



Para citar este artículo: Marcos Ramos, M., & Pérez Morán, E. (2025). ¡Sí, chef! Análisis de la estructura narrativa de la primera temporada de *The Bear* (FX, 2022). *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones"*, 18(1). <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.14305>

¡SÍ, CHEF! ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA NARRATIVA DE LA PRIMERA TEMPORADA DE *THE BEAR* (FX, 2022)

Yes, Chef! An Analysis of the Narrative Structure of The Bear's First Season (FX, 2022)

Sim, chef! Análise da estrutura narrativa da primeira temporada de *The Bear* (FX, 2022)

María Marcos Ramos, Universidad de Salamanca (España)

mariamarcos@usal.es

Ernesto Pérez Morán, Universidad Complutense de Madrid (España)

ernesper@ucm.es

Recibido: 17 de marzo de 2024

Aprobado: 4 de septiembre de 2024

Fecha de prepublicación: 16 de enero de 2025

RESUMEN

En el presente artículo se estudia la estructura narrativa de la serie televisiva *The Bear*, que narra la vuelta al restaurante familiar de un reputado chef. Para ello se ha realizado un análisis secuenciado de los capítulos de la primera temporada de la ficción, observando las escenas, los nudos de acción, así como las tramas y subtramas, con el que se ha podido cuantificar los dramáticamente relevantes, al igual que los hilos argumentales. El análisis se ha centrado en la estructura narrativa, en concreto en el tiempo, en el espacio, en la acción y en los personajes, para poder comprender el esqueleto de la ficción audiovisual, así como los elementos que la caracterizan. Entre las principales conclusiones detectadas destaca que, a pesar de partir de una premisa centrada en un personaje, la



serie se caracteriza por la acción, el número de nudos es similar al de una serie *mainstream* y presenta una serie de dualidades que contiene contradicciones en las acciones, los personajes y en la puesta en escena. *The Bear*, por lo tanto, aunque parece una serie creada a partir de un conflicto personal, luce una estructura que se acerca más a una narrativa basada en la acción, tal y como demuestra el análisis hecho, por lo que se aproxima más a un producto *mainstream* que autorial.

Palabras clave: *The Bear*; análisis narrativo; ficción televisiva; serie de televisión; personajes, trama.

ABSTRACT

This article examines the narrative structure of the television series *The Bear*, which tells the story of a renowned chef returning to his family's restaurant. A sequential analysis of the episodes from the first season was conducted, focusing on scenes, key action points, as well as the main and subplots. This allowed for a quantification of dramatically significant moments and narrative threads. The analysis centered on the narrative structure, specifically focusing on time, space, action, and characters to better understand the framework of the audiovisual fiction and the elements that define it. Among the key findings, it was observed that, despite being built around a character-driven premise, the series is action-oriented, with a number of key action points similar to those found in mainstream series. It also presents several dualities, highlighting contradictions in the actions, characters, and staging. *The Bear*, therefore, despite appearing to be a series created from a personal conflict, reveals a structure closer to an action-driven narrative, as demonstrated by the analysis, making it closer to a mainstream product rather than an auteur piece.

Keywords: *The Bear*; narrative analysis; television fiction; tv series; characters; plot.

RESUMO

Neste artigo, é estudada a estrutura narrativa da série televisiva *The Bear*, que narra o retorno ao restaurante familiar de um renomado chef. Para tanto, foi realizada análise sequenciada dos capítulos da primeira temporada da ficção, analisando as cenas, os nós de ação, bem como as tramas e subtramas, com as quais foi possível quantificar as dramaticamente relevantes, bem como os tópicos da trama. A análise centrou-se na estrutura narrativa, especificamente no tempo, no espaço, na ação e nos personagens, a fim de compreender o esqueleto da ficção audiovisual, bem como os elementos que a caracterizam. Entre as principais conclusões detectadas, destaca-se que, apesar de partir de uma premissa centrada em um personagem, a série é caracterizada pela ação; o número de nós é semelhante ao de uma série *mainstream* e apresenta dualidades que contêm contradições nas ações, nos personagens e na encenação. *The Bear*, portanto, embora pareça uma série criada a partir de um conflito pessoal, ostenta uma estrutura mais próxima de uma narrativa de ação, como demonstra a análise realizada, portanto está mais próxima de um produto *mainstream* do que de um produto autoral.

Palavras-chave: *The Bear*; análise narrativa; ficção televisiva; séries de televisão; personagens; enredo.



Introducción

El 23 de junio de 2022 se estrenó en Estados Unidos una serie sobre un prestigioso chef que volvía a Chicago para hacerse cargo del restaurante de sándwiches familiar tras el suicidio de su hermano mayor, conflicto del que nadie habla abiertamente y que el espectador reconstruye a lo largo de la temporada. *The Bear* (FX Network, Hulu, 2022-actualidad) arranca de una manera un tanto desconcertante por cuanto el espacio no será el hegemónico de la serie: un hombre vestido con unos vaqueros y una camiseta blanca está en un puente de noche y le abre a un oso la jaula en la que este está encerrado. De esa escena se pasa a una cocina, caótica, sucia, estresante, en la que nadie sabe muy bien quién manda y qué debe hacer, y en los 27 minutos que dura el primer capítulo el espectador asiste expectante a si conseguirán terminar o no la comida antes de la hora de apertura.

Este inicio y la premisa de la que parte —¿por qué un reputado cocinero abandona su vida y su restaurante de varias estrellas Michelin para meterse en esa cocina en la que nadie parece respetarle?— obedecen a la lógica que Eisenstein (1989, p. 11) señaló al indicar que “the nature of cinematic language is such that effective presentation of a brief and consequently insignificant event requires, more than in any other art form, a great number of visual devices”.

“¡Sí, chef!” es la frase más repetida en los ocho capítulos de 27 minutos de duración media que tiene la primera temporada, objeto de estudio del presente artículo, que trata de dar respuesta a las siguientes preguntas de investigación: ¿cómo está construido el relato?, ¿cómo son los personajes?, ¿qué importancia tiene el espacio en la narrativa? Tiempo, espacio, personajes y acción serán analizados para poder comprender qué elementos se tornan en fundamentales en esta ficción. Para ello se ha efectuado un análisis de estos con el principal objetivo de identificar los procesos de construcción de esta ficción.

Siguiendo a Casetti y Di Chio (1990, p. 17), “se monta y se desmonta el juguete, para saber, por una parte, cómo está hecho por dentro, cuál es su estructura interna y, por otra, cómo actúa, cuál es su mecanismo”, ya que, como afirma Bordwell (1996, p. 19), “el texto está inerte hasta que el lector, oyente o espectador entra en contacto con él y actúa”. El análisis, por lo tanto, va más allá del mero placer que tiene un espectador al contemplar una obra, pues busca entender su significado más profundo, indagar en las diferentes capas con la que está construida e interpretarla.

