

**SUBURRA – LA SERIE COMO RESULTADO DE UN PROCESO TRANSMEDIAL**

**SUBURRA – LA SERIE AS A RESULT OF A TRANSMEDIAL PROCESS**

Álvaro López-Quesada

Universidad de Córdoba

[lopezquesada.alvaro@gmail.com](mailto:lopezquesada.alvaro@gmail.com)

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-7755-9927>

**Resumen**

*Suburra – La serie* (2017 – 2020) es una producción que se inspira en la novela homónima (2013) de Giancarlo De Cataldo y Carlo Bonini. La mayoría de los estudios que se realizan sobre la producción seriada son o temáticos o generalistas, *Suburra* es un ejemplo más de ello. Por esta razón, el objetivo de nuestro estudio es analizar el binomio novela–serie TV como resultado de una reescritura transmedial. Para limitar el análisis, nos centramos en las características literarias y en el fenómeno transmediático que propicia el despliegue de una historia en dos medios diferentes. Así, obtenemos que el relato televisivo busca mantener las cualidades literarias, que son reformuladas e, incluso, combinadas con el lenguaje fílmico.

**Abstract**

*Suburra – La serie* (2017 – 2020) is a production inspired by the novel of the same name (2013), which was published by Giancarlo De Cataldo and Carlo Bonini. Most of the studies carried out on serial production are either thematic or include

them in general studies, where *Suburra* is one more example. For this reason, the objective of our study is to analyze the novel-TV series binomial as a result of a transmedia rewriting. To limit the analysis, we focus on the literary characteristics and the transmedia phenomenon that promotes the deployment of a story in two different media. Thus, we obtain that the television story seeks to maintain literary qualities, which are reformulated and even combined with film language.

## Palabras clave

Novela; Serie TV; Narrativa transmedial; Nueva épica italiana; Reescritura televisiva

## Keywords

Novel; TV series; Transmedia storytelling; New Italian Epic; Television rewrite

## 1. Introducción

Como destaca Benvenuti (2019: 134), el desarrollo de la *transmedia storytelling* en Italia ha tenido mayor recepción en el género *giallo*, ya sea políciaco o criminal. Potentes títulos como *Romanzo Criminale*<sup>1</sup> y *Gomorra*<sup>2</sup> han sido llevados a diferentes medios. Otro ejemplo de este complejo proceso es *Suburra*. Este título se compone de una novela (2013) escrita por Giancarlo De Cataldo y Carlo Bonini; una secuela literaria llamada *La notte di Roma* (2015); una reescritura fílmica de la obra de partida (2015) dirigida por Stefano Sollima; un relato televisivo (2017 – 2020) producido y distribuido por Netflix; y un videojuego para dispositivos móviles basado en la trama de la serie (2019).

La recepción de la serie de *Suburra* ha sido muy variada. En cuanto a la crítica cinematográfica y televisiva de índole periodística, Valentina Ariete considera

---

<sup>1</sup> Este título cuenta con una novela publicada en 2002 y escrita por Giancarlo De Cataldo; una película estrenada en 2005 y dirigida por Michele Placido; una secuela literaria, *Nelle mani giuste*, publicada en el 2007; una serie emitida entre el 2008 y el 2011 y dirigida por Stefano Sollima.

<sup>2</sup> Esta saga cuenta con una novela publicada en 2006 y escrita por Roberto Saviano; una obra teatral estrenada en 2007 y dirigida por Ivan Castiglione y Mario Gelardi; una película estrenada en 2008 y dirigida por Matteo Garrone; una serie emitida entre el 2014 y el 2021 y dirigida por Stefano Sollima, Marco D'Amore, Francesca Comencini, Claudio Cupellini, Claudio Giovannesi, Enrico Rosati y Ciro Visco; un filme *spin-off* de la serie TV, *L'immortale*, estrenada en 2019 y dirigida y escrita por Marco D'Amore.

que «il fatto di arrivare dopo le serie di *Romanzo Criminale* e *Gomorra* non è un vantaggio per *Suburra*» (Ariete, 2017) o, de forma más dura, Cerdeño (2017) la define como una marca blanca o Hanh Nguyen (2017) como la respuesta a *Narcos*. En cuanto al ámbito académico, los artículos que estudian a *Suburra – La serie* exponen, en su mayoría, que esta producción televisiva representa un ejemplo transmedial más, tratándolo de forma generalista, como hace Giuliana Benvenuti (2019) o Matteo Santandrea (2019); mientras que la minoría trata aspectos concretos: Dana Renga (2018) aborda la homosexualidad en la serie y Paolo Russo (2018) cómo se pasa de un evento real a la ficción.

