esta investigación reside en mostrar los desafíos que propone esta obra a los preceptos habituales en las ficciones televisivas de su entorno. Concretamente, se hace hincapié en cómo rompe con el modelo canónico de la serialidad creado en la industria estadounidense. Con este fin, se evalúa su acercamiento y puntos en común con el estilo trascendental y con, aunque sea por imitación, el tipo de autoría surgida en la segunda mitad del siglo XX en Europa. Para el análisis semiótico se emplea una metodología cuantitativa y cualitativa, pues, que atiende a los componentes semánticos y sintácticos de la obra en cuestión. En primer lugar, se estudia la organización y el valor de los episodios en relación con los patrones que ha usado y sigue usando la industria televisiva a nivel internacional. Para ello, se analizan las cuestiones formales y se recupera la clasificación de O’Sullivan (2019) sobre los seis elementos fundamentales en las narrativas seriales:

- A. Duración de la temporada y número de episodios.
- B. Duración de los episodios.
- C. Iteración de elementos concretos y patrones que se repiten regularmente para generar familiaridad.
- D. Uso de la multiplicidad y función que ocupa cada uno de los personajes en cada trama.
- E. *Momentum*; atendiendo a la entidad narrativa e intensidad del episodio y a los saltos temporales entre estos para subrayar la unidad de cada parte.

- F. Mundo narrativo y *personnel*. Repetición regular de los mismos espacios y personajes, y su evolución durante los capítulos.
- G. Diseño. Marcas autorales y recursos propios que hacen identificable el formato común en cada uno de los episodios.

Para el estudio de cada parte, se crean tablas que dividen las secuencias que componen el episodio. Se usa una única tabla para toda la temporada para facilitar así el análisis en continuidad y comprobar de un modo más directo la relación entre el final de un episodio y el inicio del siguiente. Esta tabla se dirige a medir la densidad de información, el papel que ocupa la catálisis en cada una de las secuencias y su naturaleza, para así confrontarlo con el estilo trascendental:

- a. Posición de la secuencia.
- b. Duración de la secuencia.
- c. Descripción del nudo (si lo hay).
- d. Peso del nudo dentro de la secuencia.
- e. Descripción de la catálisis (si la hay).
- f. Peso de la catálisis dentro de la secuencia.
- g. Elementos trascendentales, uso de la cotidaneidad o repetición-variación de algún elemento vinculado a este concepto.

De este modo se puede evaluar la concepción formal de la temporada, su relación con las normas canónicas de la serialidad, y el uso de catálisis y su posible acercamiento al estilo trascendental.

3. Concepción formal de la temporada

La tercera temporada de *Master of None* tiene como protagonistas a Denise y Alicia. Durante los cinco episodios que la conforman, el eje central es la trama personal sobre su relación amorosa, donde las aspiraciones de Alicia de ser madre son el motor narrativo principal. Complementariamente, los otros hilos argumentales siguen las carreras profesionales de ambas. Por su lado, Denise intenta escribir su segunda novela después del gran éxito obtenido con la primera. Por el otro, Alicia acaba de cambiar la dirección de su vida laboral y empieza a dedicarse al mundo de las antigüedades y la decoración de interiores. Al no depender de una parrilla con franjas temporales fijas, la duración de los episodios puede variar y, en este caso, muestra grandes discrepancias con esos formatos que definían las comedias con episodios de media hora y los dramas de una hora. En este caso, los episodios tienen duraciones dispares que no solamente se mueven entre los treinta y los sesenta minutos habituales, sino que llegan a durar 18, un formato nada habitual en la ficción serial vinculada al ámbito televisivo (Tabla 1). A su vez, al no seguir un estreno semanal que deba amortizar la obra y generar un patrón de consumo en el espectador, el número de episodios no sigue ningún patrón y se sitúa en cinco entregas.

Episodio	Descripción argumental	Duración
1	Intento fallido de embarazo.	53 minutos
2	Adulterio.	23 minutos
3	Divorcio y venta de la casa.	18 minutos
4	Soltería de Alicia e intento exitoso de embarazo.	50 minutos
5	Reencuentro y regreso a la casa inicial.	29 minutos

Tabla 1. Repartición formal de los episodios de la tercera temporada de *Master of None*
[Fuente: Elaboración propia]

Aunque todas estas discrepancias pueden quedar justificadas por la metodología de distribución de Netflix, es sorprendente que las anteriores temporadas no mostraran nada de esto y siguieran un patrón fijo y estable. Concretamente, ambas temporadas están compuestas

por diez episodios de media hora cada una –con la única discrepancia del penúltimo episodio de la segunda temporada, que se acerca a la hora–, respetando así un formato regular y muy habitual en los formatos de las plataformas actuales. De este modo, la tercera temporada no solamente rompe con los modelos habituales, sino que también lo hace con el patrón que había marcado la obra hasta ese momento.

