

Una aproximación al *cliffhanger* en las series americanas contemporáneas



Grado en Comunicación Audiovisual
TRABAJO DE FIN DE GRADO
Modalidad A

Autor/a: Anna Ribés Nácher
20901276 A
al133367@uji.es

Tutor/a: Francisco Javier Gómez Tarín
Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Julio, 2015

Autor: Anna Ribés Nácher

Tutor: Fco Javier Gómez Tarín

Una aproximación al *cliffhanger* en las series americanas contemporáneas

Resumen

En los últimos años las series de televisión han sufrido una evolución narrativa, estética, y estructural notable, igualando en calidad al cine. El propósito de este trabajo es observar cómo la evolución cualitativa del serial televisivo ha afectado al elemento narrativo conocido como *cliffhanger*, a su función dentro del serial, sus tipologías, y por supuesto, su definición. Para ello, el estudio se ha abordado desde una perspectiva teórica, por medio de la revisión de bibliografía de referencia, y empírica, apoyándose en ejemplos paradigmáticos de series norteamericanas contemporáneas. A través de la revisión bibliográfica se ha establecido una clasificación general de *cliffhanger* —interepisódico e intraepisódico— y se han determinado sus distintas funciones dependiendo de su ubicación dentro del capítulo, mientras que los ejemplos aportados respaldan los resultados alcanzados.

Palabras clave: *Cliffhanger*, series de televisión, narración, gancho, interepisódico, intraepisódico.

Abstract

In the last years TV series have suffered a remarkable narrative, aesthetic and structural evolution, qualitatively equaling the cinema. The aim of this study is to observe how the qualitative evolution of the television serial has affected the narrative element known as cliffhanger, its function, its types, and of course, its definition. This study has been approached from a theoretical perspective, reviewing the bibliography; and empirical, providing examples based on contemporary american series. Through the literature review has established a general sorting of cliffhanger —inter-episodic and intra-episodic—, and its uses depending on its location in the chapter, whereas examples provided supporting the results obtained.

Keywords: cliffhanger, TV series, narrative hook, inter-episodic, intra-episodic.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
1.1. Justificación y Objetivos.....	4
1. INTRODUCTION.....	6
2. MARCO TEÓRICO.....	8
2.1.La edad dorada de la televisión: Evolución cualitativa y cuantitativa.....	8
2.2.El <i>cliffhanger</i> y la fuerza del “ <i>to be continued...</i> ”	11
2.2.1.Definiendo el término	12
2.2.1.1.Orígenes. Del Efecto Zeigarnik a las novelas de suspense.....	14
2.2.2. <i>Dallas</i> y el primer gran <i>cliffhanger</i> televisivo.....	16
2.2.3.Evolución del <i>cliffhanger</i> y sus tipologías	17
2.2.3.1.Otras fórmulas y partículas narrativas que “enganchan”: <i>teasers, openings y preendings</i>	21
2.2.3.2. La atracción de la trama: el <i>cliffhanger</i> argumental.....	24
2.2.4. Propuesta de una nueva definición y clasificación tipológica.....	26
2. LITERATURE REVIEW	31
3. METODOLOGÍA	49
4. APLICACIONES PRÁCTICAS Y RESULTADOS.....	51
5. CONCLUSIONES.....	70
5.1. Limitaciones del trabajo.....	72
5. CONCLUSIONS	74
6. BIBLIOGRAFÍA	77
7. Anexo: Material audiovisual referenciado en el trabajo (DVD).....	81
8. CURRÍCULUM VITAE	82

1. INTRODUCCIÓN

Las producciones seriadas son una parte fundamental de la programación televisiva actual, acaparando las franjas horarias más demandadas, adueñándose del *prime time*, e introduciéndose en la realidad cotidiana de sus espectadores. Además del éxito de audiencias cosechado, es necesario considerarlas a su vez como objetos de investigación pues la mayoría de ellas se configuran hoy en día como importantes objetos de cultura, principalmente debido a su capacidad para reescribir los recursos narrativos y expresivos, originariamente asociados al cine, a un nuevo nivel. De ahí que son muchos los profesionales y académicos del medio que han centrado sus investigaciones en la ficción televisiva.

1.1 Justificación y Objetivos

La necesidad de realizar este análisis se justifica por la sobreabundancia de series de televisión de calidad producidas en los últimos años, y la evolución creativa, narrativa y estructural en la que ha derivado. Uno de los rasgos definitorios de los seriales es su capacidad de sorprender y enganchar al espectador hasta el próximo episodio. Es por este carácter fraccionado que el *cliffhanger* se posiciona como un elemento clave en la ficción televisiva, “atrapando” a la audiencia. Por otro lado, no se han encontrado numerosos trabajos académicos dedicados a este campo de estudio, especialmente en español, lo que indica, a la par que un debilitamiento de la apuesta teórica, un uso altamente indefinido de los conceptos. Por eso la premisa de este trabajo es la siguiente:

La falta de concreción en la definición del término *cliffhanger* dificulta su densidad teórica y su aplicación práctica a los materiales audiovisuales, y de ahí que resulta imprescindible una concreción basada en la especificidad.

Así pues, con este trabajo se pretende abordar este término en su uso actual, desde un punto de vista teórico, por medio de la revisión de la

bibliografía, y empírico, aportando ejemplos prácticos. Por lo tanto, se han marcado los siguientes objetivos:

1. En primer lugar, analizar la bibliografía de referencia sobre el tema con el fin de esclarecer el estado de la cuestión.
2. En segundo lugar, estudiar las diferentes tipologías de *cliffhangers* o giros dentro de unas determinadas series, ver de qué manera influyen en el desarrollo de la trama.
3. Por último, reflexionar sobre el uso de este elemento narrativo en la actualidad a nivel general, estableciendo una tipología propia.

Con el fin de resolver las cuestiones previas desde la mejor perspectiva, el presente trabajo se ha estructurado en cinco apartados que se dividen del siguiente modo: un primer punto introductorio y como planteamiento de la investigación; un marco teórico en el que se examina la bibliografía y el estado actual de la cuestión, y se propone una acotación terminológica; un apartado de metodología ajustado al objeto de estudio, para ello se han tomado como referencia series de televisión norteamericanas emitidas a partir del año 2000, teniendo en cuenta que la producción seriada de este país encabeza el panorama televisivo vigente; el *corpus* del trabajo, en el que se aplican los conocimientos adquiridos a lo largo de los puntos anteriores, y por último un apartado de conclusiones y orientaciones futuras dentro del trabajo, seguido de la bibliografía consultada.

1. INTRODUCTION

The TV series are the cornerstone of the TV schedule, taking the most demanded frame times, being the owner of the prime time, and get into the lifetime of all the spectators. Beside the success in all the ratings, it is necessary to consider them as objects that must be investigated, most of them are important cultural objects, and can rewrite the narrative and expressive resources, originally associated to the movies, to a new level. That's why many professionals and academic experts are now studying this new TV fiction.

1.1 justification and objectives

This analysis is justified by the overabundance of quality television series produced in recent years. This has resulted in a creative, narrative and structural developments. Something that defines the series is its ability to surprise and engage the viewer until the next episode. It is for this fractional feature that the cliffhanger is essential in television fiction, "catching" the audience. On the other hand, there aren't many scientific studies about this, specially in Spanish, which means a weakening of theoretical commitment and that the concept is not defined. Assuming that the ambiguity in the definition of cliffhanger hinders the theoretical and practical application of the term in the serial audiovisual products, this study aims to analyze the term cliffhanger in its current use, from a theoretician perspective, through a literature review and providing empirical examples. Therefore, it has the following objectives:

1. First, analyze the literature on the subject in order to clarify the status of the issue.
2. Second, study the different types of cliffhangers in a few specific series, see how they influence the development of the plot.
3. Finally, think about how this narrative element is used today, establishing a definition and own typology.

To answer these questions in the best way, this study is divided into five sections: an introduction, with the proposal of research; a theoretical framework, where the literature on the subject, the current state of affairs and the TV series in general is analyzed; a methodology that fits with the study, for this have been studied American TV series 2000 or later, to analyze the current use of this narrative device, considering that the television series of this country are a guide for the rest; the corpus, where the knowledge acquired along the work apply. Finally some conclusions and issues to improve the study, followed by the literature.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. La edad dorada de la televisión: Evolución cualitativa y cuantitativa

Es un hecho constatable que, en los últimos quince años, el trabajo teórico respecto a la serialidad televisiva norteamericana se ha incrementado de manera sustancial. Un crecimiento que ha ido en consonancia con el aumento exponencial de la calidad de dichas series, conformando lo que los expertos bautizan como la Edad de Oro de la televisión, con nuevas estéticas, nuevas estructuras y, en definitiva, nuevas formas de hacer televisión.

Tanto es así, que el director francés Chris Marker (citado en Cascajosa, 2009: 7) no duda en afirmar que la televisión norteamericana ha logrado igualar e incluso superar al cine de Hollywood en muchos aspectos. Y es que son muchos quienes consideran que la calidad de esta nueva ficción seriada proviene principalmente de la estrecha relación entre el cine y la televisión. Concepción Cascajosa determina dos factores principales de este vínculo en la producción televisiva actual. Por un lado, “la utilización de conceptos narrativos más arriesgados”, y por otro, “la paulatina importancia de los valores estéticos” en la pequeña pantalla. Este fenómeno Cascajosa lo bautiza como “*televisualidad*” (Cascajosa, 2005: 11), convirtiendo las series en una experiencia equiparable a la cinematográfica. Sin embargo, a la hora de definir los elementos que marcan el momento actual, es necesario remontarse a finales de los años cuarenta para entender este proceso de desarrollo y legitimación del medio televisivo.

Tras la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos asume su condición de vencedor mundial y Hollywood se corona como el máximo productor de la industria del entretenimiento y de la ficción global. Se considera que a partir de este periodo de posguerra (1949-1960), con la multiplicación de las producciones en formato directamente televisivo, nace la Primera Edad de Oro de la televisión estadounidense (Piscitelli, Scolari, Maguregui, 2010: 7). Con un mayor número de licencias y frecuencias de *broadcasting*, se multiplican

también los productos televisivos y, aunque la calidad de los mismos no mejora exponencialmente, “esta fue la gran Edad de Oro porque las nuevas piezas audiovisuales constituyeron un innovador vehículo que supo condensar las diversas expresiones culturales en un entretenimiento para millones de espectadores” (Piscitelli, Scolari, Maguregui, 2010: 8). Tras este primer arranque, es el estadounidense Robert J. Thompson quien, en su estudio *Television’s second golden age* (1997) bautiza la etapa de los años ochenta y principios de los noventa, marcada por series como *Hill Street Blues* (NBC, 1981 - 1987), *Moonlighting* (ABC, 1985 - 1989), *ER* (NBC, 1994 - 2009), o *Twin Peaks* (ABC, 1990 - 1991), como la Segunda Edad Dorada del drama televisivo estadounidense. Un periodo que se caracteriza por la complejidad y multiplicación de tramas, una mayor autoconciencia de los personajes, con mayor realismo y complejidad y mayor profundidad en su mundo interior y psicología (Benchichà, 2015; Cascajosa, 2005). Es en los años 90 cuando empiezan a explorarse nuevos terrenos en la narrativa y producción seriada. Scolari y Maguregui (2010: 9) entre otros, hablan de *Twin Peaks* y *The X-files* (Fox, 1993 - 2002), como las dos grandes pioneras que allanaron el camino y dieron un giro fundamental con la mezcla de géneros y categorías morales. Si bien es cierto que no se ha llegado a un acuerdo académico ni crítico para precisar el inicio de la nueva etapa dorada vigente de la televisión, sí hay una serie de producciones referentes que han marcado su florecimiento. Cascajosa (2005) señala *Buffy the vampire slayer* (WB, 1997 - 2001/ UPN, 2001 - 2003) junto con *The West wing* (NBC, 1999 - 2006) como los primeros indicios de contemporaneidad y calidad temática, mientras que Iván Bort (2012: 48) marca *The Sopranos* (HBO, 1999 - 2007) como el punto de inflexión hacia la presente *era del drama norteamericano* (Bort, 2012; Tous, 2008).

Sin embargo es a partir del año 2000 cuando el salto cualitativo del serial televisivo se ha hecho más patente. Para explicar este *boom* hay que tener en cuenta el conjunto de factores industriales, tecnológicos, narrativos y de audiencia que se entrelazan influyendo unos a otros de manera simultánea (García, 2014: 22). A partir de esta época dorada, la mejor narrativa

contemporánea pasa por la televisión, que atrae a guionistas, directores y grandes nombres del séptimo arte hacia la pequeña pantalla (Martin Scorsese, Steven Spielberg, Tom Hanks, Matthew McConaughey o Kevin Spacey son algunos ejemplos). Carlos Reviriego (citado en Hermida, 2013: 630) matiza, además de la calidad estética y narrativa de estas series, la especial relación que los espectadores mantienen hoy día con las mismas:

Mientras la ficción cinematográfica ha avanzado hacia su disolución [...] las teleseries han sido capaces de preservar su confianza en la proliferación del relato audiovisual. Más aun: han consolidado su existencia como la venta más fiable para diagnosticar las dinámicas de nuestro tiempo. [...] Probablemente porque las series han sabido tomarle el pulso a la cultura popular y a la ansiedad de nuestro días mucho mejor de lo que lo ha hecho el cine. La confianza en el relato audiovisual que genera la teleficción no procede únicamente de su inventiva dramática [...], sino por su vigencia como detector de los estados de ánimo y las inquietudes del mundo actual (Reviriego, 2011: 7-8).

Además se han añadido nuevos actores al mercado televisivo como Netflix, que ha supuesto un cambio en la distribución de contenidos televisivos a través de Internet. Esta plataforma ha empezado a producir sus propias series de ficción (actividad a la que también se ha sumado Amazon) como el drama político *House Of Cards* (2013 -), poniendo a disposición de sus suscriptores toda la temporada de una sola vez, lo que supone una novedad en el formato de consumo seriado, ya que ahora es el espectador quien decide el ritmo de visionado (García, 2014: 22).

Por otro lado, se ha reiterado que la calidad técnica de la ficción seriada nada le envidia a la cinematográfica, y tampoco es así respecto a recursos, y es que se invierten cantidades millonarias para conseguir esta calidad cinematográfica adaptada a la televisión. El ejemplo quizá más notorio de este gran salto cualitativo es la miniserie bélica *The pacific* (HBO, 2010). Producida por Steven Spielberg, Tom Hanks y Gary Goetzman, esta creación ambientada en la Segunda Guerra Mundial y de tan solo 10 episodios supuso un coste de alrededor de 250 millones de dólares (173 millones de euros) a la industria (García, 2010). No es el único caso, *Terra nova* (Fox, 2011), también respaldada por Spielberg y que no consiguió superar su primera temporada,

contó con un presupuesto de 69 millones de dólares para sus 13 episodios emitidos, o la serie ambientada en los años 20, *Boardwalk Empire* (HBO, 2010) cuyo episodio piloto, dirigido por Martin Scorsese, supuso un coste de 18 millones de dólares (Forbes, 2014). Bien es cierto que estas elevadas cifras no son novedad. Cabe recordar la emblemática *sitcom* de los 90, *Friends* (NOC, 1994 - 2004), cuya última temporada (de 18 episodios) costó 180 millones de dólares. Sin embargo, la gran diferencia es que la mayoría de este presupuesto se invirtió en los actores, quienes llegaron a ganar un millón de dólares cada uno por episodio, lo que supone un total de 108 millones. Por el contrario, estas nuevas ficciones se centran en alcanzar esa calidad y estética cinematográfica del producto seriado.

Así pues, resulta evidente que el panorama actual de la ficción serial ha evolucionado en todo: nuevas y más complejas tramas argumentales, mayor innovación en las fórmulas narrativas y en la variedad temática, nuevos formatos de producción y distribución del producto y, por tanto, nuevos formatos de consumo (plataformas digitales y programación a la carta, TiVo, DVD, Blu-Ray o portales de descarga directa, por citar algunos). De modo que no es extraño que un fenómeno como el *cliffhanger* o gancho narrativo (*hook* en su expresión original) también se haya visto afectado por esta transformación, ampliando sus diferentes usos, funciones y tipologías.

2.2. El *cliffhanger* y la fuerza del “to be continued...”

Toda obra de ficción (y de hecho, también de no ficción) trata en mayor o menor medida de atraer y mantener el interés de su audiencia por su contenido. La diferencia radica en la importancia que cada género y producto le conceda, y es en este punto donde entra en escena el *cliffhanger*, ya que, como se verá a lo largo de este trabajo, establecer el gancho en el lugar y momento indicado resulta tan importante en el proceso creativo como la propia construcción de la trama. Dada la complejidad narrativa y estructural que hoy en día abunda en el serial de ficción, cada vez más trabajos abordan este

concepto anglosajón tratando de definir sus implicaciones narrativas. Sin embargo, a pesar de ser un término utilizado con bastante asiduidad en textos especializados y académicos, no siempre se emplea con el mismo fin. Por otro lado además, no hay una traducción literal que equipare en la lengua castellana el significado del término *cliffhanger*, por lo que a continuación se comprobará que los autores consultados optan por emplear esta palabra en su idioma originario.

2.2.1 Definiendo el término

Con el fin de abordar este término con la mayor exactitud posible, se han seleccionado una serie de definiciones, establecidas por diversos teóricos, que están especializadas en el ámbito audiovisual. Cabe mencionar que cada vez es más habitual encontrar referencias a este recurso en el mundo del videojuego, donde dejar al jugador en suspenso entre una escena y otra es un método para garantizar su continuación hacia el siguiente nivel. Sin embargo este trabajo se ha ajustado a definiciones relacionadas con el objeto de estudio, las series de televisión.

Para empezar, dentro del mundo cinematográfico, el diccionario técnico de cine de Königsberg (ed. 2004), define el *cliffhanger* del siguiente modo:

Película de gran suspense con un final especialmente tenso, denominada así en el ámbito anglosajón por los seriales en los que la heroína, que colgaba de un acantilado (en inglés, *hanging from a cliff*) era rescatada en el último minuto. *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*, 1979) de Ridley Scott, puede considerarse un moderno *cliffhanger*.

No es una aclaración completa, ya que equipara el *cliffhanger* a una tipología de género, lo que puede llevar a confusión. Por otro lado, adentrándose en el campo televisivo, Concepción Cascajosa (2005: 207) resuelve que se trata de un “final que deja la resolución del argumento en suspense, a menudo acompañado del rótulo ‘continuará...’”. Sin embargo, esta también es una explicación que, como señala Iván Bort, en el contexto televisivo contemporáneo resulta insuficiente, pues “el uso de *cliffhangers* se

viene utilizando, además de en su vertiente clásica *inter-episódica*, de forma incluso *intra-episódica* —variante que suele denominarse comúnmente como *hook* (gancho)— en series como *Alias* (ABC, 2001 - 2006) o *Prison Break* (Fox, 2005 - 2009)” (Bort, 2012: 504). Sin embargo, es cierto que Cascajosa ya delimita el término a un concepto o acción que sucede en el acto final de una obra —que bien puede ser literaria, audiovisual o un videojuego, por ejemplo—. Más extensa es la teórica Anna Tous (2009: 176), refiriéndose a este recurso como un final repentino “que deja la trama en suspense para asegurar el retorno de la audiencia, bien sea al próximo episodio o a la siguiente temporada”. “Televisivamente”, añade, “es una característica inherente de las *soap-operas*”, y matiza que “la intensidad de los *cliffhangers* está condicionada por el periodo temporal de descanso”, es decir, será más intensa cuanto más prolongada sea la duración de la pausa entre un programa y el siguiente. Así, Tous añade un nuevo rasgo a la definición como es el factor temporal para la efectividad del fenómeno. Por su parte Iván Bort defiende que:

Un *cliffhanger*, literalmente “colgante de un acantilado”, es un suceso que normalmente, al final del capítulo de una serie de televisión, cómic, película, libro o cualquier otra obra de la que se espera una continuación, genera el suspense o el *shock* necesario para hacer que el receptor de la misma —audiencia, espectador, lector— experimente el máximo interés posible en conocer las consecuencias, el resultado y/ o el desarrollo de dicho efecto en la siguiente entrega. En el campo que nos ocupa, el de las series de televisión, el *cliffhanger* por antonomasia se sitúa siempre en el episodio final de cada una de las temporadas. (...) Su objetivo es mantener en vilo la espera de una nueva temporada de cada serie para fidelizar el consumo tras el inevitable y ya normalizado parón entre las temporadas (Bort, 2012: 504).