Antecedentes de la investigación

En los últimos años, la investigación sobre ficción televisiva ha ido aumentando de forma exponencial. Son numerosos los trabajos que han versado sobre ella desde diferentes enfoques metodológicos y aproximaciones temáticas muy diversas. No se debe obviar que vivimos, como indica Denzin (2003), en el momento de la narración. La ficción televisiva ha sufrido una evolución evidente durante los últimos años, especialmente en la manera de articular los discursos.

En lo que respecta a esta investigación sobre las estructuras narrativas en la ficción serial, hay sobrados antecedentes. Cappello (2014) analiza la estructura narrativa de las series contemporáneas estadounidenses de manera profusa, centrándose en ciertos elementos imprescindibles, como el guion, la estructura dramática, la estética y el discurso. Según Cappello (2014), estas nuevas ficciones trascienden a la televisión para convertirse en hipertelevisión.



En una investigación más reciente, Mateos-Pérez (2023) aborda el relato en la ficción televisiva, indicando las diferentes tendencias existentes en su campo de estudio, desde distintas aproximaciones, ya sea la estética o la literatura, y sostiene que “el análisis narrativo se antoja decisivo para adquirir un conocimiento amplio y riguroso de las series en el contexto actual de la televisión compleja”, en una alusión directa a Mittell (2015).

Hay autores, como Andrés Unda y Crisóstomo Flores (2020), que se centran en una única ficción, como hace esta investigación, para analizar la estructura narrativa. De acuerdo con estos autores (Andrés Unda & Crisóstomo Flores, 2020, p. 104), las ficciones deben cumplir una serie de requisitos: “Desarrollarse en un mundo dramático atractivo, empatizar con los personajes, conflictos que concilien emoción y coherencia, generar expectativas con la progresión de la narración en cada episodio, y exponer tesis, mensajes o puntos de vista sobre los temas que se tratan en los momentos dramáticos apropiados”.

Debido a la relativa novedad de la serie objeto de estudio, apenas hay artículos académicos que versen concretamente sobre *The Bear*. Tras una (infructuosa) búsqueda, en el ámbito hispano se ha encontrado un trabajo de fin de grado elaborado en la Universidad de Alicante que analiza la traducción para el doblaje. Con ese fin explora los elementos, estrategias, contextos o procedimientos cruciales para la traducción de una serie televisiva de contenido gastronómico, proponiendo un análisis comparativo entre sus versiones original y doblada (Rubio Navarro, 2024).

Grazia Serra (2024) utiliza *The Bear* para profundizar en las representaciones que de los italoamericanos se realizan en la ficción serial, concluyendo que se aleja paradójicamente y al mismo tiempo se apoya en el cliché estereotipado dominante que suele emplearse para estos personajes, con una construcción de estos que se mueve entre la innovación y el conservadurismo. Considine (2023) analiza la intersección entre el trauma y la creación en la ficción. En el ámbito no académico sí que han menudeado diversos artículos que, con mayor o menor profundidad, han diseccionado ciertos aspectos de la ficción, ya sea el proceso de creación (Gordinier, 2022; Rosner, 2022; o Wilson, 2022), o aspectos periféricos a esta, como puede ser la representación de Chicago en la serie (Zickgraf, 2022).

Justificación y metodología

Esa ausencia de estudios en profundidad emerge como la principal razón para abordar esta serie de éxito. Conviene justificar también no solo la elección de la serie —por mostrar una estimulante contradicción, pues a su envoltorio ‘autoral’ corresponde una estructura mucho más comercial que explicaría su éxito—, sino además el porqué de estudiar solo una temporada de esta ficción. La principal razón es el evidente cambio en la morfología de la serie, que viene motivada en especial por la alteración de la premisa, aunque para ello convenga detenerse brevemente en ese concepto, ese punto de partida de la serie y que Tabb define como “the core belief system of the script”, planteando un símil que resulta aquí especialmente estimulante:

The best and most logical way to think about this was something another, former usc student, screenwriter, and film school educator once said to me... If you see the screenplay as a creative term paper, premise is the hypothesis of that the paper. Garrick Dowhen was right, and it's the perfect analogy. Now, it's important to note that there can only be one premise per script from which all the ideas it contains serve, otherwise the script loses focus and its sense of purpose. Premise is hypothesis. It is the story's purpose for existing at all. (Tabb, 2016)



Así, la premisa que Truby (2009) define sintéticamente como “la combinación más sencilla de personajes y trama, y suele consistir en algún acontecimiento que da comienzo a la acción” (p. 29), ese alma del guion, varía radicalmente de una temporada a otra, ese porqué y qué, en el fondo, atañe a la motivación del personaje, vira desde un *Carmy* (Jeremy Allen White) que, viniendo de trabajar en un restaurante con tres estrellas Michelin, decide reflotar el cochambroso negocio de su hermano durante la primera temporada a, en la segunda, intentar levantar sobre las cenizas de aquel un restaurante de lujo.

La variación es tal que podría decirse sin demasiada timidez que la serie “salta el tiburón”, término utilizado históricamente por los guionistas en alusión al concepto “jump the shark”, atribuido a Jon Hein y que se refiere a ese momento en el que, en una serie de televisión, generalmente en su declive —aunque aquí no sea el caso—, se introduce la acción de un personaje o cualquier otro aspecto que puede romper el tono de esta.¹

La metodología aplicada ha sido un análisis secuenciado de cada uno de los capítulos, realizando escaletas de los ocho y sometiendo cada escena a un examen en torno a tramas, nudos y diferentes aspectos de guion como el famoso paradigma en cuanto a estructura dramática de Syd Field (1994, pp. 13 y ss.), que ha permitido cuantificar los hechos dramáticamente relevantes que se producen y en qué hilos argumentales se sitúan.

Una vez descompuesto el objeto de estudio, se ha llevado a cabo una recomposición de los elementos narrativos empleados en la primera temporada de *The Bear* con el fin de poder comprender su estructura narrativa y reivindicar, a su vez, el estudio secuenciado —en cuanto manifestación del análisis textual, pero también como práctica profesional, pues el resultado es una escaleta—, una manera de abordar ficciones (de cualquier tipo, no solo televisivas) rigurosa y que permite llegar a conclusiones cualitativas desde la extracción cuantitativa de datos.

Personajes

Para William S. Paley, el fundador de la cadena CBS, el elemento fundamental para determinar el éxito de una ficción audiovisual son los personajes, aunque insiste en que es, más bien, la capacidad que tienen estos para ganarse la empatía y el interés del público (Gitlin, 1994). El personaje determina la historia, ya que los acontecimientos y las acciones deben ser realizadas por alguien. Desde Aristóteles se ha establecido una discusión sobre dos premisas: el personaje que actúa o el personaje como resultado de una acción.