4. Resultados

4.1. Relación con la serialidad canónica

Siguiendo el esquema marcado por O’Sullivan (2019) se atiende a las conexiones discursivas –multiplicidad, *momentum* e iteración– y a las variaciones del marco –*personnel*, mundo narrativo y diseño–. En este último caso, se unen *personnel* y mundo narrativo para tratar los componentes físicos del relato de forma unificada.

4.1.1. Multiplicidad

En lo referente a las conexiones discursivas, la temporada tiene un comportamiento errático e intermitente que se aleja de la construcción narrativa habitual. Destaca la falta de multiplicidad, dado que solamente se encuentra una trama con persistencia durante todos los episodios: la relación entre Denise y Alicia y, más concretamente, la búsqueda de la maternidad de esta última. Uno de los elementos más sorprendentes de la temporada es el papel de Denise en la trama, pues, aunque desde el inicio ella determina el punto de vista –que se cumple durante los tres episodios iniciales–, no es el sujeto en la trama principal. De hecho, Denise no parece convencida con el proceso de Alicia para quedarse embarazada y se opone a su objetivo:

Denise: Pero podemos hablarlo. Es que... No sé. Hace diez meses, todo era muy distinto. No era una superventas del New York Times. No pensé que estaría trabajando ahora en el segundo libro, lo cual me está matando porque no voy tan rápido como me gustaría. Me quiero centrar en eso. No tengo ni puta idea. Deberíamos esperar...

Sin embargo, en esa misma conversación del primer episodio, acaba cediendo a mala gana y deciden que Alicia empezará el proceso para su embarazo; hasta el punto de decidir ya que el donante será Darius, un amigo de Alicia. El capítulo sigue esta misma tensión, hasta que, tras la pérdida, vuelve a aparecer el conflicto para remarcar que este objetivo no es de ambas, sino que la protagonista de la trama es Alicia en solitario:

Alicia: Quizás no debamos tener un bebé.

Denise: ¿Ahora no quieres tener un hijo?

Alicia: Quiero tenerlo. Pero no sé si debería ser contigo.

El hecho de que el personaje que aporta el punto de vista no sea protagonista permite ver el relato con cierta distancia y, como se comprueba por la tensión en los diálogos entre ellas durante el capítulo inicial, con frialdad y escepticismo. Esto permite, entre otras cosas, que el relato pueda centrarse en momentos menos conflictivos –catálisis–, pues los nudos están siendo protagonizados por otro personaje al que seguimos. Del mismo modo, esta disonancia también facilita que aparezcan discrepancias con el estilo canónico de la serialidad, pues, en cierto momento, el punto de vista cambia radicalmente y, en el cuarto episodio, Denise desaparece por completo y el protagonismo y punto de vista recaen exclusivamente en Alicia. Finalmente, la única línea que se podría llegar a considerar como una subtrama es el objetivo de Denise de terminar su segunda novela. No obstante, en el tercer episodio ya parece terminada: “¿Y sabes qué es gracioso? Que si el libro te hubiera ido tan bien como esperabas, no hubiera podido ni verte”; dice Alicia durante la firma de los papeles del divorcio. Durante los dos capítulos iniciales, aunque se habla regularmente del proceso de escritura de Denise, siempre se acaba usando para mostrar los problemas que hay en su relación, foco principal de la narrativa. Desde un primer momento se hace evidente que Alicia es adversaria dentro de esa trama, pues siempre supone un obstáculo

para la escritura de Denise y no una ayuda. Este malestar, acorde con la tensa relación que tienen en general, sirve para potenciar el contexto de la trama principal. En su concepción argumental, la segunda novela de Denise tiene un peso muy menor y no se determinan objetivos claros, no aparecen personajes secundarios vinculados a ella, no hay desarrollo, no se muestra el final o, simplemente, no se menciona la temática o algún detalle de la novela en cuestión. Como ocurre en la trama principal, aquí ambos personajes también se sitúan en contraposición, encarnando a sujeto y adversario.