Es por ello que el objetivo de este estudio es mostrar la complejidad de la reescritura de la novela en el medio televisivo, donde las características literarias tienen un gran peso en la obra de llegada. Para ello analizamos en un primer momento el significado del *transmedia storytelling* aplicándolo al texto de llegada. Seguidamente analizamos el proceso de reescritura atendiendo a las cualidades de la obra de partida, ya que estas influyen directamente en la producción televisiva.

Para ello, nos apoyamos en una metodología basada en los principios narratológicos, y compuesta principalmente por una bibliografía que mezcla estudios ya asentados, como es el caso de Genette (1989), y otros más recientes como es Jenkins (2003; 2006; 2007; 2011).

## **2. *Suburra* como *transmedia storytelling***

El término *transmedia storytelling* (narrativa transmedia o transmediática) hace referencia, según Jenkins (2003), a la expansión de una historia en diferentes medios, donde cada uno de estos hace lo que mejor sabe hacer. Además, el mismo autor amplía la definición y se apoya en el concepto de «cultura de la convergencia». Con este se refiere a que los nuevos textos están influidos por la tecnología, lo que conlleva el desarrollo de los lenguajes verbales y audiovisuales (Jenkins, 2006).

Así, partimos de una definición que se adecua al título *Suburra*. El texto de partida da origen a la producción de una serie televisiva, la cual está disponible en una de las plataformas que rigen los nuevos modos del consumo audiovisual. La historia se expande y da lugar a un relato ambientado en un marco temporal anterior al de la novela. Es decir, la trama televisiva se desarrolla en 2008, mientras que la literaria tiene lugar en el año 2011. De esta forma, se cataloga a la producción de Netflix como precuela<sup>3</sup> y, pensamos que se debe a un pasaje del texto literario en el que dos personajes de clanes rivales luchaban por un fin común: «[...] Rocco Anacleti e il vecchio Adami, qualche anno prima, avevano deciso che a Roma c'era spazio per tutti» (Bonini y De Cataldo, 2017:191).

Sin embargo, estimamos ilógico entender la serie televisiva como tal. El principal motivo es que la tercera temporada concluye con la muerte de tres personajes relevantes del texto literario: Samurai, Manfredi Anacleti, líder de su familia; y Aureliano Adami, jefe del clan de Ostia. Es por ello que consideramos *Suburra – La serie* como una reescritura que extiende y crea nuevas historias a partir de la del relato de partida.

De hecho, otra de las definiciones destacadas para comprender el *transmedia storytelling* es la desarrollada por Scolari, quien entiende que una de las características principales de la reescritura transmediática es «precisamente la expansión del relato por medio de la incorporación de nuevos personajes y situaciones» (Scolari, 2011). De esta forma, se justifican las divergencias de la historia de la serie televisiva respecto a la novela.

También, otro concepto relacionado con la narrativa transmedial es *spreadable* (propagable), es decir, «adatto a essere diffuso, trasformato, reinterpretato, riscritto, riformulato entro l'ambiente mediale nel quale si dirama» (Benvenuti, 2019: 130). Es por ello que la historia al reformularse debe tener en cuenta el nuevo medio al que se va a llevar.

Sin embargo, la serie televisiva, como texto, ha sido objeto de estudio desde hace relativamente poco. Algunos estudiosos, como Mitell (2009; 2013) o Mill (2013), introdujeron el concepto *cinematic tv* con el que, entre otros temas,

---

<sup>3</sup> Para Lauro Zavala (1999) este término se refiere a una «narración producida con posterioridad a otra, en la que se relata un fragmento cronológicamente anterior a lo narrado en aquella».

cuestionaban si para analizar una serie TV debían considerarla como un conjunto de textos o como uno solo. Poco después se propuso el término *complex tv (drama)*, que da cabida a «narrative structure, number of episodes and seasons, acting performances, relevance of directing, dialogue density, audience's quantification and demographics, relevance on social media - just to mention only some of the many possible areas of comparison» (Cardini, 2016: 48).