Para Aristóteles (2004, p. 49), “el elemento más importante de todos es la trama de los hechos; pues la tragedia es imitación no de personas, sino de acción y de vida [...] Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero según la acción son felices o lo contrario”. Por lo tanto, analizar el papel que tienen se torna fundamental a la hora de estudiar una narración que, según Todorov (1974), puede estar centrada en las tramas o en un personaje y su psicología. En el caso de *The Bear* la complejidad psicológica de *Carmy* es lo que guía la historia, por lo que se enmarca en la segunda tipología.

1 Ese ‘saltar el tiburón’ tiene una localización directa y es el capítulo inaugural de la quinta temporada de la serie *Happy Days*, ‘Hollywood: Part 3’ (20 de septiembre de 1977), en la que uno de los personajes, Fonzie (Henry Winkler), termina saltando con unos esquís acuáticos por encima de un tiburón encerrado.



Mieke Bal (1998) señala que los personajes están formados por cuatro pilares —repetición de unas características concretas en diferentes situaciones, la acumulación de estas a lo largo del relato, la relación con otros personajes y la transformación— y su construcción es paulatina a lo largo de la historia. Siguiendo a Bal, en *The Bear* la presentación de los personajes se hace siguiendo esta lógica.

El personaje sobre el que pivota la ficción es Carmy, un reputado chef que vuelve al negocio de comidas familiar tras la muerte de su hermano. Gracias a las diferentes escenas que se suceden en el restaurante, se puede observar cómo es: alguien metódico obsesionado con la cocina y con todo lo que le rodea, que no sabe establecer relaciones personales sin que estas estén condicionadas por la gastronomía, incapaz de hablar de sus sentimientos.

De hecho, la ficción dosifica elementos clave de su historia pasada, tal y como menciona Mittell (2015, p. 13), dado que debe establecer un relato serial —lo que Bordwell (1996, p. 60) denomina “comunicatividad”, esto es, la regulación de la información dada por la trama—, y de la muerte de su hermano. En la construcción de este personaje está muy presente su *backstory*, puesto que “en cada escena el personaje es una suma de lo que es y de todo lo que ha acumulado a través de su trayectoria anterior” (Bobes, 1987, p. 49).

En el restaurante trabajan Richie (Ebon Moss-Bachrach), al que normalmente llaman ‘primo’ debido a la especial relación que ha mantenido con la familia desde que eran niños; Marcus (Lionel Boyce), el panadero reconvertido en pastelero; Ebraheim (Edwin Lee Gibson), el tranquilo cocinero de línea, además de la mordaz Tina (Liza Colón-Zayas), que no lleva nada bien la incorporación de Sydney (Ayo Edebiri), una joven cocinera que quiere revolucionar el restaurante debido a la admiración que profesa por Carmy, quien sabe ver su talento y la nombra *sous chef*.

En el plano familiar hay que destacar a Sugar (Abby Elliott), la hermana menor y copropietaria del restaurante, que no entiende la obsesión de Carmy por salvar el negocio y quiere vendérselo a su tío, Cicero (Oliver Platt). Otros personajes que pululan por el negocio son Fak (Matty Matheson), amigo de la infancia de Carmy y Michael, y que suele desempeñar tareas de mantenimiento, aparte de otros auxiliares de cocina que apenas tienen peso narrativo en la ficción.

Los personajes pueden clasificarse atendiendo a diferentes categorías, aunque las más comunes son las que lo hacen según su función —principales, secundarios o figurantes—; su rol —personajes estáticos o dinámicos—; y, finalmente, su profundidad —redondos o planos—. El personaje principal es Carmy, seguido en importancia, según el episodio, de Sidney y el primo. Los demás desarrollan papeles secundarios o figurantes que ayudan a conseguir el objetivo del héroe, el cual, como apunta Vogler (2000), posee una “sombra”, esto es, ciertos aspectos negativos que sirven para crear giros en la narración que activen nuevas tramas.

Estas sombras generan simpatía y empatía con el espectador, y cuanto más real sea la situación mayor cercanía se sentirá por este personaje. En la ficción se incluyen estas “sombras”, como la inundación del baño o la falta de carne, etc., que sirven para incrementar la intensidad sensorial, además de la compasión y el temor, dos sentimientos centrales sobre los que, conforme con Aristóteles (2004), debe crearse una tragedia (p. 67).

Carmy cumple la función de “personaje pivote” (Egri, 2009, p. 142), porque desea sacar a flote el restaurante y no dudará en hacer lo que sea necesario, como enfadarse con su hermana y su primo, mostrándose, además, intransigente con aquellos que cuestionan sus decisiones, como cuando decide cambiar el sistema de trabajo de la cocina, lo que le granjea numerosos problemas con todo el personal. Para conseguir este objetivo, Sidney asumirá la función de ayudante, que “sirve además para que el protagonista adquiera mayor volumen o dimensión” (Seger, 2000, p. 225).



De entre los personajes secundarios destacan Sidney y Marcus, quienes se perfilan como sujetos autónomos al tener sus propias metas y actúan para lograr su objetivo (Bal, 1998, p. 40). En el caso de Sidney, obtener el respeto de Carmy y que confíe en ella para configurar el menú y ayudar a salvar el restaurante; en el de Marcus, ser un buen pastelero y conseguir hacer el donut perfecto. Seger (2000) clasifica a los personajes secundarios en varias categorías.

Sidney asumiría la función de personaje confidente para Carmy, ya que le revela sus sentimientos y pensamientos más íntimos, pero para ella esta función recae en Marcus. También hay personajes que cumplen la función de catalizador, como Michael (Jon Bernthal), quien, con su muerte, obliga a Carmy a volver a su ciudad, o el primo, cuyas negligencias hacen avanzar la trama.

La gran mayoría de los figurantes son personajes planos, pues “están contruidos alrededor de una única idea o cualidad” (Foster, 1990, p. 74). Así sucede con Ebraheim, un veterano cocinero, o Fat, por ejemplo. Apenas ocupan espacio en la trama y su papel es de mero ornamento, aunque “resultan muy útiles, ya que nunca necesitan ser introducidos, nunca escapan, no es necesario observar su desarrollo y están provistos de su propio ambiente” (Foster, 1990, p. 75).

Tanto Ebraheim como Fat son personajes unidimensionales (Leger, 1991, p. 222), frente a Carmy o Sidney que son redondos, esto es, “construcciones abiertas, susceptibles de ser exploradas” (Chatman, 1990, p. 142). Ambos personajes, especialmente Carmy, están llenos de contradicciones y dudas. En la cocina, él es metódico, ordenado, pulcro, funcional, etc., sin embargo, su vida, tanto privada como su casa, son totalmente disfuncionales y caóticas.

Apenas es capaz de mostrar sus sentimientos y emociones más profundas, como se demuestra cuando no logra afrontar la muerte de su hermano Michael, a cuyo entierro no ha ido, o que le cueste abrazar a su hermana Sugar tras meses sin verla. Según Todorov (1974), un personaje redondo debe ser dinámico, debido a que la ficción debe pasar por ellos, es decir, la historia que les sucede los debe transformar y atravesar, hacerles salirse de su zona de confort y evolucionar.