4.1.2. Momentum

El *momentum* es uno de los elementos de la serialidad más respetados durante la temporada. Como se ha comprobado (Tabla 1), cada episodio posee una entidad narrativa propia y fácilmente resumible. Esto afecta también a la concepción temporal de cada capítulo, aportando una intensidad respetada mayoritariamente. El esquema canónico se aplica sin fisuras en los episodios más cortos de la temporada: el segundo, el tercero y el quinto, que se desarrollan en períodos definidos de 24 horas y con elementos que marcan un punto y aparte respecto al momento año que les precedía –por ejemplo, el tercero empieza nevando, marcando un claro contraste con el final del capítulo anterior-. Los dos episodios con mayor duración presentan algunas discrepancias con el esquema clásico, dado que plantean bloques narrativos con mucho desarrollo. En el primer caso, el episodio se divide directamente en dos partes con letreros que así lo indican. La primera podría poseer cierta unidad temporal, pues comprende la presentación de los personajes, su rutina y su casa, y el inicio de la trama; termina con la aceptación de empezar el proceso de fecundación, pidiéndole a un amigo que sea el donante. De este modo, esta parte podría equivaler al primer acto del global de la temporada y tener un empaque temporal. Sin embargo, la segunda mitad, aunque tiene cierta unidad narrativa, no posee un *momentum* concreto. En ella se relata como Darius acepta ser el donante, el momento de la donación y una larga secuencia de montaje que va de la felicidad de la pareja tras la prueba positiva de embarazo hasta, finalmente, la pérdida del embrión. Esta parte está llena de elipsis, saltos y elementos que impiden cualquier tipo de intensidad narrativa que defina el episodio como una unidad temporal. El cuarto episodio construye un hilo argumental definido, pero con tanto desarrollo que no puede constituirse como un bloque temporal claro. En este caso, la única protagonista es Alicia y su nueva vida cambia por completo el mundo narrativo habitual: ahora trabaja y vive en la gran ciudad. El episodio se centra en la segunda tentativa de embarazo *in vitro* de Alicia y en las consecuencias que esto supone. Cada etapa del largo proceso va acompañada de diferentes elementos para mostrar el paso del tiempo y dilatar las esperas. En este caso, no se emplea el tiempo para mostrar una intensidad y encapsular el episodio, sino que se observa un comportamiento más libre y equiparable a, por ejemplo, relatos cerrados como son los largometrajes.

4.1.3. Iteración

Se encuentran muy pocos elementos que sirvan para generar patrones repetitivos y aportar cierta familiaridad en el espectador. Aunque siguen existiendo cuestiones formales indiscutibles como los créditos o las entradas iniciales, con el sistema de distribución simultánea que incentiva el *binge watching*, Netflix permite omitir estos elementos y, además de reducir la sensación de fragmentación del relato, también evita la constante presencia de estos separadores entre los episodios. Dentro de esta concepción formal, un recurso que aparece en el inicio y da a pensar tendrá regularidad es la división del episodio en partes con un letrero que así lo indica. No obstante, solo ocurre en el primer capítulo y parece estar planteado para formular una transgresión en la división capitular propia de la serialidad y no a generar un elemento duradero y repetitivo. En lo referente al ritmo y la densidad de la información, tampoco se encuentra ningún patrón uniforme o similar al de la televisión convencional (Tabla 2). Como se ha mencionado, las obras de la TVIII, aún y su complejidad narrativa, seguían respetando una uniformidad en cuanto a la duración y uniformidad rítmica de sus secuencias. El propio David Chase, autor de *Los Soprano*, declaraba que cada episodio tenía unos 35 beats divididos siempre con la misma jerarquía entre las tramas.

Teniendo en cuenta que los capítulos de la célebre serie de HBO se aproximaban a la hora, las secuencias duraban una media de unos dos minutos.

Episodio	Duración total	Número de secuencias	Duración media de la secuencia
1	53 minutos	8 secuencias	6 minutos y 38 segundos
2	23 minutos	7 secuencias	3 minutos y 17 segundos
3	18 minutos	5 secuencias	3 minutos y 36 segundos
4	50 minutos	13 secuencias	3 minutos y 51 segundos
5	29 minutos	8 secuencias	3 minutos y 38 segundos
Total	173 minutos	41 secuencias	4 minutos y 13 segundos

Tabla 2. Duración de las secuencias de la tercera temporada de *Master of None* [Fuente: Elaboración propia]