En su definición, Iván Bort incluye todo lo visto hasta ahora, enfatizando también en la búsqueda de generar interés y suspense, y en el factor temporal con los *cliffhangers* entre temporadas para fidelizar a la audiencia. Para terminar, una definición actual en su lengua original, del productor y guionista estadounidense Neil Laundau servirá de contrapunto para las aproximaciones castellanas:

A cliffhanger is a plot device that leaves a character or characters facing either a dangerous situation or a shocking revelation. As all drama is

essentially manipulation (and not reality), a cliffhanger leaves the audience asking, what's going to happen next?¹ (Landau, 2014: 239)

Se pueden apreciar grandes similitudes entre todas las interpretaciones anteriores, coincidiendo en ciertos puntos importantes para delimitar el concepto. Citando los aspectos más destacados, se recogen los siguientes:

- Funciona como una herramienta o mecanismo narrativo de tensión dramática y mecanismo de persuasión hacia el desenlace.
- La traducción más literal del término viene a ser “colgante de un acantilado”, expresión que lleva a pensar en “quedar suspendido en el aire” o “dejar en vilo”.
- Normalmente se ubican al final de un episodio (de una novela, cómic, serie...), generando suspense o sorpresa, para enlazar con el siguiente.
- Cuanto más dure la pausa entre dichos episodios, mayor será/deberá ser la fuerza del *cliffhanger*. De ahí que el *cliffhanger* entre temporadas sea el de mayor peso narrativo.
- Dentro de las series de televisión existe una variante denominada gancho o *hook*, para atrapar al espectador dentro de cada episodio².

2.2.1.1. Orígenes. Del Efecto Zeigarnik a las novelas de suspense

El término *cliffhanger* para referirse a este fenómeno psicológico tiene su origen, según ciertos autores, en la novela por entregas de Thomas Hardy, *A pair of blue eyes*, que se publicó en la revista británica *Tinsley's Magazine* entre 1872 y julio de 1893 (Codes, 2013; Sullivan, 2010), cuando uno de sus personajes quedaba literalmente colgado en un precipicio, sin saber qué iba a ocurrir a continuación.

¹ “Un *Cliffhanger* es un recurso argumental que deja a un personaje o personajes frente ya sea una situación peligrosa o una revelación impactante. Como todo drama es esencialmente manipulación (y no la realidad), un *cliffhanger* deja a la audiencia preguntando, ¿qué va a pasar después?”

² Este matiz se explicará con mayor detenimiento en los puntos siguientes. Sin embargo, para tener una idea aproximada del término, Joël Magny en *Vocabularios del cine*, lo define como una “escena constituida por una acción fuerte, sorprendente, intrigante, situada al principio del guión y de la película para *atrapar* la atención del espectador” (2004: 50).

Ahora bien, el poderoso efecto psicológico que este recurso narrativo ejerce sobre el espectador se explica por medio del Efecto Zeigarnik, nombre que recibe de su investigadora, la psicóloga soviética Bluma Zeigarnik. En 1927 determinó por medio de un sencillo experimento que las personas recuerdan mucho mejor aquellas tareas pendientes o interrumpidas, frente a las ya finalizadas (Bort, 2012: 504). El motivo es que un proyecto inacabado genera en la persona cierta ansiedad que resulta difícil de olvidar, es por eso que se experimenta alivio una vez la actividad está acabada.

La historiadora María José Codes sitúa el origen de esta herramienta narrativa en los primeros relatos por entregas de escritores como Charles Dickens y Wilkie Collins (2013). Este nuevo formato apareció a inicios del siglo XIX con la consolidación de la prensa como Cuarto Poder. Las novelas por entregas, o folletines, eran relatos que se incluían en los periódicos de forma seriada, donde la intriga y el suspense se mantenían hasta el final del capítulo, de modo que el lector debía esperar a la próxima publicación para desentrañar el misterio (Navas, 2010: 38). En el caso del escritor inglés Charles Dickens, empleó este recurso para lanzar la gran mayoría de sus obras literarias. *Los papeles póstumos del Club Pickwick*, su primera novela, inicialmente se publicó por entregas entre marzo de 1836 y noviembre de 1837 en el periódico *The Morning Chronicle*, convirtiéndose en todo un acontecimiento literario (Gómez, 2000: 195). Sin embargo, el uso de esta técnica narrativa se remonta mucho más allá pues, sin duda, este truco de atracción es el que Scheherazade, narradora y personaje principal de la recopilación de cuentos árabes *Las mil y una noches*, ya ponía en práctica contando, interrumpiendo y retomando la historia noche tras noche para evitar la muerte (Peláez, 2010: 10).

Este mismo sistema es el que más adelante heredarían los seriales radiofónicos o radioseriales, ocupando a lo largo de los años 30 una posición de honor en la programación radiofónica norteamericana y posteriormente en la del resto del mundo. Convirtiéndose en un género propio, este tipo de

programas narran y escenifican una historia de ficción que se emite de manera fragmentada en capítulos con una duración y periodicidad fija (Arias, 2008: 3). Un formato que, con el nacimiento y desarrollo de la televisión, se emplearía como modelo y antecedente del serial televisivo contemporáneo (Bort, 2012: 72).

2.2.2. *Dallas* y el primer gran *cliffhanger* televisivo

Una de las series más emblemáticas de los años 80 y que mantuvo en vilo a buena parte de la audiencia estadounidense durante catorce temporadas fue *Dallas* (CBS, 1978 - 1991). Del creador David Jacobs y producida por Lee Rich desde su productora Lorimar Television, *Dallas* fue una de las grandes apuestas de la CBS. La serie seguía a una familia multimillonaria de Texas, rodeada de lujos y engaños, que rápidamente se hizo con una audiencia fiel siguiendo una estrategia de numerosos personajes y tramas llenas de giros. Pero sin duda, el momento decisivo para la ficción y sus seguidores llegó la noche del 21 de marzo de 1980,

... cuando resonó el mismo disparo en millones de hogares estadounidenses. La víctima: J.R Ewing, el maquiavélico protagonista del programa más visto del momento. En los últimos segundos del episodio que daba fin a la tercera temporada, había aparecido una enigmática silueta dispuesta a acabar con el personaje más odiado por el público (Sahali, 2007: 84).

La pregunta “¿quién mató a R.J.?” fue una de las más repetidas ese año, hasta el punto de protagonizar una portada en la revista Time Magazine, y de convertir dicha escena en uno de los hitos de la historia de la televisión (Sahali, 2007: 84). El hecho de terminar el episodio, y en consecuencia, la temporada, dejando la trama principal interrumpida con ese *cliffhanger* fue totalmente innovador (Cascajosa, 2005a: 39), y la industria de la televisión aprendió el poder que este fenómeno representaba. “Desde aquel momento, el *cliffhanger* o interrupción brusca de la acción al final de una temporada, se convertiría en uno de los recursos más socorridos de las series televisivas” (Sahali, 2007: 84). El efecto fue indudable, ya que tras este inesperado giro final, la noche en que *Dallas* regresó a la pequeña pantalla con el inicio de la cuarta temporada, el

76% de la audiencia aguardaba expectante la solución del misterio (Sahali, 2007: 85; Meisler, 1995), que no se supo hasta el quinto capítulo. A partir de esta temporada 1979-1980, todas las siguientes terminaron también con finales de este tipo (Capilla y Solé, 1999: 73).

2.2.3. Evolución del *cliffhanger* y sus tipologías

Iván Bort ya ha marcado unas líneas más arriba la principal separación tipológica de *cliffhangers* que va a seguir este trabajo, teniendo en cuenta la ubicación de éste dentro de la serie. Por un lado, la posición clásica *interepisódica*, es decir, situado al final de cada capítulo para enlazar con el siguiente; y de forma *intraepisódica* —también denominado *hook* (gancho) por Bort (2012: 260)—, es decir, dentro del episodio actuando como gancho entre actos. A esta clasificación principal se añadirá una segunda según el tipo de argumento y su importancia para el desarrollo de la trama.

Empezando por la primera clasificación, hay que tener en cuenta que no todos los géneros y formatos seriados emplean el *cliffhanger* del mismo modo. Resulta evidente que según la tipología de género y formato sus rasgos característicos varían de un modo u otro, y sus necesidades son distintas. En esta línea, Neil Landau marca la principal diferencia entre los dos grandes géneros de la ficción televisiva, el drama y la comedia, en el empleo del fenómeno *cliffhanger*:

One of the main differences is that drama series offer us cliffhangers at the end of each episode to keep us coming back for more, while sitcoms tend to bring each episode's self-contained storyline to a thematic conclusion (often with a subtle moral) to highlight a specific lesson learned³ (Landau, 2014: 85).

Es decir, mientras que las series dramáticas tienden a desarrollar una trama principal a lo largo de toda una temporada y, por tanto, requieren de

³ "Una de las principales diferencias es que las series dramáticas nos ofrecen *cliffhangers* al final de cada episodio para hacernos volver a por más, mientras que las comedias suelen tener tramas autoconclusivas e individuales en cada episodio, con una conclusión temática (a menudo con una sutil moraleja) para resaltar una lección aprendida específica".

continuidad episódica para tal efecto, las comedias no precisan en la misma medida de ganchos interepisódicos porque suelen construirse con episodios autoconclusivos, cuya temática, por lo general, varía de un capítulo al siguiente (Forero, 2002: 140).

Por otro lado, la duración del episodio en función de su género es un factor fundamental en la generación de suspense para mantener la atención del espectador. Basándose en lo que Madeline Dimaggio apunta, “in a half-hour sitcom, there are two or three climaxes per episode and, in the hour show, there are four, five, or six climaxes per episode, all depending on the network format. The exception is cable (HBO, Showtime), with no commercials⁴” (Dimaggio, 2008: 67). Es decir, en el formato de media hora (que en realidad queda reducido a 22 minutos por los cortes comerciales), hay entre dos y tres actos, dependiendo de los espacios publicitarios. Estos bloques o *acts* —actos— suelen tener estructuras más fijas en las *sitcoms*, y más flexibles en los dramas, que tienden a emplear formatos de una hora, y cuya estructura puede llegar a estar dividida hasta en seis actos. Es por eso que “las series han aprendido a utilizar pequeños *cliffhangers* antes de cada corte con el fin de que la audiencia se quede clavada en sus asientos, expectante” (Costas, 2014: 246) a la espera de la resolución tras los anuncios. En cambio, las cadenas privadas que no poseen pausas comerciales tienen mayor libertad para estructurar sus actos.

Continuando con las *sitcoms*, también Patricia Diego González y M^a del Mar Grandío Pérez coinciden en que la estructura de las tramas de este género depende principalmente de su emisión:

Cada capítulo se divide en dos partes de 12 minutos separadas por la publicidad. De esta manera, el guión está también partido en dos actos separados por el corte publicitario. Al final de este primer bloque, la acción deberá quedarse en suspense en lo que se llama *cliffhanger*, es decir, se abre una acción dentro de la trama episódica que no se cerrará hasta después de la publicidad (Thompson, 2003: 42),

⁴ “En una *sitcom* de media hora, hay dos o tres clímax por episodio y, en los de una hora hay cuatro, cinco o seis por episodio, dependiendo del formato de la *network*. La excepción es el cable (*HBO*, *Showtime*) que no tienen anuncios”

alimentando la intriga y asegurándose, de esta manera, que el espectador permanezca frente al televisor para conocer cómo concluye el capítulo. (Diego y Grandío, 2009: 86)

Respecto al uso clásico interepisódico, que es el más reconocido, Kristin Thompson (citado en Diego y Grandío, 2009: 87) destaca la función de estos ganchos entre temporadas, “que se generan al mantenerse una trama central de la serie abierta hasta el primer episodio de la siguiente temporada, algo muy habitual en géneros dramáticos y que fomenta la fidelización de los espectadores en el tiempo”.

Sin embargo igual de importante es mantener el suspense de episodio a episodio pues, dado el gran abanico de posibilidades y canales que existen, si la serie decae y el público no está enganchado, no supone ningún esfuerzo abandonarla por otra mejor. Esto mismo es lo que ocurre con el formato telenovela que, aunque no es el objeto de estudio de este trabajo, es interesante destacar porque, al tener una periodicidad diaria, los ganchos tienen un papel más importante y las tramas deben ser muy interesantes para arrastrar a su audiencia día a día. M^a Teresa Forero explica que,

... cada bloque debe terminar con una escena de gancho. el capítulo del viernes debe tener el gancho más fuerte de la semana. Esto es así porque con dos días de diferencia hasta el capítulo siguiente, el público debe tener algo muy fuerte para excitar su interés, sino, se dispersa y puede tentarse a “espíar” el lunes otro programa (2002: 120)

Las *sitcoms*, por su parte, al estar planteadas como episodios independientes unos de otros, juegan con el propio argumento, “incorporando tramas al estilo de la *soap opera* a través de tramas seriales para poder mantener los índices de popularidad” (Diego y Grandío, 2009: 87).

Por último, existe una tendencia menos extendida que consiste en cerrar una serie situando un *cliffhanger* en la última escena del episodio final de la serie, recurso que se ha popularizado quizá a partir del final de *The Sopranos*. La serie se despidió el 10 de junio de 2007 con un polémico fundido a negro tras una escena inconclusa, dejando su resolución a la imaginación del

espectador. Tras 40 minutos de episodio sin sobresaltos, Tony Soprano está cenando en un restaurante con su esposa y su hijo manteniendo una conversación distendida, cuando un desconocido mira en dirección a su mesa. Y justo en el momento en que la hija va a entrar por la puerta, Tony Soprano levanta la vista y el episodio finaliza con un fundido a negro de diez segundos, sin sonido, tras el cual aparecen los títulos de crédito. Un desenlace intencionadamente confuso y ambiguo que dejó a miles de seguidores sin una respuesta clara (Sahali, 2007: 126-127).

Por lo general, “el fin del espectáculo es siempre un hecho traumático para el público (Company y Marzal, 1999: 55), pero lo es aún más en la narrativa serializada” (Bort, 2012: 29), ya que ese vínculo producto-consumidor que se ha creado a lo largo de un periodo de tiempo concreto —y generalmente prolongado— llega a su fin, dejando un vacío en la rutina de quien lo seguía fielmente. Ya lo dice Bort: “ningún final será nunca enteramente placentero” (2012: 29), sin embargo este sentimiento se acentúa cuando se trata de un desenlace abierto con preguntas sin resolver, dejando en el espectador una profunda sensación de desasosiego de la que es difícil desprenderse.

Una cuestión diferente es la de aquellas series canceladas de forma prematura, y cuya trama principal o arco argumental, se ve abruptamente interrumpido, viéndose en la obligación de concluir el serial de un modo que posiblemente no sería el elegido por los creadores de tener la oportunidad. *Carnivàle* (HBO, 2003 - 2005) es un ejemplo de serie de televisión cancelada en su segunda temporada —de las seis que su creador, David Knauf, tenía previstas (Cascajosa, 2005: 116)— “debido al estancamiento en audiencia, pero sobre todo, a los importantes incrementos en los gastos de producción de la segunda temporada —cuyo coste por episodio rondaba los cuatro millones de euros—” (Bort, 2012: 139). Otro caso de la HBO, *Deadwood* (2004 - 2006), también fue cancelada con tres temporadas, dejando su historia y a un público ganado a través del tiempo sin final feliz. Lo cierto es que hay incontables

ejemplos de series canceladas en cada temporada televisiva. Series con finales inconclusos, que dejan en el aire el conflicto y por tanto, en una suerte de incertidumbre a sus espectadores, preguntándose, “¿qué habría ocurrido sí...?”.⁵

2.2.3.1 Otras fórmulas y partículas narrativas que “enganchan”: *teasers* o *pre-openings*, *previously* y *pre-endings*

Como ya se ha comentado anteriormente, debido a la mayor complejidad narrativa y al aumento del número de tramas que se suceden en los seriales televisivos actuales, son necesarias nuevas fórmulas que ayuden a seguir la evolución narrativa de la serie y a situar al espectador en el momento actual del *plot arc* —o “arco argumental” según Toledano y Verde (citado en Bort, 2012: 269)—. En su tesis doctoral *Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo*, Iván Bort señala una serie de partículas narrativas de apertura y cierre dentro de las series de televisión que por su ubicación en la estructura del episodio funcionan como elementos propios de “enganche”. Es lo que él denomina *opening*, *previously*, *pre-opening*, *ending* y *pre-ending*. Se explican a continuación:

El concepto de *opening*, determinan Bort y Gómez (2009: 32), “se asocia originalmente al tema musical que, generalmente, en la animación japonesa, acompañaba a las secuencias de imágenes y vídeo que servían como apertura a cada episodio de una serie”. Sin embargo, a medida que el propio concepto, así como la narrativa de las series han ido evolucionando, su definición se ha ampliado para englobar a “la secuencia audiovisual completa de introducción”. En España también se conoce como *cabecera* o *intro*, aunque son términos

⁵ A pesar de que no es el propósito del presente trabajo, cabe diferenciar aquellos seriales que no consiguen superar su primera temporada en emisión, de aquellos que han acumulado con los años una audiencia fiel y más tarde son eliminados de la parrilla. Por un lado, el sentimiento de vacío que experimenta el espectador será mayor cuanto mayor sea el vínculo forjado con el tiempo. Por otro, si la serie se ha emitido durante más tiempo habrá tenido la oportunidad de desarrollar mayor número de tramas e intrigas, y de generar más lazos con la audiencia por medio de cabos sueltos o ganchos con los que atrapar al espectador. Sin embargo, ambas modalidades son consideradas iguales a efectos de este trabajo, pues el resultado en cuanto a final abrupto de la serie es el mismo.

más inexactos (Bort y Gómez, 2009: 32). Todas las series de televisión tienen un *opening* precediendo al episodio que sirve como seña de identidad y de reconocimiento. Mientras que “la trama de cada episodio puede variar en mayor o menor medida, [...] el *opening* de una serie de televisión permanece, en esencia, y salvo modificaciones y alteraciones entre temporadas, inmutable a lo largo del tiempo” (Bort, 2012: 242).

Por otro lado, Bort acuña el término *previously* para hacer referencia a la partícula narrativa que frecuentemente, al inicio del episodio, va introducida por una *voice over* o un texto con la frase «*previously on...*» (2012: 270). Este recurso no aparece siempre pero es cada vez más habitual en las series, dada la creciente complejidad de las tramas e historias, y consiste en

... un breve resumen con un montaje estratégicamente orquestado para situar al espectador con toda la información mínima necesaria para abordar el nuevo capítulo. Estas breves recapitulaciones [...] suelen tener una duración de entre 20 y 40 segundos, y presentan determinados cortes montados a un ritmo muy rápido” (Bort y Gómez, 2009: 33).

Así, el *previously* se configura como “otro mecanismo narrativo de captación, complementario al [...] *cliffhanger*, pero situado al extremo opuesto de la estructura del serial” —habida cuenta que el *cliffhanger* clásico se ubica al final del episodio, como se ha visto—. De este modo funciona “como *enganche* para todo aquel espectador que necesite refrescar su memoria o renovar la información que necesita para *seguir* la serie” (Bort, 2012: 271).