Esta característica se da en la gran mayoría de los personajes de *The Bear*: Carmy mejora en sus relaciones personales y logra crear un equipo de trabajo en el restaurante; Sidney supera sus miedos por su negocio fracasado y se asienta en el restaurante; Tina acepta el sistema y se acerca a Sidney; Marcus logra hacer el donut perfecto; e, incluso el primo, el más reticente con los cambios que quiere introducir Carmy, termina por aceptarlos y por hacerlos suyos.

La ficción juega a crear personajes con los que se pueda sentir cierta afinidad a pesar de que el espectador esté, más o menos, en sintonía con ellos, lo que, para Carroll (2008, p. 78), es “el mayor cimientto emotivo entre la audiencia y los personajes fílmicos relevantes”. Los espectadores se preocupan por ellos y por lo que le sucede al restaurante, quieren que les dé tiempo a preparar la comida antes de abrir, a limpiar la fuga de agua e, incluso, a que dejen de gritarse unos a otros.

El “efecto Pratfall” (Aronson et al., 1966) manifiesta que a los personajes por los que se siente simpatía se les perdonan sus errores y defectos, como cuando Carmy deja el paquete de tabaco al lado de la cocina, lo que provoca que la inspectora de sanidad les otorgue una C, condicionando la viabilidad del restaurante. Aristóteles (2004, pp. 63-64) advertía que una tragedia tenía que estar protagonizada por “un hombre no virtuoso en extremo”.



Y ninguno de estos personajes son hombres y mujeres virtuosos, solo tratan de sobrevivir en un entorno que es hostil y que no les pone las cosas nada fáciles. Son, en cierta manera, como cualquiera de nosotros, a los que la vida les pone zancadillas a pesar de que traten, una y otra vez, de levantarse y llegar a tiempo a preparar la carne para los bocadillos.

Seeger (2000) subraya que los personajes de ficción se enfrentan a una serie de conflictos: interior, de relación, social, de situación y cósmico. En *The Bear*, Carmy se enfrenta a conflictos interiores, al igual que Sidney, el primo o, incluso, Marcus. En el caso de Carmy el conflicto interno que vive, derivado de haber dejado una cocina con estrellas Michelin a ir a parar a un restaurante de bocadillos, no llega a verbalizarse de manera clara, sino que la ficción recrea estos miedos mediante ensoñaciones de Carmy en la cocina del Moma o con el sonido heterodiegético del oso,² al que también se muestra en el inicio de la temporada en el sueño que abre la ficción en el que Carmy libera al animal.³ Entre Tina y Sidney se establecen conflictos de relación, ya que Tina ve a Sidney como una amenaza en la cocina al llegar nueva y querer cambiar las cosas. No obstante, cuando a Tina se le corta la leche en la elaboración de un puré de patatas y Sidney le ayuda a resolverlo, las tiranteces se reducen y el conflicto, por lo tanto, queda más o menos superado.

Elena Galán Fajardo (2007) señala que el arco del personaje, esto es, su evolución a lo largo de la historia, viene determinado por los cambios de carácter. Sánchez-Escalonilla (2001) ha desarrollado una tipología del carácter del personaje, a partir de la establecida por Hipócrates, en la que divide a los personajes, de manera sintética en: sanguíneos, aquellos que son tranquilos y equilibrados; coléricos, que se dejan llevar por su impulso y estado de ánimo; flemáticos, reflexivos y que miden sus palabras; y, finalmente, melancólicos, aquellos que son sensibles y fáciles de herir.

En *The Bear* abundan los coléricos, como Carmy, el primo, Sidney, Fat, Tina, etc., quienes resuelven los conflictos en la cocina a gritos e, incluso, a golpes. Sin embargo, también hay personajes de tipo sanguíneo, como Ebraheim, quien ayuda a Sidney el primer día que se incorpora al restaurante indicándole dónde están los ingredientes para elaborar la comida familiar. Marcus sería de tipo flemático, cuya inexpresividad puede llegar a desconcertar, y Sugar es melancólica, la que cuida pero que, en realidad, necesita ser cuidada.

2 Este sonido tiene una función psicológica que busca reforzar el símbolo que el oso cumple dentro de la narrativa. Estos sonidos “crean en efecto un misterio sobre el aspecto de su fuente y sobre la misma naturaleza, propiedades o poderes de esta fuente, aunque sólo sea por el escaso poder narrativo del sonido en cuanto a su causa” (Chion, 1993, p. 64).

3 Taylor (2023) indica que en la ficción juvenil contemporánea se está recurriendo a la figura del oso como representación fantasmal y, en cierta manera, en *The Bear* así es, ya que aparece en ensoñaciones que no son reales (ni realistas) y como voz espectral. Este oso representa para Carmy la ira y el dolor, una herida abierta que sigue doliendo, pero no solo es una fuente de fuerza, sino también un elemento feroz que le ayuda y fortalece, convirtiéndose en la imagen de la nueva etapa del restaurante familiar. Supone, por lo tanto, una alegoría, un símbolo de que la tristeza y el dolor deben aceptarse, integrarse y procesarse para poder avanzar y crecer.



El espacio y el tiempo

En esta investigación se utiliza la clásica definición del espacio que realiza Vale (1996) a través de sus cinco características que sirven para comprobar cómo se perfilan en la serie objeto de estudio. Vale (1996, p. 49) considera como características del espacio el *tipo* (un restaurante), la *clase* (modesto), el *propósito* (lugar para servir comidas), la *relación con una o más personas* (el protagonista quiere reflotar el restaurante, los demás quieren mantener sus trabajos, Sydney pretende cambiar las dinámicas) y la *ubicación* (barrio de Chicago).

Sea como fuere, todo confluye en ese lugar donde transcurren la gran mayoría de las secuencias (62 de las 84 totales, aunque a medida que avanza la serie los escenarios van diversificándose sensiblemente), lo que le otorga los adjetivos de endogámico y centrípeto. En *The Bear* el espacio se establece de forma tematizada, pues sus características condicionan la trama, tanto las personales —Carmy vuelve tras la muerte de su hermano, no obstante, Sugar no quiere saber nada de él y nunca va— como profesionales —el hecho de que Carmy coja las riendas de la cocina fomenta que los conflictos entre los personajes aumenten, ya sea por el cambio del sistema o por llegar nuevo e imponer su criterio—.

El espacio es, además, altamente simbólico en esta ficción. El restaurante es importante para Carmy, ya que es parte de su vida familiar, es esencial para ‘recuperar’ a su hermano, mientras, para Sugar, es necesario deshacerse de él si quiere recuperar a su familia, y Sidney quiere trabajar en él porque iba de pequeña con su padre (aunque posteriormente se sabe la segunda de las razones, que tiene que ver con Carmy como personaje central). Por lo tanto, este lugar adquiere una dimensión que trasciende el espacio al configurarse casi como un personaje más. De hecho, evoluciona a lo largo de la ficción: deja de ser un lugar sucio y caótico para convertirse en un espacio de trabajo en el que todo fluye.