En la tercera temporada de *Master of None*, la propuesta de *Los Soprano* queda completamente incumplida tanto por duración como por regularidad. A su vez, el primer episodio es realmente transgresor, pues la media de duración de las secuencias llega a doblar a la del siguiente capítulo. Esto se debe a un inicio sorprendentemente pausado en comparación con la tónica de las series estrenadas en plataformas o en canales *mainstream*, y por tener una secuencia central de trece minutos basada en la tensa visita que hacen Dev y su pareja Rachel a las protagonistas. Del mismo modo, el proceso de inseminación de este episodio también llega a los ocho minutos y la posterior interrupción del embarazo a los siete. Cabe mencionar que, aunque el primer episodio destaca por encima del resto, los demás tampoco poseen un patrón que determine la duración de sus secuencias. Por ejemplo, en el segundo episodio, la penúltima secuencia supera los siete minutos –cuando se descubre la infidelidad–, mientras que la última es de solamente dos –las conclusiones, donde se ve a Denise ordenando el salón–. Lo mismo sucede en el tercer episodio –con una variedad de dos a cinco minutos–, en el cuarto –pasando de dos a más de seis– o en el quinto –pasando de una secuencia que no llega a los dos minutos a otra que supera los ocho–. De este modo queda claro que las duraciones, los ritmos o la densidad de información tampoco se usan en ningún momento de la temporada para generar un patrón regular y fiable.

4.1.4. Componentes físicos: *personnel* y mundo narrativo

En las variaciones del marco narrativo también se encuentran discrepancias con el estilo habitual de la serialidad. Como ya se ha comentado, los componentes físicos del relato marcan una gran ruptura en el cuarto episodio, cuando Denise, que determinaba el punto de vista hasta entonces, desaparece por completo. Del mismo modo, el componente que determinaba el mundo narrativo, la casa de ambas, también es eliminado en ese episodio. Estas desapariciones podrían entenderse como una evolución en la trama, pero, lejos de eso, vuelven a aparecer en el quinto y último episodio para cerrar la narrativa. La cuarta entrega, donde hay variaciones hasta en el punto de vista, supone una transgresión en el patrón clásico y, dado que su argumento sigue vinculado a la línea narrativa central de la temporada, no puede entenderse como un capítulo de concepto o embottellado. En cuanto a la evolución en la apariencia de los personajes, no se encuentra ninguna variación en los cuatro primeros episodios. El cambio solamente llega al final, pues entre el penúltimo capítulo y el último pasan varios años –la hija de Alicia ya ha nacido y tiene cierta edad–. Esto implica cambios físicos en los personajes: “¿Crees que tengo el mismo cuerpo que antes de parir?”, comenta Alicia tras probarse la ropa interior que le ha regalado Denise. De este modo, se vuelve a reforzar el gran lapso sucedido entre este episodio y el resto y, por lo tanto, su función como epílogo.

El mundo narrativo sí muestra una evolución más equiparable al modelo clásico, y la casa cambia durante la temporada para mostrar el estado interno de los personajes y sus evoluciones al realizar sus respectivos arcos de transformación. Si en el primer capítulo se muestra la rutina de ambas –un espacio estable y ordenado–, en el segundo Denise prepara la casa para la visita que espera –momento en el que ocurrirá su infidelidad– y en el tercero se encuentra un lugar más

caótico –Alicia se ha mudado– para, finalmente, acabar todo en cajas, y con el espacio vacío y preparado para su venta. En el cuarto episodio, como se ha comentado, se omite este espacio. En el quinto, cuando alquilan la casa para pasar una noche a modo de escapada, encuentran cambios evidentes en la decoración que son comentados largo y tendido con una mezcla de sarcasmo y nostalgia. De este modo, se subraya el deterioro de la relación hasta al punto que deja de pertenecerles y se convierte en un espacio donde otras personas tienen más poder de decisión que ellas mismas. En lo referente a componentes físicos con menor peso, tampoco se encuentra una regularidad destacable con la voluntad de crear serialidad o fomentar la familiaridad. Personajes secundarios como Darius o Dev aparecen muy poco –ambos en dos episodios– y en ningún caso se generan unas expectativas sobre ellos que conduzcan a la tensión narrativa, la especulación o el interés en el espectador para esperar su regreso. Lo mismo sucede con los espacios que conforman el mundo narrativo, pues la casa ocupa casi la totalidad de las secuencias; exceptuando el cuarto episodio, claro está.