Los formatos *half-hour* y, concretamente las comedias de situación, también se hacen eco de estas fórmulas. Continuando con Diego y Grandío, la mayoría de las *sitcoms*

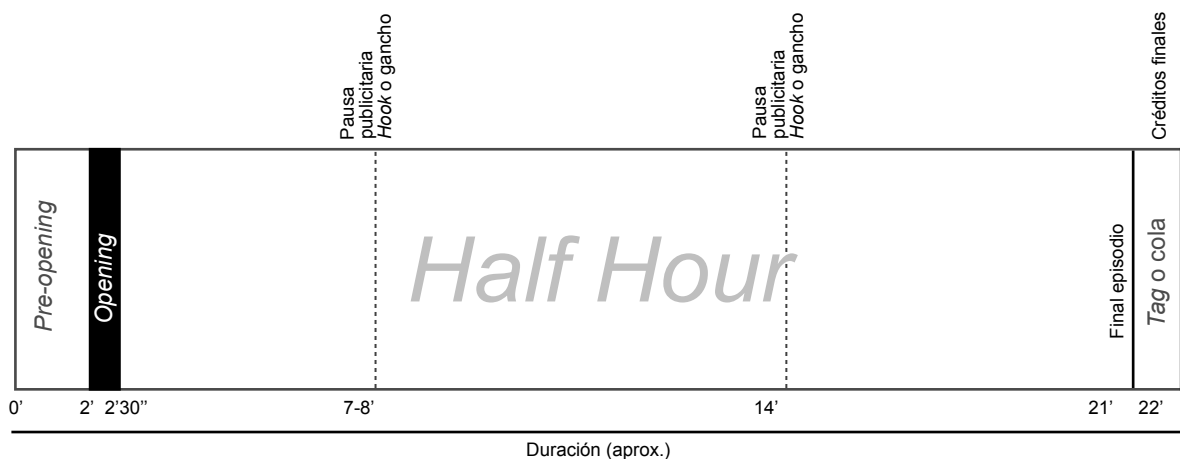
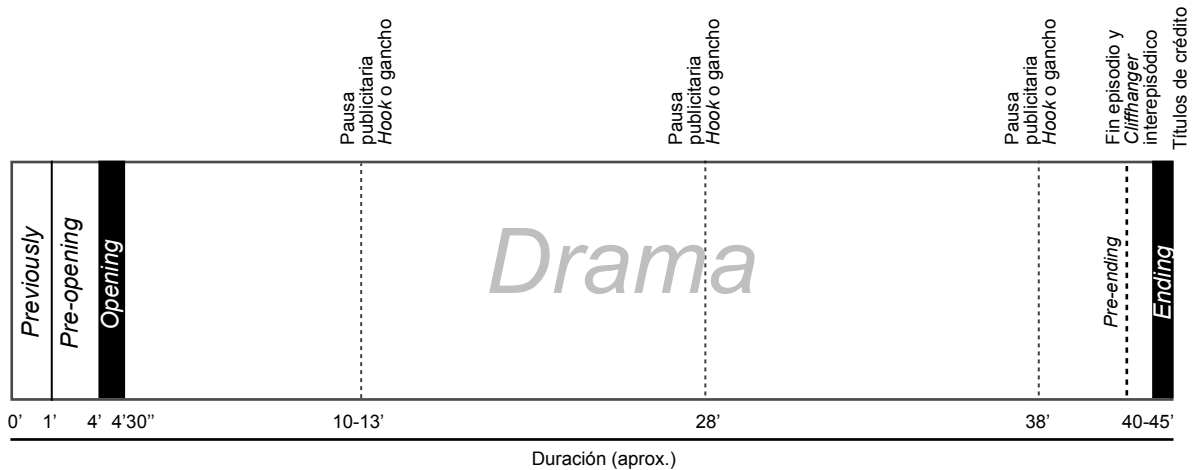
... tienen el denominado *teaser* o *hook* al inicio de cada episodio. Es una corta escena que sirve para captar la atención de la audiencia y asegurar que continuará viendo la serie después del primer corte publicitario. En Estados Unidos se coloca habitualmente antes de los títulos de créditos” (2009: 87).

En este sentido, Bort coincide en el concepto pero discrepa con la nomenclatura del mismo al considerar que en las series dramáticas se queda insuficiente e incompleto porque los formatos *one hour* tienen un desarrollo, tanto en tiempo como en contenido mayor y más complejo. Y por otro lado, por lo que en el mundo de la publicidad se asocia a este vocablo. Es por eso que Bort plantea otra terminología, *pre-opening*, para referirse a esa partícula narrativa inicial que precede a los títulos de crédito —*opening*— e inaugura el episodio, cumpliendo la función de gancho y captando la atención del espectador (Bort, 2012: 265 - 268). Una nomenclatura con la que este trabajo coincide y que será la empleada a partir de ahora para seguir así una misma línea de estudio y a su vez evitar confusiones con la partícula empleada en publicidad.

Situándose en el otro extremo del capítulo, en cuanto a partículas narrativas de cierre del episodio, Bort señala el *ending*, que “se corresponde con los títulos de crédito finales de toda serie de televisión” (Bort, 2012: 274), y el *pre-ending*, como elementos encargados de mantener la expectación del espectador hasta el episodio siguiente. Bort denomina *pre-ending* al “tejido diegético que se instala como preámbulo de la indefectible aparición del *ending* en cada episodio de una serie de televisión” (Bort, 2012: 276). Es decir, son esos instantes finales de cada episodio que dan paso a los títulos de crédito. Las *sitcom* por su parte, sitúan lo que se denomina “*tag* o cola, que se emite durante los títulos de crédito (Rannow, 2000:30). Es una corta escena que se presenta como chiste final” (Diego y Grandío, 2009: 87). No debe estar necesariamente relacionada con el argumento del capítulo (Toledano y Verde, 2007: 110), pero tiene que ser muy atractiva para enganchar al espectador y que “se quede hasta el final de los créditos, ya que los mismos se están sobreimpresionando sobre una última —y normalmente especialmente cómica— escena de cierre del episodio” (Bort y Gómez, 2009: 36).

A continuación, y basándose en el esquema del paradigma de Syd Field (1995) y en el de las partículas narrativas de apertura y cierre de Bort (2012),

se incluye un esquema gráfico de la estructura de un episodio tanto en formato *half hour* como de una hora, con el fin de visualizar de forma clara las diferentes tipologías de ganchos y *cliffhangers* que pueden darse en un episodio según su ubicación.



2.2.3.2 La atracción de la trama: el *cliffhanger* argumental

Para completar este apartado contextual de tipologías según los autores, es necesario incluir una última clasificación establecida por Neil Landau (2014: 239-243). Se trata de un gancho de gran importancia para el desarrollo de la historia, como es el argumental. Según el autor, hay diversos y muy variados tipos de *cliffhangers* dentro de las tramas argumentales de las series, pero los más destacados se resumen en los siguientes:

- **Personaje en peligro:** Interrumpir la emisión en el momento justo en que un personaje corre peligro de muerte es un método muy empleado en el formato *soap opera*, dejando para el episodio siguiente su resolución. Uno de los ejemplos más destacados puede ser el comentado anteriormente del final de la tercera temporada de *Dallas* con el disparo a R.J.
- **Bomba de relojería:** uno de los *cliffhanger* más efectivos es saber que el tiempo se acaba y el personaje debe completar una misión a contrarreloj.
- **“Love is in the balance”:** como el dicho “en el amor y en la guerra todo vale”, el amor es todo un drama, y cuando el protagonista finalmente descubre a quién ama puede ser un buen *cliffhanger*. De igual modo que la atracción sexual y/o amorosa es uno de los ganchos más potentes y reconocibles que nunca pasa de moda.
- **Sorpresa/giro:** una sorpresa o giro introducido y desarrollado correctamente, proporciona una sacudida a la audiencia, dejándola con un “¡no lo vi venir!”
- **Muerte de un personaje:** supone un *shock* para la audiencia la muerte repentina de un personaje importante para la trama, aunque es un efecto muy recurrente en las series dramáticas; también puede darse en comedias.
- **Descubrir un secreto:** En este caso, el espectador sabe de qué se trata pero los personajes no, de modo que el gancho radica en saber cuándo los personajes van a descubrir el secreto, cómo van a reaccionar y qué va a pasar a continuación.
- **Final abierto:** por lo general las series terminan con un final cerrado, que responde a cada pregunta y ofrece al espectador una sensación de paz. Sin embargo puede ocurrir que el final sea ambiguo, sin dejar nada claro sino todo lo contrario. El final de la serie *The Soprano* deja a la audiencia con el interrogante: “¿Tony va a morir?”
- **Acontecimientos de la vida:** Algunos ganchos están relacionados con eventos de la vida de los personajes: matrimonios, aventuras, divorcios, compromisos, rupturas, embarazos, nacimientos... para enfrentar a los personajes con eventos de la vida que no están dentro de su control.

Landau incluye además dos categorías vistas ya previamente en este trabajo como son los ganchos entre actos, a los que se refiere como mini *cliffhangers*, y los ganchos dentro de las comedias situados para mantener el suspense entre el acto uno y dos durante el corte publicitario.

2.2.4. Propuesta de una nueva definición y clasificación tipológica

Los apartados previos han servido para contextualizar el estado de la cuestión y sentar unas bases teóricas para adoptar una posición diferenciada y personal. En este punto se va a plantear una aproximación más precisa al término *cliffhanger*, con el fin de acotarlo y definirlo lo mejor posible.

Recapitulando, a partir de las diversas definiciones consultadas y las citas de autoridad, se ha determinado lo siguiente: el *cliffhanger* —“colgante de un acantilado”, “al borde”, lo que hace pensar en “quedar suspendido en el aire” o “dejar en vilo”— es un mecanismo narrativo que genera tensión dramática, ubicado normalmente al final de un episodio (de una novela, cómic, serie...) para provocar sorpresa o suspense y enlazar con la siguiente entrega. Además, cuanto más dure la pausa entre dichos episodios, mayor deberá ser la fuerza de atracción de este mecanismo. La clasificación vista de Landau, que él califica de *cliffhanger* argumental, también indica que esta herramienta puede tomar forma de cualquier acción o hecho, como un disparo, una muerte, la duda ante un “sí quiero” en una boda, o la simple apertura de una escotilla tal y como ocurre al final de la primera temporada de *Lost* (ABC, 2004 - 2010). El requisito indispensable es que dicho clímax sea interrumpido y que la fórmula sea innovadora de modo que el espectador no pueda prever su resolución.

No obstante, el *cliffhanger* en el ámbito televisivo debe ser contemplado como un fenómeno mucho más complejo, resultado de la evolución del formato serial y de la programación televisiva en general. Una de las características definitorias del discurso televisivo es la fragmentación. Los programas están

divididos en capítulos que a su vez están subdivididos por franjas publicitarias. Por cuestiones comerciales, es importante mantener a la audiencia sin cambiar de canal durante estos paréntesis, de ahí que, como ya han explicado los expertos unas líneas más arriba, es habitual situar un pequeño *hook* o gancho —mini *cliffhanger*— en el momento anterior al corte.

Así pues, es innegable que el *cliffhanger* va ligado a la fragmentación y la serialidad, desde su origen en las novelas por entregas y los radiodramas, hasta hoy en la series y los videojuegos. Por este motivo se ha establecido que, para ser considerado *cliffhanger*, debe ser un componente narrativo muy potente, que implique un cambio de dirección —o giro— en la historia (o al menos lo prometa), pero que además no se resuelva, dejando la acción inacabada con el objetivo de retomarla en el futuro, bien tras los anuncios, en el próximo episodio, temporada, o tras varios capítulos, aumentando de ese modo la tensión y el interés por conocer su resolución. En ocasiones —más de las que se debería— las series finalizan un episodio en medio de un fuerte clímax que en la próxima entrega se resuelve sin suponer ningún cambio para el desarrollo del *plot*. Esta estrategia, también comúnmente empleada entre las pausas publicitarias, es un pequeño engaño para el espectador, quien se mantiene pegado al televisor para descubrir después que era solamente un falso giro sin repercusión alguna posterior. Seguiría considerándolo *cliffhanger* porque cumple los requisitos previamente explicados, pero podría considerarse un *falso cliffhanger*, caso que podrá verse en el *corpus* del trabajo.

En este punto también sería conveniente, por otra parte, marcar la diferencia entre los conceptos de *cliffhanger* y *plot point* —nudo de la trama o punto de giro—, ya que ambos son fácilmente confundidos. Para Syd Field (citado en Gómez Tarín, 2009: 22) los nudos de la trama son “acontecimientos que se enganchan a la historia y la hacen girar en otra dirección”. Según matiza Kristin Thompson en *Storytelling in the New Hollywood*, “a plot point is an incident or event, that hooks the story and spins it around into another direction.

Plot points are also commonly referred to as *turning points* or *curtains*⁶, y añade que, en su libro, ella se decanta por el término *turning point* —punto de inflexión— “since it implies a crucial event or change, whereas a plot point would simply seem to imply a significant event that might or might not create a major transition⁷” (Thompson, 1999: 23). Por eso para este trabajo el concepto que Landau considera *cliffhanger* argumental será tomado como *plot point* si la acción no queda inconclusa y/o si lanza la trama en otra dirección. A modo de establecer una distinción entre ambos conceptos, a continuación se presentan dos casos representativos:

- Un ejemplo de *cliffhanger* se encuentra en el episodio *Gliding Over All* (05x08) de *Breaking Bad* (AMC, 2008 - 2013). Uno de los momentos de mayor tensión dramática de la serie es cuando Hank por fin descubre que Walt es Heisenberg, suceso que marca el final de la primera mitad de la temporada. Se trata de un *cliffhanger* porque, por un lado, el espectador está pendiente de que llegue este momento. Por otro, porque esa escena cierra el episodio en medio de un clímax que no va a resolverse hasta varias semanas después, dejando la acción suspendida en el aire.
- Por otro lado, en el episodio 05x15 de *The Good Wife* (CBS, 2009 -) y también marcando el corte de mitad de temporada, uno de los personajes principales, y vital para la protagonista, Alicia Florrick, es asesinado de forma imprevista. Se trata de un punto de giro —*plot point*, *turning point*, o *Twist*— porque supone un *shock* para el espectador y, sucediendo en mitad del episodio el resto del capítulo va arrastrando la acción. Además, que sea asesinado marca el resto de la temporada e incluso a la protagonista, pero no podría considerarse un *cliffhanger* porque la acción no queda “suspendida en el aire” a la espera de una resolución.

⁶ “Un punto de giro es un incidente o evento que engancha a la historia y la hace dar un vuelco en otra dirección. A este concepto también se le conoce como “puntos de inflexión” o “cortinas”.

⁷ “ya que implica un evento o cambio crucial, mientras que un punto de giro simplemente implicaría un evento significativo que podría, o no, crear una transición importante”.

Debido a esto quizá en el cine sería más acertado hablar de punto de giro en lugar de *cliffhanger*, ya que no tiene ese factor de acción inacabada, suspendida en el tiempo. Con algunas excepciones como podrían ser las películas de la franquicia *Marvel* o de *James Bond* entre otras, que emplean estrategias similares a las explicadas por Bort en su tesis. Las primeras optan por añadir una escena final de apenas unos segundos entre los títulos de crédito, consiguiendo que el espectador permanezca frente a la pantalla hasta el fundido final a la vez que siembra la expectación por la próxima entrega — *pre-endig*—. Las películas del agente secreto por su parte, empiezan con una suerte de *pre-opening*, con una escena de aproximadamente entre diez y quince minutos que sirve para captar la atención del espectador. Aunque también hay otros ejemplos que no siguen precisamente estos esquemas, como las escenas introductoras de Indiana Jones. En *Raiders of the Lost Ark* (Spielberg, 1981) por citar una, la escena introductoria de la película presenta a Indiana Jones recuperando un objeto de gran valor histórico y huyendo después en avión para no ser capturado. La secuencia siguiente se sitúa en la universidad, donde Jones da clases y unos agentes del gobierno le encargan la misión que supondrá la trama principal de la película. Así pues, el avión alejándose a lo lejos hace la función de enlace retórico entre la *intro* y el *grosso* de la película, sin necesidad de unos créditos iniciales que dividan las escenas, como ocurre en *James Bond*.

Otro caso que requiere de una mención especial es el de las miniseries que, por las características de su formato, habitualmente pueden ser confundidas con telefilmes o *TV movies*. Hay que tener en cuenta que la propia definición de la miniserie como género televisivo es ambigua (Cascajosa, 2006: 19) y, aunque no entra en la muestra escogida para este estudio, resulta de interés para el mismo porque, por su formato fragmentado, se entienden como una serie de televisión que deja la resolución de un clímax para la siguiente entrega. En este caso el *cliffhanger* interepisódico cumple la misma función que en una serie de televisión al uso. Sin embargo, si el mismo producto se consume de forma continuada y sin pausas, estos mismos *cliffhangers*

interepisódicos funcionan como puntos de giro dentro de una película de larga duración. No va a profundizarse en la cuestión porque, a pesar de que este terreno en el ámbito académico merece una consideración a parte, tampoco está bien definido (Cascajosa, 2006: 19 - 20).

Para finalizar, y por todo lo hasta ahora comentado y justificado, se considera que la definición aportada por Iván Bort (2012: 504) es la que más se ajusta a esta investigación, siendo la más acertada para delimitar y explicar el término *cliffhanger*. Por otro lado, en cuanto a las tipologías, ya se ha estipulado que existe una clasificación de *cliffhanger* interepisódico, que bien puede ser entre episodios y entre temporadas; así como el caso especial ubicado al final de la serie; y otra clasificación intraepisódica, es decir, dentro del mismo capítulo, como son las partículas del *previously*, *pre-opening*, y *pre-ending* estudiadas por Bort (2012), y los mini *cliffhangers* —*hook*— antes de las pausas publicitarias, y esta será la clasificación que se seguirá en el *corpus* del trabajo.

2. LITERATURE REVIEW

2.1. The golden age of television: Qualitative and quantitative evolution

It is a fact that, in the last fifteen years, the theoretical labor about American TV seriality has greatly increased. An increase that is the consequence of the exponential growth of the quality of this series, making what the experts call the TV Golden Age, with new structures, and definitely with new ways to make tv shows.

Is that big this change that the french director Chris Marker, (quote in Cascajosa, 2009: 7) doesn't doubt to affirm that the north american television has the same level than the Hollywood productions in so many aspects. And there are a lot of people who consider that the quality of this new fiction series comes from, mainly in the close similarities between the movies and la television. Concepción Cascajosa determined two facts about this link in the present television production. On one hand, "the use of riskier narrative concepts", and on the other, "the gradual importance of aesthetic values" on the small screen. Cascajosa calls this "televisualidad" (Cascajosa, 2005: 11), which makes the series a comparable experience to the cinema. However, to understand this, it's necessary first to go back to the forties, to see this evolution and development.

After the Second World War, the United States assumes its status as a global winner and Hollywood becomes the world's largest producer of entertainment and fiction. In this postwar period (1949-1960) productions multiply in television format, and is born the First Golden Age of American television (Piscitelli, Scolari, Maguregui, 2010: 7). With more broadcasting licenses and frequencies, television products are also multiplied and, although their quality has not improved exponentially, "this was the great Golden Age because new audiovisual contents were an innovative vehicle to collect the different cultural expressions to entertainment for millions of people" (Piscitelli, Scolari, Maguregui, 2010: 8). Is the american Robert J. Thompson, in his study

Television's second golden age (1997) who calls the eighties and nineties, marked by series like *Hill Street Blues* (NBC, 1981 - 1987), *Moonlighting* (ABC, 1985 - 1989), *ER* (NBC, 1994 - 2009), or *Twin Peaks* (ABC, 1990 - 1991), as the Second Golden Age of Television. This period is characterized by the complexity and multiplication of plots, greater self-awareness of the characters, greater complexity and more realism and depth in their inner world and psychology (Benchichà, 2015; Cascajosa, 2005). From these 90 start explored new ground in the narrative and serial production. Scolari and Maguregui (2010: 9) say that *Twin Peaks* and *The X-files* (Fox, 1993 - 2002) are the most pioneer series. They were the first and changed the characteristics of gender and moral categories. And, although there isn't an academic or critical agreement about the start of this golden age, there are a number of TV series that have marked its rise. Cascajosa (2005) notes *Buffy the vampire slayer* (WB, 1997 - 2001/UPN, 2001 - 2003) and *The West swing* (NBC, 1999 - 2006) as the first signs of contemporaneity and thematic quality, and Iván Bort (2012: 48) says that *The Sopranos* (HBO, 1999 - 2007) is the the inflection point to this era of American drama (Bort, 2012; Tous, 2008).