El tiempo audiovisual tiene tres principales elementos (Gaudreault & Jost, 1995, pp. 113-133), estos son el orden, la duración y la frecuencia. En cuanto al primero, la linealidad del relato es lo habitual⁴ en una primera temporada en la que tan solo hay dos *flashbacks* (y apenas otras dos ensoñaciones y una secuencia con un tiempo indeterminado, en los cinco casos colocados al inicio del capítulo), si bien las elipsis y omisiones, entendidas estas como saltos temporales, son continuas, especialmente mediante montaje, a pesar de que, en cuanto a duración, el relato no se encuentra demasiado condensado con respecto a la historia.

Así, y por lo que respecta a la compresión temporal, *The Bear* no sigue los consejos de Epstein (2006) cuando afirma que “try to compress your action stories so they take place in as little time as is plausible. Surprisingly often, this is no more than two days and a night. The shorter the episode’s timeline, the more urgent everything seems” (p. 76).

The Bear suele basarse en una estructura bastante similar de ‘hay que prepararse para la apertura y van apareciendo obstáculos’, por lo que se vale del recurso de la cuenta atrás para reposar sobre él el capítulo, que a veces no condensa más de dos horas del tiempo de la historia. Repetición, por cierto, que configura la temporada como

4 Raynauld (2014) apunta que la estructura lineal es cuando “la historia nos es narrada de manera cronológica, siendo ordenados los acontecimientos en función de la lógica de causa a efecto” (p. 107), si bien la autora admite líneas después que esta estructura “no excluye ciertos desfases temporales” (p. 107).



una reiteración de situaciones que ocurren con cierta habitualidad, lo que, en palabras de los narratólogos citados anteriormente, sería, ni más ni menos, que la frecuencia.

Acciones, tramas y nudos

Secuencias

El número de secuencias durante los ocho capítulos es relativamente constante salvo en el excepcional (por diferente) séptimo episodio, resuelto en lo que parece un plano-secuencia y que en realidad viene conformado por dos secuencias. El resto de los capítulos se mueve entre las 14 del sexto y las 10 del primero y el cuarto, siendo la media de 10,5 por el bajón que produce el séptimo mencionado (de no tenerlo en cuenta, la media ascendería a un mucho más indicativo 11,7). Temporalmente, la rápida sucesión de secuencias (el conteo de escenas daría un ritmo aún más acelerado) indica que hay una secuencia cada 2,8 minutos, es decir que cada secuencia dura menos de 3 minutos (ver tabla 1).

Tabla 1. Descripción de secuencias y duración por capítulo

Capítulo	Número de secuencias	Duración
1	10	27 minutos
2	11	30 minutos y 30 segundos
3	11	28 minutos y 30 segundos
4	10	29 minutos y 18 segundos
5	13	24 minutos y 30 segundos
6	14	30 minutos
7	2	19 minutos y 35 segundos
8	13	46 minutos y 45 segundos
Total (media)	10,5	27 minutos y 26 segundos

Fuente: elaboración de los autores.

Para definir la secuencia y su diferencia con la escena, acudimos, por su didactismo, a López (2008): “Una escena es aquella parte de un guion que transcurre en un mismo lugar y un mismo periodo de tiempo. Si cambia el lugar o el momento, se cambia de escena. Si varias escenas seguidas tienen unidad de acción, hablamos de una secuencia” (p. 82). Con “unidad de acción” el autor está aludiendo a la unidad orgánica aristotélica, es decir, a un esquema habitual de planteamiento, nudo y desenlace.



Sea como fuere, que un capítulo de *The Bear* se mueva con una media de diez secuencias en episodios de habitualmente media hora y con un espacio endogámico como es el restaurante supone un ritmo muy rápido, especialmente por otros elementos que se analizan a continuación y que tienen que ver, de lo particular a lo general, con las acciones y su concatenación, las tramas.

Tramas

Por lo que respecta a estas, la exuberancia de secuencias no se ve acompañada por una equivalencia numérica en cuanto a los diferentes hilos argumentales, definidos, siguiendo a Sánchez-Escalonilla (2001), cuando realiza su prolífica diferenciación entre tramas, basadas en acciones, y subtramas, fundamentadas en relaciones entre personajes (p. 132). Por otra parte, existen dentro de esa doble diferenciación, las tramas o subtramas verticales y aquellas que tienen un carácter horizontal, o, como denota Ceballos (2012), “un arco argumental es una trama de continuidad que se mantiene y va avanzando a lo largo de varios episodios” (p. 113).

En la primera temporada de *The Bear*, el número total de tramas se limitan a nueve, de muy diferente carácter y peso. La trama central es la del restaurante, que aparece en todos los capítulos como eje principal, con 82 nudos de los 128 totales (64%). Ocho tramas completan el exiguo 26% restante, tres de ellas autoconclusivas y cinco de temporada. Las dos primeras episódicas son aquellas que desarrollan el cumpleaños y la despedida de soltero que Jimmy (Oliver Platt) obliga a organizar a los hermanos protagonistas, y la tercera es una breve trama (3 nudos) entre Jimmy y Richie (Ebon Moss-Bachrach) en el cuarto capítulo. La trama del cumpleaños ocupa gran parte de ese mismo capítulo (7 nudos) y la de la despedida de soltero hace lo propio en el octavo y último (12 nudos).

En cuanto a las horizontales, cinco completan el mapa de tramas: la subtrama familiar con Sugar (Abby Elliott) ocupa 6 nudos y aparece en tres capítulos; la trama de Marcus (Lionel Boyce) con los donuts cuenta con 8 nudos en tres episodios; la subtrama familiar de Richie y su separación apenas emerge en dos capítulos con un nudo en cada uno; la subtrama de Marcus y Sydney solo interviene en el último capítulo (3 nudos); y la de Mickey y Carmy aparece en los dos últimos a través de 6 nudos (Ver tabla 2).

Tabla 2. Tramas y nudos

Trama	Descripción	Carácter	Capítulos en los que aparece	Número de nudos
Trama 1	Restaurante	Horizontal	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8	82
Trama 3	Despedida de soltero	Vertical	8	12
Trama 4	Dónuts de Marcus	Horizontal	4, 5 y 6	8
Trama 2	Cumpleaños	Vertical	4	7
Subtrama 4	Mickey-Carmy	Horizontal	8	6
Subtrama 2	Familiar con Sugar	Horizontal	2, 3, 5 y 6	6



Trama	Descripción	Carácter	Capítulos en los que aparece	Número de nudos
Subtrama 5	Marcus-Sidney	Horizontal	8	3
Subtrama 3	Cicero-Ritchie	Vertical	4	2
Subtrama 1	Familiar de Richie	Horizontal	2 y 6	2
Total				128

Fuente: elaboración de los autores.