4.1.5. Diseño

Durante la temporada hay pocos elementos que determinen un diseño y muchos de ellos no aparecen con la regularidad necesaria para generar una familiaridad duradera en el espectador. En lo visual, destacan ciertos motivos como los planos de naturaleza que, cuando está presente la casa principal, sirven como conectores entre diferentes secuencias. Sin embargo, en lo narrativo no se encuentran elementos que cumplan esta función, más allá de las catáisis que se abordarán a continuación. Como se ha comentado en el caso de la iteración, los recursos que aparecen no tienen continuidad. En este mismo sentido, no se puede encontrar un diseño específico en la duración de las secuencias o en la jerarquía de las tramas, pues solamente hay una que se pueda denominar como tal.

4.2. Uso de catáisis y aproximación al estilo trascendental

Desde el inicio del primer episodio se determina que las catáisis tendrán una importancia igual o superior a la de los nudos. No solamente por su densidad, donde la mitad de las secuencias tienen más minutos de catáisis que de nudos, sino también por su contenido, la autoría que aportan y el ritmo que proponen en lo referente al avance de la acción. Plantear un primer acto largo y basado en presentaciones poco conflictivas, aunque es más habitual en el cine que en la televisión, tiene cierto sentido dentro del esquema aristotélico común. Sin embargo, que los primeros nueve minutos se centren exclusivamente en la presentación de una rutina se escapa de las normas clásicas. Durante este periodo, se describe un día más dentro de la cotidianidad de la pareja: Alicia se despierta a las seis y media y sale a correr; Denise sigue durmiendo un poco más hasta que se despierta para fumar hierba y empezar a escribir; ambas rien –aunque la cámara toma distancia y no se escucha la conversación–; Alicia tira la basura; se preparan para dormir; etc. El diálogo no se inicia hasta pasados seis minutos y, hasta en ese caso, divagan entre temas, caladas a otro porro y risas, sin centrarse en un elemento conflictivo que se pueda definir o tenga continuidad. Entre bromas, de forma sutil, se percibe por primera vez el inicio del argumento central de la temporada: “Para salvarme la vida, ¿vale? ¿Le lamerías el sobaco a alguien a diario el resto de tu vida? Tienes que lamer a diario...”; de este modo, queda clara la semilla de cierta desconfianza de Alicia hacia el amor de Denise. Este es el arranque del conflicto entre ambas, pero no supone un cambio en la abundancia de catáisis de las secuencias venideras.

Los episodios se desarrollan mayormente concentrando el núcleo argumental en un bloque muy determinado. Ya sea en una sola secuencia o en dos o tres correlativas, cuando aparece el tema central del capítulo, se reduce la presencia de catáisis y todo se centra en esos nudos. Por ejemplo, el núcleo central del segundo episodio es el adulterio y sus consecuencias tras el descubrimiento; sin embargo, esto sucede en diez, menos de la mitad del total. Es decir, de los primeros once minutos, más de siete desarrollan catáisis. A su vez, después del bloque conflictivo, vuelve a aparecer una catáisis final, en la que Denise, de forma rutinaria, ordena el salón. Contabilizando el global de la serie, de sus aproximadamente tres horas, más de una

de ellas está destinada a las catálisis; porcentaje muy superior al habitual en cualquier tipo de narrativa mainstream.

En cuanto al contenido de estas catálisis, la primera secuencia también sirve como declaración de intenciones sobre la temática de estas hacia lo trascendente. Además, en los primeros minutos aparecen referencias claras a autores relacionados con este estilo: uno de los planos iniciales muestra un campo con una valla que claramente referencia a *El espejo* (Tarkovski, 1975). El acercamiento a lo trascendente también se muestra en la inclinación de la trama principal -la necesidad interna de Alicia de quedarse embarazada- y en el otro hilo argumental con cierto peso -el proceso de escritura de Denise-. En ambos casos sus protagonistas buscan una trascendencia, una de manera biológica y la otra con el arte, y sus reflexiones alrededor de esto hacen que el relato se centre en la idea de dejar algo, de ir más allá, de trascender. Esto también se ve reflejado en las conversaciones que preceden o anteceden a algunos de los nudos. En muchos casos, estas giran en torno a cuestiones de este corte: Denise habla con Heather de hacerse mayor y de la demencia de un conocido; habla sobre la muerte con Alicia; también fallecen las abuelas de ambas protagonistas durante la temporada, aunque solo se menciona brevemente; o, directamente, hay conversaciones en las que se plantea la idea de Dios y de la fe. Tras la firma de los papeles del divorcio, Denise tiene una llamada telefónica reveladora con su madre acerca de estos temas:

Denise: Ahora no me pillas en el mejor momento. Estoy en un momento difícil.
 Catherine: Yo también. He tenido que recoger las cosas de la abuela.
 Denise: Lo siento. Tenía que haber ido a ayudaros.
 Catherine: No pasa nada. Me ha ayudado la tía Joyce. ¿Qué tal estás?
 Denise: Estoy bien. Empaquetando la casa. Intento largarme de aquí.
 Catherine: Siempre te digo que seas fuerte. Lee la Biblia.
 Denise: No sé para qué. No tengo ninguna.
 Catherine: ¿Te compro una?
 Denise: No, gracias.
 Catherine: Bueno, puedes hablar conmigo. Yo te escucho.