But it is from 2000 when the quality of the television series has become more apparent. To explain this boom it must take into account the industrial, technological and narrative factors, and also the audience, that influence each other simultaneously (García, 2014: 22). From this golden age, the best contemporary narrative happens on TV, attracting writers, directors and biggest names in cinema to television (Martin Scorsese, Steven Spielberg, Tom Hanks, Matthew McConaughey or Kevin Spacey for example). Carlos Reviriego (cited by Hermida, 2013: 630) adds that, besides the aesthetic and narrative quality of these series, the special relationship that viewers remain today with the series:

While fiction film has made progress towards its dissolution [...] soap operas have been able to preserve their confidence in the development of the audiovisual narrative. Even more: They have consolidated their existence as the most reliable sales to diagnose the dynamics of our time. [...] Probably because series have been able to take the pulse of popular culture and anxiety of our time much better than cinema. Confidence in the audiovisual story that generates the television is not only his dramatic creativity [...], but its effectiveness to detect moods and concerns of today's world.(Reviriego, 2011: 7-8).

Furthermore, new players have been added to the television market as Netflix, which means a change to the distribution of television content through the Internet. This platform has begun to produce their own drama series (Amazon now does too) as the political drama *House Of Cards* (2013 -), and it provides its subscribers the entire season at a time. This is an innovation in the way people consume series, because now the viewer decide how he wants to watch the series (García, 2014: 22).

On the other hand, it has already been said that the technical quality of the television series is as good as the cinema, and is also equal in resources because huge sums of money are invested in order to achieve this film quality adapted to television. Perhaps the most notorious example of this quantum leap is the war miniseries *The pacific* (HBO, 2010). Produced by Steven Spielberg, Tom Hanks and Gary Goetzman, this mini-serie based on World War II about 10 episodes, it cost almost \$ 250 million (173 million euros) to the industry (García, 2010). It is not the only case, *Terra nova* (Fox, 2011), that only had one season, it cost more than 69 million dollars with just 13 episodes aired; or the 20s serie *Boardwalk Empire* (HBO, 2010) whose pilot episode, directed by Martin scorsese, had a cost of 18 million dollars (Forbes, 2014). It is true that these high figures are not new. For example the iconic 90s sitcom, *Friends* (1994 - 2004), whose last season (18 episodes) cost 180 millions dollars. However, the big difference is that most of this budget was spent on the actors who everyone won a million dollars per episode, representing a total of 108 million.

So, it is clear that the current situation of serial fiction has evolved in everything: new and more complex story lines, new narrative formulas and themes, new formats for production and distribution and, therefore, new forms of consumption (digital platforms, TiVo, DVD, Blu-Ray or direct download sites, for example). So it is not surprising that the cliffhanger or hook has also been affected by this transformation, expanding its different uses, functions and typologies.

2.2. Cliffhanger and the “to be continued...”

All fictional (and indeed non-fictional) products try to engage and to keep the audience interest in the content. It all depends of how important it is for each gender. And it's on this point that cliffhanger is important, because establishing the hook on the indicated site and time is as important in the creative process as the construction itself of the plot. Considering the narrative and structural complexity that today have the television series, more and more studies discuss this anglo-saxon concept trying to define their narrative implications. However, although it is a term widely used in specialized texts, not always has the same purpose. Moreover there isn't a translation for the term in spanish. That's why the authors consulted choose to use this word in its original language.

2.2.1 Defining the term

In order to address this term in the best way possible, we have selected a number of definitions, from different theorists, who are specialized in the audiovisual area. It is also common to find references to this resource in the video game world, because leaving the player in suspense from one scene to another is a way to guarantee his continuation into the next level. However, this study only used definitions related to the television series.

To start, in the movie world, the technical dictionary of film, made by Konigsberg (ed. 2004), defines cliffhanger as:

Great suspense film with a particularly tense finale, named in the Anglo-Saxon by serial in which the heroine, hanging from a cliff was rescued at the last minute. *Alien* (1979) by Ridley Scott, could be considered a modern cliffhanger.

It isn't a complete clarification, because it says that cliffhanger equates to a typology of gender, which may create confusion. On the other hand, in the television area, Concepción Cascajosa (2005: 207) says that is an “ending that leaves the resolution of the argument with suspense, often accompanied by the text 'continued...’”. But, this explanation, as Iván Bort says, it is not enough on television, because “the cliffhangers are used, in a conventional inter-episodic form as well as intra-episodic —a version that is also often referred as hook— in series as *Alias* (ABC, 2001 - 2006) or *Prison Break* (Fox, 2005 - 2009)” (Bort,

2012: 504). However, it is true that Cascajosa defines the term as a concept or action that happens in the final act of a play, —which can be literary, audiovisual or video game, for example—.

Anna Tous (2009: 176) is more specific on her definition. She refers to the cliffhanger as a sudden ending “that leaves the plot in suspense to ensure the return of the viewers to the next episode or the next season”. “On television”, adds, “it is an inherent characteristic of the soap-operas”, and argues that “the intensity of the cliffhangers is conditioned by the time period of break”, so, it will be more intense the longer the time between a program and the next. So, Tous added a new feature to the definition: the time factor for the effectiveness of the phenomenon. Meanwhile Ivan Bort argues that:

A cliffhanger, literally "hanging from a cliff", is an event that usually, at the end of an episode of a TV series, comic books, movie, book or any play with continuation, generates suspense or the necessary sock to make the viewer experience the greatest possible interest in knowing the consequences, in the next chapter. On the subject of the television series, the par excellence cliffhanger is always placed in the final episode of each season. (...) Its goal is to keep in the air waiting for a new season of each series to retain the consumption after the inevitable and already normalized break between seasons (Bort, 2012: 504).

His definition includes all that we have seen until now, and it emphasizes in two important points: Search for generating interest and suspense, and the time factor with cliffhangers between seasons for fidelity to the audience. To conclude this point, an actual english definition from the producer, and american writer Neil Landau will be useful to compare with the spanish definitions:

A cliffhanger is a plot device that leaves a character or characters facing either a dangerous situation or a shocking revelation. As all drama is essentially manipulation (and not reality), a cliffhanger leaves the audience asking, what's going to happen next? (Landau, 2014: 239)

There are great similarities between all previous interpretations coinciding in some important points to define the concept. The highlights are:

- It works as a narrative mechanism of dramatic tension, and as a mean of persuasion to the ending.
- Its literal translation is "hanging from a cliff," a term which suggests to "hang in the air" or "leave in suspense".

- Cliffhanger is usually at the end of an episode (a novel, comic, series ...), generating suspense or surprise, to link up with next.
- The longer the time between episodes, the greater will be the strength of the cliffhanger. So the cliffhanger between seasons is the most decisive.
- In the television series there is a variant called hook, to catch the viewer into each episode.

2.2.1.1. Origins. Effect Zeigarnik to mystery novels

The term cliffhanger referring to this psychological phenomenon originates, according to some authors, in the serial novel by Thomas Hardy, *A pair of blue eyes*, which was published in the British journal *Tinsley's Magazine* between 1872 and July 1893 (Codes, 2013; Sullivan, 2010) when one of his characters was literally hanging off a cliff, not knowing what would happen next.

But the psychological effect of this narrative device is explained by the effect Zeigarnik. Its name comes from the Soviet researcher and psychologist, Bluma Zeigarnik, who discovered it. In 1927, she determined by a simple experiment, that people remember better those pending or interrupted tasks, than the already completed (Bort, 2012: 504). The reason is that an unfinished project generates some anxiety in the person that is hard to forget, that's why when the activity finishes we experience relief.

The historian María José Codes says that the origin of the cliffhanger is the first serialized stories of writers like Charles Dickens and Wilkie Collins (2013). This new format appeared in the early XIX century with the consolidation of the press as Fourth Estate. The serialized novels were stories that were included in the papers serially, where intrigue and suspense remained until the end of the chapter, so then the reader should wait for the next issue to unravel the mystery (Navas, 2010: 38). The English writer Charles Dickens used this resource to publish the majority of his literary works. *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, his first novel, it was published in installments between March 1836 and November 1837 in *The Morning Chronicle*, and it

became a literary event (Gómez, 2000: 195). However, this narrative technique was already used much earlier. This trick is that Scheherazade, narrator and main character in *The Thousand and One Nights*, already used narrating, interrupting and returning the story night after night to avoid death (Peláez, 2010: 10).

This system is the same as the radio serials will inherit and will use during the '30s. These programs will be an important part of American radio programming of the time and the rest of the world. The serial would be a genre of the radio, and these programs tell and act out a fictional story that is emitted fragmented into chapters with a fixed duration and periodicity. (Arias, 2008). A format that, with the birth and development of television, would be used as a model and precedent of contemporary TV serial (Bort, 2012: 72).

2.2.2. Dallas and the first TV cliffhanger

One of the most famous 80's TV series and kept on edge much of the American audience for fourteen seasons was *Dallas* (CBS, 1978 - 1991). Created by David Jacobs and produced by Lee Rich from Lorimar Television, *Dallas* was one of the biggest bets of the CBS. The soap opera followed a family of Texas billionaire, surrounded by luxuries and deceit, which quickly became a loyal audience following a strategy of numerous characters and plots full of twists. But undoubtedly the decisive fiction and his followers moment came the night of March 21, 1980,

... when the same shot rang out in millions of American homes. The victim: J.R. Ewing, the evil protagonist of the most watched program of the moment. In the closing seconds of the episode that finished the third season, an enigmatic figure appears willing to kill the most hated character by the public (Sahali, 2007: 84).

The question "who shot R.J.?" was one of the most repeated that year, even he staged a front page on *Time* magazine, and the scene became one of the milestones in the history of television (Sahali, 2007: 84). The fact that finish the episode, and therefore, the season, leaving the plot that interrupted was totally innovative cliffhanger (Cascajosa, 2005: 39), and television industry

learned the power that this phenomenon represented. “Since then, the cliffhanger or abrupt discontinuation of action at the end of a season, became one of the handiest resources TV series” (Sahali, 2007: 84). The effect was undeniable, because after this unexpected final twist, the night that Dallas returned to the small screen with the start of the fourth season, 76% of the audience waited expectantly solving the mystery (Sahali, 2007: 85; Meisler, 1995), that it wasn’t known until the fifth chapter. From 1979-1980 season, all of the following also ended with the end of this type (Capilla y Solé, 1999: 73).

2.2.3. Evolution of cliffhanger and its typologies

Iván Bort has already made the main typological classification of cliffhangers that will continue this investigation, taking into account the location of it in the series. On the one hand, the classical inter-episode position, that is at the end of each chapter to link the following; and also intra-episodic —also called hook by Bort (2012: 260)—, that is, within the episode acting as a hook between acts. To this first classification will be added a second type depending on the type of argument and its importance for the development of the plot.

Starting with the first classification, it must be taken into account that not all genres and formats use the cliffhanger serials alike. It is clear that depending on the type of genre and format their characteristics vary in one way or another, and their needs are different. In this point, Neil Landau marks the principal difference between the two main genres of television fiction, drama and comedy, in the use of cliffhanger:

One of the main differences is that drama series offer us cliffhangers at the end of each episode to keep us coming back for more, while sitcoms tend to bring each episode’s self-contained storyline to a thematic conclusion (often with a subtle moral) to highlight a specific lesson learned (Landau, 2014: 85).

That is, while dramas tend to develop a main plot over a whole season and, therefore, require episodic continuity for that, comedies don’t need so many inter-episodic hooks because the episodes are usually self-conclusive, whose theme, usually varies from one chapter to the next (Forero, 2002: 140).

Furthermore, the duration of the episode according to its kind is fundamental to generate suspense and keep the viewer's attention. Madeline Dimaggio says that, "in a half-hour sitcom, there are two or three climaxes per episode and, in the hour show, there are four, five, or six climaxes per episode, all depending on the network format. The exception is cable (HBO, Showtime), with no commercials" (Dimaggio, 2008: 67). That is, in the half hour format (actually it is reduced to 22 minutes for the commercial breaks), there are two and three acts, depending on advertising space. These acts tend to have more fixed structures in sitcoms, and more flexible in dramas, because these ones usually use one hour formats, and its structure can be divided into 6 acts. That's why "series have learnt to use mini cliffhangers before each cut in order that the audience stay stuck in their seats, waiting" (Costas, 2014: 246) waiting for the resolution after the announcement. On the other side, private broadcasters that don't have commercial breaks have greater freedom to structure their acts.

On sitcoms, also Patricia Diego González and María del Mar Pérez Grandío agree that the plots structure depends mainly of their issue:

Every chapter is divided into two parts of 12 minutes separated by advertising. This way, the script is also divided into two separate acts by the commercial break. At the end of this first block, the action must remain in suspense in what is called cliffhanger, that is, an action that is opened into the episodic plot and that it isn't closed until after advertising (Thompson, 2003: 42), increasing intrigue and ensuring, in this way, that the viewer remains in front of the TV to see how conclude the chapter. (Diego y Grandío, 2009: 86)

Respect to classic inter-episodic use, the most recognized, Kristin Thompson (cited by Diego and Grandío, 2009: 87) emphasizes the role of these hooks between seasons, "generated by keeping a central plot unfinished until the first episode of the next season, something very common in dramatic genres and promotes loyalty of the spectators in time".

However equally important is to keep the intrigue between episodes because, as there are many series and channels to choose from, if the series gets worse and the public is not engaged, it is likely abandon it for something better. That's what happens with the soap opera format, that, although it is not

the object of study of this work, It is interesting because, having a daily periodicity the hooks have a greater role and plots should be very interesting to catch the audience every day. M^a Teresa Forero says that,

... each block must end with a hook scene. Friday's episode should have the strongest hook of the week. This is because with two days until the next chapter the public should have something strong to excite their interest, if not, people could be tempted to "spy" other programs on monday (2002: 120)

Sitcoms, on the other hand, as they are produced as separate episodes, play with the argument itself, "adding frames in the style of the soap opera through serial frames to maintain popularity ratings" (Diego y Grandío, 2009: 87).

Finally, there is a less widespread trend that consists in closing a series placing a cliffhanger in the last scene of the final episode of the series, resource that has become popular since the end of *The Sopranos*. The series ended the June 10, 2007, with a controversial fade to black after an unfinished scene, leaving its resolution to the viewer's imagination. After 40 minutes of uneventful episode, Tony Soprano is having dinner with his wife and son, when a stranger looks toward his table. And just at the moment when the daughter is going to come through the door, Tony Soprano looks up and the episode ends with a fade to black than ten seconds without sound, after which the credits appear. A deliberately confusing and ambiguous ending that left thousands of fans without a clear answer (Sahali, 2007: 126-127).

In general, "the end of the show is always a traumatic event for the public (Company y Marzal, 1999: 55), but it is even more in the serialized narrative" (Bort, 2012: 29), because that link consumer-product that has been created along the time --and usually prolonged-- comes to the end, leaving a void in the routine of the viewer. Bort says it: "Any final is never entirely pleasant" (2012: 29), however this feeling grows when it is an open ending that doesn't resolve and leaves the viewer a feeling of uneasiness which is hard to let.

A different question are those prematurely canceled series, and whose plot arc is abruptly interrupted, and this forces the serial to conclude in a way that may not be the one chosen by the creators if they could choose. *Carnivàle* (HBO, 2003 - 2005) is an example of it, because it was cancelled in the second season —and its creator, David Knauf, wanted to make six seasons (Cascajosa, 2005: 116)— “because of the stagnation of audience, but most of all, because of the significant increases in costs of production of the second season —whose cost per episode was around four million euros—” (Bort, 2012: 139). Other HBO case, *Deadwood* (2004 - 2006), It was also canceled in the third season, leaving its history and its audience without a happy ending. The truth is that there are a lot of examples of this. Series with inconclusive end that leave in the air the conflict and therefore its viewers in uncertainty, wondering, “What would have happened if ...?”.

2.2.3.1 Other formulations and narrative particles that "hooked": teasers, openings y preendings

As it said before, because the narrative is more complex and the number of frames has increased in the current tv series, are required new ways to help keep the narrative evolution of the series and place the viewer at present of the plot arc. In his doctoral thesis “Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo”, Iván Bort points a narrative opening and closing particles into the television series that, by its location in the structure of the episode work as elements of “hook”. It is what he calls opening, previously, teaser, ending and pre-ending. Are explained here:

The concept of opening, determined by Bort and Gómez (2009: 32), “was originally associated with the musical theme that, in Japanese animation, accompanying the video sequences initiating each episode of a series”. However, as the concept and storytelling have evolved, its definition has changed to be “the complete audiovisual introduction sequence”. In Spain it is also known as a header or intro, although they are more inaccurate terms (Bort y Gómez, 2009: 32). All TV series have a opening preceding the episode that

functions as an identity signal. While “the plot of each episode could change more or less, [...] the opening of a TV series remains, in essence and except modifications between seasons, unchanging over time” (Bort, 2012: 242).

On the other hand, Bort called previously to the narrative particle that, frequently, at the beginning of the episode, it's introduced by a voice over or text that says «previously on...» (2012: 270). This element doesn't always appear, but it is becoming more common every time. because of the increasing complexity of the plots and stories, and it is:

... a brief summary with a strategical edition to place the spectator with all the necessary information to follow the next chapter. These brief summaries [...] usually last between 20 and 40 seconds, and have specific cuts mounted at a fast rhythm (Bort y Gómez, 2009: 33).

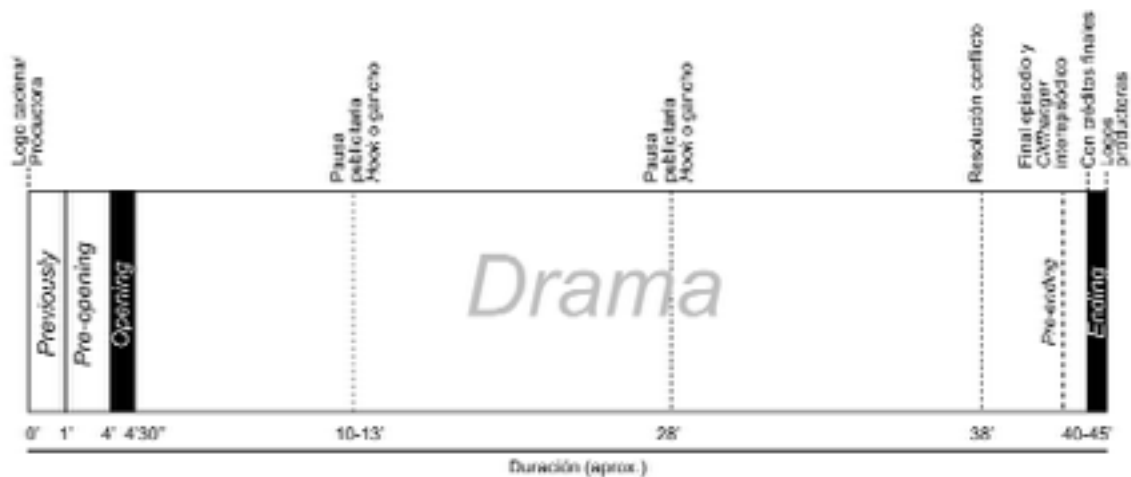
So, previously is another narrative mechanism to attract, complementary to the [...] cliffhanger, but located on the opposite end of the serial structure” — considering that the classic cliffhanger is located at the end of the episode—. Thus it works “as viewer engagement for anyone who needs to refresh his memory to continue the series” (Bort, 2012: 271).

The half-hour formats, and specifically sitcoms, also have these techniques. Diego and Grandío says that, most of the sitcoms

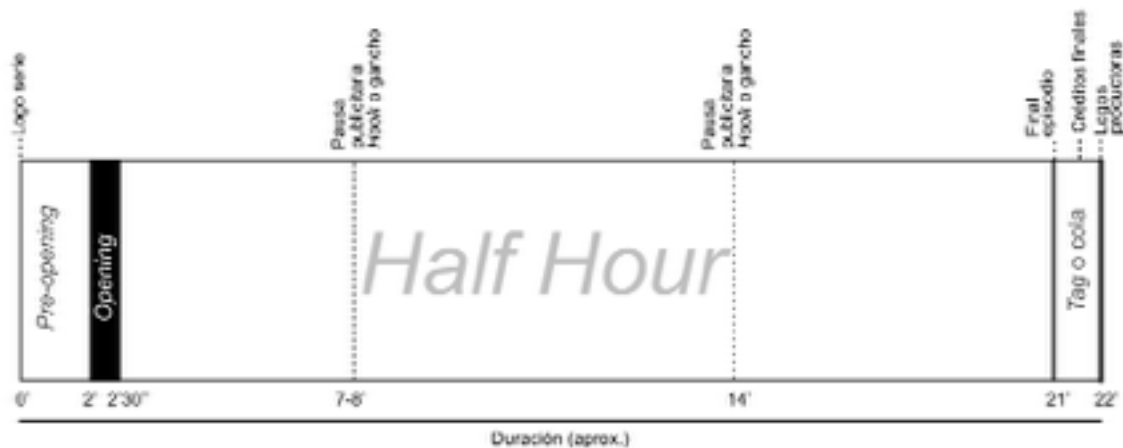
... “have a teaser o hook the beginning of each episode. It's a short scene that serves to catch the attention of the audience and ensure that they will continue watching the show after the first commercial break. In the United States it's usually placed before the credits” (2009: 87).

