RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes

Universidad
Nacional
de Quilmes

Ader, Natalia Eva

Narrativas y series web : resistencia, disecciones y reconstrucciones de un formato mutante

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:
Ader, N. E. (2023). Narrativas y series web: resistencia, disecciones y reconstrucciones de un formato mutante. (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, Argentina. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/4168

Puede encontrar éste y otros documentos en: https://ridaa.unq.edu.ar

Universidad Nacional de Quilmes
Roque Sáenz Peña 352 // Bernal
Buenos Aires // Argentina
t.: (+41 11) 4365 7100
f.: (+54 11) 4365 7101
info@unq.edu.ar

Natalia Eva Ader, Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto,
Noviembre de 2023, pp. 125,
http://ridaa.unq.edu.ar,
Universidad Nacional de Quilmes, Secretaría de Posgrado,
Maestría en Comunicación Digital Audiovisual

Narrativas y series web: resistencia, disecciones y reconstrucciones de un formato mutante

TESIS DE MAESTRÍA

Natalia Eva Ader

nader@untdf.edu.ar

Resumen

La presente tesis de maestría tiene como objetivo identificar y analizar las características particulares del universo narrativo de las series web como formato audiovisual para sistematizar las regularidades, redefinirlo y proponer nuevas tipificaciones que lo consoliden como formato.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE QUILMES

Trabajo de Tesis realizado como requisito para optar al título de Magister EN COMUNICACIÓN DIGITAL AUDIOVISUAL

Narrativas y series web: resistencia, disecciones y reconstrucciones de un formato mutante

AUTORA: ADER, Natalia Eva

DIRECTOR: MUROLO, Norberto Leonardo

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS 6

CAPÍTULO 1
PRESENTACIÓN

1.1.1 ¿Qué sabemos de las series web? 7

FUNDAMENTACIÓN

1.2.1 Por qué seguir indagando sobre series web 12

1.2.2 Por qué estudiar sobre series web en este territorio. 13

CAPÍTULO 2

ANTECEDENTES Y REFERENTES

2.1.1 La serie web en el escenario mediático. 16

MARCO TEÓRICO

2.2.1 La narrativa 19

2.2.2 ¿Cómo se organiza la narrativa audiovisual? 24

2.2.3 La serialidad 25

2.2.3.1 ¿Existe un solo modo de serialidad? 27

2.2.4 La temporalidad 29

2.2.4.1 ¿Cómo influye la temporalidad en un formato? 30

2.2.5 El Formato 32

2.2.5.1 ¿Un nuevo formato necesita un nuevo modo de contar? 32

2.2.5.2 ¿Existe una relación directa entre temas y formato? 35

2.2.5.3 ¿Los géneros aportan a la identidad del formato? 36

2.2.5.4 ¿La intertextualidad puede considerarse como un puente de sentido? 38

CAPÍTULO 3

METODOLOGÍA

3.1- Hacia una estrategia metodológica para el análisis de series web como objeto de estudio complejo 40

3.2 La construcción del corpus de análisis 42

3.3 Elaboración de categorías de análisis para la metodología cuantitativa. 45

3.3.1 Indicadores y variables para el relevamiento de datos comparativos 45

3.3.2 La creación de una tipología serial para series web 47

3.4 Elaboración de categorías de análisis para la metodología cualitativa. 49

CAPÍTULO 4
DESARROLLO
4.1 Análisis y resultados del relevamiento de datos 52
4.1.1 La estructura en las series web 53
4.1.2 La composición del equipo técnico en las series web 54
4.1.3 La temática y género de las series web 61
4.1.4 Premios y visualizaciones de las series web 62
4.1.5 Análisis de las Tipologías seriales en series web 70

5.1 *Zoom in:* un estudio de caso 75
5.2 Tarde Baby: el análisis 76
5.2.1 Primera fase / Segmentar 76
5.2.2 Segunda fase / Estratificar. 78
5.2.3 Tercera fase / Recomponer, numerar y ordenar 91
5.2.4 Cuarta fase/ Modelizar 96

CONCLUSIONES 103
6.1 La investigación circular aplicada a un territorio en crecimiento 103
6.2 La importancia conocer la especificidad de un formato 105
6.3 Ajustes de dioptrías -Categorías de análisis 106
6.4 Una aproximación a las definiciones estructurales de la Serie corta 107
6.5 Especificidades que cuentan 110

ANEXOS 114

BIBLIOGRAFÍA 121

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1. Metodología mixta 39
Gráfico 2. Subcategorías dentro de la tipología serial de series web. 46
Gráfico 3. Cantidad de capítulos por temporada. 53
Gráfico 4. Cantidad de series por tiempo de duración de sus capítulos. 54
Gráfico 5. Cantidad de personas que componen el equipo técnico de cada serie web. 55
Gráfico 6.Cantidad de actores o actrices que componen el elenco de cada serie web. 56
Gráfico 7. Cantidad de directores/as que realizaron más de una serie web. 57
Gráfico 8. Recurrencia en la presencia de los actores o actrices en las series web. 58
Gráfico 9. Cantidad de series web que comparten roles tanto en el equipo técnico como entre el equipo técnico y su elenco. 59
Gráfico 10. Cantidad de directores/as según su género entre 2014 y 2021. 60
Gráfico 11. Cantidad de series web según su género. 61
Gráfico 12. Cantidad de premios por series web. 63
Gráfico 13. Cantidad de visualizaciones por serie web. 66
Gráfico 14. Comparativa del género entre las series web más premiadas y las que tienen más visualizaciones. 68
Gráfico 15. Comparativa de temáticas recurrentes entre las series web más premiadas y las que tienen más visualizaciones. 69
Gráfico 16 y 17. Cantidad de series web según sus tipologías seriales. 70
Gráfico 18. Cronología de las tipologías seriales de series web. 72

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Corpus de 80 series web en el período de 2014 a 2021/22. 47
Tabla 2. Las 20 series web más premiadas observando su género y la temática que abordan. 66-67
Tabla 3. Las 20 series más vistas distribuidas por la cantidad de visualizaciones del primer capítulo. 67
Tabla 4. Corpus de 80 series clasificado según las tipologías seriales de series cortas. 74
Tabla 5. Cantidad de unidades dramáticas en la serie corta Tarde baby. 77
Tabla 6. Resultados del relevamiento del tratamiento de la imagen. 82-85
Tabla 7. Resultados del relevamiento del tratamiento de la banda sonora. 86
Tabla 8. Resultados del relevamiento del tratamiento de la postproducción. 87
Tabla 9. Resultados del relevamiento del tratamiento de la serialidad. 87
Tabla 10. Resultados del relevamiento del tratamiento de la serialidad en los Microepisodios por capítulo. 88-89
Tabla 11. Resultados del relevamiento del Tema, las Subtemáticas y los Motivos por capítulos. 89-90
Tabla 12. Resultados del relevamiento del tratamiento del género y la intertextualidad. 91
Tabla 13.Resultados del relevamiento del tratamiento de la intertextualidad por capítulos. 114
Tabla 14. Mapa de tramas de Tarde Baby. 117

AGRADECIMIENTOS

A Valeria mi *coequiper* incondicional.

A Paula compañera de clases, proyectos, discusiones y escrituras.

A Leonardo Murolo por la paciencia, el empuje, la generosidad y claridad de sus aportes.

A las *Guapas* por ser el sostén de mi día a día.

A mi familia por estar siempre al lado mío tan amorosamente.

CAPÍTULO 1

1.1. PRESENTACIÓN

La presente tesis de maestría tiene como objetivo identificar y analizar las características particulares del universo narrativo de las series web como formato audiovisual para sistematizar las regularidades, redefinirlo y proponer nuevas tipificaciones que lo consoliden como formato.

Considerando que el escenario mediático está en continuo debate y reflexión. Teóricos, usuarios, audiencias, productores, son voz y parte de la discusión. Si nos detenemos en el mundo de la comunicación cultural contemporánea y consideramos a los relatos seriados televisivos como uno de los centros neurálgicos de productividad en el terreno de la ficción, podemos decir que los relatos seriados han logrado la hegemonía mediática tanto en los formatos tradicionales como en los nuevos formatos. El éxito tanto en la fidelidad de las audiencias como en la retroalimentación mediática a través de la interactividad potenciada por las redes sociales, ha generado un nuevo paradigma narrativo. (Cascajosa, 2007:12). En paralelo surgen diferentes formatos que se focalizan en nuevas pantallas como el teléfono celular o las tablets. Tendientes a estos dispositivos surgieron las series web que actualmente algunos referentes de este campo, hoy, prefieren llamarlas “series cortas".

¿Por qué estudiar sobre series web? Las series web se instalan como un formato cotidiano más accesible y democrático para muchos realizadores audiovisuales que encuentran otras oportunidades en las fronteras de la industria cultural y sus lógicas de mercado. A su vez, la predominancia de protagónicos con personajes jóvenes sobre los adultos mayores, la naturaleza de las temáticas abordadas, las estéticas emergentes urbanas y el uso de un lenguaje coloquial descontracturado ponen en evidencia que son

consumos que interpelan a las juventudes. En este sentido, estos productos se proponen como un formato flexible, ágil y cómodo por la condición móvil de los dispositivos celulares y por su corta duración. A su vez, estudiar este formato genera un aporte sustantivo al que como formatos emergentes y no tener muchos años de existencia, pocos teóricos han abordado su definición con rigurosidad ya que como producto cultural y como todo formato de experimentación se caracteriza por su inestabilidad. Por todo esto nos interesa ahondar en las series web o cortas como formato y avanzar en una definición rigurosa del mismo para poder aportar a su estabilidad. Lograr una definición, generar un análisis, reflexionar, crear tipologías, nos permite seguir avanzando en el posicionamiento del formato para que se consolide, se reconozca su potencia y perdure. Para seguir con la presentación, en primera instancia presentaremos a nuestro objeto de estudio para luego en el desarrollo introducirnos en su interior y profundizar el análisis.

1.1.1 ¿Qué sabemos de las series web?

¿Cómo surgen las series web? En el reciente libro *Series web en la Argentina*, Leonardo Murolo (2020) detalla el surgimiento de las series web en Argentina, su evolución y cómo se fueron consolidando. En este apartado, solo a modo de presentación, diremos que las serie web comienzan a circular de forma experimental a partir del año 2008 y su crecimiento fue exponencial impulsado a partir del 2009 con la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA).

Murolo afirma que "Las series web en la Argentina comenzaron de manera experimental. En un primer momento, las apuestas por realizar ficción para la web conjugaron una suerte de residuo televisivo con el profesionalismo de grandes productoras audiovisuales con poco que perder en el intento. La mayoría de ellas estaban ligadas a empresas patrocinadoras –bancos, automóviles, cadenas de electrodomésticos– que en medio de estas cortas narraciones promocionaban sus productos." (Murolo, 2020:16). A su vez, Tubau enuncia "Hasta hace muy poco tiempo, las *webseries* eran consideradas como parte de un fenómeno llamado *ProAm* o Professional Amateurs, es decir, Aficionados Profesionales. Los aficionados profesionales son personas que realizan diversas tareas por amor al arte, sin sacar beneficio de ello, pero con una atención al detalle y una dedicación propias de un profesional. Internet no se podría entender y tal vez ni siquiera utilizar con facilidad sin su participación." (Tubau, 2011 : 246) y Jorge Carrión sostiene que la *webserie* es "un

fruto natural del matrimonio entre teleseries e internet", dado que el comienzo del formato se dio ligado al spin off o sátiras de series televisivas surgidas "del cruce entre profesionales del medio (durante la huelga de guionistas)[1] y la dedicación y entusiasmo propios de los aficionados y fans" (Carrión, 2011 : 33 en Murolo, 2020 : 14)

Yolanda Barrasa (2015) plantea que estos formatos cortos serializados se conocen desde finales del siglo XX, fue con la aparición de diferentes plataformas web como garantizaron su permanencia y consumo. Su popularidad, en principio, se debe a la brevedad, y a que se pueden ver en cualquier lugar y en cualquier dispositivo. Sin embargo, millones de nativos digitales que no pueden concentrarse más de diez minutos en una sola cosa, les han exigido contundencia gracias a que cuentan con dispositivos móviles y una buena conexión de datos, y es allí donde las series web han respondido a las necesidades de ese nuevo espectador (Barrasa, 2015, p. 16) en (Diego Montoya Bermúdez, Helena García Gómez , 2016 : 107)

Podemos ver a través del relato de estos tres autores que las series web surgen como un formato informal destinado a circular por la web, libre de los cánones de estándar establecidos por el mercado, lo que lo hace libre en sus temáticas y en sus formas de producción.

La primera serie web, reconocida como tal, fue *El Vagoneta* (2008) producida por el grupo Clarín. El caso de *Amanda O* (2008), la primera celunovela argentina producida por *Dori Media*. "Desde nuestro umbral de producciones focalizamos en *Amanda O* (2008), *El vagoneta* (2008-2009), *Embarcados* (2009), *Carilost* (2009), *La pareja del Mundial* (2010), *Combinaciones* (2010), *Conexiones* (2011), *El rastro* (2011), *Vera Blum* (2012-2013) y *Tus amigos siempre a mano* (2013-2014) como las primeras referencias a empresas de comunicación y marcas apostando al formato. Propuestas que generan constantes estilísticas y posicionan nombres de realizadores, productores, actores y actrices que comienzan a destacarse." (Murolo, 2020 : 17).

A su vez por su carácter experimental comienza a mutar probando otras formas de reproducción y consumo. El caso de Aliados (2013), entre otros, se trata del *Spin off* de la telenovela de *Telefé* que hizo su incursión en nuevas pantallas: uso de la web y de *Twitter* con realizaciones audiovisuales originales para este espacio. El caso de *Elige* (2018) donde lo novedoso es la participación activa en la toma de decisiones de la

[1] La huelga de guionistas, realizada por dos sindicatos de escritores en los Estados Unidos, duró del 5 de noviembre de 2007 al 12 de febrero de 2008. Buscaba aumentar la compensación monetaria de los guionistas en comparación con los estudios más grandes. En ese lapso, algunas series debieron cerrar sus temporadas antes de tiempo y con menos cantidad de capítulos de lo previsto.

construcción del guion de la serie por parte de los seguidores capítulo a capítulo. "Estas producciones se postulan como ejemplos a la hora del análisis no en cuanto a su aporte artístico o innovador al formato –que por momentos lo tienen–, sino como punto de partida y experimentación." (Murolo, 2020:16).

Si bien el formato fue experimentando diferentes posibilidades, con la *Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual* se han creado e impulsado variados espacios de producción audiovisual. Uno de los proyectos que fue pionero es la señal *UN3.TV*[2], la apuesta audiovisual de la *Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF)* creando la primera señal argentina gratuita de series web y que actualmente cuenta con una programación de más de ciento veinte series web para poder ser vistas totalmente gratuitas y online. "Una de las características que ostenta la etapa más fructífera de la industria de las series web tiene que ver con el surgimiento de pantallas que programan el formato. Estos espacios se postulan como los repositorios donde buscar lo último en el rubro. Desde ya que en *YouTube* y *Vimeo* abundan las series web, incluso las mismas que en las páginas especializadas, pero estas últimas funcionan como curadoras y programadoras, en definitiva, como canales al viejo uso televisivo." (Murolo, 2020:53)

Esta plataforma ha logrado consagrarse como referente debido a que año tras año, de manera ininterrumpida (incluida la Pandemia)[3] ha sostenido la incorporación de series web a su programación de manera exclusiva y gratuita. Actualmente, otro caso significativo, que da sus primeros pasos en 2017 es *Flixxo*, una plataforma de series web que propone que subas tu contenido y lo monetices en *Bitcoin*, pongas tu precio y reglas de distribución. Toman a *Flixx* como una criptomoneda que se puede ganar y gastar para ver vídeos o cambiar por *Bitcoin* o por la moneda de tu país. Esta experiencia novedosa en cuanto a consumos en la web sigue posicionando a este formato con la posibilidad infinita de adaptarse a los cambios que vayan surgiendo. Siempre actual y dinámica.

---

[2] La plataforma UN3 TV puede encontrarse en https://un3.tv/

[3] La pandemia ha generado, en forma directa e indirecta, una multiplicidad de intensos problemas que han afectado de diferente modo a los integrantes de las comunidades. El coronavirus desde marzo del 2020 se ha expandido sobre el entorno social global haciendo emerger sensaciones profundas de incertidumbre, inestabilidad, falta de proyección, donde es difícil mensurar el impacto en las subjetividades. En Tierra del Fuego, la universidad se replegó a estas dinámicas en el marco de las disposiciones nacionales y provinciales de DISPO y ASPO reforzando las rutinas domésticas de aislamiento y encierro de los estudiantes. En este contexto una dimensión que cobró especial relevancia es la evidente intensificación de los procesos de mediatización en contexto de aislamiento global. Las producciones audiovisuales y los canales de TV se vieron obligados a paralizar su producción, un hecho inédito en la historia.

Luego podemos encontrar al menos cuatro plataformas no exclusivas de series web o cortas pero que sí las incluyen en su programación: *Cine.ar*[4], es la plataforma del *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)* cuenta con la sección *Series web*; *Cont.ar*[5] también tiene una sección denominada *Series web*; *FW TV* [6]*(FansWorld*) incluye en su programación en la categoría *Series,* algunas series cortas y web sin identificación particular; Del mismo modo, en el sitio platense *Select Play*[7] y la plataforma en menor medida *Octubre TV*[8] pueden encontrarse algunas.

Avanzando en su análisis, Murolo enuncia: "La lenta consolidación de las series web en la Argentina irá de la mano de dos grandes dimensiones que se traducirán en categorías de análisis. La primera es la construcción de una identidad audiovisual propia, diferente al cine y la televisión. La segunda, su constitución como industria cultural." (Murolo, 2020 : 43) En este caso la mirada está puesta en los festivales y convocatorias que hacen al formato. Tal como expresaron los autores las series web no fueron creadas para introducirse en un mercado, sin embargo se fueron creando espacios de reconocimiento al formato que en alguna medida consolidan al formato para que pueda subsistir con subsidios y fomentos. En cuanto a convocatorias se observan cuatro ventanillas abiertas hasta antes de la pandemia y que se espera que estén disponibles para 2023. "En este puñado de espacios que protagonizan por periodicidad y volumen de producción la *Bienal Arte Joven Buenos Aires*, el *Espacio Santafesino*, el *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA*), se le suma el premio del *Fondo Nacional de las Artes (FNA*). (Murolo, 2020:66). En cuanto a festivales y reconocimientos en argentina hay dos espacios sistematizados: El *BAWebFest*[9] es el primer festival internacional de series web de Sudamérica que reúne proyectos tanto locales como internacionales de alto nivel artístico; creados y comercializados a través de la web. Es un lugar de encuentro para los realizadores que cuenta con workshops, paneles, charlas y rondas de negocios para el desarrollo de este formato en constante crecimiento." (Murolo, 2020:78) y por otro lado, "*La Asociación de Periodistas de la TV y la Radio Argentinas (APTRA*) otorga desde la década de 1950 los premios Martín Fierro a la actividad televisiva y radial. Es a mediados de los años noventa cuando comienza a otorgar también la distinción a la televisión por cable. En esta variante es que en 2011 se otorgó por primera vez un

[4] https://play.cine.ar/inicio
[5] https://www.cont.ar/
[6] https://www.fwtv.tv/
[7] https://www.selectplay.laplata.gob.ar/
[8] https://octubretv.com/
[9] https://www.facebook.com/buenosaireseries/

Martín Fierro a series web por la actividad del año anterior." (Murolo, 2020: 80) Cabe destacarse que el *BAWebFest* en su última versión en marzo de 2020 (debido a la pandemia en 2021 y 2022 no se realizó este festival) cambió su nombre a *Buenos Aires Series* [10] justamente para ser más inclusivo y poder alojar en su convocatorias a series cortas y series largas haciendo la distinción en la nomenclatura de la misma dejando de llamarlas *series web* y nombrándolas como *series cortas*.

> "En todo el mundo es creciente la proliferación de festivales que programan y premian exclusivamente series web] … [Buenos Aires, Washington, Vancouver, Miami, Seúl, Toronto, Gibellina, Valencia, Melbourne, Nueva York, Berlín, Hamburgo, Copenhague, Mineápolis, Branson, Marsella, Giessen, Bilbao, Auckland, Río de Janeiro y Medellín. Estos son los más populares y, como otro estadio de legitimación, los que fueron tenidos en cuenta por la edición 2018 *del Mundial de Series Web (WSWC)*, por sus siglas en inglés), que desde 2015 premia la serie mejor posicionada en los festivales al finalizar el año." (Murolo, 2020 : 75)

Una vez presentado el formato, de dónde viene, cómo se accede, hacia dónde va, nos centraremos en el objetivo de esta tesis que implica un trabajo profundo, exhaustivo en el análisis de su narrativa a la interioridad del formato. En este sentido, y para dar inicio trabajaremos sobre la base de algunos interrogantes:

¿Las series web tienen especificidades narrativas propias?, ¿El cambio de nomenclatura de series web a series cortas afecta al formato o es dato prescriptivo?, ¿El formato se sostiene en el tiempo o sus características han mutado?, ¿Cada medio produce su lenguaje? Las series web surgen como formatos emergentes, ¿en la actualidad es un formato estable? ¿Está dentro del mercado audiovisual? ¿Qué lugar ocupan las series web en los procesos de mediatización de la actualidad? ¿Un nuevo formato necesita ineludiblemente un nuevo modo de contar? ¿Qué aporta la creación de una tipología específica para el formato?

Para ir respondiendo estos interrogantes y construyendo otros en una primera instancia realizaremos un relevamiento del material teórico existente, luego seleccionaremos un corpus de análisis para problematizar la categoría de las narrativas que engloban a las series web. Una vez elegido el corpus se trabajará con la metodología combinada,

[10] http://buenosaireseries.com/

cuantitativa y cualitativa, tomado como método en el segundo momento un estudio de caso para realizar un análisis exhaustivo y a través de sus recurrencias e identificar y clasificar los elementos narrativos que dan identidad a las series web. Del mismo modo, se propondrán tipologías y definiciones que aporten a la estabilidad al formato.