Desde este momento, los estudiosos atienden a que las formas de la nueva serialidad deberían estudiarse por temporadas en vez de por capítulos (Bandirali y Terrone, 2012). El motivo principal es que a lo largo de una temporada encontramos un desarrollo tanto horizontal como vertical (Thompson, 2003)<sup>4</sup> y, a su vez, no se limita al marco temporal establecido por el filme y se potencia la narrativa literaria con la adición de la imagen (Bandirali y Terrone, 2012).

De modo que, obtenemos que la «“Complex tv drama” means that a series is a television show, and also a movie, and also a novel, but it bypasses the narrative closure of the movie, the time extension of the novel, and the traditional television division in repeatable units (episodes)» (Cardini, 2016: 49). De esta forma, y como veremos a continuación con *Suburra – La serie*, el lenguaje televisivo se enriquece de las cualidades literarias y fílmicas.

### 3. El proceso de reescritura transmedial

#### 3.1. Literatura y fenómeno transmedial

Para realizar la reescritura, se deben atender a los aspectos que conforman a la obra de partida. En este caso, se atienden a factores que interfieren en el texto, así como el fenómeno literario que propicia el traspaso de la trama a los diferentes medios.

En primer lugar, es destacable mencionar que *Suburra* se relaciona con las características de la *New Italian Epic*, las cuales fueron asentadas por el grupo Wu Ming (2009) en su ensayo del mismo nombre. El eje de esta nueva épica<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Horizontal hace referencia a la trama que se prolonga a lo largo de la temporada, mientras que vertical es aquella que se desarrolla únicamente en el episodio.

<sup>5</sup> Se refieren al término “épica” a aquella narración que trata una hazaña histórica o mítica, heroica o atrevida que expone la agitada historia de Italia (Wu Ming, 2009: 14-15).

introduce al lector en la co-creación imaginaria del relato y precisan que no se atiende a autores sino a obras, las cuales recurren a los cauces estéticos de diferentes géneros, pero que todas ellas mantienen una poética común.

En cuanto al género, la novela *Suburra* presenta las convenciones estéticas del género criminal: el crimen es el eje del relato, uso de espacios urbanos, enfrentamiento de conceptos opuestos: bien-mal, caos-orden... (Valles Calatrava, 1991). Estas son traspasadas a la producción televisiva. Sin embargo, no es del único género que se nutre la novela. De hecho, uno de los escritores de *Suburra*, Giancarlo De Cataldo, afirma que es inevitable que el *romanzo giallo* no presente connotaciones de otros géneros, ya que considera que también es un «romanzo "político" e sociale: sulla città, sui Poteri e le loro trame, sulle inquietudini della democrazia imperfetta» (De Cataldo en Caprara, 2012: 25). Así, en la construcción de la serie televisiva se mantienen estas características estéticas, como la localización de la trama en la periferia romana o presentar personajes políticos corruptos.

Respecto a la poética, algunas características son: *lo sguardo obliquo*, la complejidad narrativa en la actitud popular, la subversión "oculta" del lenguaje y estilo y una narración ucrónica, es decir, una historia alternativa que parte de un acontecimiento real. Bonini y De Cataldo toman como evento histórico el "Waterfront", un plan urbanístico que salpicó al exalcalde de Roma, Gianni Alemanno, acusado de corrupción y financiamiento ilícito. En este acontecimiento, políticos, eclesiásticos, agentes de seguridad del estado, empresarios y criminales se vieron envueltos en este proyecto, liderado por Massimo Carminati, jefe de la Mafia Capitale.<sup>6</sup>

En segundo lugar, el grupo Wu Ming destaca como una cualidad de las obras de la nueva épica que estas sean propensas a ser objeto de un proceso de transmedialidad. Incluso resaltan que, en algunos casos, los propios escritores diseñan relatos directamente para ser reescritos en otros medios (Wu Ming, 2009: 45). Ejemplo de ello es *Suburra*, ya que antes de ser publicado el libro, Stefano Sollima empezó a trabajar en la película (Scarpa, 2015) y la serie fue ideada antes del estreno del filme (Editorial, 2015). Esto se apoya en el concepto de

---

<sup>6</sup> Esta agrupación criminal se sigue juzgando actualmente en la operación *Mondo di mezzo*. Sin embargo, no la ha sido declarada como mafia, sino como «associazione a delinquere semplice» (Q., 2020).