Se da la particularidad de que la mayoría de las tramas y, especialmente, las subtramas van apareciendo y aumentando a medida que avanza la temporada, como si se fueran generando ramificaciones y la subtrama de Michael (Jon Bernthal) y Carmy se deja para el final, con la meta de ir descubriendo el conflicto del personaje, del que ya se ha hablado. Por último, la relación entre Marcus y Sydney se deja apuntada para profundizar en ella en la segunda temporada.

Por lo que respecta a la diferenciación entre tramas y subtramas, hay una correlación entre una mayoría de tramas autoconclusivas (dos de las tres lo son) y una mayoría de subtramas de temporada (quitando la trama central del restaurante, el resto son subtramas excepto la trama de los donuts). Ello deviene en poder calificar *The Bear* como una serie más centrada en acciones, con una trama central hegemónica y en la que las relaciones personales (subtramas), más que aligerar de peso a la trama principal, se adhieren a ella debido a que el espacio es centripeto y condensa las secuencias, si bien el verdadero conflicto del personaje protagonista se encuentra en una familia —en la que nadie habla claramente sobre el suicidio del hermano que causa el retorno de Carmy— que aparecerá mucho más en la segunda temporada, en la cual las subtramas crecen y el espacio del restaurante pierde magnetismo (se usa esta palabra en su sentido literal).

Lo realmente curioso es que la trama central, la del restaurante, que debería ser eminentemente horizontal (generando así una mayor fidelización, ya que el espectador quiere saber lo que va a pasar), se plantea de modo vertical en la gran mayoría de los capítulos, algo que se tratará de demostrar. En el primer episodio, la trama gira en torno a cómo conseguir la carne para poder abrir a la hora; en el segundo capítulo, son sometidos a una inspección de sanidad y castigados por ciertos elementos insalubres; el tercero pivota sobre el ascenso de Sydney y los problemas que devienen de esa alteración; durante el cuarto capítulo, Sydney y Tina discuten sobre la elaboración del puré de patatas; en el quinto, revienta el inodoro y deben hacer lo imposible para arreglarlo todo y abrir; y el sexto episodio gira en torno a la apertura a tiempo con un nuevo menú más innovador y la máquina de pedidos se estropea. Se pueden concluir dos aspectos de interés: que tan solo dos veces la trama central es horizontal y que en demasiadas ocasiones se repite el mismo esquema de objetivos: abrir a la hora adecuada, lo que genera una habitualidad en el recurso temporal de la cuenta atrás ya mencionado.



Nudos

Por último, cabe apuntar la frecuencia de los nudos, pues acontece un nudo de acción casi cada 2 minutos, lo cual da cuenta de la rapidez de la serie no solo en cuanto a sucesión de secuencias, sino de acciones dramáticamente relevantes. Si por nudo en televisión se entiende el equivalente de pulso, esto es, “la unidad básica de la narrativa audiovisual [que] debe tener una estructura dramática completa” (Douglas, 2007, p. 126), eso significa que en cada escena hay un protagonista motivado que quiere conseguir algo y que hace avanzar la acción para lograrlo, a través del conflicto establecido con un obstáculo.

De nudo hay definiciones más antiguas, como la peripezia aristotélica, “el cambio de las acciones en sentido contrario” (Aristóteles, 2004, p. 92), o la “aventura” que cita el autodidacto en *La náusea* y que él define como “un acontecimiento que sale de lo ordinario sin ser forzosamente extraordinario” (Sartre, 2006, p. 59).

La media de los nudos en *The Bear* se acerca a la que establece Pérez Morán (2021) para las producciones de Netflix (p. 1167) cuando demuestra “que cada menos de dos minutos acontece un nudo” en una serie que *a priori* no tendría por qué tener una sucesión tan rápida ni de secuencias ni de nudos de acción, al colocarse en los márgenes de lo *mainstream* y plantear, como ha quedado demostrado, la trama central de forma más vertical que horizontal.

Pero es que ese es uno de los apriorismos que se rompen a poco que se escarbe en esta serie con una estructura mucho más canónica y simple de lo que podría parecer. A la complejidad temática, y en cuanto al conflicto del personaje, corresponde una rapidez de acontecimientos y una sencillez estructural que se revela no solo por la escasez de tramas, sino por la estructura de estas, que suelen limitarse a la cuenta atrás referida y que se disponen con un detonante y unos puntos de giro perfectamente identificables, que, como resalta Field (1994), son aquellos “acontecimientos”, aquellos “incidentes” que separan cada acto y que “hacen tomar otra dirección a la historia” (p. 14).

Esto se ejemplifica en el primer episodio y su trama central con un detonante (llevan menos carne de la pactada porque no hay dinero suficiente para pagarla), un punto de giro (la renuncia de Carmy a hacer espaguetis), y un segundo punto de giro (al final termina forzado a hacerlos). En el segundo capítulo, la llegada de la nueva inspectora de sanidad es el detonante, la aparición de una fuerte avería y un paquete de tabaco el primer punto de giro, la negativa a vender el restaurante el segundo y el desenlace se produce cuando Carmy se da cuenta de que es suya toda la culpa de la sanción porque fue él quien dejó los cigarrillos donde no debían estar, en un desenlace en forma de una muy indicativa anagnórisis.⁵ Los esquemas similares van repitiéndose con contumacia para revelar una estructura sencilla de obstáculos y superaciones a toda velocidad.

Por todo lo anterior, otros recursos aparecen con cuentagotas, como el famoso *cliffhanger*,⁶ tan habitual en las producciones dirigidas al gran consumo y que sirven para fidelizar a la audiencia. Y es que, al ser la mayoría

5 Aristóteles (2004) define la anagnórisis como un “reconocimiento, un cambio de la ignorancia al conocimiento” (p. 60).

6 Diniejko (2006) traza el origen del término y lo explica: “The literary term, ‘cliffhanger’, derives most likely from Thomas Hardy’s serial novel *A Pair of Blue Eyes*. The purpose of a cliffhanger is to end the plot of a serialised narrative at a point that leaves readers in suspense —leaves them, in other words, as if they found themselves hanging from a cliff awaiting rescue. This technique is meant to ensure that the reader will buy a magazine with the next instalment in order to find out how the story resolves the cliffhanger”.



de las tramas verticales, ese cebo se hace más difícil de colocar al final. De hecho, ningún episodio acaba con un *cliffhanger*, aunque pueda parecer extraño y a pesar de que el desenlace del primero se antoje como tal, cuando Carmy tire una de las latas de salsa de tomate que luego se sabrá que contiene dinero... Pero en ese momento el recurso se queda apenas en una pista, que se repite de manera habitual en los episodios, para ser descubierta siete episodios después.

Tal vez lo único que se parezca a un cebo en realidad sea el final de la primera temporada, con ese cartel que reza “The bear is coming” y que deja claro la continuación para una segunda temporada, en la que, sin entrar en ella pues no es objeto de este artículo, se cambiarán ciertas estrategias bajo la nueva premisa, que será poner en marcha un restaurante muy diferente al de la temporada inaugural, y para cuyo análisis queda la metodología aquí propuesta, que bien podría aplicarse a las siguientes entregas.