1.2. FUNDAMENTACIÓN

1.2.1 Por qué seguir indagando sobre series web

Aproximadamente cada década, la academia se siente fascinada por el imperativo de comprender una teoría, una epistemología o un cambio en el mundo en particular. Después de la ráfaga inicial de actividad y debate, el legado de la investigación que resulta generalmente sobrevive a emoción de los primeros, generando nuevas olas de elaboración y crítica antes de otra nueva fascinación. (Livingstone, 2008: vii en Buonnanno, 2019). Algo de esto sucede con las series web, durante su auge y aparición como formato novedoso se recoge (sobre todo en España) la mayor parte de material teórico, publicaciones y notas. En los últimos años la producción y el debate sobre este formato ha mermado. Esto nos da un impulso extra para intentar sostener en agenda y debate nuevamente, ya que lo consideramos un formato de gran potencial que brinda muchas oportunidades. Como describe Daniel Tubau (2011): "El mundo digital no solo ofrece la posibilidad de trabajar al margen de las productoras tradicionales, sino también de escribir con estructuras diferentes a las que se exigen en el cine o en las series de televisión" (Cappello Flores, 2019: 2).

La posibilidad de escuchar guionistas y directores de series web, leer a otros investigadores sobre estas temáticas, acudir a eventos científicos, indagar en viejas y nuevas teorías, nos permite hacernos nuevas preguntas, romper con el pensamiento estático y aislado, y avanzar en el conocimiento. Esta indagación dio lugar a explorar y problematizar la caducidad de los formatos en una era donde lo que predomina es el dinamismo, la aceleración en la transformación en los procesos culturales. Todo lo que estudiamos queda obsoleto al poco tiempo y es indispensable volver a repensarlo, sin embargo, consideramos de suma importancia dejar este precedente sistematizado: la foto del hoy, que será insumo a modo de pixel de la foto de mañana. Veamos entonces, cómo pensar y repensar este formato, las series web, como un formato mutante. Por todo esto, en esta tesis intentaremos abrir la discusión y explorar el universo narrativo de las series web para realizar un aporte teórico conceptual al estudio del formato.

Las series web nos sitúan ante la dificultad y el desafío de observar con precisión una definición que se apropie de las especificidades narrativas. Como toda propuesta de la industria cultural en constante exploración, cuenta con poca producción que aporte a definiciones académicas y características formales que la definan. Poco a poco se generan convenciones que ayudan a encasillar y decodificar las series web como formato independiente (Murolo, 2020).

Por otra parte, si observamos al interior de la serialidad dentro de esta narrativa detectamos una carencia en cuanto a las definición de una taxonomía de tipologías propias de este formato ya que solamente contamos con un antecedente específico brindado por las profesoras *Schrott y Negro* (2017) en su libro *Escribiendo series web* en el cual enuncian una posible clasificación de tipología serial pero no es exahustiva ya que es un manual con orientación prescriptiva. El resto de los antecedentes (Requena, 1989; Bort, 2012, Bernardelli, 2012; Grego, 2019, Gordillo 2009; Buonanno 2019) siempre se refieren a series de televisión. Siguiendo a Grego que enuncia que "Las investigaciones más fructíferas señalan la inadecuación de trasladar sin más las categorías analíticas del cine a la televisión, y comienzan a ocuparse de aquellos recursos expresivos específicos de la ficción televisiva que ponen en crisis los modelos cinematográficos canónicos: la serialidad, la renuncia a la clausura narrativa, los aplazamientos temporales, la dispersión y las fracturas del relato, la exploración de personajes en largos arcos de tiempo, las estrategias de redundancia, continuidad y fidelidad." (Greco, 2019: 48) Si bien el autor se basa en el traslado del el cine a las series de televisión, nos sumamos a este argumento para no naturalizar el traslado de tipologías propias de las series de televisión a las series web, justamente porque esta tesis se basa en reconocer las especificidad del formato. Si bien las series de televisión y las series web comparten más elementos narrativos que el cine con la televisión, el hecho de que estas sean cortas, que se propongan para determinado target y determinados dispositivos merece una tipología propia. Por esto consideramos fundamental contar con la construcción de categorías tipológicas dentro de la serialidad para que al momento de su realización los creadores cuenten con parámetros establecidos específicos.

1.2.2 Por qué estudiar sobre series web en este territorio.

Consideramos a las Series web o cortas como un formato posibilitador. En el mismo sentido, localizando esta tesis que surge en territorio de Tierra del Fuego, Patagonia,

Argentina, consideramos que indagar en un formato emergente abona a acompañar las transformaciones mediáticas y como impulso para que puedan emerger otros formatos y otros lenguajes que generen posibilidades alternativas a productores abnegados.

Tierra del Fuego es un territorio peculiar tanto en su composición geográfica, por ser una isla atravesada por la Cordillera de los Andes, como por su conformación migratoria (Hermida, Malizia, van Art, 2016).

En cuanto a los Medios Audiovisuales, a partir de un estudio del entramado mediático local se puso en evidencia que el sistema de medios de Tierra del Fuego se encuentra en un estado de precarización. Este estado de precarización de los de medios audiovisuales enmarcado históricamente en un desarrollo espacial de centro-periferia que produce dinámicas complejas donde se evidencian otras lógicas complementarias que distan de la concentración de las estructuras de propiedad de los medios en áreas metropolitanas puesto que su funcionamiento se encuentra estructurado sobre una dispersión mediática asociado a una lógica de subsistencia. (Ader, Car, Hermida, 2014) En 2013 se conforma el Nodo[11] Audiovisual Tecnológico de Tierra del Fuego dependiente del Programa Polos radicado en la UNTDF buscaba instalar y fortalecer las capacidades para la producción de contenidos para la Televisión Digital, promoviendo la igualdad de oportunidades y la disminución de asimetrías entre provincias y regiones, materializando así, el artículo 153 de la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual, que expresa la necesidad de crear nuevos conglomerados productivos para la promoción y defensa de la industria audiovisual nacional. Esta experiencia fue sumamente enriquecedora ya que durante dos años se trabajó en reclutar productores audiovisuales que estaban dispersos, detectar las áreas de vacancia, ofrecer capacitaciones y fomentar la formalización de productoras para un crecimiento y consolidación de la industria audiovisual. Lamentablemente este impulso quedó trunco con la llegada del gobierno de Mauricio Macri en 2015 donde se deroga la *Ley de Medios* y se desarma toda política pública para fomento y fortalecimiento audiovisual.

La creación de la Universidad Nacional de Tierra del Fuego en 2012, con la posibilidad de instalar docentes investigadores extensionistas, la creación de una Licenciatura en

[11] Los Nodos Audiovisuales son sistemas productivos locales integrados por cooperativas, organizaciones sociales afines al sector audiovisual, PYMES, productores independientes, televisoras y organismos públicos locales. En el caso del Nodo TDF fue coordinado por quien suscribe la presente tesis.

Medios Audiovisuales, la llegada de la fibra óptica, hizo que estas brechas puedan acortarse y que estos territorios empiecen a reconfigurarse respecto de sus posibilidades fácticas de desarrollo.

Esta tesis se nutre de los aportes del proyectos de investigación que dirijo *PIDUNTDF Formatos emergentes: la serie web y sus especificidades narrativas* y la posibilidad de poder trabajar estos contenidos en el aula como Profesora Adjunta de las asignaturas *Estructuras Narrativas Audiovisuales* y *Proyecto 2* donde los y las estudiantes realizan series web como proyecto final. Esta sinergia de investigación y docencia aportan visiblemente a la construcción del conocimiento. Estudiar, preparar contenidos para enseñar, dar la clase, recibir reflexiones de los y las estudiantes, volver a leer, reflexionar, escribir para congresos, publicaciones científicas y sistematizar y por fin poner en práctica.

En este sentido, habíamos referido un entramado mediático en estado de precarización asociado a una lógica de subsistencia. La creación de la Licenciatura en medios audiovisuales, la animación del sector audiovisual local y también la exploración y experimentación de formatos de bajo presupuesto y mucho potencial pueden contribuir a atenuar las asimetrías con grandes centros de producción, apelando a este formato que rompe con los cánones de producción tradicional para convertirse en una opción más accesible y democrática para la realización amateur, pensando que en Tierra del Fuego no existe aún una industria audiovisual consolidada. De este modo, la serie web permite nivelar estas producciones para salir al mundo con igualdad de posibilidades de los sistemas de producción estandarizados. Las series web presentan una impronta que posibilitan posicionarse como un medio no hegemónico desde la web sin la necesidad de tener grandes centros de producción audiovisual cerca. En el mismo sentido, Augé considera al formato de series web como "el trampolín hacia la nueva producción. La reflexión que abordaremos intenta descubrir los valores simbólicos que disputan la hegemonía del discurso social en este mar convulsionado por la híper producción audiovisual que se viraliza, estalla en múltiples sentidos" (Augé, 2016:2). Por esto mismo, estudiar esta temática y profundizar en este tipo de formatos, desde y para este territorio, puede animar a los y las estudiantes, a los productores amateurs a las pequeñas productoras de ser productores de sentidos con voz propia, reflejando ideas, sus identidades desde el lugar que habitan, desde sus propias subjetividades es una oportunidad interesante que permite este formato.

CAPÍTULO 2

2. 1 ANTECEDENTES Y REFERENTES

2.1.1 La serie web en el escenario mediático.

En este capítulo trabajaremos sobre los antecedentes y los referentes que produjeron conocimiento sobre nuestro objeto de estudio. Considerando al conocimiento como un proceso acumulativo hemos relevado la mayor cantidad de material teórico sobre el formato de las series web para comprender los aportes de otros teóricos e investigadores y a partir de ello avanzar con nuestros objetivos.

En cuanto a publicaciones, discusiones y aportes académicos específicos de las series web, se encontraron algunos trabajos que generan aportes para poder avanzar en el conocimiento del tema y para reformular o reafirmar su definición. Por esto, tomaremos como referente a los siguientes investigadores que fueron quienes sistematizando definiciones, análisis y caracterización que hicieron a las series web un formato existente.

En Argentina, destacamos los escritos de Leonardo Murolo desde *La pantalla pirata: usos y apropiaciones del audiovisual en Internet por parte de jóvenes* (2016) donde aporta conceptualizaciones claves sobre el formato. Asimismo, en su Tesis Doctoral aporta una perspectiva crítica más actual acerca de los consumos, las audiencias y las tecnologías es el de Murolo, N. (2014) *Hegemonía de los sentidos y usos de las tecnologías de la comunicación por parte de jóvenes del conurbano bonaerense sur. Estudio realizado en Quilmes 2011-2014*. Finalmente en 2020 publicó el primer libro de series web estudios *Las series web en Argentina: apuntes sobre el nacimiento de una industria* donde además de caracterizar el formato, problematiza cómo se construye la audiencia y reflexiona sobre el uso particular del lenguaje audiovisual en las series web. y se consagra como referente sobre la temática.

También destacamos el trabajo de las profesoras Rosa Schort y Marcela Negro con la creación de libro *Escribiendo Series Web* en 2017. Este libro se pregunta acerca de la diferencia entre la escritura de las series de televisión y las series web y aporta una definición y caracterización del formato muy explicativo, un gran manual para uso en el aula. Un trabajo también interesante es el de María Julia Augé en su artículo *Las series web: melodrama que persiste* (2016) que reflexiona sobre las articulaciones y mediaciones que emergen en el lenguaje audiovisual cuando se articulan procedimientos

narrativos tradicionales y procedimientos narrativos provocados por los nuevos soportes/dispositivos tecnológicos.

En Chile, encontramos el trabajo de Diego López Mera *Webseries: Nuevo fenómeno de experimentación audiovisual y entretenimiento* (2010), en el que valora al formato como un fenómeno de experimentación audiovisual y entretenimiento para productores independientes. En su artículo caracteriza a las series web comparándolas con otros medios como el cine y la TV y evaluando su posibilidad como modelo financiero y de mercado.

En Perú, se publicó un artículo denominado *Prácticas narrativas en las ficciones seriadas para web. Una mirada a la producción de cuatro países de Sudamérica* (2019) de Giancarlo Cappello Flores en el cual el reseña las características de las series web a través de un nutrido corpus de series sudamericanas. Actualiza y considera a las series web un formato cada vez más dinámico en una región que va camino a completar la transición hacia la televisión digital terrestre.

En Colombia, contamos con los aportes de los investigadores Diego Montoya Bermúdez y Helena García Gómez quienes presentan los avances de su investigación en el artículo *Estructuras narrativas en relatos cortos y serializados para la web* (2016) proponen claves para la construcción de estructuras narrativas para dicho formato emergente a partir del análisis de un corpus de series web. Otro antecedente interesante es el de Yolanda Barrasa (2015) escribe un artículo denominado *Series web: revolución creativa en las redes de largo alcance* en la revista Semana de Bogotá se aproxima a una definición de serie web y realiza una cronología desde el nacimiento del formato.

En España, las series web arrancaron con mucha fuerza. La investigadora Paula García Hernández de la Universidad Autónoma de Barcelona ha publicado varios trabajos dedicados a analizar el formato. En 2011 escribe *Las Webseries: Evolución y características de la ficción española producida para Internet* y en este artículo explora y analiza y posiciona a las *webseries* como una nueva forma de ficción audiovisual destinada a ser emitida por Internet. Al mismo tiempo describe las características técnicas y narrativas de estas producciones. Es el estudio de una nueva forma de producción y narración pensada para Internet, con características y contenidos propios creados para un público nacido en la convergencia mediática (Jenkins, 2008). En 2011 Carlota Coronado Ruiz investigadora de la Universidad Complutense de Madrid escribe, *Series web: ¿el futuro de la televisión?* donde a partir del análisis de un caso reflexiona sobre las características propias de un formato creciente. En 2012, Paula

García Hernández con Fernando Morales Morante, escriben *La webserie: convergencias y divergencias de un formato emergente de la narrativa en Red*. En este artículo abordan las ventajas de un formato web para su desarrollo y democratización. Este fenómeno comunicacional ha producido nuevos formatos y nuevas fórmulas narrativas, propias de la lógica interactiva y colaborativa de Internet. A su vez se presentan a las series web como un formato novedoso, atractivo y de bajo costo que es elegido por los jóvenes españoles de manera creciente. En 2013, Paula Hernández escribe un capítulo titulado *Webseries para la convergencia* en el libro *Convergencia y transmedialidad* coordinado por Vilches donde presenta una descripción del proceso evolutivo de las webseries a nivel nacional e internacional, una revisión global de las características del objeto de estudio, y una exhibición de las nuevas narrativas y modelos de negocio que presentan estas producciones. También, en 2016 Rocío de las Muñecas San Segundo escribe *Grandes productoras que apuestan por webseries: el caso de Mortal Kombat: Legacy* donde pone de relevancia convirtiéndose en uno de los formatos elegidos ya no sólo por los creadores independientes, sino también por los grandes estudios como la *Warner Brothers*. Por último, Paula García Hernádez dedicó una conferencia para reflexionar sobre *El guión en las nuevas narrativas audiovisuales*. En esta conferencia define a las webseries como series de ficción creadas para ser emitidas por Internet. Se trata de una nueva forma de producción de ficción, dirigida a un nuevo público y emitida en un nuevo medio, que presenta características propias diferentes a las ofrecidas por las ficciones de los medios tradicionales. Por este motivo resulta fundamental conocer las características específicas de esta clase de formatos a la hora de afrontar la elaboración de proyectos webseries y la creación de guiones de ficción para internet.

En Francia, François Jost escribe un artículo denominado *Webseries y series de tv: idas y venidas. Narraciones en tránsito* donde analiza las diez series más vistas en Francia hasta el 2013 con el objetivo de indagar si las webseries aportan nuevos tipos de relato en cuanto a las formas breves producidas por las cadenas de televisión. En 2016 Joel Bassaget escribe *Le guide del webséries. La nouvelle vague* donde aporta una definición a las series web y confecciona una guía donde presenta una descripción completa de numerosas series web.

Finalizando estas breves reseñas podemos observar que es bastante disperso el material teórico específico sobre series web así como la continuidad en el desarrollo conceptual de la temática. Solamente encontramos más de un artículo sobre el tema a Leonardo

Murolo y a Paula García Hernández, el resto de los autores se derivaron para otras problemáticas. También Diego Montoya Bermúdez es un referente de esta temática aunque no hemos dado con mayores producciones escritas. En este mismo sentido nos resuenan los dichos de Jost "Quien quiera estudiar las webseries se encuentra inmediatamente frente a la segunda situación: sólo se puede practicar una lectura «en picado», como decía Barthes, es decir, navegar con los resultados que nos proporcionan los navegadores como Google, por ejemplo. ¿cómo construir un discurso con intenciones generalistas ante un paisaje como éste?" (Jost, 2013: 39). En función de la complejidad académica o conceptual del campo audiovisual tomamos el desafío de construir nuestro marco teórico partiendo de tres dimensiones temáticas de las cuales es necesario explorar para confluir finalmente en aportes que nutran la temática.

2.2 MARCO TEÓRICO

El marco teórico de esta tesis propone una articulación de palabras clave o conceptos centrales que guiarán el recorrido hacia la comprensión del objeto de investigación construido y sus dimensiones. Para pensar las especificidades narrativas del formato series web o cortas y nuevas tipología de serial creemos necesario abordar un marco teórico de tipo interdisciplinar: parte de la teoría del cine y la televisión para dar cuenta de la naturaleza de la narrativa audiovisual y apelar a los manuales de escritura dramática y al análisis estructuralista para abordar el funcionamiento de su narrativa. Así como la narrativa audiovisual tomando como referencia al campo de la narratología. A su vez, al ser un formato serial, es pertinente indagar acerca de la serialidad, la temporalidad y recuperar qué se entiende por formato dentro de este campo.

2.2.1 La narrativa

Roland Barthes (1977), enuncia que todo relato es consustancial al ser humano, a su historia y a sus sociedades. Entonces, se puede manifestar que un relato es una forma de reorganizar el pensamiento y la experiencia humana. Una historia existe cuando es narrada. En perspectiva histórica desde tiempos inmemoriales se registran formas de narrar desde las pinturas de las cuevas en el arte rupestre hasta la dramaturgia del teatro griego. En la modernidad -y en coherencia con su conformación subjetiva-, la narrativa se estructura en lo que reconocemos como narrativa clásica con sus tres actos: introducción, nudo y desenlace. Esta forma de narrar presenta regularidades en su estructura que da previsibilidad y condiciones de estabilidad para su consumo. Sin

embargo, a lo largo del tiempo, sus condiciones de producción, circulación y consumo se han ido transformando. Siguiendo a Jenkins (2003) que afirma que durante la mayor parte de la historia humana, se daría por sentado que una gran historia tomaría muchas formas diferentes, consagradas en vidrieras o tapices, contadas a través de palabras impresas o cantadas por bardos y poetas, o representadas por artistas ambulantes. Desde hace unas pocas décadas, las transformaciones de las mediaciones tecnológicas y la irrupción de nuevas pantallas se advierte un esfuerzo por de subvertir el orden narrativo al contar una historia, intentando crear un ambiente de inmersión y de participación en la búsqueda de la interacción de los sentidos y apropiación de la representación de la realidad por el público. Ricoeur afirma que "La identificación subjetiva a la que conduce la narración no es otra que una "identificación narrativa". Ello quiere decir que la narración identifica al sujeto en un ámbito eminentemente práctico: el del relato de sus actos. Sin narración no hay, pues, identificación posible ni del individuo ni de las comunidades." (Ricoeur, 1995:27) En sintonía con Jenkins (2008) cada medio hace lo mejor que sabe hacer: una historia puede ser introducida en un largometraje, expandirse en la televisión, novelas comics y ese mundo puede ser explorado y vivido a través de un videojuego. Ahora bien, la narrativa que recorre cada dispositivo debe ser lo suficientemente autónoma para ofrecer un consumo auto conclusivo que permite múltiples entradas a la historia y que sostenga coherencia y sentido a partir del uso potencial específico del lenguaje de cada formato y un propio modo de contar. Según Biglieri (2003) la anticipada proclamación de la muerte de la narratología estructuralista no permite reconocer sus aportes y vigencia en los nuevos géneros y formatos. La discusión sobre el fin de la narrativa clásica nos desafía a identificar y analizar las regularidades que persisten en nuestro corpus de series web y definir aquellas categorías estables que pueden dar consistencia a este nuevo formato. Si al decir de McLuhan (1996), "todo nuevo medio tiene como contenido un viejo medio" es importante distinguir desde su constitución narrativa si son sólo cuestiones estético narrativas en las que la serie web quieren innovar o también lo hace desde los elementos básicos de las estructuras narrativas audiovisuales. En este contexto nos preguntamos: ¿Cuál es la importancia de conocer la especificidad narrativa de cada medio?

> Siguiendo a Rincón que enuncia "Para narrar tenemos que reconocer que cada dispositivo es único y que hay que aprender/saber contar respetando cada especificidad [cine, tevé, video, internet, celular...] y tener qué contar

> [habitar con sentido la experiencia de la vida].... El cine seguirá existiendo en su propia iglesia y con sus propios fieles. Seguirá siendo el área principal en los estudios universitarios de lo audiovisual; los directores y autores más que ganar el arte seguirán viajando de festival en festival; Ahora tenemos que practicar y enseñar la multiplicidad de pantallas. Y comenzar a buscar cómo es que narra cada pantalla, cuáles son las reglas de imagen, sonido, ritmo, duración, género y formato. No se trata de copiar o calcar. Se deben buscar las especificidades narrativas de cada dispositivo audiovisual y de cada contador. Cada uno [dispositivo y sujeto] expresa de modo distinto. Debemos comenzar a pensar en cada pantalla y cómo cada una trae consigo una narrativa y un discurso. Así habrá que pensar cómo narra cada pantalla audiovisual. (Rincón, 2010: 54)

A través de los aportes de estos pensadores fortalecemos los objetivos de esta tesis para poder identificar las especificidades de la narrativa de las series web nos es imprescindible rondar por el afuera y el adentro de sus formas narrativas. Siguiendo a Rincón afirma que "estos modos legítimos y constructivos de estudiar la narrativa, la asumen como categoría para comprender el hecho comunicativo desde afuera autor, período, movimiento, nacionalidad o representación; por el contrario, la propuesta de este texto es comprender la narrativa mediática "el adentro": en él se quiere encontrar el modo propio de la comunicabilidad de la obra mediática. En este sentido, se asume que la narrativa (Vladimir Propp en García Jimenez, 1996: 16-17) es la forma del contenido (acontecimiento, acción, personajes, espacio y tiempo) y la forma de expresión (sistema semiótico de mediación del narrar)] ... [La narración opera en estos tres niveles: signos, símbolos y textos que marcan el acto de narrar pero se diluyen en historias. (Rincón: 2006 : 96 y 97).