*transmedia franchise* (franquicia transmedia o transmediática) o *media franchise* (franquicia de medios), que consiste en la extensión de un relato en diferentes medios y sectores industriales, donde el factor económico es fundamental, permitiendo que una idea se introduzca en nuevos mercados (Johnson en Benvenuti, 2019: 131). De forma que podemos afirmar que la saga *Suburra* ha sido diseñada desde su inicio como una obra transmediática.

### 3.2. De la novela a la serie TV

Al igual que la novela que se compone de prólogo, 54 capítulos y epílogo, la trama de la producción de Netflix también está fragmentada. Se divide en tres temporadas: la primera cuenta con diez episodios<sup>7</sup>, la segunda con ocho<sup>8</sup> y la última con seis<sup>9</sup>. Esta fragmentación de la historia permite un “montaje paralelo”: narrar varias tramas a la vez manteniendo al espectador interesado en el relato televisivo. Además, para que el espectador esté sumergido en la tensión de la serie se usan técnicas que alteran el orden temporal. Ejemplo de ello es el *cliffhanger*, recurso que crea una sensación de tensión que necesita ser resuelta (Cuadrado Alvarado, 2013: 255).

En la novela, para mantener al lector interesado en el relato se deja la historia suspendida. Por ejemplo, en el capítulo XV, Alice organiza una asamblea en el *Cinema occupato Arcobaleno* para denunciar las injusticias sociales que viven los ciudadanos del barrio; en el siguiente narra la colaboración entre Samurai y Shalva, un narcotraficante; en el XVII, se relata la masacre de *Cinecittà* llevada a cabo por “Ernumerootto” y su banda; por último, en el capítulo XVIII vuelve Alice a la narración, quien se pone en contacto con el protagonista: el *tenente colonello* Marco Malatesta. De modo que, para saber cómo se resuelve la situación o, simplemente, saber qué pasará, se incita al lector a continuar con la lectura.

En el caso de la serie TV, podemos encontrar el *cliffhanger* de dos formas: externa, es decir, al final de cada episodio se deja en suspense una acción que

---

<sup>7</sup> Los episodios, en orden, son: *21 giorni* (62'), *Patrizi e plebei* (52'), *Cani arrabbiati* (42'), *Buon appetito* (49'), *La lupa* (58'), *Ajo, oio e peperoncino* (46'), *Ultimo cliente* (50'), *Un altro* (49'), *Il buio* (42') y *Chiamalo dormire* (51').

<sup>8</sup> Los episodios, en orden, son: *Trovatela* (48'), *Conseguenze* (47'), *Più vicino* (48'), *A festa in giù* (44'), *La culla* (46'), *È guerra* (43'), *Santi Pietro e Paolo* (47') y *Dimmi la verità* (53').

<sup>9</sup> Los episodios, en orden, son: *Giubileo* (44'), *Tortura* (49'), *La festa* (53'), *Il processo* (40'), *Fratelli* (45') y *Risvegli* (53').

se verá resuelta en el siguiente; e interna (o *flashforward*), que se desarrolla dentro del episodio.

Este último recurso se emplea únicamente en la primera temporada. Antes de la secuencia de apertura se anticipa lo que será el final de cada capítulo. Tras esta aparece un intertítulo que advierte que lo que se verá sucede un día antes hasta llegar a la situación ya expuesta. De este modo, la anacronía es de tipo interno (Genette, 1989:124) y a su vez repetitivo porque se duplica la secuencia (Genette, 1989:174). Por citar un ejemplo, en la primera secuencia del episodio cuatro (00:00 – 01:01) se muestra al padre de Aureliano Adami huyendo de Gabriele Marchili, quien lo intenta asesinar. La secuencia continua hasta que el joven tropieza y cae. Rápidamente, el Adami aprovecha la situación para contratacar. Cuando volvemos a la repetición de esta secuencia al final del episodio (44:52 – 46:57), el acontecimiento se resuelve con el ataque sin éxito del padre de Aureliano, quien finalmente muere tras recibir varios disparos de Gabriele.