La mayoría de los capítulos, con ese rechazo a los *cliffhangers*, finalizan con una secuencia musicalizada a manera de conclusión —esta sí, más habitual en producciones menos masivas— y que en varias ocasiones retorna a otra similar del inicio, dotando a los capítulos de una estructura circular. Así ocurre en el tercer episodio, que arranca y termina con Carmy paseando por la playa; en el cuarto, que comienza con Marcus haciendo donuts y se clausura con todos probando sus postres; y en el quinto, que empieza y finaliza con Sydney despertándose y cerrando su jornada en la casa familiar.

Conclusiones

El guionista Syd Field (1994, p. 26) expresa que “el drama es conflicto; sin conflicto no hay acción; sin acción no hay personaje; sin personaje no hay historia, y sin historia no hay guion”. Puede parecer una idea simple, pero esconde las claves que debe tener un relato ficcional. El conflicto con el que se construye *The Bear* parte de un *pony*, esto es, un gran trauma, como es el suicidio de un hermano, que justifica su objetivo: salvar el restaurante. De hecho, el propio personaje lo verbaliza en un *striptease* emocional que hace al final de la temporada: “Arreglar el restaurante es arreglarlo con mi hermano”. La muerte del hermano es “el incidente iniciador, primero desequilibra la vida del protagonista y después le hace sentir el deseo de recuperar el equilibrio” (Mckee, 2011, p. 236).

A pesar de que es una trama de tipo personal la que origina el relato y que, como manifiesta Fernández Díez y Martínez Abadía, 1998, p. 40), “de nada sirve una historia bien estructurada si la motivación del personaje no es clara, si sus acciones no son dramáticas, si no sabemos a qué van dirigidas y si no encuentra riesgo y oposición (conflicto) en su realización”, en el análisis hecho a los diferentes elementos que componen *The Bear* se observa una contradicción, ya que, aparentemente, es una ficción que pivota sobre el devenir de un personaje, Carmy, sin embargo, son más numerosas las tramas de acción, como se ha podido comprobar, y el número de nudos de las tramas es más numeroso que el de las subtramas. Así, la acción prepondera sobre los personajes, al menos en términos estructurales.

Hay, además, otra especificidad que merece ser estudiada: las tramas familiares poseen pocos nudos de acción frente a las de trabajo, que se desarrollan con más nudos. En estas destaca la que se dedica al restaurante, que se da en todos los capítulos, pero llama la atención que una subtrama aparentemente carente de interés y que apenas se esboza, como es la de los donuts, sea la segunda más utilizada. El hecho, además, de que el espacio



hegemónico sea el restaurante refuerza esta constatación, dado que, en efecto, gran parte de las tramas personales también se producen en esta localización.

El restaurante es más que un lugar de trabajo, pues en él se entrelazan temas familiares y profesionales. La función principal que cumplen estas relaciones, de muy breve desarrollo y duración, es, por un lado, dar profundidad a los personajes, como cuando se alude al conflicto del primo con su hija o a la relación que mantiene Sidney con su padre (función canónica); y, por otro, dar un respiro a la trama central (función complementaria).

Bordwell (1996, p. 54) indica que “un argumento ideal proporciona información en la cantidad correcta que permite la construcción coherente y constante de la historia”. Esta premisa también se cumple en la ficción objeto de estudio, pues los motivos por los que Carmy se ha alejado de su familia y, por extensión, del restaurante se van desgranando a lo largo de los ocho capítulos. También se utiliza la dosificación de la información para saber la vida pretérita de Carmy como chef reputado, si bien es cierto que se hace con la utilización de sueños y *flashbacks* en lugar de verbalizaciones. De esta forma los conflictos son mostrados a modo de ensoñaciones o rememoraciones del pasado.

Este artículo tenía como objetivo analizar la construcción narrativa de la primera temporada de *The Bear*, proponiendo —para salvar la limitación inherente a la circunscripción a ocho capítulos— un modelo de análisis que pueda ser aplicable al resto de esta serie aún en desarrollo o a otras manifestaciones audiovisuales. Vale (1996, p. 74) sostiene que “se piensa que se puede diseccionar científicamente un relato de acuerdo con ciertas reglas. Esto es imposible: el relato es la consecuencia libre, sin cadenas e imponderable de la mente creativa. Pero se puede definir la construcción dramática de manera casi matemática”.

Estando de acuerdo con la primera parte de la sentencia, ya que la creatividad no debería obedecer a ciertas reglas preestablecidas, el análisis realizado sí que permite evidenciar las pautas que se siguen a la hora de escribir un guion audiovisual. De esta forma se ha confirmado, como dice Pérez Morán (2021, p. 1167), que la media de nudos empleados se aproxima más a una serie elaborada para ser exhibida en plataformas y que estos nudos se dan en mayor medida en las tramas profesionales, lo que entra en contradicción con la aparente premisa de la ficción que pivota sobre un personaje. No obstante, tal y como se ha podido demostrar, ambas tramas obedecen más a “seguir una estrategia emocional que garantice el interés del relato” (Sánchez-Escalonilla, 2001, p. 52).

Habría que indicar tres dualidades que se dan en una serie eminentemente dual, que contiene contradicciones y aparentes binomios que se han tratado de desentrañar. La primera dualidad alude a que las acciones se asocian a la cocina y la falta de acción o los momentos con menos nudos de acción corresponden a las subtramas o a los momentos en los que el relato se detiene en un personaje concreto, algo que ocurre en muchas menos ocasiones.

Por ello, en una serie aparentemente centrada en la psicología de los personajes, se conoce muy poco sobre ellos porque no se desarrollan demasiado las subtramas fuera del restaurante, salvo la que se apunta al final sobre la posible relación entre Sidney y Marcus, y que sirve para ‘lanzar’ la segunda temporada, en la que otra subtrama sentimental con Carmy acompañará el cambio de premisa anunciado al inicio y que configura *The Bear* en su segunda temporada como una serie muy diferente.

Esa dualidad se relaciona con la segunda al tender los personajes a no verbalizar sus conflictos interiores —sabemos poco de ellos— y son sus acciones los que los revelan, y al suceder en el mismo espacio, este se convierte en ese escenario emocional oculto tras las acciones trepidantes. Y como tercera realidad aneja a las anteriores, pero que abriría un nuevo campo de estudio, hay que destacar que se utiliza una puesta en escena dual:



desmañada (cámara al hombro, ritmo frenético, iluminación naturalista) para los momentos en que cocinan sándwiches y espaguetis, frente a la muy cuidada de los momentos en que realizan platos de alta cocina (también en los *flashbacks*).