Considerando, que no existe narración que esté mediada, indagaremos a través de nuestro corpus sobre aquellas características que hacen a esta identidad narrativa.

Pero, entonces… ¿Qué es narrar? La narración es una forma de pensar, comprender y explicar a través de estructuras dramáticas; cuentos contados que tienen comienzo, nudo y desenlace; historias de sujeto que, con base en motivos, buscan una meta pero encuentran diversos conflictos que le impiden llegar al objetivo. (Rincón, 2006 : 89).

El término narración, se define como “proceso y resultado de la enunciación narrativa, es decir, como una manera de organización de un texto narrativo. Implica la referencia a los diferentes aspectos del acto narrativo, como el tiempo y el espacio en el que surge; o las circunstancias específicas que afectan a este espacio y a la ordenación del tiempo. (Zabaleta Urkiola,2005:551)

Narramos inscriptos en una tradición y narramos como colectivo, o mejor aún para conectarnos con los otros y crear comunidades de sentido. No hay narrativa sin cultura, es decir, sin leyes, sin convenciones; estén estas establecidas o no en un código formal, lo que debe ser narrado se define porque habitamos una pulsión narrativa o usamos la narrativa como dispositivo cognitivo, porque somos herederos del impulso de narrar, que es la naturaleza transcultural y transhistórica pero determinado por la cultura que deciden qué es lo que merece ser contado y la manera de contarlo. (Ford, 2001: 256-257) No solo somos los hijos de esas tradiciones, sino que la misma identidad es narrativa, pues la narrativa actúa, configura memoria, anticipa futuro, provee identidad. La narración ordena, articula, significa el caos que habitamos y confiere origen, sentido, finalidad a nuestra experiencia (Chilun, 2000 Rincón, 2006 : 90)

La narración es un laboratorio de formas en el que ensayamos las configuraciones posibles de la acción para comprobar su coherencia y su verosimilitud (Ricoeur, 2000: 194) La narración, como indicaba anteriormente, opera en estos tres niveles: signos, símbolos y textos que marcan el acto de narrar pero se diluyen en historias. La narración es un proceso por el que una obra audiovisual sugiere a un espectador los pasos que lo conducen a completar una historia, a comprender lo contado, no lo que se quiso decir. Así la narración es un compendio de instrucciones que orientan la producción, la percepción y la comprensión del relato. Estas instrucciones se refieren a esquemas de contar establecidos en la sociedad (géneros y formatos), esquemas de referencia (historias canónicas), esquemas procedimentales (dramaturgia) y esquemas estilísticos (marcas de significación que construyen comunalidades y diferencias) (Casetti, 1994) Esto significa que la narrativa se concreta desde “adentro” como una serie de formas efectivas de conexión de los acontecimientos (relaciones de causalidad o contradicción), construcciones de temporalidad (orden, frecuencia duración) relatos anclados a un espacio (relaciones de ambientación y montaje) y construcción del estilo (procedimientos técnicos lingüísticos y estéticos) (Rincón, 2006: 98). Por todas estas afirmaciones consideramos que el trabajo de suma importancia una poder bucear al interior de un gran corpus de series web para sistematizar de manera exhaustiva cuáles

son aquellas recurrencias rasgos distintivos, rasgos hereditarios que hacen a la identidad propia del formato.

2.2.2 ¿Cómo se organiza la narrativa audiovisual?

Por otra parte la narrativa audiovisual, es entendida como un término genérico que abarca la narrativa fílmica, televisiva, videográfica y digital. Cada acepción particular remite a un sistema semiótico que impone consideraciones específicas para el análisis y construcción de los textos narrativos. Según Iñaki Zabaleta, "La narrativa audiovisual se organiza en cinco grandes áreas o perspectivas: "morfología narrativa, que estudia la estructura del relato (contenido y expresión); analítica narrativa, dedicada a identificar las unidades mínimas en un texto audiovisual; taxonomía narrativa, o teoría de las clasificaciones de los relatos; poética narrativa, relacionada con la retórica y preocupación por estudiar la estructura abstracta de loa audiovisual general; y pragmática narrativa, relacionada con la comunicabilidad del relato y su significado en el contexto sociocultural". (Zabaleta Urkiola : 2005 , 551)

Tomaremos los trabajos de algunos referentes del cine y la televisión como aquellos lenguajes que forjan sus comienzos, la base de la cual se desprende el abordaje teórico y conceptual que posibilita indagar en las especificidades narrativas del lenguaje audiovisual tomaremos algunos referentes sobre la escritura en el audiovisual como André Gaudreault y Francois Jost (1995) Syd Field (1996), Doc Comparato(1998), Robert McKee (2002), Luisa Irene Ickowicz (2008), María Teresa Forero (2016), Rosa Schrott y Marcela Negro (2017) que han aportado conocimiento, al campo de la escritura audiovisual.

Cuando pensamos en la narrativa audiovisual nos referimos a la capacidad que tienen las imágenes y los sonidos de contar historias. La acción de narrar como un proceso en el que se utilizan recursos y procedimientos. (Ickowicz, 2008) La unión de la imagen, el sonido y el movimiento, en la historia audiovisual permitió constituir tres prácticas relacionadas con el medio audiovisual. Según Omar Rincón estas tres prácticas "recogen la percepción generalizada que existe en la sociedad intelectual acerca de, cómo el cine es el lugar de la imaginación, la televisión es sólo una industria que juega sobre lo cotidiano y el video es el lugar del experimento". (Rincón ,2002:27) En ese universo surge la serie web, como un formato de experimentación liberado de los grandes cánones establecidos por el cine y la televisión.

Un segundo elemento que estructura la obra audiovisual, es el lenguaje definido "como el sistema general de comunicación en el que se enmarca el lenguaje televisivo; entendido como un sistema de signos audiovisuales con una serie de reglas y opciones de combinación plausible, que permiten la construcción de mensajes poseedores de significados que por un medio audiovisual, son comunicados/compartidos con el receptor e interpretada por éste" (Zabaleta Urkiola, 2005:549) Sin embargo, la vida ya no se adapta a los modos de contar (géneros y formatos) y valorar (moral masiva) de la tele industrial, sino que la tele cuenta y toma las formas de lo que cuenta:

> "La gran diferencia es que ahora sí tenemos como huir de la aburridora y conservadora máquina masiva de la tele: /todos somos productores/ ¡Rompimos la pantalla gracias a la fórmula video + internet + celular + ganas de contar! ¡La revolución es narrativa y estética! (Rincón, 2010 : 50). El estallido de las narrativas audiovisuales nos lleva a diversidad de temporalidades, lenguajes con carácter propio, formatos que se mezclan y fusionan, revival de directo [la vieja televisión] y la oralidad [la vieja tradición], narrativas más colaborativas, invenciones estéticas ubicadas en las sensibilidades/identidades. La gran revolución audiovisual llegará el día que seamos capaces de contar en estética/ dramaturgia/tempo femenino o indígena o afro o medioambiental o gay u oriental... cuando la forma que tome el relato audiovisual en sus diversos dispositivos tengan esos modos no experimentados del relato." (Rincón, 2010:55).

La identidad de cada formato debe estar identificada por su narrativa. Por eso para definir las especificidades del formato tendremos que observar cómo se comportan las producciones audiovisuales que son nuestro objeto de estudio, sus recurrencias, y sus continuidades a lo largo de los años. A su vez, sistematizar cuáles son sus competencias narrativas (Rincón, 2006) potenciará a que la cultura mediática en tanto productores y audiencias compartan esas competencias.

2.2.3 La serialidad

Nuestro objeto de estudio está inmerso dentro de la narrativa serial , por consiguiente, indagando en el marco teórico acerca de la clasificación de tipos de serialidad en las series web notamos que hay escaso material académico sobre este formato. Sin

embargo, hemos encontrado algunos trabajos que reflexionan la narración seriada que se inscribe en el campo de estudio de las narrativas de series televisivas según autores - González Requena (1989), Barroso García (1997), Rincón (2005), Buonanno (2008), Gordillo (2009); Bernardelli (2012), Greco (2019), Innocenti y Pescatore (2011) quienes problematizan la serialidad a partir de diferentes categorías y también tipifican las posibles categorías en las que se producen las series de televisión.

La serialidad inicia cuando se aparece la televisión y surge la necesidad de hacer programas que garanticen la constancia de las audiencias, la recurrencia a los productos de ficción seriales fue inevitable. "La serialidad es un fenómeno inseparable de la televisión y sus dinámicas van mucho más allá de los programas de ficción, aunque a éstos les afecte de modo especial. Se trata de un modo de estandarización o producción en serie a partir de un prototipo, muy relacionado con la cultura de masas" (Wolf, 1985: 155).

Para entender un poco más el concepto de serialidad y lograr aplicarlo a nuestro estudio de investigación, nos referimos a Umberto Eco quien explica el concepto de serialidad televisiva destacando tanto sus valores como las nociones directamente relacionadas con este fenómeno. El autor propone elementos como:

> "la repetición de contenidos, en la cual la serialidad parte de un esquema rígido y repetido. Donde personajes, espacios, situaciones o argumento base se convierten en un elemento que contribuyen a la compresión de la obra. Un segundo aspecto es la innovación, la cual consiste en la necesidad de integrar nuevos elementos que permitan variar las producciones; Como tercer elemento se encuentra la reiteración formal o anadiplosis donde se retoman fragmentos finales para contextualizar a la audiencia. Por último, la periodicidad que en la serialidad busca fidelizar al espectador con la producción. En síntesis Eco, relaciona la serialidad con la cultura de masas, destacando dos elementos clave: la repetición y la innovación. La repetición de elementos familiares para el espectador sería la responsable de la facilidad de la lectura y la interpretación, así como del placer del reconocimiento; mientras que la variación de las situaciones y las tramas conlleva la apariencia renovada y diferente de cada unidad. (Eco, 1985:129)."

Andrea Bernardelli coincide con algunas características comunes de una serie o ciclo narrativo son: la recurrencia de eventos similares y su repetición con variaciones más o menos sensibles en una sucesión temporal; la similitud estructural entre las partes o entre diversos segmentos que componen el ciclo narrativo; el carácter cíclico que se fundamenta en el "retorno de lo ya conocido", en particular en lo que se refiere al mundo descrito y narrado, sus valores y los personajes que lo pueblan. (Bernardelli, 2012). En consonancia Iván Bort, aporta la siguiente definición para series televisiva: "Discursos narrativos audiovisuales de ficción serializada, fraccionados de forma estructurada y episódica, continuativos y/o interdependientes narrativa y/o temáticamente, cuya ideación, producción, emisión y posterior distribución se vehicula —en una primera instancia— en la disposición del discurso generado en el interior de un flujo televisivo" (Bort, 2012:40).

Inmaculada Gordillo, realiza una interesante caracterización de la serialidad televisiva: "Cualquier acercamiento a la ficción televisiva obliga a detenerse en el concepto de serialidad. Durante los primeros años del medio ya se comprobó el poder fidelizador de la producción en serie. Desde entonces, ficción, televisión y serialidad han organizado un trío prácticamente inseparable, que preside los productos más populares, longevos y emblemáticos."(Gordillo,2009:102). Así mismo, Ornar Calabrese entiende a la serialidad como un modo de estandarización, entendido como "aquel mecanismo, relativo a la producción de objetos (y también a la producción de entretenimiento como los libros, las películas, los programas de televisión) que permite producir en serie, a partir de un prototipo" (Calabrese, 1992:93).

Rincón presenta a la reiteración como la repetición (o estética de la máquina) "Una estética de la repetición que se estructura sobre la base de un ritmo frenético, una variación organizada, un policéntrico y una irregularidad regulada…(A la unicidad original presente en la estética clásica hoy parece oponerse a la necesidad de un modelo fijo a partir del cual se estructuran diversas situaciones y variaciones diversas sobre las mismas secuencias y ritmos; el placer sobre lo mismo, en las variaciones que crean innovación sobre lo conocido. La repetición (de contenidos, formas, narrativas, íconos y referentes) produce rutinas en la producción y el consumo. La repetición estabiliza las expectativas de las audiencias y productores" (Rincón, 2006 :33, 34)

Reflexionar sobre el pensamiento de estos autores nos permitió problematizar el estatuto serial en los nuevos formatos para re-pensar su especificidad a partir de aportes, diálogos y redundancias que presentan en relación a lo serial.

La serialidad en sus diferentes formatos posee un conjunto de normas que la rigen, conocerlas, explicitarlas nos sirve para identificarla como género narrativo. Los aportes de los autores nos hacen pensar que hay ciertas coincidencias estructurales que tienen las series web con las series televisivas en cuanto a su continuidad y discontinuidad de los ciclos por temporadas. En los dos formatos surge la cuestión de lo continuo y lo fragmentado como categorías predominantes en cuanto a la progresión de los capítulos a lo largo de la temporada. Sin embargo en las series web no es nada habitual tener más de una temporada. "Otra característica de esta pantalla es la de no programar segundas temporadas, aun siendo solicitadas por los fanáticos en las redes sociales. Esta política se justifica en el ímpetu de la innovación constante, tanto en las historias como en la forma." (Murolo, 2020: 55). Otra gran diferencia asociada a la variable temporal es que las series web cuentan por lo general con un solo arco narrativo por capítulo cuando en las series televisivas con emisiones de hasta 60 minutos se cuenta con tres/cuatro arcos narrativos. Esto nos indica que en las series web, las tramas serán más sencillas y se desarrollará un solo conflicto principal con menor profundidad en la caracterización y desarrollo de los personajes.

Avancemos en el análisis de las siguientes variables para poder tener todos los elementos que permitan evaluar cuál sería la mejor tipología para este formato.

2.2.3.1 ¿Existe un solo modo de serialidad?

Dentro de la macro categoría de la serialidad, nos parece aún vigente la distinción llevada a cabo por Umberto Eco (1985) quién reconoce la existencia de diferentes modalidades hacia las que el producto serial puede orientarse.

> En este sentido, podemos diferenciar los productos seriales televisivos en dos categorías principales, *el serial y la serie*. Cada uno posee características bien definidas y modelos narrativos recurrentes. Por lo que se refiere al *serial*, este debe ser considerado como una historia articulada en un número variable de partes diferentes, denominadas capítulos interdependientes y difundidos en intervalos temporales. El *capítulo* es un segmento narrativo no autosuficiente, fragmento de una trama abierta que ocupa su lugar preciso en la narración y

> que mantiene una concatenación directa con los segmentos precedentes y sucesivos. El *serial* puede articularse de dos maneras: la primera se conoce como *continuos serial* y se plasma en dos tipos, la *soap ópera*, de origen principalmente europeo y estadounidense y caracterizada por una narrativa que no prevé resolución ni final; y la telenovela de origen latinoamericano que, por el contrario, presenta una narrativa cerrada, aunque de muy prolongada duración y en la que todo se orienta a la resolución de la historia. En la telenovela hay, por lo tanto, un epílogo aunque la narración sea abierta, flexible y modificable también a causa de las necesidades de producción. (Innocenti y Pescatore, 2011 : 31-32)
>
> Por otro lado el modelo narrativo es el de *la serie*, que se caracteriza por su organización en segmentos que tienden a una conclusión en sí mismos y por la presencia de un título (que con frecuencia aluden a los contenidos tratados qué se tratarán): estos fragmentos se llaman *episodios* y son en gran medida autosuficientes respecto a la organización de la serie. Las formas más comunes en las que se articula este tipo son las de la serie antológica, las sit-com (comedia de situación) y la serie propiamente dicha. La serie no se identifica con ningún sub universo narrativo específico, sino con todos, del drama policiaco al hospitalario, de aventuras, de ciencia ficción, de western o la comedia familiar. (Innocenti y Pescatore, 2011 : 33)

Los autores describen los dos grandes grupos seriales que han dado origen a la serialidad desde la televisión con las conocidas telenovelas o los programas de televisión de emisión semanal. Actualmente estas categorías se han puesto en discusión ya que a partir de los usos y apropiaciones de las audiencias, las categorías tienden a hibridarse, a acortarse, a fraccionarse, a producir otros modos de entrega (toda la serie junta, por ejemplo) Estas mutaciones propias de los formatos hacen que estas categorías se comporten en permanente cambio. Al igual que los géneros las categorías dentro de las tipologías también tienden a mutar. Entonces, en un panorama de permanente cambio y resignificación ¿Es posible constituir una tipología serial? En palabras de González Requena "establecer una tipología es, básicamente, construir una serie de modelos teóricos coherentes, a la vez que homogéneos -por responder a los mismos criterios tipológicos- y diferenciados entre sí -por suponer opciones diferentes de ciertos criterios- que permitan clasificar y entender la lógica interna de funcionamiento de un

conjunto determinado de objetos. Por ello, los modelos deberán ser, además de descriptivos -capaces de describir los aspectos más significativos del conjunto de objetos que engloban-, explicativos -rendirán cuentas de la lógica interna que rige el funcionamiento de estos objetos." (González Requena,1989 : 35)

Por esto consideramos fundamental observar a las series web en profundidad para discernir cuáles son esas particularidades. Los aportes de los autores nos hacen pensar que hay ciertas coincidencias estructurales que tienen las series web con las series televisivas. Podemos encontrar infinidad de recurrencias sin embargo la propuesta narrativa se estructura totalmente diferente. Estas rupturas y diferencias sustanciales nos permiten problematizar el estatuto serial en dicho formato para re- pensar su especificidad a partir de aportes, diálogos y redundancias que se presentan. Para esto intentaremos crear una taxonomía original de tipologías para series cortas que nos permitirá adentrarnos en el interior de cada serie y clasificarlas a partir de las categorías halladas.

Nos parece adecuado para fortalecer este marco teórico la reflexión acerca de la temporalidad ya que para en el caso de la serie web la temporalidad la hace distintiva.

2.2.4 La temporalidad

La temporalidad nos define, vivimos regidos por diferentes temporalidades que nos organizan que nos identifican como sociedad, como movimientos, como períodos. Nuestros relatos están impregnados de esas prácticas. "Entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta la forma de necesidad transcultural. Con otras palabras: el tiempo se hace humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal." (Ricoeur , 1995: 89).

La temporalidad en el audiovisual es una temática en sí. Solamente si consideramos al relato audiovisual como una secuencia triplemente temporal que está dada por tres por tres momentos: la relación espectador-tiempo de lo narrado; la relación espectador-tiempo del audiovisual y la relación espectador-percepción podríamos hacer una tesis aparte. En este apartado nos interesa enfocarnos en lo que hace a la temporalidad del relato y su conformación.

2.2.4.1 ¿Cómo influye la temporalidad en un formato?

Las series web están atravesadas por la cuestión de la temporalidad, es más, podríamos decir que es su rasgo más genuino, su rasgo distintivo debido a que actualmente podríamos considerar a todo el conjunto de series como series web, sin embargo el formato incorpora un interesante desplazamiento en su nombre. Murolo en su libro sobre series web afirma:

> A pesar de no tratarse ni de cine ni de televisión, exploran y explotan el lenguaje audiovisual teniendo como espejo intertextual las pantallas tradicionales. En lo nominal, las formas que se adoptaron para mencionarlas son tanto series web como *webseries* –en inglés–. Asimismo, cada episodio puede ser llamado webisodio. Como la radionovela y la telenovela, no sería inapropiado hablar de webnovelas, celunovelas o algún otro derivado. Por otra parte, en los festivales angloparlantes crece la tendencia a denominarlas genéricamente como *short forms* –formatos cortos o series cortas–, denominación adoptada en español. Esta designación amplia contempla que los contenidos no solamente circulan por la web, al tiempo que abre la puerta a incluir futuras innovaciones. (Murolo, 2020:14)

Las series web o series cortas nacen como un producto para la web y a su vez posibilitando su realización por productores amateur y por pequeños presupuestos en función de estas variables fundacionales en el formato decanta la dimensión temporal Según Lloret y Canet afirman que:

> "Podemos decir que la duración de las webseries es muy flexible, aunque la tendencia es hacer episodios cortos con una duración aproximada de 5 minutos (Lloret y Canet, 2008) pero puede oscilar entre los 4 y los 10 minutos, la razón de ello se debe a dos motivos:
> - Las series web no cuentan con apenas financiación por lo que no tienen más recursos para producir capítulos más largos.
> - Y el principal, el público de internet es hiperactivo y tiene varias pestañas abiertas a la vez, por lo que su capacidad de atención a un vídeo difícilmente supera los 7-8 minutos. Según la Guía del creador de Youtube, si un vídeo no ha captado la atención del espectador en 15 segundos, éste cerrará la

ventana y se dispondrá a hacer cualquier otra actividad." (Gallego Delgado, 2019 : 24)

Del mismo modo Pujadas enuncia "El público de internet no se comporta de la misma forma que cuando mira la tele (Broadcast). Hiperactividad con múltiples aplicaciones y ventanas abiertas. El límite de la atención a un vídeo en internet difícilmente supera los 7-8 minutos" (Pujadas, 2010 : en línea).

Así mismo se puede observar que la serie web hace uso del humor y a menudo usa el sketch como forma narrativa. En estos casos la temporalidad de los capítulos entra en una temporalidad menor generando micro episodios de entre 1 y 3 minutos.