Aunque lo más destacable de estas secuencias es el punto de vista adoptado. La serie presenta un cinerrador heterodiegético con una focalización externa. Sin embargo, en los minutos iniciales de los episodios, así como en su repetición, se aplica una focalización múltiple, o sea, se reproduce un mismo acontecimiento desde diferentes puntos de vista (Genette, 1989: 245). Otro ejemplo llamativo es el desarrollado en el episodio dos de la primera temporada. La secuencia inicial (00:00 – 01:30) muestra a Monsignor Theodosiou arrepentido, en pleno acto de autoflagelación en primer plano; poco después se ve cómo al fondo de la habitación Aureliano y Spadino entran en la sala; mientras que en su repetición (41:44 – 43:35), se expone como estos dos acceden al piso y descubren a Theodosiou autoflagelándose.

De esta forma la serie emplea una de las características de la literatura de la *New Italian Epic: lo sguardo obliquo* (la mirada oblicua) correspondiente a un discurso libre indirecto (Wu Ming, 2009: 26). Esta particularidad literaria se debe a la larga nómina de personajes de la novela, de modo que se justifica el salto del punto de vista entre estos. De modo que, al igual que la novela, la serie no se narra la historia desde un mismo punto de vista, sino que se utilizan diferentes para mostrar una misma situación desde la mirada de distintos personajes.



También otro tipo de anacronía temporal son los *flashbacks*. Estos son de carácter externo porque sirven para aportar información independiente, pero necesaria para comprender la acción (Genette, 1989:116). En el texto literario el prólogo tiene esta función. En él se muestra la relación del líder criminal con la antigua *Banda della Magliana*, y por qué el protagonista, el *tenente colonello* Marco Malatesta, siente odio hacia el antagonista, el mafioso Samurai.

En la serie TV son más numerosos los *flashbacks*. Estos tienen lugar en los episodios segundo, sexto, séptimo y octavo de la segunda temporada y en el primero, el cuarto y el quinto de la tercera temporada donde se presentan a los protagonistas de niños. Estas secuencias retrospectivas (de recuerdo), como imagen subjetiva, recibe un tratamiento especial ya que se recurre al tinte o al uso de claroscuros con predominancia de sombras para evocar un tiempo pasado. Por destacar un ejemplo, el 2x02 muestra la relación estrecha entre Aureliano y su hermana Livia, quien morirá al final del capítulo, lo que supondrá para el protagonista una gran pérdida. Estos momentos de duelo poseen carga simbólica tanto en la trama como en los personajes, ya que la muerte es usada no como fin de la historia, sino que permite la creación de algo nuevo (Cuadrado Alvarado, 2013: 255).

Además de la muerte de su hermana, Aureliano Adami sufre la pérdida de su padre y su pareja en los diez primeros episodios, lo que le conlleva a una evolución tanto física como psicológica. Gracias a la imagen, podemos observar estos cambios a través de la caracterización del personaje, cuya apariencia física cambiará radicalmente de la primera a las dos siguientes temporadas. El joven Adami posee llamativos tatuajes en el cuello, cambio de vestimenta, diferente peinado... entre otras cualidades. Por otro lado, se manifiesta un cambio de la personalidad, lo cual podemos observar gracias a la conducta, es decir, podemos indagar en la psicología del personaje a través de sus actos o expresiones sin tener que recurrir a las palabras para expresar sus pensamientos. Para ello se aplica un montaje expresivo; a saber, se ensamblan diferentes tipos de planos: primero generales que permiten recoger la acción y, posteriormente, unos más cortos que sirvan para enfatizar en los gestos, las expresiones o las muecas del personaje. De esta manera, podemos conocer cuál es su reacción a dicho acontecimiento e, incluso, saber qué piensa al respecto sin necesidad de utilizar un monólogo o diálogo.

#### 4. Conclusiones

*Suburra – La serie* es un complejo texto resultado del *transmedia storytelling*. Podemos afirmar que el texto fue diseñado por sus escritores como una obra transmedial que se despliega en diferentes medios: literario, fílmico, televisivo e, incluso, se crea un videojuego. Por lo tanto, *Suburra* es producto del *transmedia franchise*.