Pero, como se señalaba con anterioridad, mucha de la relevancia se encuentra en los detalles, como afirma Cruz (2014) en una cita que parece aludir directamente a *The Bear*: “Tras la aparente simplicidad de la escritura deberá esconder un entramado complejo que no nacerá de las líneas generales del relato, sino de los detalles y matices que lo particularicen” (p. 53), porque los detalles que caracterizan a los personajes son una de las claves intangibles de la serie.

La meticulosidad de Marcus al buscar el donut perfecto contrasta en su continuidad con otro detalle de calado tan enorme como breve es su aparición: en un momento dado, se muestra que Carmy guarda su ropa vaquera en el horno..., lo cual transmite y objetualiza no pocas ideas: no cocina en casa, su casa es el restaurante, ambos mundos están separados y aliena la realidad de objetos relevantes (las chaquetas que vende al inicio, la prenda de su hermano y un electrodoméstico para la cocina, su pasión y su trabajo); porque al final, por mucho conteo, análisis estructural y metodologías varias, lo más importante son los detalles, chef.

Referencias

1. Andrés Unda, P., & Crisóstomo Flores, P. (2020). Análisis narrativo y creación de series dramáticas: la primera temporada de la serie *Los 80*. *Revista Comunicación y Medios*, 41, 95-105.
2. Aristóteles. (2004). *Poética*. Alianza.
3. Aronson, E., Willerman, B., & Floyd, J. (1966). The effect of a pratfall on increasing interpersonal attractiveness. *Psychonomic Science*, 4(6), 227-228.
4. Bal, M. (1998). *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Cátedra.
5. Bobes, M^a C. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Taurus.
6. Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós.
7. Cappello Flores, G. (2014). Una ficción desbordada: narrativa y teleseries. En *Anuario de investigaciones 2014* (pp. 42-43). Universidad de Lima, Instituto de Investigación Científica.
8. Carroll, N. (2008). *The philosophy of motion pictures*. Blackwell Publishing.
9. Casetti, F., & Di Chio, F. (1990). *Cómo analizar un film*. Paidós.
10. Ceballos, N. (2012). *El guion: conceptos básicos*. En Ríos San Martín, M., *El guion para series de televisión* (pp. 95-125). Instituto RTVE.
11. Considine, K. P. (2023, diciembre). *The Bear*. *U.S. Catholic*, 88(12), 38.
12. Cruz, C. (2014). *Imágenes narradas: cómo hacer visible lo invisible en un guion de cine*. Laertes Editorial.
13. Chatman, S. (1990). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. RBA Editores.
14. Chion, M. (1993). *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós.
15. Denzin, N. (2003). Foreword: narrative's moment. In M. Andrews, S. Sclater & A. Treacher (Eds.), *Lines of narrative* (pp. XI-XIV). Routledge.
16. Diniejko, A. (2006). Thomas Hardy's *A Pair of Blue Eyes* as a cliffhanger with a post-Darwinian message. *The Victorian Web*. <https://www.victorianweb.org/authors/hardy/diniejko6.html> [consultado el 17-10-23]



17. Douglas, P. (2007). *Cómo escribir una serie dramática de televisión*. Alba.
18. Egri, L. (2009). *El arte de la escritura dramática para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*. Universidad Nacional Autónoma de México.
19. Eisenstein, S. (1989). *Teoría y técnica cinematográficas*. Ediciones Rialp.
20. Epstein, A. (2006). *Crafty tv writing: thinking inside the box*. A Holt Paperback.
21. Fernández Díez, F., & Martínez Abadía, J. (1998). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Paidós.
22. Field, S. (1994). *El libro del guion: fundamentos de la escritura de guiones*. Plot.
23. Foster, E. M. (1927). *Aspect of the novel*. Harcourt Brace & Company. Traducido al castellano por Lorenzo, G. (1990). Debate.
24. Galán Fajardo, E. (2007). Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales. *Enlaces: revista del CES Felipe II*, (7).
25. Gaudreault, A., & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Paidós.
26. Gitlin, T. (1994). *Inside prime time*. Routledge.
27. Gordinier, J. (2022, 22 de julio). A conversation with the guy who created The Bear. *Esquire*.
28. Grazia Serra, A. O. (2024). *The Bear: new (stereotypical) representations of Italian Americans in contemporary television series*. *Forum Italicum*, 58(1), 114-124. <https://doi.org/10.1177/00145858231223974>
29. López, N. (2008). *Manual del guionista de comedias televisivas*. T&B Editores.
30. Mateos-Pérez, J. (2023). La narrativa en la ficción televisiva: panorámica, particularidades del objeto, metodología de análisis y focos de atención. En C. Cascajosa Virino (Ed.), *Análisis de la ficción televisiva española: propuestas, metodologías y enfoques de investigación* (pp. 135-145). Síntesis.
31. Mckee, R. (2011). *El guion: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Alba.
32. Mittell, J. (2015). *Complex tv: the poetics of contemporary television storytelling*. New York University Press.
33. Pérez Morán, E. (2021). Cuando Netflix mató (definitivamente) a la televisión de calidad: un análisis de las tramas y los nudos de acción en sus pilotos originales de drama (2014-2018). *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 27(4), 1163-1174. <https://doi.org/10.5209/esmp.72407>
34. Raynauld, I. (2014). *Leer y escribir un guion*. La Marca Editora.
35. Rosner, H. (2022, 22 de julio). *The Bear* is a gritty fairy tale of cooking and grief. *The New Yorker*.
36. Rubio Navarro, J. A. (2024). *Sabor a la vida: la traducción para el doblaje de la serie de televisión The Bear* [trabajo de fin de grado de Traducción e Interpretación]. Universidad de Alicante.
37. Sánchez-Escalonilla, A. (2001). *Estrategias de guion cinematográfico: el proceso de creación de una historia*. Ariel.
38. Sartre, J. P. (2006). *La náusea*. Época.
39. Seger, L. (2000). *Cómo crear personajes inolvidables: guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*. Paidós.
40. Tabb, M. (2016, 7 de enero). Where story begins-premise. *Script*. <https://scriptmag.com/features/script-notes-where-story-begins-premise>
41. Taylor, C. (2023). How writers use ghosts to explore grief in contemporary *va* fiction. *Leaf Journal*, 1(2). <http://doi.org/10.58091/5ypb-c170>



42. Todorov, T. (1974). Tipología de la novela policial. *Fausto*, 4, 63-77.
43. Truby, J. (2009). *Anatomía del guion: el arte de narrar en 22 pasos*. Alba.
44. Vale, E. (1996). *Técnicas del guion para cine y televisión*. Gedisa.
45. Vogler, C. (2000). *El viaje del escritor*. Robinbook.
46. Wilson, B. (2022, 5 de octubre). *The Bear*, review: savour bite after bite of this masterclass in tv drama. *The Telegraph*.
47. Zickgraf, R. (2022, 25 de agosto). Searching for local identity in ‘The Bear’ and ‘Chicago Party Aunt’. *The Nation*.