Como hicimos referencia previamente a la definición lo que nos indica hoy que este formato sigue en vigencia es la variable temporal como indicio identitario: son cortas como característica constitutiva central. En tal sentido es necesario observar con mayor detenimiento y preguntarnos: ¿Qué significa *cortas*? ¿Cuánto tiempo abarca la definición de cortas? ¿Qué implicancia narrativa atañe que sean cortas?

Para responder estos interrogantes se nos presenta el ejemplo del cine, podemos pensar en la analogía en los largometrajes y los cortometrajes.

Siguiendo a Irene Ickowicz quien en su libro *En tiempos breves* reflexiona sobre la especificidad narrativa del cortometraje enuncia: "una de las confusiones más frecuentes en el proceso creativo de un corto de ficción es creer que la brevedad temporal es un objetivo o un límite y no una consecuencia de la historia que se quiere contar" (Ickowicz, 2008: 24). Es decir, lo que propone la autora es pensar el proceso narrativo, sea de un cortometraje o de un largometraje como un recorte temporal de aquel tiempo en el que transcurre nuestra vida e incluso la de los personajes. Pero ese recorte no debe ser aleatorio sino adecuado a la potencialidad narrativa del relato. El tiempo es un objetivo cuando por distintos motivos de producción, tenemos que trabajar con un tiempo límite: porque hay un concurso y así lo impone, porque estamos trabajando con un formato determinado para determinada plataforma, porque el presupuesto lo requiere trabajamos pensando en el tiempo por eso implica que la historia que tenemos que crear para esos tiempos definidos debe tener la cualidad de producir una transformación, de desarrollar el conflicto en ese tiempo requerido. Ickowicz afirma, "El trabajo de la narración no consiste en hacer "entrar" una historia en 10 minutos o "estirarla" para que dure una hora y media. El relato es un sistema puesto en funcionamiento para contar una historia y la historia es la que define su duración" (Ickowicz, 2008 : 45).

Incorporar en el proceso creativo de la serie la temporalidad como variable narrativa hará sin dudas la diferencia entre una buena serie web y una que no vale la pena.

2.2.5. El formato

2.2.5.1 ¿Un nuevo formato necesita un nuevo modo de contar?

Para poder pensar a las series web como un formato, corresponde en esta tesis primero definir ¿qué es un formato? Sobre esta temática encontramos numeroso y variado material por lo que para desarrollar este apartado haremos un primer recorte reflexionado con autores que trabajan el formato televisivo en general y aquellos que definen el formato de ficción serial. Algunos teóricos claves como Buonanno (2005), Saló (2009), Jost (2013), Vilches (2017).

La primera gran transformación en los formatos la sufre el pasaje del analógico al digital. Tal como enuncia Vilches:

> "La migración digital ha propiciado transformaciones tecnológicas que producen cambios en el desarrollo y consumo de los contenidos audiovisuales como la creación de formatos 360º, dando lugar a una sociedad digital de la comunicación que se caracteriza por ser: global, sin fronteras geográficas ni temporales, apostando por lo local con la adaptación de formatos internacionales; convergente en diferentes disciplinas y tecnologías; interactiva cuando se produce un diálogo, interfaces mediante, con el espectador-usuario permitiendo que el público se transforme en espectador multitarea, ya sea jugando, opinando o interactuando con el contenido. Tettamanzi, 2000; Vilches, 2001, 2013." (Vilches 2017:661).

Esta transformación de la tecnología acompañada a través de los formatos hizo que independientemente del medio en el que se emitiera todo confluya en la web. Tanto en la radio, en los periódicos, en el cine y la televisión, Internet ha alojado a todos. Según Verón, Internet no ha creado ningún nuevo medio ya que todos los lenguajes de los dispositivos ya han sido creado con anterioridad; lo que muta es el alcance global. (Verón, 2014). Hoy podemos decir que la web lo es todo. Sin embargo este desplazamiento no ha permitido como muchos teóricos vaticinaban que se hayan perdido las especificidades narrativas ni que haya llegado el fin de los medios. Esta

constante mutación genera desorientarnos desde los usos y los consumos pero no desde las especificidades de los formatos. Es decir, podemos ver televisión desde el celular o ver cine desde el televisor pero la especificidad del formato se mantiene. Un buen ejemplo es el de las series web, en este caso el formato fue creado originalmente para ser emitido y consumido desde la web, sin embargo, con el crecimiento de las plataformas seguir llamándolas serie web corrían el riesgo de ser fagocitadas por las series de televisión y quedar perdidas en el éter. Por eso llamarlas series cortas cobra nuevamente sentido desde la especificidad de su formato. En consecuencia nos encontramos en un desplazamiento nominal pero no de formato.

Para ampliar este argumento revisaremos algunas definiciones que se le asigna a un formato.

Según Buonanno (2005), formato es una "tipología" de producción, caracterizada por específicas modalidades o declinaciones de un cierto número de componentes estructurales. Para Saló (2003) formato es una receta con unos ingredientes que deben añadirse y mezclarse del modo adecuado para obtener un resultado que debe presentarse en el plató en un orden establecido. Otras definiciones de formato, dadas por profesionales de la industria audiovisual: Un formato es el concepto o idea de un programa que tiene una combinación única de elementos (escenografía, reglas, dinámica, temática, conductores...) que lo hace único y lo diferencia claramente de los demás. También debe poder adaptarse y aplicarse a distintos territorios y culturas sin perder su esencia y fin (Diego Guebel. CEO. Eyeworks Cuatro Cabezas). Un formato parte de unas reglas en las que define cómo se debe jugar, cómo se debe producir el programa. El formato es el marco en el que se suman elementos para hacer el programa adecuado para un país o mercado concreto (Paul Smith. Managing Director. Celador Productions). "Un formato es una idea que luego cada cual adapta y desarrolla cómo considera, pero sobre todo es una idea. Los formatos se diferencian en que son ideas diferentes". (Mikel Lejarza. Director Atresmedia Cinema). (Saló, 2003 en Vilches, 2017: 657)

Finalmente, Buonanno refiriéndose a los formatos televisivos enuncia:

> "el término formato remite siempre de modo directo -sin necesidad de ulteriores especificaciones - a un concepto, un modelo o un esquema de transmisión televisiva, elaborado (y probado) inicialmente en un país y, sucesivamente, exportado o adquirido en otros mercados. Sin modificar su

> fórmula inicial, el formato se readapta o, mejor dicho, se "indigeniza" (Buonanno, 1999) en sintonía con la cultura social y televisiva de los destinatarios. Remitiéndonos a una metáfora alimenticia (Moran, 1998), que retomaré en relación a la miniserie, se puede afirmar que el formato facilita "una masa' transnacional, dentro de la cual cada país inserta su propio "relleno nacional." (Buonanno, 2005 : 20)

Si bien todos estos autores refieren preferentemente a los tradicionales formatos televisivos que se venden como una "franquicia" entre países o mercados, en cuanto a la definición es bien pertinente ya que implica un conjunto de reglas, parámetros y procedimientos que refuerzan, impactan en la identidad de esa producción audiovisual.
Jost, desde la mirada del guionista, aporta "En la ficción, el formato se presenta como una "biblia", que enumera y describe todas las obligaciones relativas a la concepción del guión: duración del episodio, caracteres de los personajes, tipos de historias posibles. (Jost, 2005: 53). Este aporte desde el guion o anteriormente desde la producción revela la necesidad de establecer esas reglas de juego desde el inicio. Un pacto entre productores, escritores, realizadores y público.
A su vez, debemos incluir en este apartado las formas que proporciona la manera de contar que implica al lenguaje audiovisual. Toda realización audiovisual requiere de un diseño que presente sintéticamente un recorrido de la puesta en forma, es decir que proyecte las cualidades estético narrativas que la singularizan de cualquier otra, que la hacen particular y única para poder reconocerlo e interpretarlo. Hall enuncia:

> "Las relaciones institucionales y sociales de producción deben pasar por las reglas discursivas del lenguaje para que su producto se haga efectivo. Esto inicia un momento diferenciado posterior, en el cual las reglas formales del discurso y del lenguaje se revelan como dominantes. Antes de que este mensaje pueda tener un "efecto" (cualquiera sea la definición), satisfacer una "necesidad" o ser afectado a un "uso" debe primero ser apropiado en tanto discurso significativo y ser decodificado significativamente. Es este conjunto de significados decodificados el que "tiene un efecto", influye, entretiene, instruye o persuade, con consecuencias muy complejas en el plano de la percepción, de la cognición, de la emoción, de la ideología o de los comportamientos. En un momento "determinado" la estructura emplea un

> código y produce un "mensaje"; en otro momento determinado el "mensaje", a través de sus decodificaciones, desemboca dentro de la estructura de las prácticas sociales." (Hall, 2004 : 4)

Es decir, estos elementos del lenguaje audiovisual plasmados en una propuesta estético-narrativa tiene que dar cuenta de los aspectos generales que se han ideado para su realización audiovisual, pensando en la audiencia a la que va dirigida, en la plataforma en la que será emitida y con los elementos técnicos y presupuestarios con los que se cuenta. A todos estos elementos constitutivos los llamaremos recursos estéticos narrativos ya que serán los elementos que permitan la puesta en escena de cualquier obra audiovisual.

2.2.5.2 ¿Existe una relación directa entre tema y formato?

Identificar el tema en un audiovisual nos devela el qué y el por qué de esa obra. Según Ickowicz (2008) el Tema es un asunto sobre el cual el autor reflexiona, es decir que el tema se desprende de la idea y la profundiza. Si bien hay formatos que recurren a ciertos temas con recurrencia, el Tema se refiere directamente a una operación reflexiva que realiza el autor al diseñar la obra. Para llegar a descubrir el tema en un audiovisual necesitamos indicios, huellas que nos vayan guiando hasta el clímax donde este se hace evidente, estos Motivos son claves para la construcción del relato. Para desarrollar estos conceptos tomaremos la teoría de Segre (1985) en cuanto al Tema enuncia que es la materia elaborable o elaborada de un discurso. Identificar el tema (significado secundario) es un acto eminentemente histórico, puesto que está condicionado, bien por la cultura de quien lo ejecuta, bien por las vicisitudes propias del argumento. Los Temas tienen la aptitud para asumir en el tiempo significados siempre diferentes. Los Temas, como los símbolos, son polisémicos: es decir, pueden estar provistos de significados diferentes frente a situaciones diferentes. Los Temas también, son elementos de reutilización. Por esto los temas son universales, son grandes temas como el amor, la injusticia, el poder, etc que pueden englobar miles de ideas sobre esa misma temática. Por su parte el Motivo una pequeña unidad temática que autónomamente no se llega a comprender, que da sentido en contexto y enlazado con otros elementos que arman la trama para dar finalmente con el tema de la obra. Entre tema y motivo parece subsistir, por tanto, una relación de complejo a simple, de articulado a unitario; Finalmente, el motivo tiende a repetirse dentro del mismo texto.

Según este autor el motivo se rige por tres principios:

1. El Motivo como unidad significativa mínima del texto (o, mejor, del Tema)

2. El Motivo como elemento germinal (Esta es la forma de motivo más compleja ya que no está siempre presente: lo tácito (películas que empiezan con la escena ya empezada) Los Motivos serían, por lo tanto, elementos característicos de los personajes, de la acción, o de circunstancias de la acción, con tal de que sean capaces de caracterizar un texto.

3.El Motivo como elemento recurrente. Aquí revaloriza la función que tiene la repetición de afirmaciones, consideraciones, descripciones, alusiones, etc, en la textura verbal. Es un sutil modo de orientar influyendo en ella la atención del lector/oyente, semejante a la técnica cinematográfica de la imagen recurrente en su utilización más trivial de persuasión oculta. Esta acepción de motivo es la menos señalada y estudiada: el motivo aparece tal cual; algo que vuelve de la misma forma, igual.

Los Temas y los Motivos nos brindan la posibilidad desde la interpretación de llegar al corazón de la obra, pensar a los motivos como aquellos indicios, pistas, recurrencias que hacen de hilo conductor, latente al interior de la pieza audiovisual para llegar a la reflexión profunda, es decir al asunto sobre el que el autor quiso reflexionar.

2.2.5.3 ¿Los géneros aportan a la identidad del formato?

Según Bajtin (1982), los géneros son configuraciones espacio temporales de sentido que aparecen como reguladores de la circulación. Los géneros son horizontes de expectativas que operan como correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua. Si bien estamos frente a la era de la hibridación tanto de formatos cómo de géneros es menester seguir observando cómo se comporta este fenómeno tan caracterizado y estandarizado por en el comienzo del cine y tan entremezclado y transgredidos por el resto de los formatos. “Cada género se organiza alrededor de una estructura que lo identifica, ya sea para seguirla o romperla. Al mismo tiempo los géneros tienen sus propias tradiciones, su historia y su estructura evoluciona con el tiempo. Es esta evolución la que permite hablar de contaminaciones y transmigraciones (Calabrese 1989; Velazquez 1992; Steimberg 1993; Lacalle 2001) o de constantes del género, aquello que permanece invariable (Escudero, Verón 1997). Sin embargo esta definición “mínima” de género se ha vuelto cada vez más compleja en los últimos años.” (Escudero Chauvel, 2005 :173)

> El terreno de hibridación por antonomasia son los programas de televisión (como en su tiempo fueron los programas radiofónicos de ciencia ficción), como por ejemplo, el género histórico que presenta la narración de hechos y personajes a través de representación ficcional o guionizada de los mismos, el lenguaje periodístico, el documental y otros formatos. Los falsos documentales o MOCKUMENTARY son otros géneros híbridos donde la ficción se representa con el estilo del reportaje y el lenguaje periodístico. En TRANS-MEDIA, el storytelling y las WEBSERIES son ejemplos de géneros híbridos. El storytelling en transmedia presenta una estructura narrativa con una historia compartida cuyos fragmentos componen la base para armar plataformas múltiples, cuyos contenidos repartidos en formas y géneros circulan en las redes sociales a través de una difusión viral. Las webseries, especialmente los DOCUWEB son hipergéneros, híbridos que logran servirse de la narración convencional del cine, la televisión, el periodismo, videojuego, etc., para crear formatos de transgresión y propuestas de estilos inestables, con narración en primera persona, redes sociales, documentos fotográficos y el diálogo con el espectador como puente entre todos los géneros. Bajtin, (1970); Galster (2010); Hall (1993); Vilches, (2013).” (Vilches 2017: 689)

Sin embargo, con una versatilidad poco menos que mágica, los géneros resisten dentro de la teoría cinematográfica gracias a su capacidad de desempeñar múltiples operaciones simultáneamente. “Según la mayoría de los críticos, los géneros aportan las fórmulas que rigen a la producción; los géneros constituyen las estructuras que definen a cada uno de los textos; las decisiones de programación parten, ante todo, de criterios de género; la interpretación de las películas de género depende directamente de las expectativas del público respecto al género. El término género abarca, por sí solo, todos esos aspectos.” (Altman, 2000 : 34). Coincidiendo con esto último que aporta Altman es que nos interesa poder observar cómo se comportan las series web en cuanto a los géneros. Identificar los géneros recurrentes nos brindará ampliada información no solo en cuanto a prescriptivo en función de las reglas propias de producción del formato sino también a lo que interpela a la audiencia. En palabras de Tom Ryall: “La imagen primordial en la crítica de los géneros es el triángulo compuesto por

artista/película/público. Los géneros se pueden definir como patrones/formas/estilos /estructuras que trascienden a las propias películas, y que verifican su construcción por parte del director y su lectura por parte del espectador." (Altman, 2000: 7).

De este modo, para concluir con este apartado podemos observar desde las variadas definiciones de formato que la necesidad de estudiar tanto al género, como al formato desde sus especificidades, desde su audiencia y desde el mercado aporta al estudio del campo de las narrativas audiovisuales, sus mutaciones y el reconocimiento de sus especificidades.

2.2.5.4 ¿La intertextualidad puede considerarse como un puente de sentido?

A la intertextualidad podemos pensarla como un elemento central de la cultura contemporánea. Estamos rodeados de intertextos que nos conectan con recuerdos, tendencias, saberes, emociones… "Si todo producto cultural (un concierto, una mirada, una película, una novela, un acto amoroso, una conversación telefónica) puede ser considerado como un texto, es decir, literalmente, como un tejido de elementos significativos que están relacionados entre sí, entonces todo producto cultural puede ser estudiado en términos de esas redes. Las reglas que determinan la naturaleza de este tejido son lo que llamamos intertextualidad." (Zavala: 1999 : 26) En este formato la intertextualidad genera un código de sentido y pertenencia con la audiencia, como enuncia Zavala:

> "La asociación intertextual que existe entre un texto y su intertexto depende de la persona (o personas) que observan un texto o que lo utilizan para un fin determinado. En otras palabras, la intertextualidad es, en gran medida, el producto de la mirada que la descubre. O más exactamente, la intertextualidad es el resultado de la mirada que la construye. La intertextualidad no es algo que dependa exclusivamente del texto o de su autor, sino también, y principalmente, de quien observa el texto y descubre en él una red de relaciones que lo hacen posible como materia significativa desde una determinada perspectiva: precisamente la perspectiva del observador." (Zavala: 1999 : 27)

Estas asociaciones que puedan surgir de las intertextualidades aportan puentes de sentido y expanden el universo narrativo como un recurso valioso para la realización audiovisual. Así mismo, para Bajtín (1986), todo enunciado, hablado o escrito, desde los más breves turnos en una conversación hasta un trabajo científico o una novela, están demarcados por un cambio en el hablante o en el escritor y están orientados retrospectivamente hacia los enunciados de hablantes previos y prospectivamente a enunciados anticipados de hablantes futuros. Tanto los enunciados como los textos son inherentemente intertextuales, puesto que están constituidos por elementos de otros textos. Este autor distingue lo que Kristeva llama dimensiones horizontales y verticales de la intertextualidad (o relaciones en el espacio intertextual). Las relaciones intertextuales horizontales son de tipo dialógico entre un texto y aquellos que lo preceden y lo siguen en la cadena de textos. También existen relaciones intertextuales verticales entre un texto y otros textos que constituyen sus contextos más o menos inmediatos o distantes.

CAPÍTULO 3

3- METODOLOGÍA

3.1- Hacia una estrategia metodológica para el análisis de series web como objeto de estudio complejo

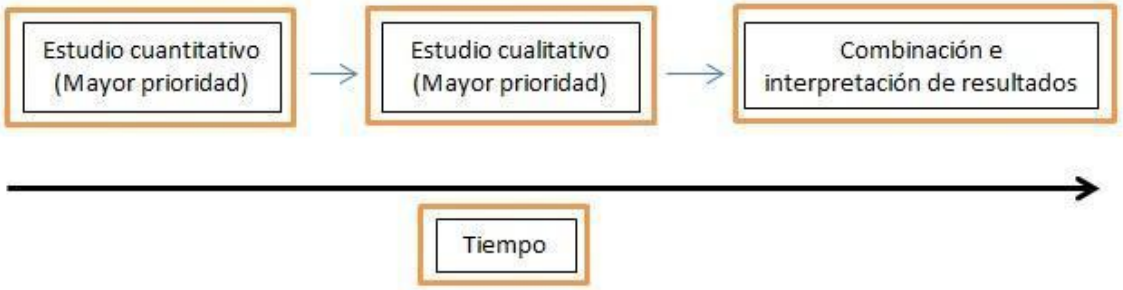
Una vez explicitado nuestro marco teórico en este apartado abordaremos las referencias teórico-metodológicas como criterio organizativo para la presentación de la tesis, en el proceso de elaboración por el contrario se trató de un proceso espiralado, hermenéutico de permanente revisión y rearticulación entre el enfoque teórico y la estrategia metodológica siempre en función del objetivo problema del trabajo sostenido en el conjunto de preguntas problema que atraviesa este proceso reflexivo crítico. Por esto mismo optamos por un diseño metodológico mixto compuesto en una primera instancia por metodología cuantitativa complementada con una segunda etapa de metodología cualitativa (Sautu, 2005), donde tomaremos un caso de estudio. La condición de mixto se refiere a que se trata específicamente de un proceso que recolecta, analiza y vincula datos cuantitativos y cualitativos en un mismo estudio para responder a un planteamiento del problema. Algunos de los beneficios de este tipo de enfoques es que se logra una perspectiva más precisa del fenómeno; ayuda a clarificar y a formular el planteamiento del problema; promueve la creatividad teórica además de que los métodos mixtos pueden apoyar con mayor solidez las inferencias científicas. En este sentido, consideramos que la investigación debe partir reconociendo la necesidad de un pensamiento complejo, interrogando a la realidad no de manera mecánica y aislada, sino desde la aprehensión de las ideas mismas que guían el actuar científico, su naturaleza, organización y las condiciones desde las cuales se construye el mundo (Morin, 1991).

Los procedimientos investigativos, en tanto decisiones metodológicas, de relevamiento y análisis de datos, implican un esfuerzo que busca generar confianza, credibilidad y transparencia al proceso de construcción de nuevo conocimiento, el que a la vez ha de responder a criterios de validez y transferibilidad. Tales decisiones procedimentales se presentan como criterios de calidad, los que adquieren distinto alcance según sea la conformación ontológica y epistemológica de su objeto de estudio.

Así mismo, dentro de la metodología mixta trabajaremos el modelo explicativo ya que utilizaremos los resultados derivados del estudio cuantitativo para seleccionar el caso de estudio más representativo para la etapa cualitativa, donde desde un análisis cualitativo

se podrá avanzar y profundizar en un proceso de comprensión del problema planteado generando reflexiones, que pueden ser usadas de manera complementaria o con el fin de aclarar los hallazgos originales, o no.

Gráfico 1. Metodología mixta



Fuente: elaboración propia

En un primer momento trabajaremos a partir del análisis descriptivo, con fines interpretativos. Este análisis buscará caracterizar las recurrencias y regularidades de las series web. Se busca generalidades que afiancen esas recurrencias para dar con una definición de manera estructural del formato, por eso diseñaremos una muestra abultada, con un número de casos que brinde una mayor rigurosidad metodológica. Para esto construimos un corpus muestral de 80 series cortas como recorte de universo de análisis a través del cual realizaremos un análisis cuantitativo de datos, ya que el interés se centra en comprender especificidades de las narrativas audiovisuales de las series cortas como formatos emergentes.