La obra de partida se ve relacionada con unas características y unos rasgos que se relacionan con la nueva épica italiana. El binomio que nosotros hemos estudiado, novela–serie TV, presenta convergencias (como un mismo marco histórico) y divergencias (la inclusión de nuevos personajes, acontecimientos, lugares y situaciones) que son fácilmente apreciables. Sin embargo, si analizamos en profundidad, podemos observar cómo la serie busca mantener la peculiar poética del texto literario en el relato televisivo.

Ejemplo de ello es la estructura de la historia, en la que hay una fragmentación de la trama para mantener la atención del lector y del espectador; la mirada oblicua consecuencia de la larga nómina de personajes que facilita adoptar distintos puntos de vista para dotar a cada relato de complejidad narrativa; partir de un evento que salpicó la historia de Italia para crear una ficción; o indagar en la conciencia del personaje. Mientras en la novela se recurre a la exposición de pensamientos o la técnica conductista, la serie utiliza el lenguaje audiovisual para mostrar una evolución externa del personaje a través de la caracterización y, para el carácter interno, gracias al montaje expresivo podemos bucear en la psicología del mismo gracias a planos cortos que enfatizan en las expresiones o los gestos.

En definitiva, aunque *Suburra – La serie* fue definida erróneamente, para nosotros, como una precuela de la novela, podemos destacar que es mucho más que eso. Como resultado de las definiciones expuestas en el estudio, podemos afirmar que la producción televisiva forma parte de una compleja narración transmediática, donde cada texto sirve para ampliar el mundo diegético de partida, con obras independientes, pero a su vez conectadas entre sí.

Así, la serie, en el nuevo medio, como texto, mezcla, combina y conjuga el lenguaje literario y el cinematográfico, dando lugar a un complejo relato seriado en el que se mantienen y se reescriben los recursos poéticos que relacionan a la novela con la nueva épica italiana.

## Referencias bibliográficas

- ARIETE, Valentina (2017), «Suburra: L'anello di congiunzione tra Romanzo criminale e Gomorra». En: <[https://movieplayer.it/articoli/suburra-la-recensione-della-nuova-serie-netflix\\_17890/](https://movieplayer.it/articoli/suburra-la-recensione-della-nuova-serie-netflix_17890/)> (Fecha de consulta: 24/03/2022).
- BANDIRALI, Luca y TERRONE, Enrico (2012), *Filosofia delle serie tv. Dalla scena del crimine al trono di spade*, Milano: Mimesis.
- BENVENUTI, Giuliana (2020), «Transmedia storytelling all'italiana: da Romanzo Criminale a Suburra», en Sara MARTIN; Isotta PIAZZA (eds.), *Spazio mediale e morfologia della narrazione*, Firenze: Franco Cesati, pp. 129 – 143.
- BONINI, Carlo y DE CATALDO, Giancarlo (2017 [2013]), *Suburra*, Turín: Giulio Einaudi Editore.
- CAPRARA, Giovanni (2012), *La novela policíaca en Italia*, Sevilla: Ediciones Alfar.
- CARDINI, Daniela (2016), «Serial Contradictions. The Italian Debate on Tv Series», *Series - International Journal of TV Serial Narratives*, vol. 2, nº 1, 47–54. DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2421-454X/6163>
- CERDEÑO, Mario (2017), «'Suburra': no hay cosa peor que una marca blanca». En: <[https://www.eldiario.es/castilla-la-mancha/los-lunes-seriefilos/suburra-cosa-peor-marca-blanca\\_132\\_3055025.html](https://www.eldiario.es/castilla-la-mancha/los-lunes-seriefilos/suburra-cosa-peor-marca-blanca_132_3055025.html)> (Fecha de consulta: 24/03/2022).
- CUADRADO ALVARADO, Alfonso (2013), «Cronotipos de ficción seriada televisiva: las relaciones entre acción, personaje y tiempo», en GÓMEZ MARTÍNEZ, Pedro (coord.), *Teorías y aplicaciones narrativas*, Madrid: Icono14 Editorial, 237-259.
- GENETTE, Gérard (1989), *Figuras III*, Barcelona: Lumen.
- JENKINS, Henry (2003), «Transmedia Storytelling». En: <<https://www.technologyreview.com/2003/01/15/234540/transmedia-storytelling/>> (Fecha de consulta: 24/02/2022).
- JENKINS Henry (2006), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York: New York University Press.
- JENKINS Henry (2007), «Transmedia Storytelling 101». En: <[http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia\\_storytelling\\_101.html](http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html)> (Fecha de consulta: 24/02/2022).
- JENKINS Henry (2011), «Transmedia 202: Further Reflections». En: <[http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining\\_transmedia\\_further\\_re.html?rq=defining%20transmedia](http://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html?rq=defining%20transmedia)> (Fecha de consulta: 24/02/2022).