De nuevo, Denise muestra su falta de interés por todo aquello que no sea práctico. En su oposición constante con Alicia, Denise busca una trascendencia artística, intelectual. Sin embargo, Alicia, aparte de su maternidad, tiene una profesión destinada al día a día, a lo cotidiano, a lo material: es decoradora de interiores. Este contraste también se muestra de forma visual, pues en más de una ocasión se ve a Denise haciendo, deshaciendo o empaquetando la cama de matrimonio; cama cuyo cabecal es una vidriera que referencia al estilo de las iglesias. Aunque esta cotidianidad favorece el esquema de repetición y cambio propio en el estilo trascendental, la actitud de Denise siempre es negativa. Sea hacer la cama, dar de comer a las gallinas, limpiar los platos o recoger el salón, para ella la rutina y lo cotidiano son acciones completamente inútiles y una distracción para su escritura, la trascendencia que tanto anhela. En la entrevista del capítulo inicial, sale con claridad este tema y la respuesta de Denise es inequívoca:

Entrevistadora: Bueno, ¿qué sueles hacer por la mañana?
 Denise: Despertarme, desayunar. Quizá fumar un poco de hierba.
 Entrevistadora: ¿Qué sueles desayunar?
 Denise: No sé. Depende del día. Creo...
 Entrevistadora: ¿Qué has desayunado hoy?
 Denise: No entiendo qué importancia puede tener el desayuno.
 Entrevistadora: Perdona. Es para captar tu carácter, cómo eres como persona.
 Denise: Ya. Es que no sé si decir cómo me gustan los huevos va a aportar mucho sobre el tema.
 Entrevistadora: Ya. Vale, pues hablemos de escritura.

Irónicamente, la reflexión de Denise sobre lo inútil que es lo cotidiano para conocer a alguien, sirve como presentación de su personaje -al situarse en los primeros compases de la temporada,

queda retratada como antipática, poco colaborativa, a la defensiva-. A partir de aquí se inicia la conversación sobre su nueva novela, que sí cumple con su visión pragmática; sin embargo, rápidamente queda interrumpida, marcando así el tono general de la obra. Del mismo modo, cuando en el siguiente episodio Denise se queda a solas con Heather, la amiga con la que mantendrá la infidelidad, vuelve a proclamar su aversión por las tareas rutinarias. De nuevo, hablar de ello vuelve a suponer una catálisis sobre ese tema, la cotidianeidad.

Heather: ¿De verdad?

Denise: ¿Qué?

Heather: ¿Compras las que ya vienen en cuadrados? (se refiere a la masa para galleta ya cortada que está usando Denise)

Denise: Sí. Así ahorro tiempo y salen perfectas.

Heather: ¿Tienes cinco años?

Denise: Toma, vuelve a guardarlas, por favor. Entretente. Deja de decir chorraditas.

Por el contrario, cuando Alicia se queda sola en el cuarto episodio, su aceptación de la cotidianeidad y la rutina es mucho mayor; impactando también en la estructura y el transcurso de los hechos. Ese episodio se basa todo en la repetición y, como indican Sontag o Tarkovski hablando de este estilo, todo se sustenta en la variación de las mismas rutinas. Concretamente, el episodio se organiza en torno a una secuenciación clara: visita a la clínica, conversación con un/a valedor/a –en este rol aparece Darius y su madre–, decisión, inicio de tratamiento y los resultados de este. Este esquema de repetición-variación sucede una y otra vez para mostrar los cambios internos de Alicia y cómo finalmente decide detener su vida profesional para apostar todo por la maternidad. Para marcar esto, cuando Alicia vuelve a los mismos pasos del proceso ya observados anteriormente, estos no se resumen, sino que se muestran de nuevo con una larga longitud, desarrollando las catálisis y dejando que el tiempo se dilate.