Para poder entender y aportar a la sistematización del formato es necesario tomar los elementos constitutivos y profundizar en sus particularidades, es decir de la morfología del formato emergen como constitución central la variable temporal (la duración), la configuración realizativa audiovisual propia de un formato (los recursos estéticos narrativos) y la estructura narrativa del formato (la serialidad). En esta instancia pondremos en diálogo un corpus de series web para observar cómo se comportan estas variables. A través de la técnica de producción de datos realizaremos un relevamiento de series web para indagar en la caracterización del formato.

En una segunda instancia se opta por la metodología cualitativa para profundizar en el análisis a través de un estudio de caso de la serie corta *Tarde Baby* el estudio de su contenido. En esta etapa complementaria de indagación nos interesa adentrarnos en profundidad con un caso de estudio para observar desde su contenido ***cómo cuentan las***

series cortas. ¿Tienen las series web un modo particular de narrar? Para desarrollar este análisis nos basaremos en la propuesta de Casetti y Di Chio (2007) siguiendo el capítulo "Los procedimientos del análisis, así como las especificaciones referentes al propio análisis textual del film". En este apartado metodológico nuestro interés se centra en la narración porque nos interesa indagar acerca de una narrativa propia de este formato, cómo cuenta y la forma desde sus elementos propios del lenguaje audiovisual a través de la narración y de sus personajes.

En primer lugar, es necesario definir el método de análisis textual del film según los autores anteriormente citados. Así pues, esta metodología se basa en la aplicación de unas determinadas operaciones sobre el objeto de estudio para realizar su descomposición y así poder llegar a la identificación de sus elementos principales. En una segunda instancia, se realiza una recomposición de los componentes identificados para luego volver a la forma original del objeto. De esta manera se puede llegar a entender y comprender de una manera más rigurosa el funcionamiento y la construcción del propio objeto de estudio.

En síntesis, esta estrategia de intervención metodológica a través del estudio de un caso, nos permitirá de manera complementaria indagar desde su contenido, interpretar desde cada uno de sus elementos narrativos cómo cuentan las series cortas.

3.2 La construcción del corpus de análisis

Para diseñar la muestra pensamos seleccionar un corpus que funcione de manera diacrónica (desde 2014 a 2021/2022) y sincrónica (las diez series más vistas de cada año), es decir, en perspectiva histórica para observar su evolución en el tiempo y como una foto donde podemos observar las relaciones copresentes en las series web. El recorte que proponemos para la creación de un corpus es de 80 series web entre los años 2014 a 2021/2022 seleccionados de la plataforma UN3.TV.

¿Cómo pensamos su recorte y definimos el corpus de análisis? En relación al armado del corpus, indagamos en la plataforma UN3.TV de la Universidad Nacional de Tres de Febrero de Argentina, única plataforma pública y gratuita de la argentina que ofrece series web como formato exclusivo y sostenido en el tiempo, desde 2014, ininterrumpidamente. Esta Universidad tiene una vasta trayectoria en el rubro audiovisual, trabajando en la innovación e investigación de nuevos medios desde julio de 2013. UN3.TV es un canal de televisión digital que integra desde raíz el universo

web, con gran repercusión tanto a nivel local como internacional. Actualmente la plataforma tiene más de 120 series web para ver de forma online y gratuita. Tomamos una muestra de 80 series web o cortas que integran esta plataforma. El diseño muestral supera el cincuenta por ciento del total de las series por lo que se considera representativa de este universo. Al estudiar la especificidad del formato nos interesa observar cómo se comporta este formato a lo largo del tiempo. El recorte temporal estará comprendido entre los años 2014 -comienzo de la plataforma- a 2021/2022 (actualidad). Seleccionamos diez series por año tomando como criterios la propuesta de estrenos de la plataforma para lanzamiento y la cantidad de visualizaciones catalogadas como las más vistas. Cabe destacar que durante 2020 y 2021 debido a la Pandemia mundial el número de estrenos ha sido considerablemente menor por lo que la selección en este período se limita a todas las series que se estrenaron en 2021 y para completar las 10 se tomó los comienzos de 2022.

Un capítulo aparte merece el contexto de producción de las industrias culturales hoy ya digitalizados y sus diferentes dispositivos de medición de audiencias. Desde las polémicas metodologías para medir el rating de los medios masivos de comunicación, especialmente del viejo (pero vigente) broadcasting televisivo hasta las plataformas en línea más vistas del planeta como Netflix, Amazon Prime Video, HBO, etc.. En este sentido una de las dimensiones más problemáticas para fundamentar la elección del corpus se relaciona directamente con la imposibilidad de acceder a los complejos procesamientos de datos y algoritmos que manejan estas industrias para determinar sus estrategias de producción y distribución para alcanzar más audiencia. Es importante destacar que en esta instancia surgió uno de los problemas metodológicos más complejos para definir. ¿Cómo identificar cuales son las series más vistas?

En una primera instancia para aproximarnos a esta selección, entrevistamos a Rocío Carbajo, Coordinadora General de UN3.TV, quien nos brindó una grilla de cuáles fueron las series más vistas durante el período 2014 a 2018 y nos informó que el método que ellos utilizaban era brindado por la plataforma *YouTube*. "Actualmente todas las series de nuestra plataforma están cargadas a YouTube, por lo tanto usamos la herramienta Analytics de YouTube para saber qué series son más vistas." [12]

Pandemia mediante, en los años subsiguientes, en función de lo que nos informó Rocío, fuimos observando comparativamente, según el año de publicación, la cantidad de visualizaciones para poder rankear las 10 más vistas de los años siguientes.

[12] Rocío Carbajo, Coordinadora General UN3. Entrevista realizada en octubre 2019.

En cuanto a la rigurosidad de la metodología para la ponderación cabe destacar que sigue siendo problemática debido a que al ser una narración seriada, cada capítulo o episodio tiene diferente número de visualizaciones. Sin embargo, pudimos comprobar que en ningún caso los capítulos subsiguientes al primero lo superan en visualizaciones, por lo que se tomó como criterio en todas las series: observar comparativamente la cantidad de visualizaciones del primer capítulo o episodio. Otra aclaración, no menor por la complejidad del análisis, es que no todas las series del corpus son de trama continua, en el caso de las series autoconclusivas, se observó especialmente el número de visualizaciones de todos los episodios justamente porque pueden consumirse de manera independiente y fluctuar el número de visualizaciones. Por esto, se las ponderó por valor del episodio con más visualizaciones obtenidas.

Para reforzar este criterio, también observamos que las series seleccionadas estuvieran validadas en la categoría "Te recomendamos" desde la plataforma UN3.TV. Consideramos que de este modo se justifica doblemente la selección, tanto de la llegada de la audiencia como desde la propuesta de la plataforma específicamente a través de los indicadores que ellos utilizan en su estrategia de marketing.

Finalmente el corpus seleccionado es:

Tabla 1. Corpus de 80 series web en el período de 2014 a 2021/22.

2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021
A la gorra	Algo de Carlos	Aventuras de corazón roto	Soy solo	Agregados Recientemente	Lxs mentirosxs	Historias de un migrante	Punto de quiebre
Ayudante de cátedra	Biogénesis Hip Hop	Boy Scout	Depto	Crónicas Ferreteras	El líder	Sapo	Re cancelled
Bar San Miguel	Los trágicos	Cinéfilo	El Galán de Venecia	improvisando	Elizabeth Georgia	Fehler 78	El Kimberly Proyect
Barrilete cósmico	Memoria Digital	Conocidos	Emilia Envidia	Los Demonios	Gorda	M	Cross
Cúmulo y Nimbo	Dilemas existenciales	Creer o no	Guiso de confianza,	Los Inadaptables	Hotel Romanov	El último Youtuber	Julia OFF
Eléctrica	Mundillo	Cumbia Nena	La división	Nací ayer	Influencers	Guerra de	Fatum

						cerveza s	
Neurótic o	Pick up the fork	Instruccio nes para humanos	llamando	Parecido	La abuela Sofía	Cartas a mi ex	Sonidos subterráneo s
Poesía Estéreo	Psicosomáti ca,	Los leñadores	Protagonis tas	Postres	Master Class	Tony	Esto NO es un hotel
Simple	Real	Rumuvi	Sofía	Retwitube	El Quijote de la banda	Cancell ed	Tres meses más
Tiempo libre	Un año sin nosotros	Un mundo horrendo	Soy Ander	Tarde Baby	Sh!t happens	El sueño del pibe	Palacio los gansos

Fuente: elaboración propia

Una vez identificado el corpus se procederá a elaborar los instrumentos de análisis para el relevamiento de datos de la primera etapa de indagación.

3.3 Elaboración de categorías de análisis para la metodología cuantitativa primera etapa.

3.3.1 Indicadores y variables para el relevamiento de datos comparativos

En la primera etapa realizamos un análisis descriptivo para caracterizar las series web o cortas. Partiremos del conjunto de definiciones, caracterizaciones y particularidades sobre el formato explicitadas anteriormente por los y las teóricos/as que nos ayudan a crear dimensiones y categorías de análisis para poder indagar, comparar y reflexionar cómo se aplican, qué resultados revela al atravesarlas con el corpus de 80 series web seleccionado. Por consiguiente presentaremos las dimensiones y las categorías creadas para este análisis:

La primera dimensión es estructural. Observaremos cómo se comporta la estructura serial en las series web en cuanto a tres categorías de análisis:

1- **Estructura**
   a. cantidad de temporadas
   b. cantidad de capítulos/ episodios
   c. duración de cada capítulo /episodio

La segunda dimensión decidimos que ahonde más en lo compositivo. Describir cómo son sus componentes realizativos para caracterizar qué tipo de producciones son.

2- **Composición de Equipo de trabajo**

a. cantidad de equipo técnico que trabajan en cada serie web
b. cantidad de actores/ actrices que trabajan en cada serie web
c. cuál es trayectoria en los y las directores y directoras
d. cuántos directores/as con recurrencia en la dirección de series web.
e. recurrencia en la presencia de los actores o actrices en las series cortas
f. roles compartidos al interior de las series web
g. cómo se distribuyen según el género de los directores/as a lo largo del período de análisis del formato.

La tercera dimensión refiere mayormente a su contenido. Describir cuales son los géneros y temáticas más recurrentes.

3- **Género y Temática**

a. género predominante en las series web
b. temáticas predominantes en las series web

La cuarta dimensión observa la repercusión y validación tanto desde las audiencias como de los jurados de las convocatorias.

4- **Visualizaciones y Premios**

c. las series web que obtuvieron premios
d. las series web que obtuvieron mayor visualizaciones
e. las 20 series web más premiadas observando su género y su temática
f. las 20 series web más vistas observando su género y su temática

Una vez relevados todos estos datos comparativos se trabajará con las categorías para realizar una tipología serial de series cortas.

3.3.2 La creación de una tipología serial para series web

A partir de todo lo desarrollado anteriormente y tomando como base las dos grandes categorías aportadas por Eco (1985), la distinción entre el serial y la serie se propone una tipificación específica para las series web o cortas. Como primera clasificación agrupando las categorías en dos estamentos:

1- **Series de Trama Continua**

Las series de trama continua se denominan a aquellas series compuestas por un número variable de capítulos, sin clausura. Estos capítulos necesitan verse de manera cronológica, ocupando un lugar preciso en la trama para ser comprendida. Se presenta el conflicto en el primer capítulo cuya resolución depende progresivamente de los capítulos subsiguientes.

2- **Series de Trama Autoconclusiva**

Las series de trama autoconclusiva se denominan a aquellas series compuestas por episodios organizados narrativamente autoconclusivos y en general autosuficientes. Los episodios al ser autónomos pueden ser consumidos en un orden indistinto. Los elementos constantes, necesarios para la concepción seriada, vienen enlazados a partir de la repetición de componentes narrativos: personajes fijos u animados, temáticas, el mismo autor, un mismo género, etc...

En este caso y al crear una tipología nueva y específica para este formato nos interesa ser más precisos en su clasificación. Por esto mismo indagaremos al interior de cada una de estas categorías buscando aquellas recurrencias que permitan establecer subgrupos. Para esto se trabajó con la clasificación de Inmaculada Gordillo (2009) que propone categorías dentro de la serialidad pero en series de ficción televisivas.

Gráfico 2. Subcategorías dentro de la tipología serial en series web.

Fuente: elaboración propia

Dentro de la categoría **Series de trama continua** ideamos dos subcategorías: **Narración secuencial** y **Narración secuencial episódica**.

Acá ya podemos observar cómo las categorías se van hibridando unas con otras. Si bien para la categoría *Serial* Umberto Eco menciona el uso del término capítulo por su narrativa continua. Las series incluidas en esta categoría tienen la particularidad de ser de trama continua pero a su vez auto conclusiva en el arco dramático de cada uno de los capítulos, produciendo una fusión en la definición de episodio y capítulo a la vez. Por esto decidimos llamar a esta categoría Narración secuencial episódica.

Narración secuencial: Las series de trama continua de narración secuencial son definidas como aquellas series donde la historia continúa en el devenir de los capítulos bajo un orden establecido. Tiene un orden secuencial creciente de comienzo a fin. Suele haber un uso intensivo del cliffhanger o "gancho" generando con ello una tensión psicológica en el espectador que aumenta su deseo de avanzar en la trama. Se ha observado una particularidad en esta categoría donde en la mayoría de los casos, puede consumirse la suma de los capítulos de corrido como una película y sin embargo no se altera la estructura narrativa.

Narración secuencial episódica: Las series de trama continua de narración secuencial episódica son definidas como aquellas series donde cada capítulo potencia y enriquece con elementos narrativos propios a la trama principal. Esto implica una estructura secuencial al interior de cada capítulo aportando a una temática complementaria que refuerza la trama principal. Presenta un esquema multi trama, que combina tramas episódicas y tramas en continuidad.

Dentro de la categoría **series de narraciones autoconclusivas** encontramos dos subcategorías: **Narración microepisódica** y **Narración antológica o temática.**

Narración microepisódica: Las series de trama autoconclusivas de narración micro episódica son aquellas donde se presenta una colección acotada de personajes fijos o personajes animados. La base genérica es la comicidad donde lo grotesco, lo paródico, lo irónico adquieren su máxima expresión. Los episodios suelen ser breves de una duración máxima de 5 minutos. También, se pueden encontrar en mini-relatos episódicos, sketch, independientes del resto de los que aparecen en el

mismo capítulo. Los personajes, sus características, el espacio y otros elementos narrativos se mantienen constantes.

Narración antológica o temática: La series de trama autoconclusivas de narración antológica o temática son aquellas donde la serialidad está dada por un tema, un personaje, grupo de elementos o género que nuclea, articula y unifica a todos los capítulos en una temporada. "La repetición está restringida al título general del programa y a componentes relacionados con la temática. Los restantes elementos narrativos (personajes, tramas, situaciones, espacios, etc.) poseen un carácter completamente autónomo y episódico." (Gordillo, 2009: 105).

Antes de finalizar este apartado cabe realizar dos aclaraciones: el diseño de esta tipología surge del Proyecto de Investigación PID UNTDF denominado Formatos emergentes: La serie web y sus especificidades narrativas dirigido por Natalia Ader y co-dirigido por Valeria Car. Por otro lado, esta clasificación tipológica cuenta con un antecedente y es el de Rosa Schrott y Marcela Negro (2017). Las autoras han aportado tres categorías en cuanto a la serialidad de las series web: Por trama a largo y corto plazo; Por tema y Por recurso estético narrativo. En nuestra investigación consensuamos que son demasiado generales y salvo la categoría "Por tema", las categorías restantes no nos resultan significativas.

3.4 Elaboración de categorías de análisis para la metodología cualitativa

A nivel procedimental, el orden de la estrategia metodológica también abona a la elección del caso. El análisis descriptivo de la primera etapa nos permitió establecer con mayor claridad los criterios de selección del corpus para nuestro estudio de caso. En este sentido se evidencia la naturaleza estratégica de la metodología mixta en este diseño específico que no solo permite abordar las recurrencias, especificidades del formato, sino también profundizar en la comprensión de las lógicas que operan en la construcción estético-narrativa de las series web. Retomando a Stake (1999) que enuncia que de el estudio de de un caso se espera que abarque la complejidad de un caso particular para convertirlo en objeto de estudio. Estudiamos un caso cuando tiene un interés muy especial en sí mismo y a su vez es bien representativo de su entorno. Buscamos el detalle de la interacción con sus contextos para luego poder analizar ambos estudios y

sacar conclusiones. Por todo esto, el caso elegido es la serie corta *Tarde Baby* de Malena Pichot y Lucía Valdemoros. El estudio de caso nos brinda conocimiento situado y concreto, nos permitirá hallar esas regularidades propias del formato relevadas en la metodología cuantitativa y ponerlas en diálogo con la profundidad del contenido del texto fílmico. El relevamiento cuantitativo nos permite una descripción del formato donde se develan indicadores o particularidades que hacen a su identidad por eso es necesario un corpus abultado. Por el contrario, el estudio de caso necesita un desarrollo analítico profundo. Por esto y por una cuestión de extensión en esta tesis sólo incluiremos un caso.

Como ya mencionamos anteriormente, para el análisis cualitativo tomamos el método de *Casetti y di Chio* para indagar en el interior de la obra deteniéndose en el cómo cuenta una serie cortas. En este caso nos basaremos en esta propuesta pero adaptándola a las posibilidades que nos brindan las series cortas.

¿Por qué este método? "Este método nos permite generar un recorrido en el análisis del caso como un recorrido a través de la descomposición y una recomposición de la obra que conduce al descubrimiento de sus principios de construcción y de funcionamiento: un recorrido en el que interviene un reconocimiento sistemático de todo cuanto aparece en pantalla, y una comprensión de cómo se comprende; que supone una descripción minuciosa y una interpretación personal de datos; que exige que el analista se distancie de la fruición ordinaria para establecer una "distancia óptima" con respecto al objeto, obligando al mismo tiempo a intervenir para encuadrar y predeterminar ese mismo objeto." (Casetti y di Chio, 2007 : 31).

El objetivo de nuestro análisis será un tipo particular del texto fílmico, *aggiornada* a este tipo de formato que se toma algunas licencias propias, por no ser cine ni televisión, para su realización con toda su viabilidad simbólica y con algunas categorías propias del formato que nos permite ser más fiel. "Lo que debemos intentar hacer será, pues, descomponerlo y recomponerlo, intentando comprender más a fondo sus reglas de construcción y funcionamiento."(Casetti y di Chio, 2007 : 33)

Los autores proponen dos etapas de análisis: La descomposición y la recomposición; y al interior de estas etapas se trabaja en cuatro fases de analíticas a través de los siguientes procedimientos:

Según Casetti y di Chio, la primera etapa es central, **la descomposición** consiste en quebrar la compacticidad del audiovisual y examinar los diversos estratos que lo

componen. Es decir subdividirlo, aislar sus elementos para poder analizarlos para realizarlo se cuenta con dos fases

1. **Segmentar:** El primer paso que se debe dar, en todo proceso de análisis, es la segmentación, es decir, la subdivisión del objeto en sus distintas partes.
2. **Estratificar:** Consiste en la indagación transversal de las partes individuas, en el examen de sus componentes internos. Para determinar segmentos adyacentes ya no se sigue la linealidad, sino que se procede por secciones, con el fin de captar los diversos elementos que están en juego, ya sea singularmente o su amalgama.

Una vez terminado con la primera etapa, continuamos con la segunda denominada **la recomposición**. En esta etapa se trabaja con la reagregación de los elementos diferenciados en la descomposición. Las operaciones que en secuencia lógica comporta la fase de la recomposición son:

3. **Enumerar y ordenar**. Se delinea un primer mapa del objeto que tenga en cuenta las diferencias y semejanzas tanto de la estructura como de las funciones. Se trata de un mapa puramente descriptivo sin el cual, sin embargo no sería posible descubrir las correspondencias, las regularidades, los principios que rige el objeto analizado.
4. **Recomponer y modelizar**. Con esto se da el paso decisivo para la recomposición del fenómeno, para la reconstrucción de un cuadro global. De hecho, de nada sirve establecer relaciones si éstas no se reconducen hacia una visión unitaria del objeto que establezca los sentidos a través de una representación sintética, de sus principios de construcción y de funcionamiento.

En resumen, se segmenta, estratifica, se enumeran y se reordenan los elementos, se reúnen en un complejo unitario y se les da una clave de lectura confiando en haber comprendido mejor la estructura y dinámica del objeto investigado. Esto quiere decir para nosotros analizar. (Casetti y di Chio, 2007).

CAPÍTULO 4

4.1 Análisis y resultados del relevamiento de datos

A lo largo del capítulo nos proponemos abordar las características que emergen del análisis de nuestro corpus de series. En esta primera instancia partimos de la selección de 80 series web seleccionadas en un período de ocho años para atravesarlas por las diferentes variables en función de observar algunas recurrencias y regularidades que

hacen a la estabilización del formato. Nos interesa en esta tesis poder aplicar aquellas definiciones o conceptos claves que nos brinda el marco teórico consultado en nuestro corpus para observar cómo se comporta y aportar los resultados como un modo de comprobación empírica.

Partiendo del conjunto de definiciones, caracterizaciones y particularidades sobre el formato explicitadas anteriormente que los y las teóricos/as decidimos indagar en el corpus de 80 series web sobre cuatro indicadores que incluyen las siguientes categorías:

1. La estructura: a) cantidad de temporadas, b) cantidad de capítulos/ episodios y c) duración de cada capítulo /episodio.

2. Composición de equipo de trabajo: a) cantidad personas que trabajan en la serie técnicos), b) cantidad de elenco que participa (actores/ actrices), c) trayectoria en los director/a, d) recurrencia en la presencia de los actores o actrices en las series cortas, e) roles compartidos entre el elenco y el equipo técnico, y f) predominancia de género de las/los directores/as.