- MILLS, Brett (2013), «What does it mean to call television 'cinematic'??», en JACOBS, Jason; PEACOCK, Steven (eds.), *Television Aesthetics and Style*, New-York-London: Bloomsbury, pp. 57-66. DOI: <http://dx.doi.org/10.5040/9781628928327.ch-003>
- MITTELL, Jason (2009), «Lost in a Great Story: Evaluation in Narrative Television (and Television Studies)», en PEARSON, Roberta (ed.), *Reading Lost: Perspectives on a Hit Television Show*, London-New York: I.B. Tauris, pp. 119–138. DOI: <http://dx.doi.org/10.5040/9780755697137.ch-007>
- MACEDO DE CARVALHO, Ludmila Moreira (2013), «The qualities of complexity: Vast versus dense seriality in contemporary television», en JACOBS Jason; PEACOCK Steven (eds.), *Television Aesthetics and Style*, New-York-London: Bloomsbury, pp. 45-56. DOI: <http://dx.doi.org/10.5040/9781628928327.ch-002>
- NGUYEN, Hanh (2017), «'Suburra' Review: Netflix's Italian Answer to 'Narcos' Is a Stylish Mix of Violence, the Vatican, and at Least One Orgy». En: <https://www.indiewire.com/2017/10/netflix-suburra-review-italian-narcos-sex-violence-religion-orgy-1201884389/> (Fecha de consulta: 24/02/2022).
- Q. F. (2020), «Mondo di mezzo, ecco perché per la Cassazione Buzzi e Carminati sono "criminali semplici": "A Roma funzionari assoggettati e collusione sistemica. Forme di corruzione sistemica ma non c'era mafia"». En: <https://www.ilfattoquotidiano.it/2020/06/12/mondo-di-mezzo-ecco-perche-per-la-cassazione-buzzi-e-carminati-sono-criminali-semplici-a-roma-funzionari-assoggettati-e-collusione-sistemica-forme-di-corruzione-sistemica-ma-non-cera-mafi/5832742/> (Fecha de consulta: 24/08/2021).
- RENGA, Dana (2018), «Suburra. La serie as "Patrimonio Internazionale / International Patrimony"», *International Journal of Tv Serial Narratives*, vol. 4, nº1, pp. 65-80. DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2421-454X/7815>
- RUSSO, Paolo (2018), « (The Facts Before) The Fiction Before the Facts: Suburra from Novel (to Trial) to Feature to TV Serial», en THORNLEY, Davinia (ed.), *True Event Adaptation*, Londres: Palgrave, pp. 111–141.
- SANTANDREA, Matteo (2019), *È stata Roma. La criminalità capitolina dal "poliziottesco" a Suburra*, Roma: Rubbettino.
- SCARPA, Vittoria (2015), «Stefano Sollima. Regista. Il racconto di genere è come una favola: sempre attuale», En: <https://cineuropa.org/it/interview/300079/> (Fecha de consulta: 8/12/2021).
- SCOLARI, Carlos (2011), «Narrativas transmediáticas y adaptaciones: el caso Tintin». En: <https://hipermediaciones.com/2011/11/10/narrativa-transmediatica-y-adaptaciones-el-caso-tintin/> (Fecha de consulta: 24/02/2022).
- THOMPSON, Kristin (2003), *Storytelling in Film and Television*, Cambridge: Harvard University Press.
- VALLES CALATRAVA, José Rafael (1991), *La novela criminal española*, Granada: Universidad de Granada.

MING, Wu (2009), *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Turín: Giulio Einaudi Editore.

ZAVALA, Lauro (1999), *La precisión de la incertidumbre. Posmodernidad, vida cotidiana y escritura*, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.