In this way, Bort agrees with the concept, but disagrees with the name because he believes that one hour formats have a development, in time and in content, more complex. On the other hand, because Teaser has another meaning in Publicity. So Bort raises another terminology, pre-ending, to refer the item that precedes the opening, and starts the episode, fulfilling the role of hook and capturing the viewer's attention (Bort, 2012: 265 - 268).

At the end of the chapter, as narrative closure particles episode, Bort talks about the ending, as “the ending credits titles of every TV series” (Bort, 2012:



274), and the pre-ending, as the elements responsible for keeping the viewer expectations until the next episode. He calls pre-ending the "diegetic tissue that is installed as a preamble to the ending in each episode of a television series" (Bort, 2012: 276). That is, it is these final moments of each episode that lead to the credit titles. Sitcom, at the end of the episode have what is called "tag issued during the credit titles (Rannow, 2000:30). "It is a short scene



presented as a final joke" (Diego y Grandío, 2009: 87). It should not necessarily be linked to the argument of the chapter (Toledano y Verde, 2007: 110), but it has to be very attractive to engage the viewer and "stay until the end of the credits, which are overprinting on a last —and usually especially comic— closing scene of the episode" (Bort y Gómez, 2009: 36).

Now a graphical diagram of the structure of an episode both half hour format as an hour is presented based on the Syd Field paradigm and Ivan Bort studies, in order to visualize how the different types of hooks and cliffhangers can be in an episode by location.

2.2.3.2. The attraction of the plot: The Storyline Cliffhanger

To complete this classification, it is necessary to include Neil Laudau's typology (2014: 239-243). It is a hook of great importance for the development of the story. According to the author, there are many and varied types of cliffhangers in the plotlines of the series, but the most important are:

- **Character in danger:** Interrupting the broadcast at the right time when a character is in danger is a widely used method in the soap opera format, leaving for the next episode resolution. One of the most best examples is the end of the third season of Dallas, when R.J. was shot.
- **Ticking bomb:** it is one of the most effective way to create a cliffhanger, to know that time is running out, and the character must finish his mission with no time.
- **“Love is in the balance”:** like the saying “all's fair in love and war”, love makes for good drama, and when star-crossed lovers finally realize their true feelings, it can make for a good cliffhanger. Just as sexual and / or romantic attraction is one of the most powerful and recognizable hooks that never gets old.
- **Surprise/twist:** a surprise or twist, seeded correctly, provides a jolt to the audience, leaving us saying, “I didn't see that coming!”
- **Death of a character:** a death of a character provides an emotional cliffhanger at the end of a show. It is something common in drama, but it also can happen in sitcoms.
- **Discovery of a secret:** In this case, the viewer knows what it is but the characters do not, so that the hook is to know when the characters are going to discover the secret, how they will react and what will happen next.
- **Lack of closure:** many shows end their series with closure: a final that answer every question and provides viewers with a sense of well being.

However, if a cliffhanger feels too ambiguous or information is withheld, there can be viewer backlash. The series finale of *The Sopranos* literally cut to black and left the viewer asking: “is Tony gonna die?”

- **Life events:** many cliffhangers consist on using character life events: marriages, affairs, divorces, engagements, break-ups, pregnancies and births to pit characters against forces in life not in their control.

Landau also includes two categories discussed earlier in this paper: the hooks between acts, which he refers to as mini-cliffhangers, and hooks into comedies placed to keep the suspense between act one and two during the commercial break.

2.2.4. Clarifying concepts: proposal for a new definition and typological classification

The previous sections have served to contextualize the state of the question and to provide a theoretical bases for adopting a different and personal position. In this point it will pose a more precise approach to the term “cliffhanger” in order to delimit it and define it the best possible.

Recapitulating, based on the consulted definitions and citations of authority, it has determined the following: cliffhanger —“hanging from a cliff”, which makes think in “hang in the air” or “leave in suspense”— is a narrative mechanism that generates dramatic tension, usually located at the end of an episode (a novel, comic, series ...) to cause surprise or suspense and link with the next delivery. Moreover, the longer the interval between these episodes, the greater will be the attraction of this mechanism. Landau’s classification, which he calls Storytelling Cliffhanger, idesignates that this tool can take the form of any action or fact, as a shot, a death, a doubt on a wedding, or the opening of a hatch as the first season *Lost* (ABC, 2004 - 2010). The only requirement is that the climax would be interrupted. However, the cliffhanger in television is a much more complex phenomenon. One of the defining characteristics of the television discourse is fragmentation. The programs are divided into chapters which are

also subdivided by advertising slots. On business issues, it is important to keep the audience without changing the channel during these parentheses, so, as the experts have explained a few lines above, it's common to place a mini cliffhanger or hook just before announcements.

Thus, it is undeniable that cliffhanger is linked to the fragmentation and seriality, from its origin in the serialized novels and radio dramas to this days in the series and video games. For this reason it has been established that, to be considered cliffhanger, it must be a very powerful narrative component which involves a twist in the story (or at least promise it), and it is not resolved, leaving the unfinished action to be finished in the future (after announcements, in the next episode, season or after several chapters), increasing the tension and the interest for knowing how it ends. Sometimes —more than it should— series end an episode in the middle of a big climax but in the next episode it turns out it was not important for the development of the plot. This strategy, also used between commercial breaks, is a little trick to the viewer, who waits front of the TV to find out later that it was only a fake twist with no impact. It would be cliffhanger because it meets the requirements explained before but could be called as a fake cliffhanger.

At this point it would be appropriate also make the difference between the concepts of cliffhanger y plot point, because both are very similar. According to Kristin Thompson in *Storytelling in the New Hollywood*, “a plot point is an incident or event, that hooks the story and spins it around into another direction. Plot points are also commonly referred to as turning points or curtains”, and says that, in her book she uses the term turning point “since it implies a crucial event or change, whereas a plot point would simply seem to imply a significant event that might or might not create a major transition” (Thompson, 1999: 23). That's why for this study, Landau's definition is gonna be taken as plot point the action is concluded and/or if the plot is directed in another direction. To differentiate the two concepts, we are going to use two representative cases:

An example of cliffhanger is the episode called Gliding Over All (05x08), of Breaking Bad (AMC, 2008 - 2013). One of the most tense moments of the series is when Hank finally discovers that Walt is Heisenberg, event that marks the end of the first half of the season. It is a cliffhanger because, first, the viewer has waited for a long time this moment arrives. On the other hand, because the scene closes the episode in the middle of a climax that it will be resolved several weeks after, leaving the action hanging in the air.

On the other hand, in the episode 05x15 of The Good Wife (CBS, 2009 -) and marking the mid-season break, one of the main characters, and vital for the protagonist, Alicia Florrick, it is killed unexpectedly. It is a plot point —turning point, or twist— because It is a shock for the audience and, as this happens in the middle of the episode, the rest of the chapter is dragging the action. Moreover, Además, the fact that is killed conditions the rest of the season and even the main character actions. But it isn't a cliffhanger because the action isn't "suspended in air" waiting for a resolution.

So maybe in cinema it would be better to talk about turning point instead of cliffhanger, because movies don't have that factor of unfinished action, suspended in time. There are some exceptions like the Marvel movies or James Bond, using similar strategies that Bort explains in his tesis. Marvel films add a final scene than a few seconds between the credits, making the viewer wait until the fade and at the same time this scene increases the anticipation for the next installment. 007 films begin with a pre-opening, a scene from ten to fifteen minutes that serves to capture the viewer's attention. Although there are other examples that do not follow these schemes, as Indiana Jones movies. In Raiders of the Lost Ark (Spielberg, 1981) for instance, the introductory scene shows Indiana Jones recovering an object of great historical value and then running away by plane to avoid be captured. The following sequence is in college where Jones teaches. Then Government agents ordered him the mission that would involve the main plot of the movie. So, the plane moving

away serves as a rhetorical link between the intro and grosso of the film, without some initial credits that divide the scenes, as in James Bond.

Another case that requires a special mention are the miniseries that because of the characteristics of its format, usually can be confused with telefilms or TV movies. It has to be into account that the definition of miniseries as television genre is ambiguous (Cascajosa, 2006: 19). And, although miniseries haven't been analyzed in this study, they are important too because of their fragmented form they are like TV series that leaves the resolution of the climax for the next episode. In this case the inter-episodic cliffhanger serves the same function as in a television series. However, if the same product is displayed followed and without pauses, these cliffhangers inter-episodic has the same function as turning points within a long movie. It will not be deepened in this question because, although is important in academic, should be considered separately and neither it is well defined by theoretical (Cascajosa, 2006: 19 - 20).

To conclude, and for all that has been said and justified, it is considered that the definition provided by Ivan Bort (2012: 504) is the most suited to this research, and is the most successful to define and explain the term cliffhanger. On the other hand, typologies are classified as inter-episodic, which can be between episodes, between seasons, and also the special case at the end of the series; and other intra-episodic classification that is, inside the chapter, as the previously, pre-opening, and pre-ending studied by Bort (2012), and mini-cliffhangers —hook— before commercial breaks, and this will be the classification adopted in the corpus of the study.

3. METODOLOGÍA

Una vez hecho este repaso por el estado de la cuestión y acotado el término y sus tipologías, lo que pretende este trabajo es ejemplificar cada uno de los tipos de *cliffhanger* establecidos con ejemplos concretos, demostrando así el amplio abanico de posibilidades que ofrece la narrativa seriada actual en cuanto a estrategias de atracción y fijación del espectador. Para el *corpus* se aplicará la definición y categorías establecidas en el punto 2.2.4.

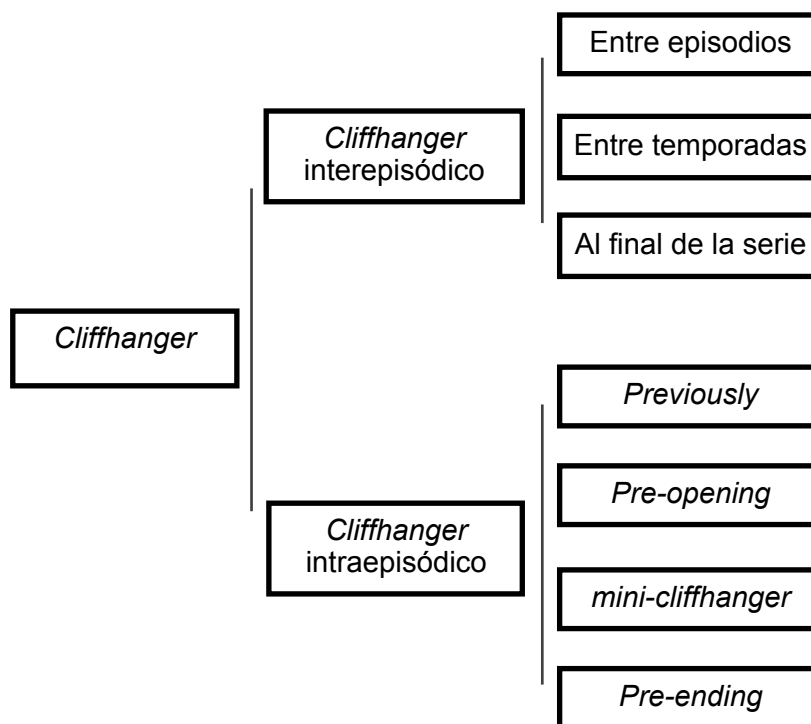
La metodología empleada para la elaboración del trabajo ha consistido en la lectura de bibliografía existente sobre la materia, y en la observación y análisis del texto audiovisual, tomando como ejemplos prácticos una muestra concreta de series televisivas de ficción norteamericanas que se han emitido a partir del año 2000. Por un lado, se ha considerado que la franja temporal posterior al año 2000 es suficientemente amplia para poder abarcar diferentes géneros y estilos narrativos, siendo, por otro lado, relativamente recientes para su análisis, facilitando su visionado. Además es en este último periodo cuando el salto cualitativo que ha sufrido la ficción televisiva se ha intensificado. Por otro lado, se centrará únicamente en ficciones norteamericanas porque, tal y como se ha visto en el apartado anterior, la televisión estadounidense se ha posicionado en cabeza de la producción seriada desde sus inicios, estableciendo las distintas edades de oro de las series y marcando las pautas que posteriormente se han seguido en los demás países. La ficción seriada europea y especialmente la anglosajona, también ha aportado grandes títulos en esta última década, especialmente en el formato miniserie. Sin embargo su influencia estética y narrativa ha sido menor en comparación con la norteamericana, de ahí también que este trabajo se centre en la producción de este país.

Así pues, ya que el campo de las series de televisión es muy variado y extenso, se ha seleccionado una muestra heterogénea de elementos paradigmáticos que sirven para representar el *grosso* del panorama televisivo

actual. Las series seleccionadas son: *How I Met Your Mother* (CBS, 2005 - 2014), *Modern Family* (ABC, 2009 -) y *The Big Bang Theory* (CBS, 2007 -) como *sitcoms* con estructura capitular o episódica; y *24* (Fox, 2001 - 2010), *Breaking Bad* (AMC, 2008 - 2013), *Carnivale* (HBO, 2003 - 2005), *Castle* (ABC, 2009 -), *Fringe* (Fox, 2008 - 2013), *Lost* (ABC, 2004 - 2010), *Pretty Little Liars* (ABC Family, 2010 -), *Prison Break* (Fox, 2005 - 2009), *The Good Wife* (CBS, 2009 -), *The Vampire Diaries* (The CW, 2009 -), y *True Blood* (HBO, 2008 - 2014) como modelos dramáticos de estructura seriada. Entre los criterios de selección han primado un diseño estructural episódico heterogéneo y la diversidad temática. A partir de este material, se ha procedido a la definición tanto del concepto como de las tipologías. Así pues, el presente trabajo expone los resultados de todo el proceso de investigación en base a estos productos seriados.

4. ANÁLISIS APLICADO Y RESULTADOS

Como los ejemplos que se presentarán a continuación existen muchos otros igual de certeros dentro del mismo rango temporal y muestra geográfica empleados para este trabajo. Esta determinada elección pretende ser una muestra ilustrativa de lo que hoy está a disposición del público televisivo. Se entiende, pues, que los materiales analizados son ejemplos paradigmáticos de un todo mucho más amplio. Para facilitar el recorrido por las diferentes tipologías y ejemplos, se seguirá el orden marcado en este esquema:



Cliffhanger interepisódico

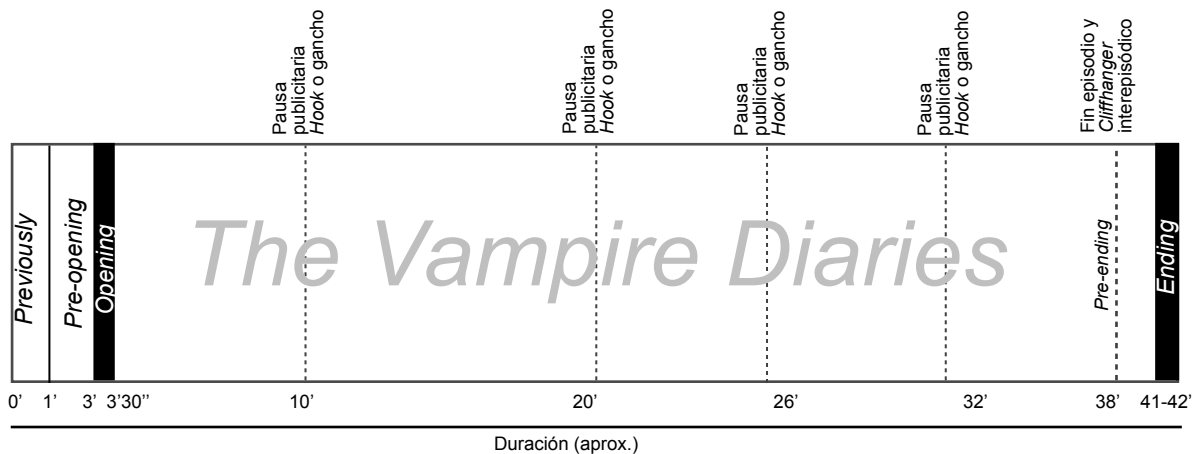
El *cliffhanger* interepisódico es quizá la modalidad más clara de representar con diversos ejemplos. Como se ha visto, se trata de una manera de mantener al espectador atrapado entre un episodio y el siguiente, lo que supone la esencia del formato seriado. Para ejemplificar este modelo se utilizarán diferentes producciones con el fin de mostrar diversos casos.

Empezando por la serie de la Fox ***Prison Break***, se trata de un producto a tener en cuenta porque su formato enlaza un episodio con el siguiente por medio de una escena cortada en el punto álgido que se continúa y cierra en el *pre-opening* de la entrega siguiente. Así, el *cliffhanger* se ubica al final de cada episodio y su resolución al inicio del siguiente —en el *pre-opening*—, dando continuidad a las entregas de forma cronológica. Puesto que esta tendencia se sigue generalmente a lo largo de toda la serie el esquema episódico es el siguiente:



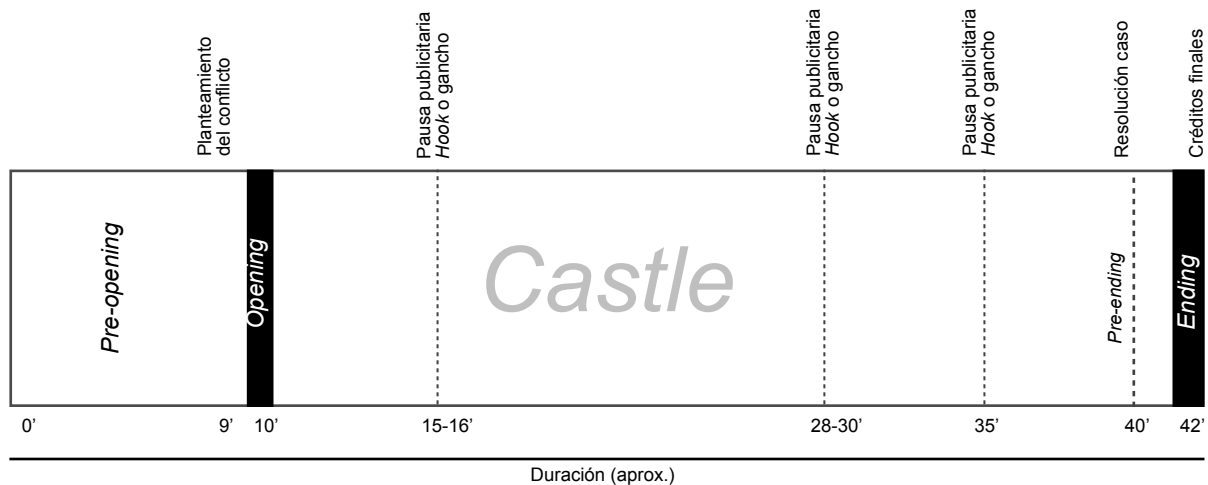
Pero hay más ejemplos. ***The vampire diaries*** serie de género fantástico enfocada al público adolescente, tiende a cerrar sus episodios con la estrategia de “personaje en peligro” para resolver más adelante el conflicto de forma acelerada y sin repercusiones en la trama. El capítulo ‘*The Turning Point*’ finaliza con Elena, la protagonista, que acaba de sufrir un accidente casi mortal y además está a punto de ser atacada por un ser sobrenatural, de modo que el espectador presupone que algo muy malo va a ocurrirle al personaje. Sin embargo en el *pre-opening* del episodio siguiente (‘*Bloodlines*’, 1x11) se descubre que el ser sobrenatural no es otro que Damon, quien en realidad ayuda a Elena a salir del coche y la rescata sin mayor relevancia para la trama (**Ver 1**). En este caso, el *cliffhanger* que está situado al final del episodio consigue crear ansiedad en el espectador y mantenerle en vilo, sin embargo en la siguiente entrega éste descubre que se trataba únicamente de un pequeño engaño o truco para mantenerle enganchado hasta el episodio siguiente. Esta

estrategia, que podría bautizarse como “falso *cliffhanger*” o “*fake*” porque no cumple las expectativas, se podrá observar a lo largo de toda la serie hasta el punto de convertirse en habitual, donde los protagonistas están en constante peligro pero siempre son salvados de la forma más simple, o cortan sus relaciones personales para retomarlas poco tiempo después. El esquema de la estructura episódica sería el siguiente:



Prison Break, *The Vampire Diaries* así como la mayoría de series dramáticas analizadas en este trabajo tienen una estructura de sus tramas seriada, es decir, dividen el relato extendiéndolo durante distintos capítulos de modo que la trama tiene continuidad. Es así como “la interrupción del discurso no concluido activa la expectación del receptor al final de cada entrega por la suspensión del desarrollo” (Gordillo, 2009: 95), y esto sucede por medio del *cliffhanger* interepisódico. Pero también hay otra modalidad de series cuyas tramas son independientes y autoconclusivas, que abren una nueva historia para cada episodio. Este formato es habitual en las series basadas en profesiones como *Cold Case* (CBS, 2003 - 2010), *Criminal Minds* (CBS, 2005), *CSI* (CBS, 2000), *House M.D.* (Fox, 2004 - 2012), o *Nip Tuck* (FX, 2003 - 2010) entre muchas otras. En representación de este modelo episódico autoconclusivo se utilizará como ejemplo la serie **Castle**: La composición del capítulo suele ser cronológicamente lineal y cumple la estructura del paradigma de Syd Field: un primer acto o planteamiento de la historia que presenta el nuevo caso policial y algún conflicto personal de Castle o Beckett; aparecen las

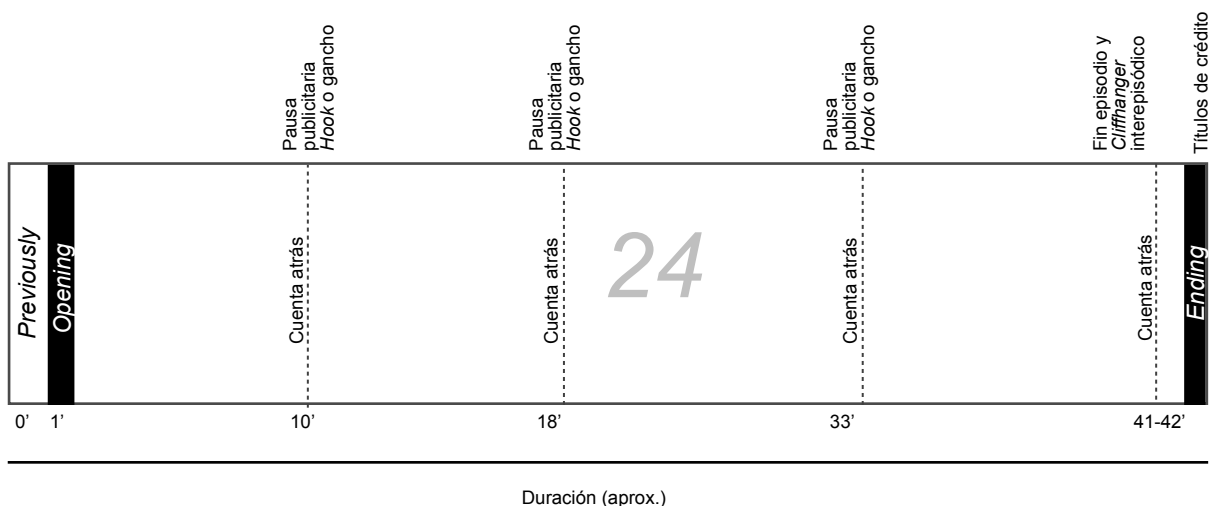
primeras complicaciones en el misterio, que marcan el primer punto de giro de la historia y dan paso al segundo acto o desarrollo de la investigación — mientras la subtrama personal también va avanzando—; y el tercer acto es el desenlace, donde se resuelve oficialmente el asesinato y también el conflicto personal de Castle. Este tercer apartado va precedido de un gran clímax, que es el momento en el que todas las piezas encajan y Castle descubre quién es el asesino.



Esta serie resuelve un determinado caso en cada episodio, que normalmente no tiene continuidad en las siguientes entregas. En cambio las tramas personales y la relación entre los personajes sí tienen continuidad e incluso se alargan a varios capítulos, y es con esta estrategia que mantienen a la audiencia fiel, aunque el espectador puede saltarse algún episodio sin perder el hilo de la historia.

La situación contraria representa la serie dramática **24**, que gira en torno a un agente de la CIA, Jack Bauer, que en cada temporada se enfrenta a una amenaza terrorista resultando en una trama principal que se interrumpe al final de cada episodio. **24** ha supuesto un nuevo modelo de ficción que “incluye en su estrategia narrativa dos elementos fundamentales: el cronómetro y la fragmentación”, y “la alternancia de filmación directa con planos de cámaras de seguridad e imágenes de satélite” (Carrión, 2011: 20). Son episodios a contrarreloj, donde la trama sucede en tiempo real —ya que cada episodio dura una hora y representa ese mismo periodo en la ficción—. **24** se ha convertido

en un referente televisivo además por emplear recursos narrativos como la cámara al hombro o la pantalla partida —*split screen*— que, coordinadas con el cronómetro enfatizan la sensación de realismo de la serie. Tomando como ejemplo el episodio piloto, el guión juega con las pausas publicitarias a las que da paso un pequeño *cliffhanger* formado por el cronómetro en cuenta atrás y un juego de pantallas partidas que muestran la situación actual de cada uno de los personajes. El episodio finaliza con una cuenta atrás que marca el fin de la hora acabada de ver y el inicio del próximo episodio. Así, el esquema del episodio sería el siguiente:



Por otro lado, y enlazando con la categoría siguiente, las temporadas en *24*, llamadas *Días*, suelen ser autoconclusivas porque la misión ha finalizado, aunque generalmente cierran con un gran *cliffhanger* que deja al espectador en *shock*. El último episodio de la primera temporada concluye con la muerte de la esposa de Jack a manos de su compañera de trabajo, quien resulta ser una infiltrada de una organización terrorista. El efecto de esta sorpresa o giro — según la categoría de Landau— es mayor porque el espectador descubre esta información en el episodio 1x23, es decir, antes que los personajes, y estará esperando expectante a que ellos lo descubran (**Ver 2**).

Cliffhanger entre temporadas

En esta categoría se ha valorado principalmente el grado de impacto del *cliffhanger* sobre la trama desarrollada durante la temporada en cuestión. Sin

embargo, debe tenerse en cuenta que las expectativas de cada espectador respecto a la resolución y/o continuación de la trama son muy diversas. A pesar de ello, se considera que un caso paradigmático de *cliffhanger* entre temporadas es la serie **Lost**, cuyos *final season* han sido minuciosamente analizados tanto por la crítica como por los estudiosos (Bort, 2012; Pearson, 2009; Piscitelli, Scolari, Maguregui, 2010). El final de la primera temporada sin ir más lejos, supone un buen ejemplo, ya que durante la mayor parte de la misma se ha ido gestando el interés de los personajes, y por lo tanto, del espectador, por descubrir qué se esconde tras esa trampilla (**Ver 3**). De modo que dejar ese misterio por resolver para la siguiente temporada justo en el momento en el que se deciden a abrirla, es un método para retrasar y no satisfacer la curiosidad. Sin embargo, el *cliffhanger* entre temporadas más representativo de *Lost* sucede en “*Through the Looking Glass II*” (3x23), pues,

El encuentro entre Kate y Jack (...) en Los Ángeles para hablar de lo sucedido en la isla (“Kate, *We have to go back!*”) indica que los *flashbacks* han dejado de conjugarse en pasado y que a partir de ese momento lo acontecido tendrá el valor categórico no de la sorpresa, sino del puro suspense. El espectador pasa de preguntarse qué sucederá para cuestionarse cómo pasará lo que se ha anunciado en el porvenir (Piscitelli, Scolari, Maguregui, 2010: 43).

Justo cuando la audiencia ya comprendía —o creía comprender— la dinámica narrativa de la serie con sus *flashbacks*, descubre todo un nuevo universo de posibilidades que tienen como objetivo aumentar la agilidad del relato al narrarlo saltándose la cronología lineal.

Otra de las creaciones de J.J Abrams es **Fringe**, que se hace eco de algunas de las señas de identidad de su predecesora, como los saltos temporales —tanto *flashbacks* como *flashforwards*— y sus finales de temporada con sorprendentes *cliffhangers*. Al final del episodio “*The day we died*” (3x22), último de la tercera temporada, a causa de un experimento que une los dos universos alternativos en uno solo, todo el mundo ha borrado a Peter de sus recuerdos. Teniendo en cuenta que Peter es uno de los personajes principales, esto implica que el espectador no tiene ningún tipo de pista sobre cómo se desarrollará la próxima temporada. La espera hasta la

siguiente emisión aumenta esta excitación y las preguntas, aunque la mayor incógnita es saber si Peter va a seguir apareciendo en la serie o no (**Ver 4**).

Por otro lado, en las *sitcoms* cada vez también es más habitual encontrar *cliffhangers* entre temporadas. Este formato ha adoptado —aunque en menor medida— el modelo del drama de cerrar sus temporadas abriendo una trama nueva o incorporando algún elemento rompedor de la cotidianidad que caracteriza a las comedias, pero siempre manteniendo el todo distendido y ligero que caracteriza a este formato. La *sitcom* ***How I met your mother*** cierra su penúltima temporada (episodio 8x24) revelando su secreto mejor guardado: quién es la esposa de Ted. Se trata de un fuerte gancho porque revela un misterio abierto durante ocho temporadas, y los seguidores de la serie tendrán que esperar varios meses para averiguar cómo continúa (**Ver 5**)

***Cliffhanger* al final de la serie**

Por lo general las series suelen tener unos finales que, de mejor o peor forma, concluyen la historia. Sin embargo también se da la tendencia opuesta de dejar alguna trama abierta a la imaginación del espectador, como un guiño final hacia sus seguidores, o para una posible continuación. Esto puede resultar más obvio en unas series que en otras. El 18 de enero de 2013, *Fringe* se despedía de sus seguidores con un final cerrado —y en general satisfactorio—, a pesar de que los guionistas no pudieron resistirse a un pequeño giro final con esa carta de Walter a Peter en la que le envía un tulipán blanco (**Figura 1**).



Figura1. Fotograma del Tulipán Blanco en el episodio 5x13.

Este tulipán ha tenido un significado especial para Walter durante toda la serie, actuando como *macguffin* a partir de la segunda temporada (episodio 2x18, “*White Tulip*”), sin embargo supuestamente Peter, por las alteraciones temporales de la última temporada no tiene constancia de ese hecho ni, por tanto, del significado del mensaje. La mirada de Peter en ese primerísimo primer plano final de la serie en cambio, podría sembrar dudas en el espectador (**Figura 2**).



Figura 2. Último plano narrativo de *Fringe*, Peter tras recibir el tulipán enviado por su padre.

En esta categoría también debe nombrarse ***Lost*** que, a pesar de que su episodio final es concluyente con la trama principal —para algunos de forma más satisfactoria que para otros—, es como mínimo controvertido. No podría considerarse un *cliffhanger* porque desde el momento en que el padre de Jack abre las puertas de la iglesia ya no hay continuidad posible para la historia —y nunca más acertado puesto que el episodio se titula “*The End*”—, sin embargo, sigue siendo un final chocante y difícil de asimilar, dejando a la audiencia confusa. Por otro lado, que la historia tenga un punto y final no implica que resuelva todos los misterios de la serie, ni siquiera que sea un final satisfactorio, o convincente. La reacción primera al finalizar el episodio es de aturdimiento o desconcierto, y es tras un periodo de reflexión cuando las piezas del puzzle encajan.

También en las sitcoms se juega con el contenido de ese episodio final. En ***How I met your mother***, éste es fundamental pues es entonces cuando se entiende que toda la serie es una historia que le sirve a Ted para justificar su

relación con Robin tras la muerte de su esposa. Es decir, las nueve temporadas se dirigen hacia ese punto final que es el que realmente le otorga el sentido y su razón de ser. Por otro lado, si toda la serie supone el pasado —a pesar de estar narrada en presente— y este último episodio es el presente, implica que el futuro de los personajes queda a merced de la imaginación del espectador en este final abierto a cualquier nueva historia.

Por otro lado, tal y como se mencionaba en el marco teórico dentro de los *cliffhangers* de final de serie, un caso destacado es el de aquellas series que dejan la trama en suspensión por ser canceladas antes de lo previsto. ***Carnivale*** es uno de estos tantos seriales, con un episodio final que deja la trama abierta para su continuación. Así, en el episodio “*New Canaan*” (2x22) Ben, en representación del Bien por fin consigue derrotar al reverendo Justin Crowe, que encarna el Mal. De ese modo la trama desarrollada durante la última la temporada concluye, pero a su vez se abre lo que parece ser el inicio de un nuevo conflicto con el personaje de Sophie que queda totalmente abierto (**Ver 6**).

***Cliffhanger* intraepisódico**

Con los ejemplos vistos hasta ahora ya se puede apreciar la importancia narrativa y estructural de las diversas partículas de apertura y cierre del episodio como potenciadores de la serialidad. A continuación se profundiza en estos elementos narrativos con una serie de ejemplos diversos para visualizar su influencia tanto en el desarrollo del episodio y como elementos de tensión y de engancho.

Previously

Por lo que se ha podido observar, el *previously* sigue un código estético audiovisual estándar. Esta partícula de recapitulación consiste en una sucesión de imágenes representativas de lo sucedido hasta el momento en la serie, enlazadas con un montaje rápido y acompañadas del mensaje “Anteriormente en...” o fórmulas similares, bien de forma escrita o en voz *over* (**Ver 7, 8 y 9**).

Es común de las series dramáticas debido a la complejidad y abundancia de tramas que incorporan, sin embargo, aunque es muy útil para refrescar la memoria del espectador, no todas las series —o no todos los episodios de la misma— cuentan con este recurso. Por ejemplo, ***True Blood*** emplea esta partícula (**Figura 3**) de forma más constante a partir de su segunda temporada, presumiblemente porque el mapa de tramas se complica, en cambio durante la primera temporada carece de esta partícula a excepción de en dos episodios hacia el final, “*Plaisir d’amour*” (1x09) y “*I don’t wanna know*” (1x10). Lo mismo sucede con ***Breaking Bad***, cuya segunda temporada no ha incluido en ninguno de sus capítulos un *previously* que anteceda al *pre-opening*. El hecho de no incluir esta partícula en la estructura episódica implica que el primer contacto del espectador debe ser más impactante para atraparlo y situarlo directamente dentro de la historia. Por otro lado en cambio, algunas comedias de situación empiezan a utilizar este elemento, concretamente para los episodios de inicio de una nueva temporada, con el fin de refrescar la memoria del espectador. Es el caso, por ejemplo, del episodio “*The Skank Reflex Analysis*” (5x01) de ***The Big Bang Theory*** (Ver 10).

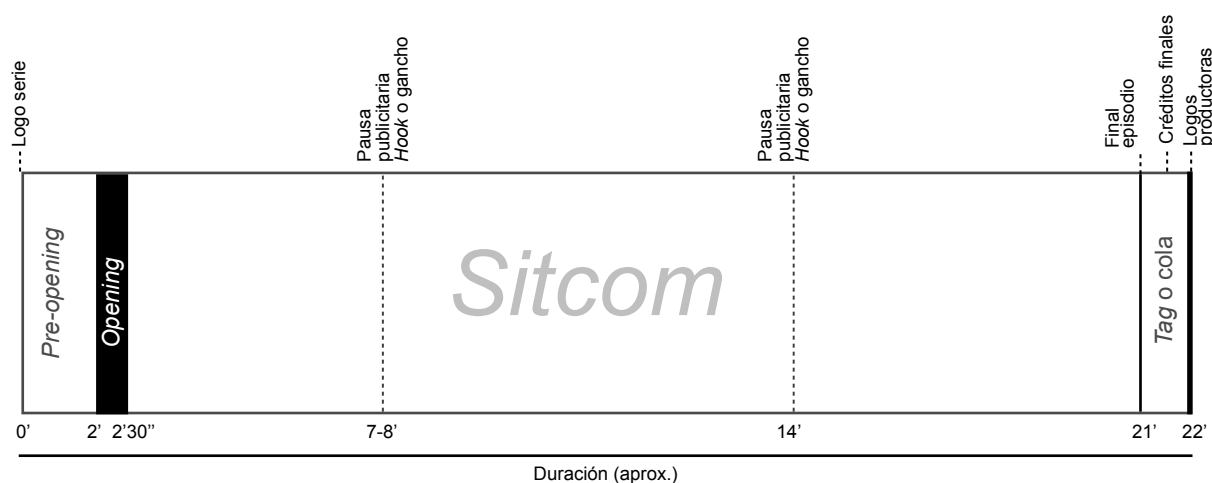


Figura 3. Créditos extraídos de un episodio de *True Blood* que introducen el *previously*.

Pre-opening o teaser

Algunas de las comedias de situación más representativas de la última década son *How I met your mother*, *The Big Bang Theory*, *Modern Family*, *Parks and Recreation* (NBC, 2009 - 2015), o *Two and a half men* (CBS, 2003 - 2015). Todas ellas podrían ser un buen ejemplo del uso clásico de *teaser* —o

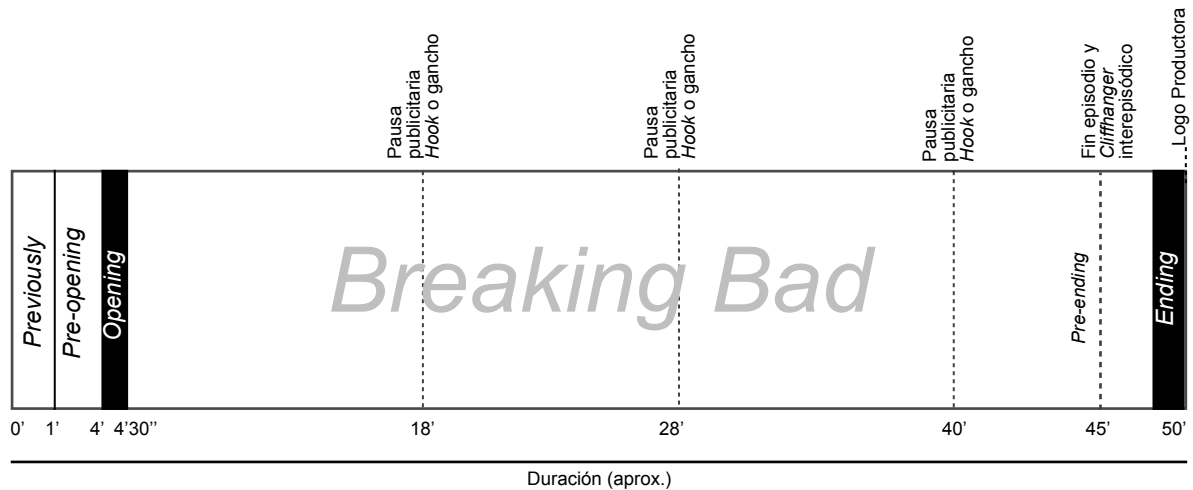
pre-opening—, ya que las *sitcoms* se sirven de esta corta escena para captar la atención de la audiencia desde el inicio del programa, valiéndose de las risas como herramienta. Normalmente, en ***Modern Family*** la narración se inicia con una escena cotidiana de una de las familias, a la que pone fin una situación o comentario absurdo (Ver 11). Por su parte, ***How I Met Your Mother*** introduce a cada uno de los personajes y una situación cómica que deja a medias (Ver 12). El esquema del episodio en todos estos casos sería el siguiente:



El capítulo abre con una escena fuerte que sirve de gancho y genera expectación, a continuación de la cual se sitúa el *opening*. El episodio está dividido en tres actos —planteamiento, confrontación y resolución, según Syd Field (2002: 29)—, estructurados en función de las pausas publicitarias, que a su vez van precedidas por pequeños clímax o ganchos intraepisódicos. El episodio cierra una vez el problema está resuelto y todo ha vuelto a la normalidad. Es entonces cuando se añade el *pre-ending* —*tag* o cola—, una escena corta de menos de un minuto de duración, que puede o no estar relacionada con el contenido del episodio y que va acompañada por los títulos de crédito.