3. La temática y género de las series web: a) el género de las series web y b) las temáticas predominantes en las series web.

4. Las audiencias y las premiaciones a) las series que obtuvieron premiación, b) las series con más visualizaciones, c) las 20 series web más premiadas observando su género y su temática y d) las 20 series web más vistas observando su género y su temática.

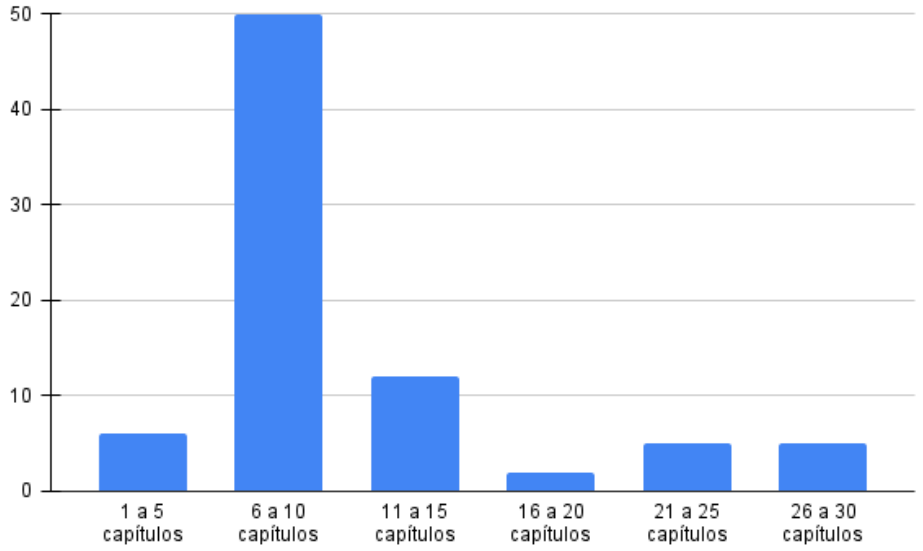
4.1.1 - La estructura en las series web

a) Como primera categoría de análisis observaremos cómo se comporta el corpus con respecto a la estructura: cantidad de temporadas y capítulos y su duración. Tal como anticipa Murolo (2020) las series cortas se agrupan en una sola temporada. Encontramos sólo dos casos dentro del corpus *Dilemas existenciales* dos temporadas de 10 capítulos y *Postres*. El caso de *Postres* es particular ya que la primera temporada fue realizada de manera independiente con el impulso de la convocatoria "Estímulos" en la categoría serie web y luego *UN3.TV* se interesa y apoya la realización de la segunda temporada

para su plataforma. Sin embargo, no suma la primera solo incorpora la segunda.[13] Por último el caso de *Eléctrica* fue más expansivo. Hizo una segunda temporada a través de una experiencia del estilo *crowdfunding* y recaudaron para filmar la segunda temporada, de tres capítulos que tuvo participaciones especiales de Esteban Lamothe, Lali Espósito y Federico Bal. Hicieron un especial de Navidad y algunas participaciones comerciales. Finalmente la experiencia rompe la pantalla plana y salta al teatro.

b) Cerrando los casos especiales, nos introducimos al interior de la temporada para observar cómo se compone la estructura de los capítulos tanto en cantidad como en duración al interior de cada una (ver gráfico 3).

Gráfico 3. Cantidad de capítulos por temporada.



Fuente: elaboración propia

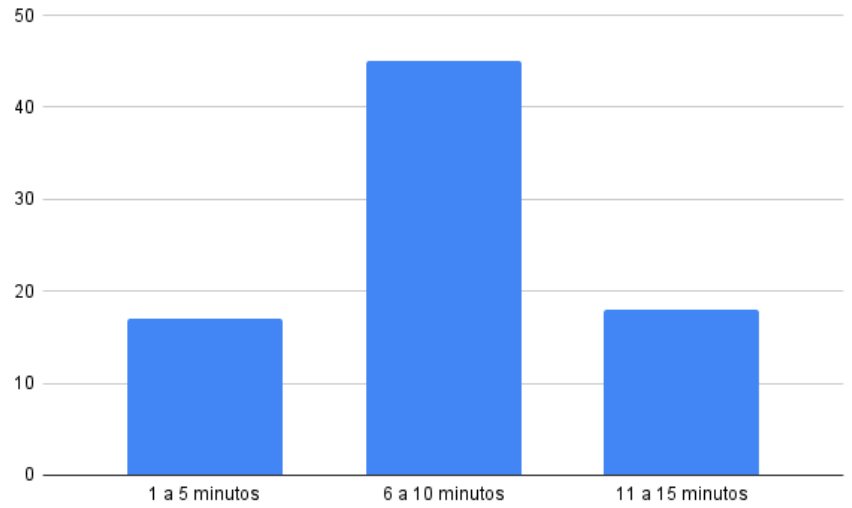
La recurrencia mayor que observamos es de 50 series que se presentan de entre 6 y 10 en capítulos o episodios por temporada y como segundo valor 12 series entre 11 y 15 capítulos o episodios. Sumando el 75% del corpus. El 25% restante está bastante disperso y se puede contabilizar un mínimo de 4 capítulos y un máximo de 29. Una característica a destacar, y adelantándonos a la próxima variable, es que las series que superan los 20 episodios son la mayoría micro episódicas con una duración menor a 5 minutos. (Ver gráfico 4).

c) Si atravesamos nuestro corpus con la variable de temporalidad podemos

[13] En este corpus sólo incorporamos la segunda temporada ya que el recorte está dado por aquellas series web que se encuentran en la plataforma UN3.tv.

observar que más del 50% de las mismas se ubican en un promedio de duración de capítulos de entre 6 y 10 minutos y que la temporalidad máxima promedio de los capítulos es de 15 minutos.

Gráfico 4. Cantidad de series por tiempo de duración de sus capítulos.



Fuente: elaboración propia

Esta recurrencia temporal en las series web a lo largo de los 8 años refuerza la supervivencia del formato y el cambio de nomenclatura de series web a series cortas. Claramente, es una característica fundante y a su vez que persiste para consolidar el formato.

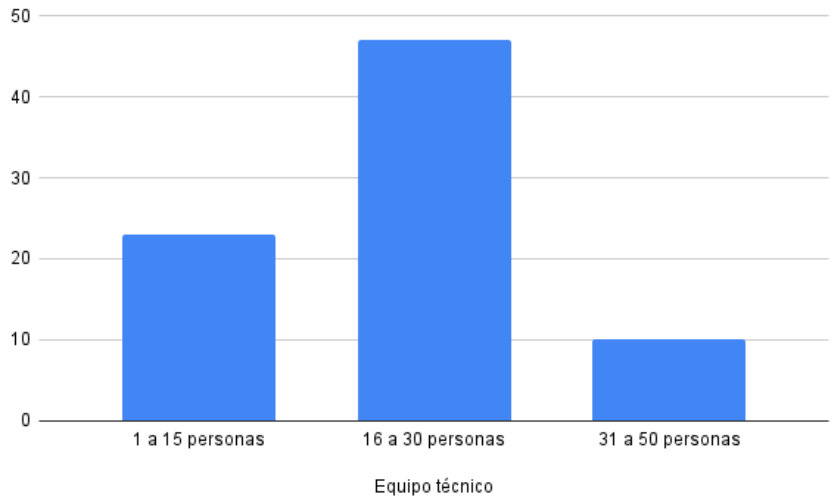
4.1.2- La composición del equipo técnico

Otra dimensión que nos interesa indagar en este análisis es la relativa a la composición del equipo técnico.

a) En primer lugar elegimos observar la cantidad de equipo técnico que pertenece a cada serie web. Cuantificar la cantidad de personas que trabajan en un audiovisual implica anticipar qué tipo de producción es. Para los estándares de producción profesionales el audiovisual es muy compartimentado y jerárquico. Suele haber rubros que sí o sí hay que cubrir como Dirección, Producción, Dirección de fotografía, Dirección de sonido, Arte, Montaje y a su vez estos rubros se conforman en departamentos, por ejemplo Dirección de Fotografía en camarógrafo, Gaffer, Asistentes,

eléctrico, etc… En cine y televisión esto está establecido y regulado.[14] En este tipo de producciones más *amateurs* puede verse equipos reducidos, ¿Pero qué tan reducidos? Observemos el gráfico 5.

Gráfico 5. Cantidad de personas que componen el equipo técnico de cada serie web.



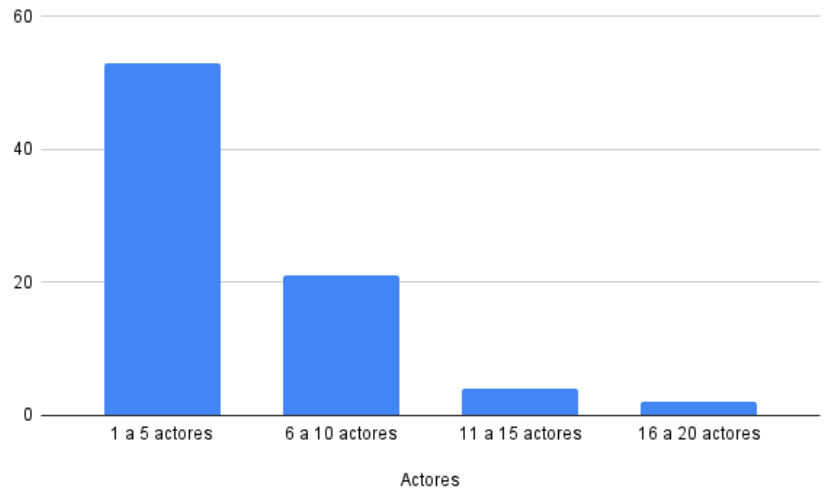
Fuente: elaboración propia

Del total de 80 series 47 son las que están conformadas por un equipo técnico de máximo 30 personas. A este número le agregamos las 23 que se conforman entre 1 y 15 personas podríamos decir que el 90% de las producciones están realizadas con un equipo reducido. Los equipos reducidos en este formato observando el corpus de análisis pueden atribuirse a varias razones, la mayoría de las producciones son independientes, por lo tanto no cuentan con un equipo formalizado sino que se nuclean en función de esta producción en particular; por otro lado no cuentan con presupuesto para armar grandes equipos, a su vez no utilizan equipamiento que requiera equipos tan abultados y muchas veces por decisión propia de los directores y productores de juntarse con amigos y armar una serie web.

b) Así mismo, si observamos sus elencos también son reducidos. Siguiendo con la misma lógica de indagación detectamos que la recurrencia mayor en el elenco que participa en las series web o cortas es entre 1 y 5 actores (ver gráfico 6)

[14] Según el informe de marzo 2023 del DAC (Directores Argentinos Cinematográficos) los parámetros para una película nacional de largometraje de calidad y estándares profesionales internacionales, con un elenco de 1 Protagonista Principal, 2 Protagonistas de Primera Categoría, 2 Secundarios, 20 Bolos Mayores; 10 Bolos Menores y 220 Extras; 7 semanas de preproducción y 6 semanas de rodaje; equipo de 68 técnicos. Disponible en: http://dac.org.ar/es/costo-medio

Gráfico 6. Cantidad de actores o actrices que componen el elenco de cada serie web.



Fuente: elaboración propia

Más de 50 series tienen menos de 5 actores y si sumamos el segundo valor vemos que en más del 90% de las producciones actúan como máximo 10 actores. Claramente estamos frente a producciones que trabajan con un elenco reducido y este dato complementa el anterior, son producciones de bajo presupuesto y con poca experiencia para trabajar con elencos numerosos.

c) Otro de los datos que resulta interesante para reforzar estos conceptos es contabilizar cuántos directores/as tienen experiencia en el medio o principiantes. Podemos destacar que sólo seis directores/as son los que cuentan con trayectoria:

Martín Piroyansky: actor, director, guionista de cortometrajes largometrajes series de TV y series web.

Daniel Hendler: reconocido actor de teatro TV y cine, director, guionista de cortometrajes largometrajes series de TV y series web

Jazmín Stuart: reconocida actriz de teatro TV y cine, directora, guionista de cortometrajes largometrajes series de TV y series web.

Malena Pichot: reconocida actriz de teatro, TV y cine, directora y guionista. Hace radio, Stand up y series web.

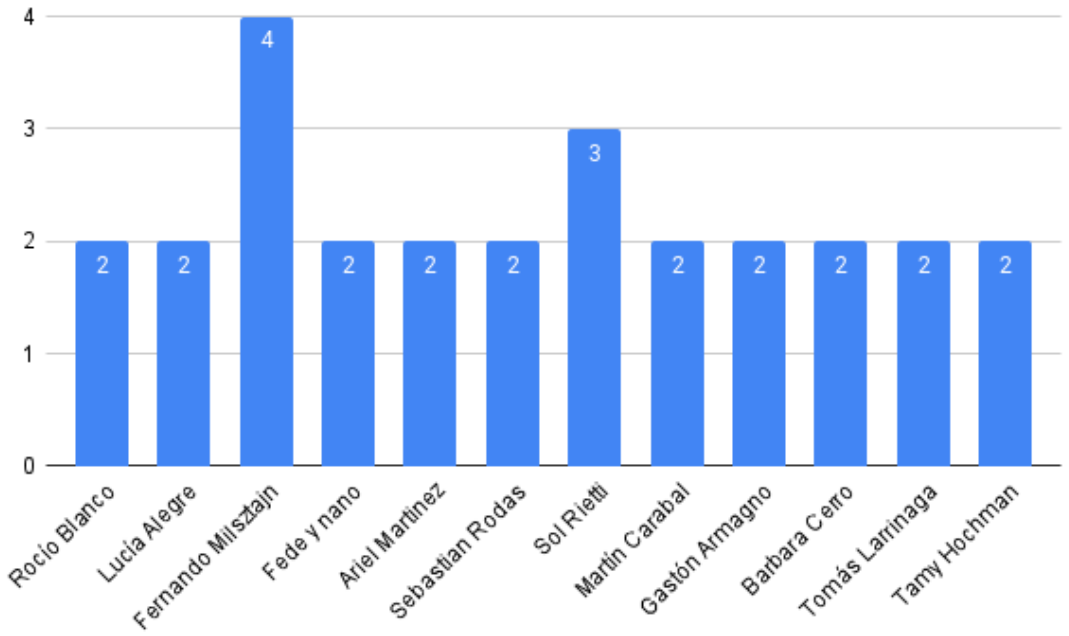
Esteban Menis: actor, director, guionista, realizó 2 largometrajes y 5 series web.

Jonathan Barg: Productor y director de series de TV y series web.

Si bien estos/as seis directores/as tienen una trayectoria importante, es de destacar que sus producciones circulan por el *mundo under* en su mayoría lo cual acentúa la elección de trabajar y apoyar este formato.

En general, en el audiovisual se parte del supuesto de que este formato al ser considerado *amateur* o para principiantes es el semillero para ingresar a la industria audiovisual, por ejemplo lo que sucede con los cortometrajes – largometrajes. Sin embargo, un dato sorprendente que encontramos a partir del análisis es que detectamos que hay directores que eligen las series web como formato para experimentar y desarrollarse. Observamos en nuestro corpus algunos/as directores/as con recurrencia en la dirección de series web.

Gráfico 7. Cantidad de directores/as que realizaron más de una serie web.



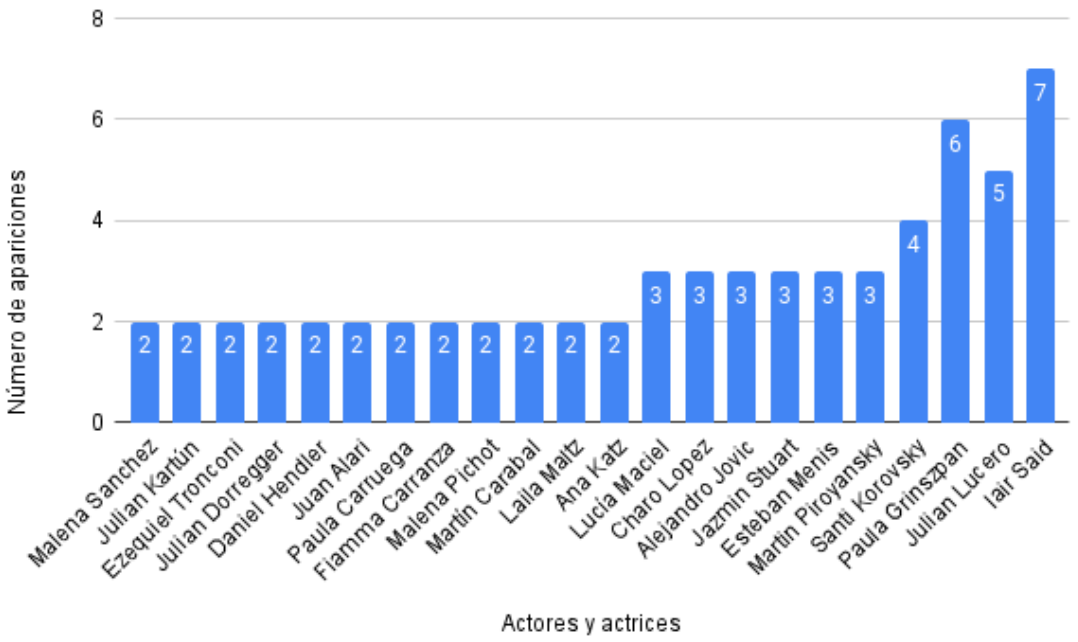
Fuente: elaboración propia

Estos resultados son sumamente alentadores para el formato ya que existan directores/as que vuelvan a elegir el formato para contar sus historias posibilita afianzar cimientos y contar con referentes del formato.

d) Lo mismo ha sucedido con los elencos, hemos detectado durante el análisis que Algunos/as actores y actrices que se convirtieron en *estrellas* de las series web. Avancemos con esa variable. Hemos notado que se ha creado una pequeña comunidad

de actores y actrices que participan en estas series. Algunos/as son realizadores/as y protagonistas otros simplemente cuentan con varias recurrencias (ver gráfico 8)

Gráfico 8. Recurrencia en la presencia de los actores o actrices en las series cortas.

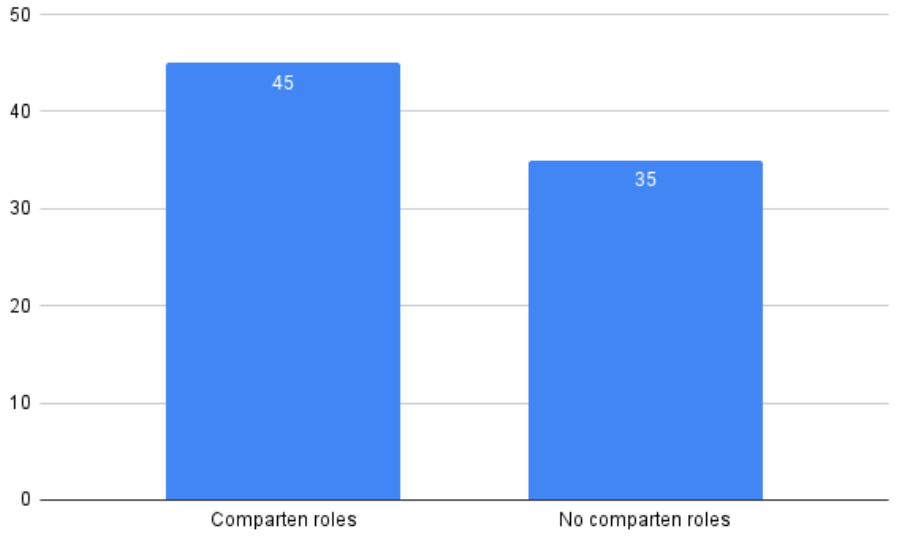


Fuente: elaboración propia

Podemos contar 22 actores o actrices que son parte de esta comunidad de los cuales 12 son directores de sus propias series en las que actúan. Este dato es ilustrativo de otra característica que identifica a este formato.

e) A su vez, podemos ver que esta comunidad de actores y equipo técnico en muchos casos se entremezcla. Hay actores que son protagonistas y a la vez guionistas y productores, actores, directores y montajistas. Directores que participan en los tres roles fundamentales guion, dirección, producción y montaje, etc… Los roles al interior del equipo en muchas oportunidades son compartidos (ver gráfico 9).

Gráfico 9. Cantidad de series web que comparten roles tanto en el equipo técnico como entre el equipo técnico y su elenco.



Fuente: elaboración propia

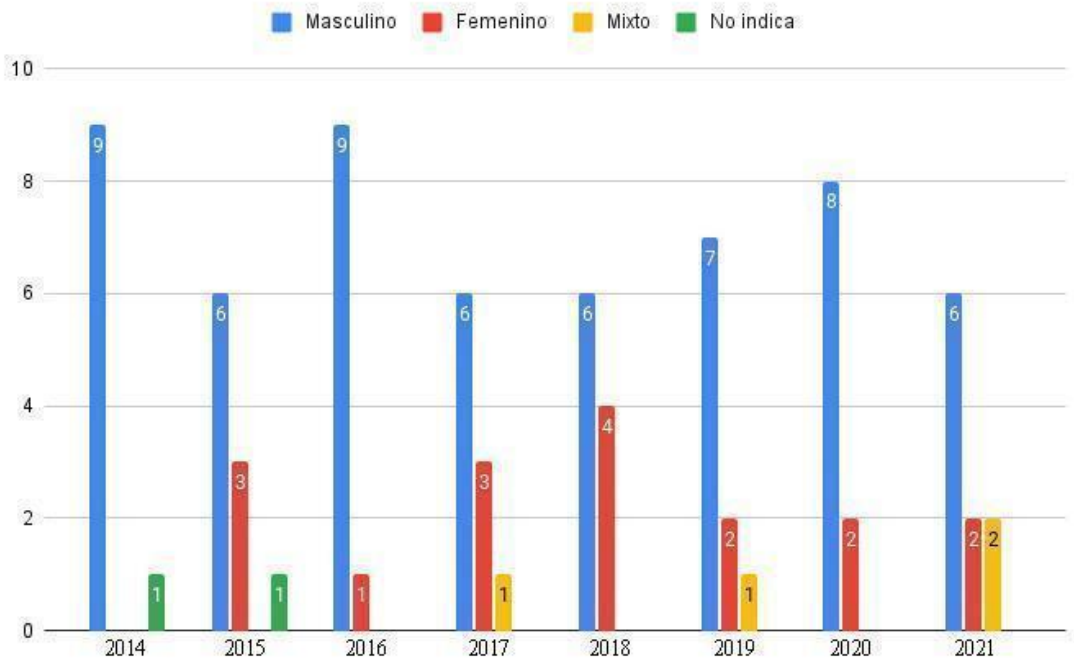
Podemos observar que el 55% de las series de nuestro corpus comparten roles. Esto puede ser que sean los directores/as los mismos que los guionistas o montajistas o en muchos casos son los mismos protagonistas.

f) Por último, nos interesa observar cómo se distribuyen según el género de los directores/as a lo largo de período de análisis del formato, ¿cuál es la presencia femenina en la dirección de las series web?, ¿Varía a medida que se va consolidando el formato?, ¿Cómo se abordan las temáticas relacionadas a cuestiones de género?