Del mismo modo, el conjunto de la temporada se construye bajo este fundamento de volver a los mismos sitios, situaciones y acciones cotidianas para radiografiar lo que pasa en los personajes y su relación con sus objetivos trascendentales. La casa que ambas comparten, siendo este el espacio central en cuatro de los cinco episodios, es el componente físico que sufre más cambios. En su concepción global, este empieza siendo un espacio ordenado –símbolo de la unión de ambos personajes durante el primer episodio–; se inicia el desorden que desemboca en la crisis –Alicia encuentra la ropa interior de Heather–; se desintegra –el tercer episodio arranca con los platos sin fregar y todo desordenando, para evolucionar hacia las cajas que denotan la mudanza y, finalmente, el espacio vacío–; desaparece; y, en el capítulo final, ya no es el espacio de ellas, sino el de otros que tienen un gusto por la decoración completamente opuesto al suyo.

5. Conclusiones

Como se ha podido observar, la tercera temporada de *Master of None* tiene una clara voluntad rompedora tanto con lo que había sido la serie hasta ese punto, como con el resto de ficciones de su entorno televisivo. Sin embargo, aunque las rupturas formales de los esquemas de la serialidad pueden formar parte de una tendencia (Buonanno, 2019), el incremento de catálisis y los acercamientos al estilo trascendental suponen una excepción a las dinámicas televisivas actuales (García-Catalán *et al.*, 2019). A su vez, cabe destacar que existen otras excepciones surgidas en la post-TVIII que, como en este caso (y con un mayor impacto en público y crítica), también apuestan por transgresiones alineadas con la autoría trascendental; por ejemplo, *Atlanta* (FX, 2016-2022) o *Ripley* (Netflix, 2024) abogan por las catálisis, el uso libre de la lógica causal o estéticas que referencian a los autores cinematográficos del estilo trascendental.

En lo referente a los aspectos formales, cabe destacar cómo la ruptura general no se aplica a la unidad capitular, pues se pueden dividir fácilmente todos los bloques narrativos y temporales para situarlos en episodios. De este modo, se refuerza la idea de que Netflix quiere diferenciar sus productos entre ellos, y así facilitar que se pueda saltar de uno a otro y que el *binge watching* no se quede en una sola obra. Mientras que aquí se incumplen las normas sobre multiplicidad, iteración, *personnel...* y se cumplen otras como el *momentum*, en otras obras puede suceder lo opuesto.

Queda patente la libertad que Netflix cede a los autores –en este caso, Aziz Ansari, Alan Yang y, la propia protagonista de la temporada, Lena Waithe– para que planteen formas contraintuitivas respecto a las normas canónicas y a las tendencias imperantes en las ficciones televisivas de las nuevas plataformas. Netflix continúa así con su doble estrategia basada en, por un lado, crear series afianzadas en la convencionalidad, y, a su vez, también producir obras que aumenten su prestigio y su capital simbólico. De este modo, mantiene la monetización y su papel como agente cultural rompedor y a tener en cuenta.

Esta obra, al ser al mismo tiempo tendencia y excepción, evidencia la entropía que envuelve la ficción televisiva actual donde los patrones se usan a conveniencia y desdibujan los formatos clásicos. Por ejemplo, en este caso, al focalizar toda la temporada en una sola trama con pocos personajes, se abandonan las narrativas hipernucleares o la complejidad basada en los anacronismos y la multiplicidad en tramas o personajes imperante en la TVIII (Mittell, 2015; O'Sullivan, 2019). En este sentido, se aproxima mucho más a la idea de Tarkovski (2019) de mostrar experiencias vitales sin artificios narrativos, buscando una estética que eleve el relato y aportando un sentimiento en el espectador en torno a lo trascendente. En este caso, lo trascendente sirve para mostrar el antagonismo vital entre los personajes: Denise persigue la trascendencia intelectual y Alicia la biológica. A su vez, se refuerza esta temática con el contenido de las catáisis, que versan sobre temas tan relacionados con la trascendencia como son la muerte o la fe. Salvando las distancias con las obras que analizan, por ejemplo, Sontag o Schrader (ambos centrados, entre otros, en Bresson), la tercera temporada de *Master of None* imita las tendencias que surgieron en el cine de autor de mitades del siglo XX para conseguir así un estilo autoral que claramente se diferencia de su entorno productivo.