En las series de drama por su parte, un buen uso del *pre-opening* como *cliffhanger* puede encontrarse en ***Breaking bad***, donde cada episodio introduce al inicio una secuencia individual —*cold open*, *pre-opening*—, que puede o no estar relacionada con el contenido del capítulo, como elemento de seducción

para mantener la atención del público. Vista la serie en su conjunto, salvo algunas excepciones sus episodios tienen en común el esquema estructural que viene a continuación, aunque como se ha mencionado antes, en las primeras temporadas el *previously* era prescindible:



A continuación van a comentarse varios de estos elementos de esta serie con el fin de ver distintos modelos. El primer capítulo de la segunda temporada abre con un *pre-opening* que irá repitiéndose a lo largo de diversos capítulos de la misma temporada. Empieza con una serie de planos en blanco y negro del jardín de Walter White, entonces aparece un ojo de juguete flotando en la piscina que se atasca en el desagüe, y el montaje da paso a un oso de peluche rosa flotando también en el agua (**Ver 13**). La segunda vez que el peluche aparece es en el *pre-opening* del episodio 2x04, rodado con planos subjetivos en blanco y negro enfocados desde la perspectiva del oso rosa (**Ver 14**). De modo que el espectador puede empezar a suponer que algo importante ocurre con respecto a este peluche, sin embargo no hay forma de adivinar el qué. Hay que esperar. De nuevo, en el *pre-opening* del capítulo 2x10 y siguiendo la misma estética de los anteriores, el peluche está en una bolsa de pruebas de la policía por lo que, definitivamente, algo grave ha sucedido en ese jardín. Sensación que se confirma cuando la partícula cierra con un plano picado de dos bolsas de cadáveres en la puerta de los White (**Ver 15**). ¿Qué está ocurriendo? Por fin, la *intro* del episodio 2x13 resuelve el misterio. El espectador comprueba en este *pre-opening* que ha habido un accidente, y la

casa de los White se ha visto afectada. Este *pre-opening* además destaca por repetir la misma secuencia de planos que la *intro* del 2x01 y 2x04, a las que añade información extra (**Ver 16**). En este caso estas escenas introductorias están avanzando algo que pasará en el futuro, y que, de hecho, sucederá en el cierre de la temporada —al final de este mismo episodio 2x13 (**Ver 17**)—. Ese oso de peluche se convertirá así, en un elemento simbólico de la serie, igual que la metanfetamina azul. A su vez, en el lenguaje de la narrativa audiovisual se trata de un *macguffin* que da continuidad a la segunda y tercera temporada, e incluso durante la cuarta temporada en menor proporción. Esta estrategia es muy recurrida en toda la serie.

Otro caso de la misma temporada se aprecia durante el episodio *Breakage* (2x05): la escena introductoria muestra a un par de inmigrantes tratando de cruzar un río para entrar ilegalmente en Estados Unidos. Uno de ellos encuentra un objeto que en el capítulo "*Bit by a Dead Bee*" (2x03) estaba en posesión de Hank Schrader. Así pues, lo primero que el espectador se pregunta es "¿cómo ha llegado este objeto ahí?" Respuesta que se obtiene a lo largo de dicho episodio, concretamente en el *pre-ending*, es decir, el *cliffhanger* lanzado al inicio del episodio se resuelve al final del mismo, con lo que la estructura temporal de la narración sigue la técnica *in extrema res*, mostrando al principio del relato dónde acabará el objeto de Hank.

Y por último, aunque podrían comentarse muchos episodios más, la tercera temporada finaliza con Jesse Pinkman disparando a Gale porque supuestamente iba a sustituir a Walter White como cocinero de la metanfetamina para Gus Fring (episodio "*Full Measure*"). La trama podría haber cerrado ahí, sin embargo el *pre-opening* del primer episodio de la cuarta temporada es un *flashback* que se convierte en un *cliffhanger* retroactivo suministrando información del pasado —en esta partícula se conoce cómo Gale empezó a trabajar para Gus (**Ver 18**)— al espectador que hasta el momento desconocía. Es más, el capítulo 4x01 supone toda una alteración de la narración temporal ya que, tras el *opening*, el primer plano del capítulo

coincide con el último de la temporada anterior (**Figura 4**), devolviendo al espectador al momento presente del disparo y continuando la acción desde este mismo punto. Es decir, si se visualiza la serie linealmente sin los periodos de pausa entre temporadas, este *pre-opening* además de ser un *cliffhanger* retroactivo supone un elemento de “ruptura narrativa” porque *quiebra* la narración en dos aportando información adicional sobre un personaje recientemente asesinado.



Último fotograma del episodio 3x13.

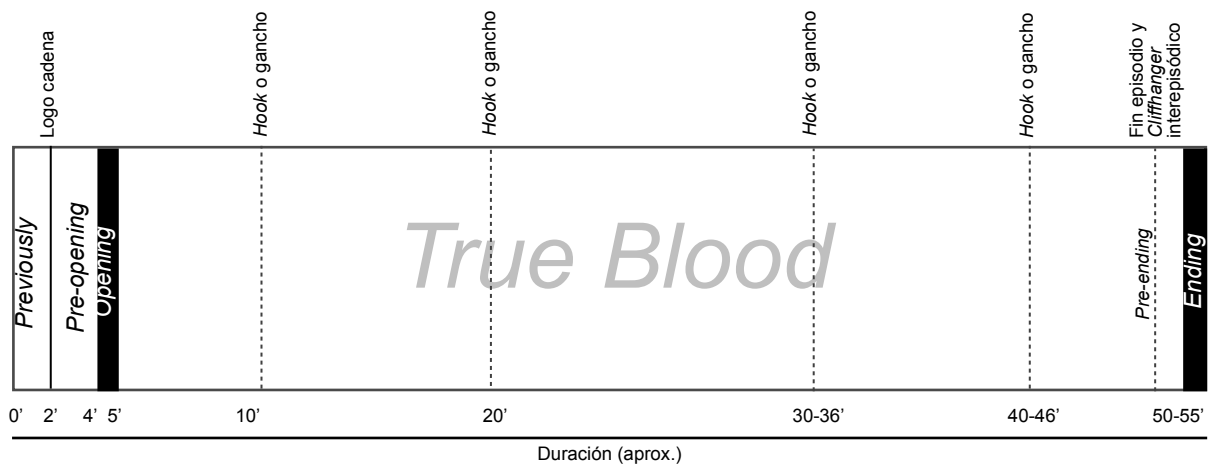


Primer fotograma tras el *opening* del episodio 4x01.

Figura 4.

Destaca, por otro lado, la serie *True Blood* que utiliza esta pequeña secuencia inicial como “resolución inmediata del *cliffhanger* interepisódico con el que el capítulo anterior cerraba su relato” (Bort, 2012: 267). Esta partícula narrativa ejerce así la función de “enlace” entre episodios. Viendo un ejemplo

concreto, en el episodio “*Plaisir d'Amour*” (1x09) Sookie descubre que Sam es un *cambiaformas* en la escena de cierre, y el *pre-opening* del episodio siguiente continúa en el mismo punto narrativo que cerró el capítulo anterior y le da cierre a la subtrama (**Ver 19**). La diferencia entre *True Blood* y el caso de *The Vampire diaries* —ambas ficciones de vampiros pero con enfoques totalmente distintos— además del *target* al que se dirigen, es que la primera consigue que el espectador desee saber cómo va a desarrollarse la trama por medio de estos *cliffhangers* bien situados rompiendo una escena de mucha tensión en dos partes, que más adelante seguirá abierta o repercutirá en la historia, mientras el *cliffhanger* en *The Vampire Diaries* termina por decepcionar al espectador al no tener continuidad ni suponer ningún giro en la trama.



Como último ejemplo, resulta interesante cómo la serie dramática *The good wife* utiliza esta partícula, ya que los créditos iniciales están ubicados tras diez minutos de episodio, —lo que supone una cuarta parte del mismo— con lo que la trama principal de ese capítulo ya está bien avanzada (**Ver 20**). En este caso los créditos —*opening*— funcionan como una pausa dramática, un *break* cuyo objetivo es aumentar la intriga y la expectación por saber cómo se desarrolla la acción a continuación. El resto del episodio tiene dos o tres puntos de giro más, menos potentes, dejando el *cliffhanger* fuerte para el *pre-ending*, con el que cierra episodio. Aplicando el esquema de episodio elaborado en el marco teórico, se observa cómo la ubicación de los créditos iniciales rompe la estructura clásica:



Cliffhanger entre actos, mini-cliffhanger o Hook

Tal y como se ha adelantado en el marco teórico, las pausas publicitarias también afectan a la construcción interna del capítulo, especialmente al relato. Lo habitual es que estos cortes publicitarios coincidan con pequeños momentos de tensión en la historia llamados *hook* o gancho. Son una estrategia narrativa para mantener el interés de la audiencia durante estas pausas, y obligarles a quedarse frente al televisor hasta después de la publicidad para averiguar cómo continúa. En los esquemas episódicos incluidos hasta el momento puede comprobarse cómo la mayoría de ellos contienen estas interrupciones que coinciden con la publicidad.

Estéticamente, la técnica habitual es dejar unos segundos la imagen en negro tras el *plot point*, como una especie de suspensión de la narración y a continuación de este la publicidad. El corte a negro puede ir acompañado de un efecto sonoro, como en *The Good Wife*, *Castle*, o *Lost*, que aumentan el volumen de la música antes de pasar al silencio absoluto. La duración de estas pausas varía según la serie, pero cuánto más tiempo se alargue, mayor intriga genera. Sin embargo algunos seriales han modernizado esta fórmula incluyendo otros efectos —sonoros y visuales— para incrementar su impacto. Algunos ejemplos representativos son *Fringe*, *24* y *Prison Break*. La producción de J.J. Abrams recurre a un fundido a negro en el que incorpora una enigmática imagen fija que es distinta dependiendo del episodio (**Figura 5**). Son estas imágenes las que marcan el corte publicitario. *Prison Break* emplea

otra fórmula: un montaje audiovisual de ritmo rápido compuesto por imágenes de la prisión y acompañadas de un efecto sonoro potente. Este elemento no dura más que unos segundos, pero es suficiente para aumentar la tensión intraepisódica (**Ver 21**). Y en **24** se ha explicado anteriormente la técnica del cronómetro en cuenta atrás que funciona como un pequeño *cliffhanger* al mostrar con las pantallas partidas la situación en tiempo real de cada personaje (**Ver 22**). Las *sitcoms* por lo general recurren a otra estrategia. Una vez pasada la publicidad, series como *How I met your mother*, tienden a repetir unos segundos de la trama interrumpida, de modo que el gancho tiene continuidad.

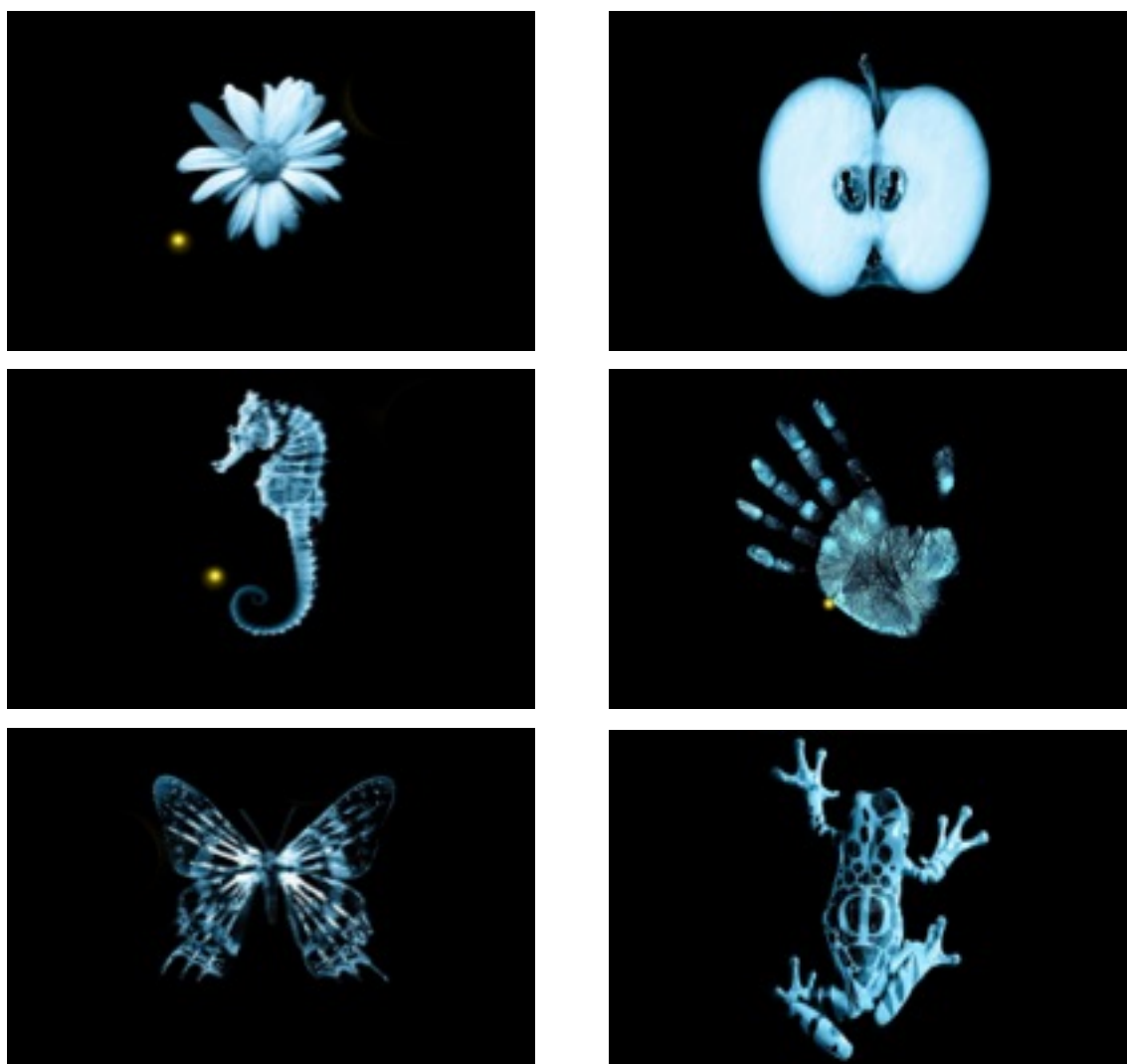
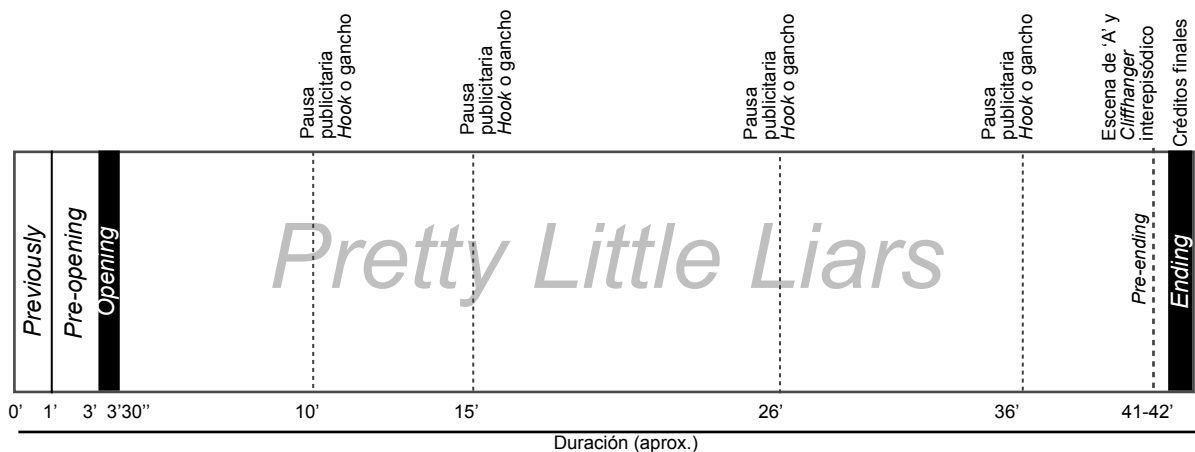


Figura 5. Fotogramas extraídos de episodios de *Fringe*.

Pre-ending

La importancia de esta partícula radica en la fuerza narrativa de la escena pero especialmente su ubicación al final del episodio ya que, si hubiera sucedido antes en el relato para poder desarrollarse más, quedaría resuelta y no despertaría interés o se olvidaría. Un buen ejemplo es la serie para adolescentes ***Pretty little liars***. Este serial incorpora de forma habitual en la estructura del episodio una escena final de tan solo unos segundos, que funciona como un módulo narrativo independiente del episodio y a su vez como un elemento de “enganche” porque ofrece información al espectador sobre el misterioso personaje “A.”, que persigue a las protagonistas. El interés por esta escena final radica en que, a lo largo de todo el episodio la trama se centra en las cuatro protagonistas, sin embargo, durante esos segundos finales es en este otro enigmático personaje, lo que supone un cambio de perspectiva en la narración (**Ver 23**) y es el último contacto del espectador con el capítulo. El esquema estructural de la serie, siguiendo el modelo elaborado, sería el siguiente:



En el cine, algunas películas del género de terror también siguen una estrategia similar al guardar para el momento final un giro inesperado en la trama que la audiencia no espera, un último susto que sirve para dar continuidad con nuevas entregas, como en *Saw* o la española *Rec*. Si estos giros finales se situaran en otro punto de la trama, el efecto sería mucho menor.

El *pre-ending* en **24** viene marcado por el reloj digital que pone su cuenta a cero señalando el final de la hora transcurrida durante el episodio. Esta

cuenta atrás segundo a segundo (acompañada de su pertinente efecto sonoro) es otro mecanismo para potenciar la tensión del momento y enfatizar el final del programa y la interrupción de la acción hasta la siguiente entrega (**Ver 2**).

Por lo que respecta a las *sitcoms*, en la revisión de la literatura ya se ha establecido —a pesar de la discrepancia en la nomenclatura— que esta partícula de cierre se emplea como chiste final que puede o no ir relacionado con el contenido del episodio. En el anexo se incluyen los ejemplos de *Modern Family* (**Ver 24**) y *The Big Bang Theory* (**Ver 25**) comprobando que incluye los títulos de crédito en esta partícula.

5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

*"It was just a matter of knowing the secret of all television: at the end of the episode, everything is back to normal"*⁸
Fry, personaje de Futurama (2x03 - *When aliens Attack*)

Resulta complicado baremar de forma objetiva la eficacia de un *cliffhanger* pues, el grado de expectación y el *shock* que puede generar no es para todo el público igual, y por tanto, no es un efecto que pueda cuantificarse. Retomando los objetivos de este trabajo, en primer lugar se perseguía esclarecer el estado de la cuestión en el marco teórico actual, por medio del análisis de bibliografía de referencia. A partir de ésta se ha matizado una definición y una clasificación tipológica del término, y se ha tratado de ejemplificar las diferentes tipologías de *cliffhangers* establecidas a lo largo del marco teórico por medio de seriales actuales. Una vez desarrollada la investigación falta reflexionar sobre el uso de este elemento narrativo en la actualidad a nivel general.

A modo de resumen, la primera conclusión alcanzada con este trabajo es la falta de puntualización de un término en castellano, y el creciente número de denominaciones supuestamente equivalentes —ganchos, *hook*, *plot* o puntos de giro—, que han dificultado la delimitación del concepto. Por otra parte, a lo largo de todo el documento se pueden apreciar un buen número de definiciones y aproximaciones al *cliffhanger* de diversos autores diferentes, viendo cómo cada uno matiza una serie de aspectos según mejor le conviene. Esto corrobora la necesidad de delimitación del término.