Si bien el cine y la televisión desde su nacimiento han estado en manos de hombres, por lo que han sido ellos de forma mayoritaria quienes han contado historias. Analizar este corpus nos permite observar que las series web o cortas cuentan con un interesante papel en cuanto a reivindicar el rol femenino dentro del medio. No solo se observa una sostenida presencia en las directoras (ver gráfico 10) sino que también se vislumbra una importante presencia en actrices que son recurrentes en estas series. De 22 actores y actrices recurrentes contamos 10 actrices, que representa casi un 50%. Pero no sólo cabe hacer hincapié en esta presencia sino también en las temáticas que abordan y el lugar

que le brindan a las mujeres. Puede observarse un cambio de perspectiva con temáticas, más comprometidas, más transgresoras rompiendo los estereotipos más marcados: mujeres sexualizadas, mujeres sumisas cambiando por mujeres como Paula que lucha contra los prejuicios y es la figura del equipo, en *Barrilete cósmico*, como Juli y Mili logran vencer a la mafia de la cumbia y salen adelante, en *Cumbia nena*; Maia logra romper con los mandatos impuestos por sus padres, en *Psicosomática*; Joy se empodera y arma la revolución de las gordas para luchar contra la gordofobia, en *Gorda* ; Malena, Charo, Vanesa y Caro las feministas sobrevivientes en busca del mapa, en *Tarde baby*; José Luis que decide ser Mirna, en *Cross* o las mujeres decididas a poner límites, en *Cartas a mi ex.* Estas entre otras tantas más son historias protagonizadas por mujeres embanderando temáticas y problemáticas que nos identifican desde un lugar pocas veces visto. En ocasiones, mujeres independientes y rebeldes que siempre recibían un castigo por serlo ahora desde estas series esas mujeres son ejemplo e inspiración.

Gráfico 10. Cantidad de directores/as según su género entre 2014 y 2021.



Fuente: Elaboración propia

Es interesante observar como la representación femenina si bien es minoritaria se muestra sostenida a lo largo del período. Augurando un 2021 con casi una equidad en cuanto a formatos mixtos y femeninos. Desprendiendo de estos resultados que este formato no solamente propone borrar las asimetrías o brindar las posibilidades a

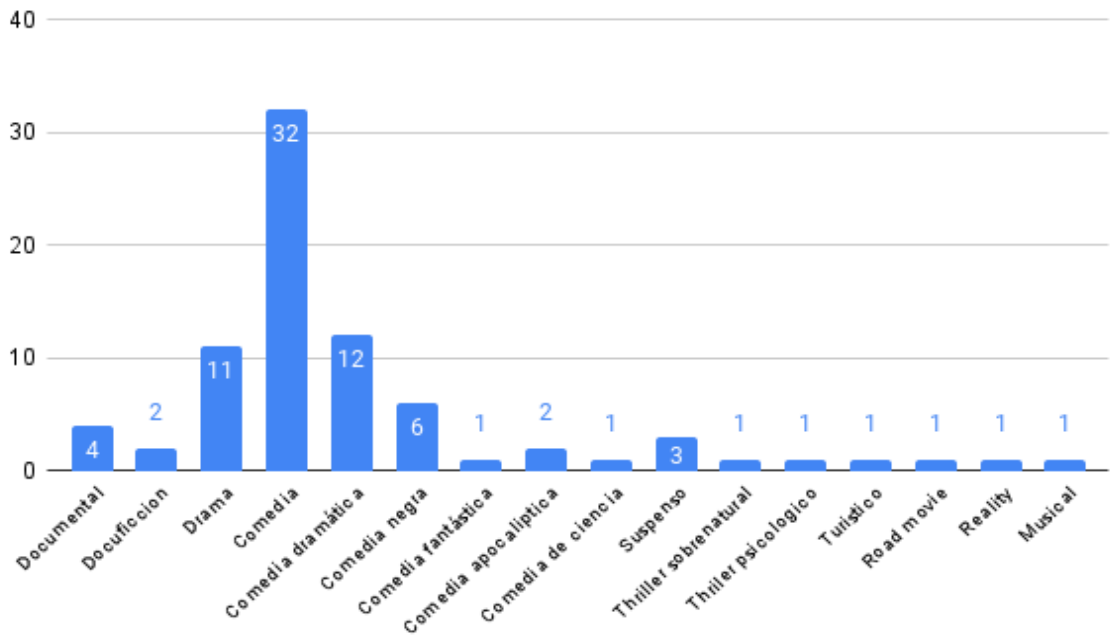
realizadores/as con menos posibilidades tecnológicas o de periferia sino que también dispone la accesibilidad de equiparar los géneros y por transitividad las pluralidad temáticas y de voces.

4.1.3- La temática y género de las series web

Por último, entrando en la tercera dimensión temática y de género podemos ver algunas recurrencias en estas dos categorías.

a) En primer lugar observaremos las recurrencias en el género que abordan las series web (ver gráfico 11).

Gráfico 11. Cantidad de series web según su género.



Fuente: elaboración propia

Podemos observar que la recurrencia mayor se instala en la comedia. Podemos contabilizar al menos 70% de las series que redundan en el humor, sea hibridado con otros géneros como por ejemplo la comedia dramática, la comedia fantástica, la comedia apocalíptica, la comedia de ciencia. Sin embargo, podemos decir que el humor es el género que prevalece ampliamente en el formato.

b) Si analizamos cuales son las recurrencias temáticas a lo largo del corpus se pueden identificar:

- Dilemas existenciales/ pensamientos filosóficos /la neurosis/la locura

- El arte como forma de subsistencia
- Hacer culto de las costumbres argentinas
- Problemáticas juveniles (búsqueda de trabajo, mandatos sociales, discriminación, amistad, , sexualidad , ser alguien, rupturas sentimentales, el uso de la tecnología, la música)
- Perspectiva de género (se rompe con los estereotipos de las mujeres sumisas, madres y obedientes. Se presentan problemáticas y mujeres fuertes, empáticas, empoderadas y decididas a luchar por sus convicciones)
- Amor (relaciones de pareja, amores no correspondidos, amores despechados)

Si cruzamos estos datos pensando en las temáticas predominantes que obtuvimos al atravesar el corpus podemos identificar una particularidad del formato: el uso de la ironía, la burla, la parodia como pilar en su narrativa. Esta es la manera que encuentra la serie web para interpelar a la audiencia. Pensando en una audiencia joven y coincidiendo en que sus realizadores y realizadoras también son jóvenes, abona a contar historias con temáticas controvertidas es el uso de humor a través de la ironía, la complicidad de lo burlesco considerando una lectura directa desde un código conocido.

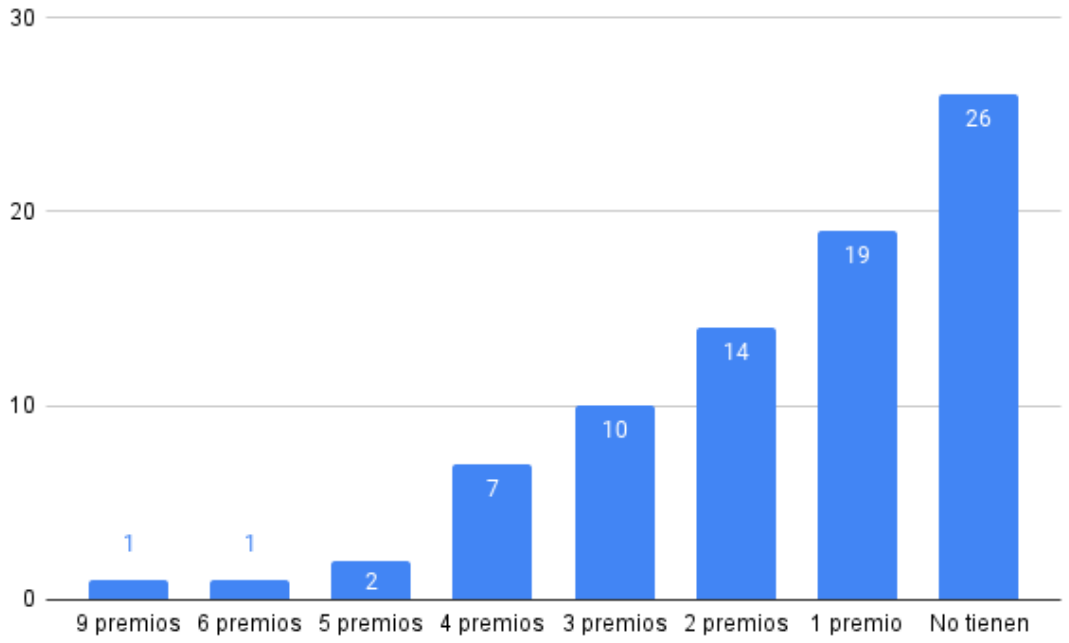
4.1.4 Premios y visualizaciones de las series web

En este apartado nos dedicaremos a observar y problematizar cómo se comporta el mercado (concursos y convocatorias) en cuanto a la circulación de este formato. Indagar en cuanto a los reconocimientos (premios) y las visualizaciones (reconocimiento de un público) nos permitirá conocer cuáles son los géneros y temáticas que se consumen y que se validan desde el mercado, dando así una información complementarias a esta caracterización.

En este sentido, es interesante profundizar en esta variariable y problematizar la en dos sentidos, por un lado desde el rol de la realización, pensando en el género como esquema básico o fórmula que precede, programa y configura la producción de la industria o como estructura o entramado formal en la que se inscribe (Altman, 2000: 35) En este caso podemos indagar este dato observando si las series web fueron presentadas a convocatorias y/o concursos y/o festivales (ver gráfico 12), donde de algún modo, se valida la circulación de una pequeña industria de series web o cortas. Las premiaciones que reciben, pensando en que son elegidas por un jurado especialista en el formato, dará

legitimidad a cuáles son aquellas series web o cortas que son más representativas desde el mercado audiovisual de series.

Gráfico 12. Cantidad de premios por series web.



Fuente: elaboración propia

Si observamos el gráfico solo el 25% del corpus no obtuvieron ningún tipo de reconocimiento. El caso de las que sí obtuvieron algún premio fueron 54 series web de las cuales al menos 20 obtuvieron más de 3 premios considerando esto como un valor significativo.

a) Tomando ese valor, indaguemos entonces las primeras 20 series premiadas a qué Género y Temática pertenecen para poder observar con un dato más certero que pretende el mercado de este formato (ver Tabla 2)

Tabla 2. Las 20 series web más premiadas observando su género y la temática que abordan.

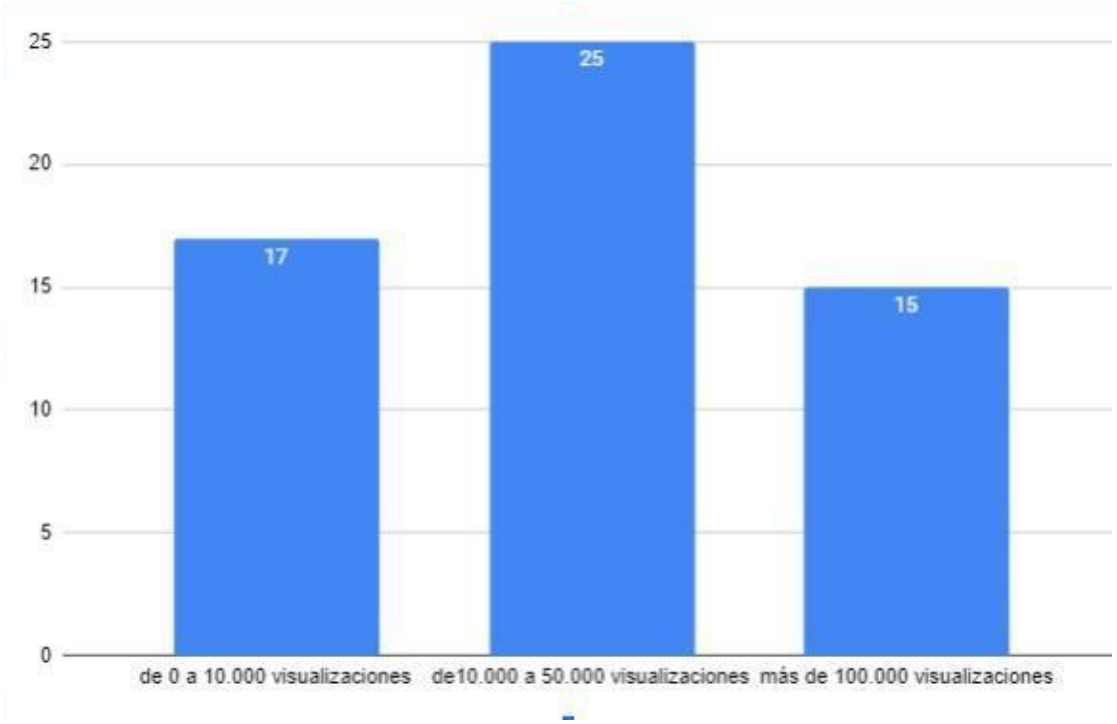
Serie Web	Cant. de premios	Descripción	Género	Temática
Psicosomática,	3	RÍO WEB FEST 2016: Mejor Guión dramático, mejor serie HOLLYWEB FESTIVAL 2017: Mejor serie de fantasía	Comedia fantástica	Problemáticas de jóvenes - mandatos familiares
Eléctrica,	3	BAWEBFEST 2015 Mejor actríz de reparto - Paula Grinszpan Mención especial - Esteban Menis	Comedia	Costumbres argentinas el mundo empresarial argento
Mundillo	3	BAWEBFEST 2016 Mejor actriz (Competencia Iberoamericana) - Charo López Mejor actor (Competencia Iberoamericana) - Julián Lucero CINEMA JOVE, 2016 Mención de honor - Dan Breitman	Comedia	Costumbres argentinas - la familia el trabajo y la TV
Real	3	BAWEBFEST: Mejor directora Argentina PREMIO EL OJO (DIPLOMA) MEJOR ACTOR PRINCIPAL ARGENTINA	Drama	Amor - relaciones de pareja
Emilia Envidia	3	CARBALLO INTERPLAY 2018: Mejor serie internacional Concurso de Artes Audiovisuales del Fondo Nacional de las Artes. Bienal de Arte Joven 2017	Comedia dramática	Problemáticas juveniles. Ser alguien
Esto NO es un hotel	3	Mejor creadora femenina en festival Stareable PREMIOS TAL 2022 Mejor serie web SERIESLAND 2022 mejor actriz	Comedia dramática	el amor, la soledad, las relaciones
Re cancelled	3	Premio del Jurado en el Marseille Web Fest, el British Web Awards, Mención Especial del Jurado en el Berlín Web Fest, Medalla de Plata en los Telly Awards, en el Baltimore Web Fest	Drama	Historias de vida - Pandemia
Cinéfilo	3	ROME WEB AWARDS 2017: Mejor dirección de romance Mejor edición de romance Mejor actor de reparto de romance (Joaquín Berthold)	Comedia dramática	Problemáticas juveniles. Ser alguien
Soy Ander	4	BAWEBFEST 2018: Mejor actriz protagónica Candela Vetrano Mejor guión Competencia argentina: Gisela Benenzon DIE SERIALE 2018 BILBAO SERIESLAND: Premio Especial del Jurado: Mejor reparto Starlet Amets: CANDELA VETRANO ROMA WEB FEST 2018: Mejor soundtrack	Comedia	Problemáticas de jóvenes - Seguir un sueño. Progresar
Gorda	4	Concurso del INCAA de series web BAWEBFEST 2019: Mejor serie iberoamericana. La mejor actriz principal iberoamericana para Karina Hernández MARTIN FIERRO 2018: Mejor ficción digital	Comedia dramática	Problemáticas de jóvenes - Historia de vida
Tiempo libre	4	FEW WEB FEST 2015: Mejor serie web internacional y Premio del público BAWEBFEST 2015: Mejor actríz de reparto - Paula Grinszpan Mención especial - Martín Piroyansky	Comedia	Problemáticas de jóvenes - Seguir un sueño. Progresar
Depto	4	GIRONA FILM FESTIVAL 2018: Mejor Serie Web BILBAO SERIESLAND: Mejor ACTRIZ DE REPARTO: MÓNICA RAIOLA BAWEBFEST	Comedia dramática	Problemáticas de jóvenes- problemas

		2018:Mejor actor protagónico Competencia argentina: Ezequiel Campa WEBFEST BERLÍN 2018:Mejor comedia		habitacionales / relaciones familiares – trabajo
Boy Scout	4	INDIE SERIES AWARDS 2017 Mejor director de comedia: Pablo Camaití BAWEBFEST 2017 Mejor serie Competencia argentina Mejor actor Competencia argentina - Julián Kartún Mejor actriz argentina - Calendaria Casal	Comedia dramática	Problemáticas juveniles - trabajo relaciones familiares
Cartas a mi ex	4	MEJOR SERIE WEB DEL AÑO EN LOS PREMIOS TAL 2021. Gran Premio del Jurado Galardón a Mejor Guión en el Bilbao Seriesland 2020 Mejor Edición en Cinemajove en Valencia.	Drama	Amor - relaciones de pareja
Tarde Baby	4	Mejor TV Ficción - Premios Lola Mora 2018 BAWEBFEST 2019: Mejor maquillaje y peinado Mejor actriz principal argentina Mención especial	Comedia/	Costumbres argentinas- Romper con el patriarcado
Cancelled	5	Bristish Web Awards. Mejor actor Mejor serie de 2020 Mejor actriz Mejor guion Mejor montaje	Drama	Historias de vida – Pandemia
M	5	Concurso de Producción de Series Web del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales BAWEBFEST 2019: Mejor director iberoamérica Premio el ojo (diploma) Mejor actor principal Iberoamérica Mejor fotografía	Thriller sobrenatural	Traición
Hotel Romanov	5	Mejor Comedia, Mejor Banda Musical (Gastón Urioste) y Mejor Actor de Reparto (Gastón Armagno y Darío Amado)en DIE SERIALE 2018 en Alemania y el BAWEFEST 2019 BILBAO SERIESLAND 2018: MEJOR COMEDIA MEJOR ACTOR DE REPARTO: Gastón Armagno	Comedia	Problemáticas de jóvenes - fracasos laborales
Aventuras de corazón roto	6	ROMA WEB FEST 2016: Premio film & clip EXPOTOONS 2016: Mejor serie web argentina CARBALLO INTERPLAY 2016: Mención especial RAINDANCE WEB FEST 2017: Mejor Guión BILBAO WEB FEST 2016: Mejor actor de reparto - Julián Kartún HOLLYWEB FESTIVAL 2017: Mejor serie de animación	comedia dramática	Amor - relaciones de pareja
Un año sin nosotros	9	INTERNATIONAL ONLINE WEB FEST 2016 Actor revelación - Alejandro Jovic Actriz revelación - Paula Carruega BERLÍN WEB FEST 2016 Gran premio del jurado BAWEBFEST 2016 Mejor serie web Argentina Mejor guión Mejor actriz - Paula Carruega Mejor actor - Alejandro Jovic CINEMA JOVE 2016 Luna de Valencia - Mejor web serie Luna de Valencia - Mejor dirección de web serie	Comedia dramática	Amor - relaciones de pareja

Fuente: elaboración propia

c) Veamos ahora cómo se distribuye este corpus según las visualizaciones. Si bien es un dato algo impreciso y cuenta con todas las complejidades anteriormente enunciadas hemos decidido tomar el dato comparativo de todos los primeros capítulos de cada serie web que aparece compartida *YouTube*[15]. Es importante destacar que esta decisión se toma luego de observar cada una de las fluctuaciones que se producen en las visualizaciones de las series web consultadas y si bien estas varían según cada capítulo en todos los casos son decrecientes, es decir no existe ningún caso que las visualizaciones de los capítulos subsiguientes superen el primero. Otro dato interesante en este aspecto es que en el caso de las series web de Trama Autoconclusivas, que no implica un orden establecido de visualización el primer capítulo es el de mayor visualizaciones. En estos casos debe considerarse que las plataforma ofrece un orden de visualización preestablecido, si bien los episodios pueden verse en cualquier orden.

Gráfico 13. Cantidad de visualizaciones por serie web.[16]



Fuente: elaboración propia

Observando los resultados que arroja este gráfico consideramos que otro factor que puede ser influyente en el número mayor visualizaciones puede ser el tiempo que hace

[15] Los datos fueron registrados el 20 de diciembre de 2022 en la plataforma de Youtube.
[16] No se incluye en este gráfico las series web que están subidas para su visualización a la plataforma Vimeo debido a que no cuenta con datos. En este corpus son 14 series web.

que está subido a la plataforma. Sin embargo es bastante variado, de las 15 series que tienen más de 100.000 visualizaciones: tres son de 2014, cuatro son de 2015, tres de 2016, dos de 2018, dos de 2019 y una de 2020.

d) Por último recortaremos las 20 series más vistas para observar cómo se comporta la audiencia en cuanto a las elecciones de género y de temáticas (ver Tabla 3).