6. Referencias

Barthes, R. (1966). Introduction to the structural analysis of the narrative. *Communications*, 3, 1-27. <https://bit.ly/4d43qds>

Belle, J. V. (2019) Re-conceptualizing Ingmar Bergman's status as auteur du cinema. *European Journal of Cultural Studies*, 22(1), 3-17. <https://doi.org/10.1177/1367549417718211>

Buonanno, M. (2019). Seriality: Development and disruption in the contemporary medial and cultural environment. *Critical Studies in Television*, 14(2), 187-203. <https://doi.org/10.1177/1749602019834667>

Castro, D., Rigby, J. M., Cabral, D., & Nisi, V. (2021). The binge-watcher's journey: Investigating motivations, contexts, and affective states surrounding Netflix viewing. *Convergence*, 27(1), 3-20. <https://doi.org/10.1177/1354856519890856>

García-Catalán, S., Sorolla-Romero, T., y Martín-Núñez, M. (2019). Reivindicar el detalle: sutilezas y catáisis barthesianas en la ficción televisiva. *Palabra clave*, 22(3). <https://doi.org/10.5294/pacla.2019.22.3.3>

Hadas, L. (2020). *Authorship as Promotional Discourse in the Screen Industries. Selling Genius*. Routledge.

Higueras-Ruiz, M.J. y Cascajosa-Virino, C. (2024). Autoría promocional en la ficción televisiva: el caso español de Movistar+. *index.comunicación*, 14(2), 215-239. <https://doi.org/10.62008/idx/14/02Autori>

Junke, D. (2020). The showrunner as televisual auteur in promotional materials- a case study of posters for David Simon's television shows. *Prace Kulturoznawcze*, 24(4), 77-91. <https://doi.org/10.19195/0860-6668.24.4.6>

López Gutiérrez, M. L. (2019). *Construcción de un modelo para el análisis semiótico de series televisivas. Caso: The Good Wife*. Tesis de doctorado. Universidad Panamericana. https://inventio.up.edu.mx/discovery/fulldisplay?context=L&vid=52UNIPAN_INST:52UNIPAN_INST&search_scope=MyInst_and_CI&tab=Everything&docid=alma994338595804971

Martín-Quevedo, J., Fernández-Gómez, E., y Segado-Boj, F. (2021). La estrategia promocional de Netflix y HBO en Instagram en un escenario de competencia. Análisis de sus perfiles en España y en EE.UU. *Obra digital: revista de comunicación*, 20, 97-112. <https://doi.org/10.25029/od.2021.290.20>

Mittell, J. (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. NYU Press.

Naranjo, A., y Fernández-Ramírez, L. (2022). Netflix en Web of Science: una aproximación bibliométrica. *Communication & Society*, 35(4), 133-145.
<https://doi.org/10.15581/003.35.4.133-145>

Naranjo, A., Nevado, I., y Fernández-Ramírez, L. (2023). Las series documentales de Netflix en España. Un desafío a las normas clásicas de la serialidad. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 29(1), 165-175.
<https://doi.org/10.5209/esmp.82541>

Neira, E. (2020). *Streaming Wars. La nueva televisión*. Libros Cúpula.

O'Sullivan, S. (2010). Broken on Purpose: Poetry, Serial Television, and the Season. *StoryWorlds: A Journal of Narrative Studies*, 2, 59-77.
<https://doi.org/10.1353/stw.0.0012>

O'Sullivan, S. (2019). Six elements of serial narrative. *Narrative*, 27(1), 49-64.
<https://doi.org/10.1353/nar.2019.0003>

Raigón Rodríguez, A., y Larrea Espinar, A. M. (2019). The use of sitcoms for cultural learning in EFL: a workshop for university students. *Elia: Estudios de Lingüística Inglesa Aplicada*, 19, 131-156.
<https://idus.us.es/items/9ed0e3c2-ab0d-4f1f-a8d7-f8c24cd354be>

Schrader, P. (2019). El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer [1972] (B. Viejo-Viñas, Trad.). Ediciones JC.

Sontag, S. (1966). Spiritual style in the films of Robert Bresson. *Against Interpretation*, 177-195.

Spaziante, L. (2020). The food, the place and the 'real': Italy's representations in Master of None. *Journal of Popular Television*, 8(3), 269-275.
https://doi.org/10.1386/jptv_00025_1

Tarkovski, A. (2019). *Esculpir en el tiempo* [1988] (E. Banús-Irusta, Trad.). Rialp.

Tigana, R. D., & Wahyuningsih, N. S. (2022). A translation analysis of the slang words in the Master of None: Season 1 TV series subtitles from English to Indonesian. *Jurnal Bahasa Asing Lia*, 3(1), 1-19. <https://doi.org/10.35962/jurnalbahasaasing-lia.v3i1.139>