A pesar de todo, se considera que este trabajo consigue arrojar cierta claridad en un término asiduamente empleado en el audiovisual, tanto de forma práctica en las producciones de ficción, como teórica en los diversos estudios académicos. Lo primero que debe señalarse es que en todo relato audiovisual

⁸ "Sólo hay que conocer la norma de toda serie de televisión: al final de cada episodio, todo debe volver a la normalidad"

fragmentado habrá una serie de elementos que mantengan al espectador enganchado, y dentro de estos, los *cliffhanger* son un componente central de las series de televisión: cada episodio debe cerrar con un elemento sorpresa o un *shock* de algún tipo, del mismo modo que éste debe ser mayor en un *season finale* con el objetivo de mantener a la audiencia expectante hasta la próxima temporada. Los resultados de la investigación reflejan que, en sus orígenes la función fundamental del *cliffhanger* era la de atrapar al espectador de un capítulo al siguiente. En cambio, las series contemporáneas, con sus estructuras más complejas y sus fórmulas narrativas innovadoras, han traído consigo ciertas transformaciones afectando también al uso de esta herramienta.

Los ejemplos aportados confirman que esta herramienta ya no solamente se emplea al final de cada episodio, sino que también se ubica dentro del mismo y adoptando nuevas apariencias. En esto influyen una serie de factores externos a la faceta creativa que también deben tenerse en cuenta en la producción de los seriales. Por un lado, el papel destacable de las *networks* que, al financiarse con publicidad, en mayor o menor medida condicionan sus contenidos en beneficio comercial. A esto se suma el papel de la audiencia, que marca el futuro de estas series porque de ella depende la rentabilidad del producto. El modelo de las cadenas de cable o las nuevas plataformas de distribución como Netflix en cambio, permiten mayor libertad para estructurar las emisiones. De esto puede deducirse que la ficción televisiva sigue muy condicionada por la industria, aunque cada vez se desliga más de la faceta comercial. Esto puede observarse en las series de formato *one hour*, donde cada una tiene los ganchos y las interrupciones siguiendo estructuras diferentes. Las *sitcoms* por su parte sí que mantienen una estructura más fija y encorsetada.

Este es otro aspecto a destacar, pues, por medio de las series comentadas se ha podido observar fórmulas más innovadoras en el género de drama que en la comedia. Se podría decir que el formato *sitcom* evoluciona de

forma más pausada aunque notable, visto que empieza a incorporar un elemento propio de las series dramáticas como es el *previously*. Este podría ser el primer paso para una mayor hibridación entre ambos formatos en el campo de estudio de este trabajo, por lo que se debería estar atento a su evolución.

Del mismo modo es importante destacar otro descubrimiento hecho en este trabajo: debido a la abundante competencia, la necesidad de enganchar al espectador de un episodio al siguiente es tal que algunas series optan por generar una gran expectación al final de un episodio augurando un giro importante en la trama que después nunca sucede, ya que el objetivo era que el espectador volviera en la siguiente entrega. Así, se ha promovido la tendencia de finalizar un episodio con un *cliffhanger* interepisódicos cuya resolución no aporta nada de valor a la trama, y lo que consigue, a la larga, es restar calidad y sobre todo originalidad al serial. Por eso sería interesante en un futuro hacer un seguimiento de estos “falsos” *cliffhangers* para comprobar si esta tendencia aumenta o solo se emplea en unos determinados productos.

Para finalizar, con este trabajo se ha podido observar que hay diferentes categorías y grados de *cliffhanger*, y que éstos afectan en mayor o menor medida al desarrollo del relato fragmentado. Por eso debe matizarse la importancia que posee tanto un buen giro al final de una temporada como entre actos dentro de un episodio pues, estos elementos, elaborados con gracia y precisión, son los que atraen de vuelta al espectador. En un mundo tan amplio y abarrotado de diferentes contenidos como es el audiovisual, cada detalle cuenta, y un buen *cliffhanger* puede marcar la diferencia entre querer volver la semana siguiente o cambiar de canal.

5.1. Limitaciones del proyecto

Este trabajo no aspira a convertirse en marco de referencia académica dentro de la disciplina de la *Narrativa Audiovisual*. Únicamente desea lanzar

alguna luz sobre un término muy empleado en la actualidad pero poco definido entre las publicaciones castellanas, y tratar de definir su evolución hasta el momento actual como recurso narrativo.

Si bien con Internet se tiene un mayor acceso a información de cualquier tipo y origen, la falta de mayor acceso a investigación y recursos bibliográficos en la lengua original del concepto de estudio, ha dificultado en gran medida los resultados alcanzados. Es por eso que para futuras investigaciones sobre el tema aquí tratado sería oportuno establecer unas pautas y limitaciones para acotar mejor el término, y buscar nuevas nomenclaturas que abarquen estas nuevas figuras de “enganche” de la audiencia.

Por otro lado, se es consciente de que las conclusiones alcanzadas con este trabajo son en base al análisis de una muestra bibliográfica concreta sobre el tema, así como de un pequeño número de series de televisión, y que por lo tanto, únicamente reflejan una realidad parcial de la situación. Del mismo modo, se ha seguido el criterio propio de la autora de esta investigación para la clasificación y las tipologías determinadas en el trabajo, así como en la elección de los ejemplos pertinentes para cada apartado, aún siendo consciente de la falta de experiencia en el tema, factor que también ha condicionado los resultados del proyecto. Por eso, se es consciente de que, para desarrollar una teoría más explícita sobre el tema es necesaria una mayor investigación en profundidad.

5. CONCLUSIONS

"It was just a matter of knowing the secret of all television: at the end of the episode, everything is back to normal"
Fry, character from Futurama (2x03 - *When aliens Attack*)

It is difficult to calculate objectively the effectiveness of a cliffhanger because the expectation and the resulting shock is not equal for the entire audience, and thus it can't be quantified. The aims of this study were: first, to clarify the state of the question today, analyzing literature reference. In second place, to define a typological classification of the term and use different examples depending on the type of cliffhanger. Having developed the research it is necessary to think about the cliffhanger as a narrative element today.

In summary, the first conclusion of this study is that is necessary to define the term in Spanish, because it has more and more different names that are supposedly equivalent —*hook*, *plot points*, *twist...*—, and that has hindered the definition of the concept. Furthermore, in this document there are many definitions of cliffhanger, definitions of several authors, and each author clarifies a few different points according to they think. This corroborates the need for delimitation of the term.

Nevertheless, it is considered that this study gets shed some light on this term regularly used in audiovisual television productions, as in academic studies. The first thing that must be clear is that all fragmented audiovisual narration will have some elements to keep the audience hooked, and of these, series make the cliffhanger a central element of their composition: each episode must end on a shock or surprise of some kind; seasons must end on a big cliffhanger in order to lure audience back. The investigation results show that the original function of the cliffhanger was to catch the viewer from one chapter to the next. But contemporary series have more complex structures and innovative narrative formulas, so they need new transformations that affect the tool cliffhanger.

The provided examples confirm that this tool is used not just as the end of the chapter, but also is located within it, and adopting new appearances. This is partly because there are a number of external factors to the creative side that also affect the production. On the one hand, the networks are the main producers of series, but are financed by advertising, which, in some way, influence the contents in pursuit of making money. Should also be mentioned the audience, which decides the future of the series because, if a series has no hearing is canceled. The cable model or new distribution platforms like Netflix instead, have more freedom to structure series. From this it can be deduced that television fiction is very much conditioned by the industry, although it is every time more removed from the commercial aspect. This can be seen in the series of one hour format, that each one has hooks and interruptions following different structures. Sitcoms however keep a fixed and corseted structure. This is another noteworthy aspect because the series mentioned prove that there are more innovative types in the genre of drama than comedy. It could be said that sitcom evolves more slowly although equally significantly, because it starts to incorporate a characteristic element of drama series such as Previously.

Similarly it's important to highlight another discovery made in this study: due to the abundant competition, the need to hook the viewer from one episode to the next is such that some series choose to prepare a great expectation at the end of an episode auguring an important plot twist that then never happens, because the objective was that the viewer returned in the next episode. Thus it has been promoted the trend of ending an episode with an inter-episodic cliffhanger whose resolution adds nothing of value to the plot, and it is to subtract quality and especially the serial originality. So it would be interesting in the future to follow up these "false" cliffhangers to see if this trend increases or is only used in a few specific products.

5.2. Project limitations

This study does not aspire to become a reference within the academic discipline of Audiovisual Narrative. It just wants to launch some light on a term widely used today, but poorly defined between publications in Spanish, and try to define its evolution to the present time as a narrative device.

It is true that Internet helps in getting information from any place, but It has been required more information in the original language of the term (English), and has also been needed find more references in general. This has influenced the results. That's why for future research of the theme would be appropriate to lay down guidelines and limitations to lay down guidelines and limitations to better delimit the term and find new classifications covering these new figures of "hook" the audience.

On the other hand, it is known that the conclusions reached with this investigation are based on the analysis of a specific literature sample about the subject, as well as a small number of television series, so, this study just represents a small part of the real situation. In the same way, It has followed the own judgment of the author of this research to determine the classifications and typologies clarified in the study, and so to choose and so to choose examples relevant to each section, despite knowing that lack experience in the field, a factor that has also influence on the results of the project. Therefore, to develop a more explicit theory on the subject is needed more in-depth research.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Arias, E. (2008). El serial radiofónico como producto de creación: análisis de la estructura del primer capítulo de 'Ama Rosa'. *En Asociación española de investigación de la Comunicación, Congreso Internacional Fundacional AE-IC*. Santiago de Compostela, España.
- Aristóteles. (ed.2004). *Poética*. Madrid: Alianza Editorial.
- 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, Universitat Ramon Llull, Barcelona, España. Recuperado el 21/01/2015 de: <http://hdl.handle.net/10803/285053>
- Borràs Vidal, J. y Colomer Puntés, A. (2008) *El guió del gènere de ficció*. Barcelona: Editorial UOC.
- Bort Gual, I. (2012). *Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo*. Tesis Doctoral, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, España.
- Capilla, A., Solé, J. (1999). *Telemanía. Las 500 mejores series de TV de nuestra vida*. España: Salvat Editores.
- Carrión, J. (2011). *Teleshakespeare*. Madrid: Errata naturae editores.
- Cascajosa Virino, C. (2005a). *Prime time. Las mejores series de TV americanas, de "C.S.I" a "Los Soprano"*. Madrid: Calamar ediciones.
- Cascajosa Virino, C. (2005b). Por un drama de calidad en televisión. La segunda edad dorada de la televisión norteamericana. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 2 (25). Huelva: Grupo Comunicar.
- Cascajosa Virino, C. (2006). *El espejo deformado: versiones, secuelas y adaptaciones en Hollywood*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Cascajosa Virino, C. (2009). La nueva edad dorada de la televisión norteamericana. *Secuencias: revista de historia del cine*, (29), 7-31.
- Codes, M. J. (2013). *Intriga y suspense. El gancho invisible*. Madrid: Alba editorial.

- Costas, J. (2014). El *flow* se estanca: el contramodelo 'televisivo' de *Netflix*. *Revista de estudos da comunicação*, 15, (38), 244 - 256.
- De la Colina, J. (2001). El arte de Sherezada. *Letras Libres*, 33, 38 - 40. Recuperado de: http://www.letraslibres.com/sites/default/files/pdfs_articulos/pdf_art_6964_6262.pdf
- Diego González, P. y Grandío Pérez, M. M. (2009). La influencia de la sitcom americana en la producción de comedias televisivas en España. El caso de "Friends" y "Siete vidas". *Ámbitos*, (18), 83-97.
- Dimaggio, M. (2008). *How to write for television*. New York: Fireside.
- Field, S. (2001). *El libro del guión*. Madrid: Plot ediciones.
- Field, S. (2002). *El manual del guionista*. Madrid: Plot ediciones.
- Forero, M.T. (2002) *Escribir televisión. Manual para guionistas*. Barcelona: Paidós.
- Galán, E. Herrero, B. (2011) *El guión de ficción en televisión*. Madrid: Editorial Síntesis.
- García, T. (2010, 15 de enero). Así es la serie de TV más cara de la historia. *El País*. Recuperado el 03/12/2014 de: http://cultura.elpais.com/cultura/2010/01/15/actualidad/1263510004_850215.html
- García Martínez, A. (2014). El fenómeno de la serialidad en la tercera edad de oro de la televisión. En E. Fuster (coord.), *La figura del padre bella serialità televisiva* (pp. 19 - 38). Roma: Edusc.
- Gómez Pérez, R. (2000), *Memoria del futuro: 21 clásicos para el siglo XXI*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Gómez Tarín, F. (2010). *El análisis de textos audiovisuales. Significación y sentido*. Santander: Shangrila Ediciones.
- Gómez Tarín, F. (2009). *El guión audiovisual y el trabajo del guionista*. Santander: Shangrila Ediciones.
- Gómez Tarín, F. y Bort Gual, I. (2009). Del cine a la televisión: de 24 fotogramas por segundo a 24 episodios por temporada. *Enl@ce: Revista venezolana de información, tecnología y conocimiento*, 6 (1), 25-41. Recuperado el 18/02/2015 de: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-gual-ivan-del-cine-a-la-televison.pdf>

- Gordillo, I. (2009). *Manual de narrativa televisiva*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Gordillo, I. y Guarinos, V. (2011). 'Kate, we have to go back'. Idas y vueltas de la nuevas estructuras narrativas del género seriado ficcional en la hipertelevisión. En M. A. Pérez Gómez (coord.), *Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión* (pp. 367 - 383). Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla. Recuperado el 18/02/2015 de: <http://fama2.us.es/fco/previouslyon/22.pdf>
- Hermida, C. (2013). Utilización del análisis textual en el estudio de las series de ficción televisivas: el caso de Ally McBeal. En M. Pacheco, M. V. Mariño y T. González (coord.), *Investigar la Comunicación hoy. Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas: Simposio Internacional sobre Política Científica en Comunicación, vol. 3* (pp. 629-644). Valladolid: Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación. Recuperado el 18/02/2015 de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4229163>
- Kelsey, G. (2004). *Escribir para la televisión*. Barcelona: Paidós.
- Konigsberg, I. (ed. 2004). *Diccionario técnico del cine*. Madrid: Akal, S.A.
- Landau, N. (2014). *The TV showrunner's roadmap. 21 navigational tips for screenwriters to create and sustain a hit TV series*. Burlington: Focal Press.
- Magny, J. (2004). *Vocabularios del cine*. Barcelona: Paidós.
- Meisler, A. (1995, 5 de mayo). Television; When J.R. was shot the cliffhanger was born. *The New York Times*. Recuperado el 10/02/2015 de: <http://www.nytimes.com/1995/05/07/arts/television-when-j-r-was-shot-the-cliffhanger-was-born.html?pagewanted=all>
- Navas Ruiz, M. (2010). Génesis y desarrollo de la novela policiaca como género literario (I). En *Docta Ignorancia Digital: Revista de pensamiento y análisis*, (1), 37 - 41.
- Pearson, R. (coord.) (2009). *Reading Lost*. Londres: I.B. Tauris.
- Peláez, J. M. (2010). El fervor de Scheherazada. *Cuadernos unimetanos*, (23), 10.
- Piscitelli, A., Scolari, C., Maguregui, C. (coord.) (2010). *Lostología, estrategias para entrar y salir de la isla*. Buenos Aires: Editorial Cinema.

Revista Forbes (2014, 18 de agosto). Las series más caras de la historia. *Forbes*. Recuperado el 03/12/2014 de: <http://www.forbes.es/actualizacion/1781/las-series-mas-caras-de-la-historia>

Sahali, A. (2007). *Series de culto. El otro Hollywood*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

Sullivan, M. J. (6/01/2010). Cliffhangers. Recuperado el 5/02/2015 de: <http://riyria.blogspot.com.es/2010/01/cliffhangers.html>

Thompson, K. (1999). *Storytelling in the New Hollywood. Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge: Harvard University Press.

Tous, A. (2008). El sorgiment d'un nou imaginari a la ficció televisiva de qualitat. *Quaderns del CAC*, (31-32), 115 - 123.

Tous, A. (2009). El paranormal a Perdidos. Análisi de cas de la ciència ficció en la intergeneracitat televisiva. *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, (14), 173 - 191.

Tous, A. (2010). *La era del drama en Televisión. "Perdidos", "CSI: Las Vegas", "El Ala oeste de la Casa Blanca", "Mujeres desesperadas" y "House"*. Barcelona: Editorial UOCpress.

Webgrafia

- Asesino en serie, blog de elmundo.es. <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/asesinoenserie>
- Quinta Temporada, blog de elpais.com. <http://blogs.elpais.com/quinta-temporada/>
- Vaya tele. <http://www.vayatele.com/>

7. ANEXO: Material audiovisual referenciado en el trabajo (DVD)

A continuación, presentamos el listado de las series de televisión y sus episodios analizados para el desarrollo de este trabajo, ordenadas por orden aparición en el texto y por orden de ubicación en el DVD:

- 1: *The Vampire Diaries* (1x11) - 'Falso' *cliffhanger*.
- 2: *24* (1x23) - *Cliffhanger* interepisódico.
- 3: *Lost* (1x25) - *Cliffhanger* entre temporadas.
- 4: *Fringe* (3x22) - *Cliffhanger* entre temporadas.
- 5: *How I Met Your Mother* (8x24) - *Cliffhanger* entre temporadas.
- 6: *Carnivàle* (2x24) - Final abierto.
- 7: *Pretty Little Liars* (1x22) - *Previously*.
- 8: *Fringe* (3x22) - *previously*, *pre-opening* y *opening*.
- 9: *Prison Break* (1x22) - *previously*, *pre-opening*.
- 10: *The Big Bang Theory* (5x01) - *previously*, *pre-opening*.
- 11: *Modern Family* (4x24) - *pre-opening*.
- 12: *How I Met Your Mother* (8x24) - *pre-opening*.
- 13: *Breaking Bad* (2x01) - *pre-opening*.
- 14: *Breaking Bad* (2x04) - *pre-opening*.
- 15: *Breaking Bad* (2x10) - *pre-opening*.
- 16: *Breaking Bad* (2x13) - *pre-opening*.
- 17: *Breaking Bad* (2x13) - *pre-ending*.
- 18: *Breaking Bad* (4x01) - *pre-opening*.
- 19: *True Blood* (1x10) - *pre-opening*.
- 20: *The Good Wife* (5x22) - *pre-opening*.
- 21: *Prison Break* (1x22) - *mini cliffhanger* intra-episódico.
- 22: *24* (1x23) - *mini cliffhanger* intra-episódico.
- 23: *Pretty Little Liars* (01x11) - *pre-ending*.
- 24: *Modern Family* (1x01) - *pre-ending*.
- 25: *The Big Bang Theory* (5x01) - *pre-ending*.

8. CURRÍCULUM VITAE

ANNA RIBÉS NÁCHER

DATOS DE CONTACTO:

Pl. San Roque, 8.
L'Alcora, 12110 (Castellón)

Tlf. 662294993
@: al133367@uji.es

FORMACIÓN ACADÉMICA

Graduada en Periodismo por la Universitat Jaume I en 2013 y actualmente estudiante de cuarto curso del **Grado en Comunicación Audiovisual** en la misma universidad.

EXPERIENCIA PROFESIONAL

En su faceta periodística ha realizado prácticas en el **Servei Català de Trànsit** de Barcelona (2013) y en el **Periódico Mediterráneo** de Castellón (2013).

Dentro de la rama de Comunicación Audiovisual ha trabajado en la empresa **E-Comm Factory Group de Castellón** (2015) en contrato de prácticas, llevando a cabo labores de community manager, SEM y marketing.

IDIOMAS

- Título **Nivel Avanzado (C2) de Valenciano** por la Junta Qualificadora de València (2015).
- Título **First (B2) de Inglés** por Cambridge (2015).

FORMACIÓN COMPLEMENTARIA

- *Curso de Marketing y Comunicación*. Por EADE Consulting Junior Empresa, UJI (2013).
- *Curso de Liderazgo y Coaching*. Por EADE Consulting Junior Empresa, UJI (2013).
- *Curso Community Manager*. CEPFC, UJI (2015).

- *Curs d'estiu 'El cinema espanyol en la cultura actual: nous models de gestió i creació'*. UJI (2014).
- *Taller de producción de espectáculos*. UJI (2011).