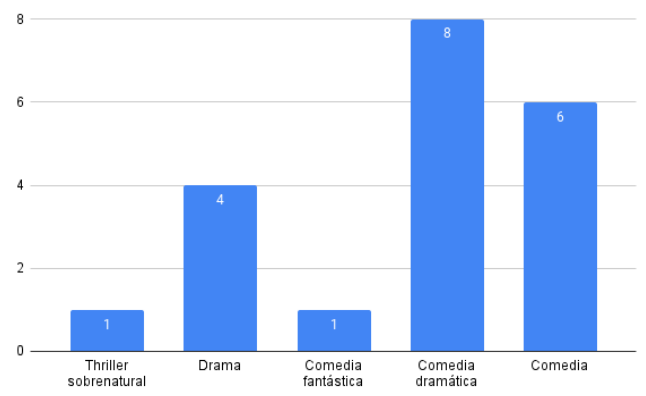
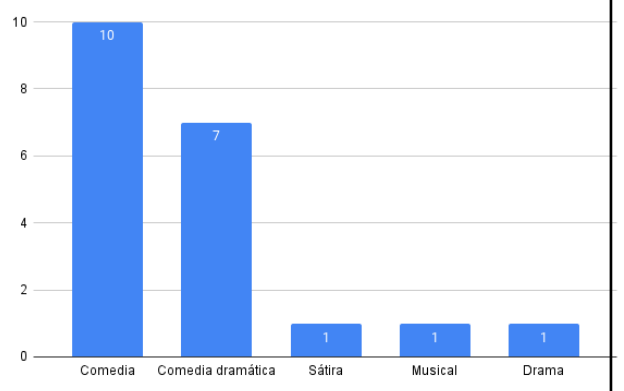
Tabla 3. Las 20 series más vistas distribuidas por la cantidad de visualizaciones del primer capítulo.

Serie web	Cantidad de visualizaciones del primer capítulo	Género	Temática
Tarde baby	480492	comedia	Costumbres argentinas-Feminismo -Reflexiones existencialistas
Agregados Recientemente	332.827	Comedia	Reflexiones existencialistas
Eléctrica,	255.930	Comedia	Costumbres argentinas
Un año sin nosotros	253.107	Comedia dramática	Amor
Boy Scout	242.559	Comedia dramática	Problemáticas juveniles
Conocidos,	240.329	Comedia	Improvisaciones
Crónicas Ferreteras	207.234	Comedia	Reflexiones existencialistas
Cumbia Nena	207.213	Musical	Problemáticas juveniles
Gorda	176.442	Comedia dramática	Problemáticas juveniles
Guiso de confianza,	154.273	Comedia	Improvisaciones / Sketch
Sofía	125.751	Comedia dramática	Problemáticas juveniles
Parecido	118.033	Comedia	Problemáticas juveniles
Aventuras de corazón roto	108.104	Comedia dramática	Amor
El Galán de Venecia	103.469	Sátira	Amor
Cartas a mi ex	101.574	Drama	Amor
Depto	93.193	Comedia dramática	Problemáticas juveniles
Influencers	86.750	Comedia	Frivolidad
Un mundo horrendo	83.500	Comedia	Problemáticas juveniles
Simple	62.822	Comedia	Problemáticas juveniles
Emilia Envidia	62.426	Comedia	Problemáticas juveniles

Fuente: Elaboración propia.

Si comparamos la Tabla 2 y la Tabla 3 podemos observar cuales son los géneros y las temáticas que son elegidas por la audiencia y cuáles son las más premiadas.

Gráfico 14. Comparativa del género entre las series web más premiadas y las que tienen más visualizaciones.

Género	
Premiadas	visualizaciones
	

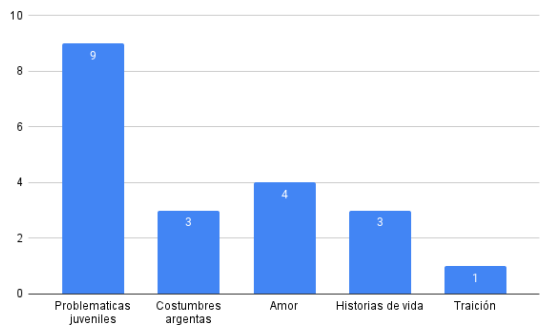
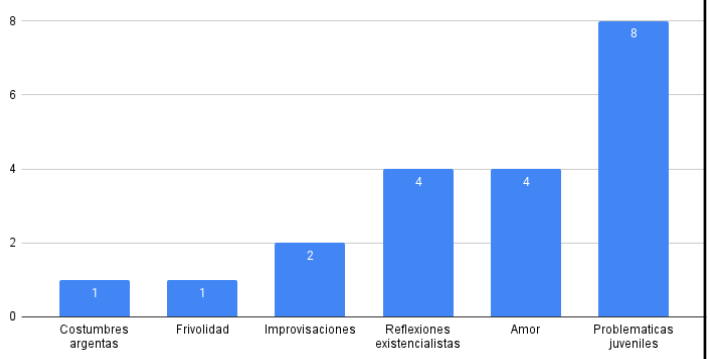
Fuente: elaboración propia

En cuanto a la comparativa de cómo se presenta el Género desde las preferidas por la audiencia (visualizaciones) y las que posicionan las industrias culturales desde los festivales o concursos podemos observar una sutil, pero no menor, diferencia: en las series más premiadas se observa como la recurrencia mayor a las Comedias dramáticas y luego a las Comedias en segundo lugar; en cambio si observamos las mayor recurrencia por visualizaciones superan las Comedias y luego las Comedias dramáticas. Consideramos que esto puede deberse a poner en valor la narrativa, por lo general la industria premia a aquellas series en las que prevalece una narrativa mejor presentada por eso también es esperable que como tercer categoría se encuentre el Drama. Por el contrario la audiencia de las series web pensando en un perfil de 15 a 30 años eligen sus consumos desde un lugar más efectista, donde predominan los chistes, las improvisaciones y los sketch.

En conclusión, la posibilidad de tomar al Género como una variable influyente tanto para las audiencias como criterio central la realización del formato nos permite profundizar en los resultados: observar que del corpus de 80 series web (ver gráfico 9) donde 32 series son de Comedia y 12 son de Comedia dramática y en la comparativa vemos que las 12 Comedias dramáticas fueron elegidas nos indica que las Comedias dramáticas es el género de mayor elección efectiva del formato Series web, ya que a nivel de representatividad es casi un cien por ciento en cambio en las comedias es de un cincuenta por ciento.

En cuanto a la temática podemos observar que las categorías predominantes en ambas variables por amplia mayoría son las Problemáticas juveniles, observamos que la única serie que se repite es "Boy Scaut" por lo tanto podríamos decir que están en consonancia lo que busca la audiencia y lo que busca la industria. Coincidente, también la segunda categoría es la temática sobre "Amor" pero en este caso tres de las 4 series son coincidentes.

Gráfico 15. Comparativa de Temáticas recurrentes entre las Series web más premiadas y las que tienen más visualizaciones.

Temática	
Premiadas	Visualizaciones
	

Fuente: elaboración propia

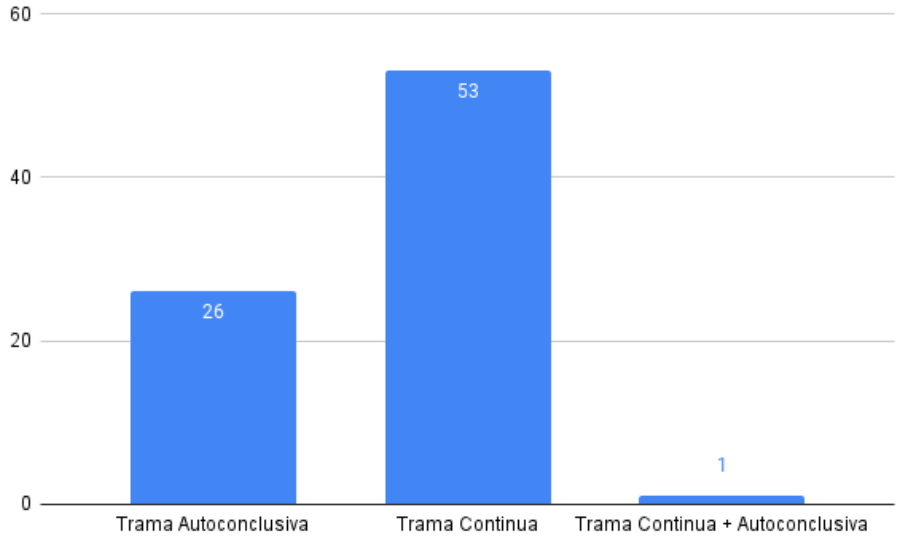
Así mismo, pensando en que son series realizadas por jóvenes y para jóvenes es esperable que sea estimulante contar historias con voz propia, desde sus propias

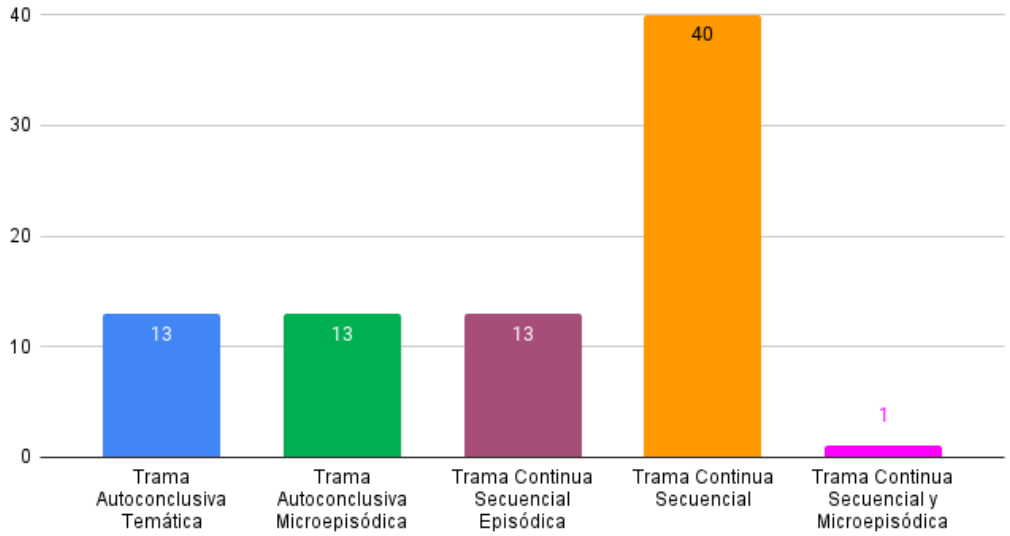
vivencias en cuanto a Problemáticas juveniles que interpelen a ellos y su audiencia y en el caso del "Amor" (o desamor) lo vemos asociado al Drama tanto desde rupturas amorosas como a la Pandemia, ya que claramente los jóvenes fueron uno de los grupos etarios más afectados.

4.2 Análisis de las Tipologías seriales en series web

Seguimos este análisis observando cómo se comporta nuestro corpus en función a las tipologías seriales establecidas. Poder cuantificar la cantidad de series que emergen de cada categoría nos permitirá conocer más acerca de este formato.

Gráfico 16 y 17. Cantidad de series web según sus tipologías seriales.





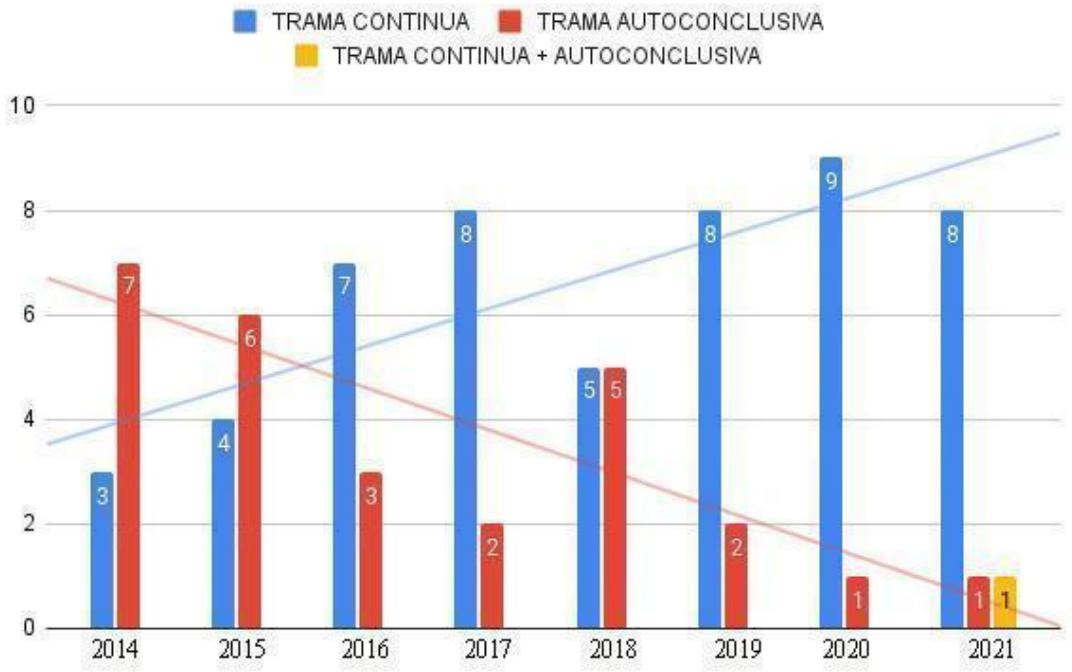
Fuente: elaboración propia

Ya atravesada esta taxonomía serial por nuestro corpus de se puede identificar a través del gráfico 14 y 15 que de un total de 80 series web, el 65% son de Trama Continua y el 34 % restante son de Trama Autoconclusiva. Sin embargo, si observamos el gráfico 15 podemos ver que al interior de las Tramas Autoconclusivas la distribución se vuelve más equitativa. En cambio en las Continuas hay un gran contraste, dejando a las secuenciales con casi el 50% del corpus. Se considera esto esperable debido a que la esencia que constituye estas subcategorías presenta matices comunes e hibridaciones. En ambas predomina la comedia, la sátira, la parodia y lo bizarro. En este caso la temporalidad (microepisódicas) en el relato marca la diferencia. La conformación de cada una de estas subcategorías es más sutil entre sí y más representativas del formato. Por otro lado, si observamos las subcategorías de las Tramas Continua, vemos que una diferencia mayor en los porcentajes ya que las Narraciones Secuenciales Episódicas requieren de una complejidad narrativa mayor desde el guión y esto no es muy común en las series web, ya que se tienden a narraciones más sencillas. Otra observación que suma a que las Tramas Continuas Secuenciales sean mayoría es que muchos realizadores de series web juegan con el formato largometraje/ serie web. Por la duración de los capítulos sumados (entre 90 y 120 minutos) posibilita la versatilidad del formato Serie web o película (el caso de Lxs Mentiroxsos)

Entonces, ¿qué aportan estas diferenciaciones? Son útiles para poner en evidencia los juegos de hibridación y los mecanismos que entran en juego al momento de reconocer cómo determinados rasgos de estas dos categorías influencian y persisten en el formato hasta la actualidad.

Si se hace un recorrido cronológico durante este recorte temporal permite, aparte de la distribución en cantidades, observar cómo ha sido la evolución de estas tipologías.

Gráfico 18. Cronología de las tipologías seriales de series web.



Fuente: elaboración propia

Al analizar el corpus de manera diacrónica es interesante observar cómo en los extremos del cuadro se evidencia una relación progresivamente inversa. Mientras que en el 2014, encontramos una gran diferencia a favor de la categoría Tramas Autoconclusiva de 7 a 3, en 2021 la relación es inversa a favor de las Tramas Continuas de 8 a 1. Este dato se comprende en perspectiva histórica puesto que las series web inician su camino desde la experimentación, de la mano del *Stand up*, el humor a través de *sketch* o de realizadores *amateurs* donde la posibilidad de generar una trama de ficción no estaba al alcance por cuestiones de costos de producción y/o manejo de actores. Podemos ver en progresión, que cuando el formato se va consolidando a través de fomentos, festivales y diferentes fondos de financiamiento, se produce una tendencia creciente de las series de Trama Continúa destacándose algunas como ganadoras en festivales internacionales o con el trabajo de actores consagrados, incluso estos dirigiendo las mismas. Esto significa que la Trama Continua tiene un estatuto diferente, es la categoría más versátil en la cual se puede hasta incluir todas las otras categorías, el caso de Tarde Baby. A su vez aporta variedad en cuanto a los géneros y la posibilidad de contar una historia estructuralmente sencilla mimetizándose con una película. Esto también suma a la interpelación de la audiencia. Esto no significa que las Tramas Autoconclusivas no

constituyan el formato, sin embargo son las tramas continuas las que parecen hoy aportarle mayor estabilidad como producto audiovisual.

Por su parte, en las Tramas Autoconclusivas, las subcategorías remiten al humor, al sketch, a la Sátira, al Comedia o negro. Ahí se observa que en el inicio del formato había una predominancia importante de estos Géneros las temáticas con 7 series web, donde 5 de ellas también podrían ser tramas microepisódicas por su breve duración y donde casi todas a su vez son completamente *amateurs* siendo una marca muy fuerte del formato asociado a series cortas aportando fundamento a la definición de series web en su umbral mínimo de duración. En principio, aquí dejamos el mapa del corpus tamizado por la taxonomía serial para que sirva de antecedente.

Tabla 4. Corpus de 80 series clasificado según las tipologías seriales de series cortas.

Trama continua secuencial episódica	Autoconclusiva Temática	autoconclusiva Microepisodica	Trama continua Secuencial

2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021
A la gorra	Algo de Carlos	Aventuras de corazón roto	Soy solo	Agregados Recientemente	Lxs mentirosxs	Historias de un migrante	Punto de quiebre
Ayudante de cátedra	Biogénesis Hip Hop	Boy Scout	Depto	Crónicas Ferreteras	El líder	Sapo	Re cancelled
Bar San Miguel	Los trágicos	Cinéfilo	El Galán de Venecia	improvisando	Elizabeth Georgia	Fehler 78	El Kimberly Proyect
Barrilete cósmico	Memoria Digital	Conocidos	Emilia Envidia	Los Demonios	Gorda	M	Cross
Cúmulo y Nimbo	Dilemas existenciales	Creer o no	Guiso de confianza,	Los Inadaptables	Hotel Romanov	El último Youtuber	Julia OFF
Eléctrica	Mundillo	Cumbia Nena	La división	Nací ayer	Influencers	Guerra de cervezas	Fatum
Neurótico	Pick up the fork	Instrucciones para humanos	llamando	Parecido	La abuela Sofía	Cartas a mi ex	Sonidos subterráneos
Poesía Estéreo	Psicosomática,	Los leñadores	Protagonistas	Postres	Master Class	Tony	Esto NO es un hotel
Simple	Real	Rumuvi	Sofía	Retwitube	El Quijote de la banda	Cancelled	Tres meses más
Tiempo libre	Un año sin nosotros	Un mundo horrendo	Soy Ander	Tarde Baby	Sh!t happens	El sueño del pibe	Palacio los gansos

Fuente: elaboración propia

CAPÍTULO 5

5.1 *Zoom in*: un estudio de caso

Luego de varias disquisiciones se llegó a la conclusión de que *Tarde Baby* era una serie con mayor representatividad dentro del corpus y a su vez interesante para poder profundizar en las características del formato y poner en diálogo con los hallazgos presentados en el capítulo 4. Por esto, en este apartado nos proponemos, de modo complementario, tomar un estudio de caso a partir del análisis de contenido de la serie web *Tarde Baby (2018),* dirigida por Malena Pichot y Lucía Valdemoros que narra sobre un futuro post apocalíptico donde cuatro feministas, Malena, Charo, Ana y Vanesa. En *Tarde Baby*, estas mujeres transitan sus días de lucha y resistencia en busca de un mapa que las llevaría al utópico lugar "el paraíso" donde se encuentra la nueva organización compuesta y liderada por mujeres. Consultando el pasado satíricamente, las chicas rememoran desde el humor, particularmente desde la parodia y el grotesco, los motivos que llevaron a la revolución feminista.

En síntesis, *Tarde Baby* es representativa de las especificidades narrativas relevadas en el capítulo 4 ya que rankea desde sus elementos constitutivos en los primeros lugares de cada una de las categorías de análisis presentadas:

Tarde baby, cuenta con una temporada de ocho capítulos de entre 12 y 15 minutos, propia del estándar del formato. Fue concebida, producida, dirigida y realizada por un equipo casi exclusivamente femenino. Escrita por Malena Pichot, dirigida en conjunto con Lucía Valdemoros y producida por UN3, aborda asuntos como el feminismo y reflexiones existencialistas. Su equipo técnico está compuesto por 28 personas y cuenta con la particularidad de que en su realización se comparten roles centrales; Malena es protagonista, directora y guionista y realiza 6 personajes: Malena, Mirna Zeus, La prima Luli, Sofovich, Hijo de la vieja y Madre amiga. A su vez, su elenco está compuesto por 4 actrices protagónicas. El género es comedia hibridado por la sátira, la parodia, el grotesco y el humor negro. *Tarde baby* obtuvo cuatro premios y se corona como la serie con más visualizaciones de todo nuestro corpus[17].

[17] Si como refiere Hall (2004), el sentido se realiza en el consumo; este solo dato sobre su circulación constituye un fundamento sobre su elección.

A su vez, desde la clasificación de tipificaciones seriales la serie es una de las más atravesada por diferentes formas que adquiere la trama ya que si bien podemos inscribir a *Tarde Baby* como Trama Contínua Secuencial Episódica, en su interior cuenta con tres Tramas Autoconclusivas Micro episódicas.

Por todo lo presentado consideramos que *Tarde Baby* es la serie con mayores condiciones para comenzar este análisis.

5.2 Tarde Baby: el análisis

Para desarrollar este análisis interpretativo tomaremos de base el método que proponen Casetti y di Chio (2007) adaptado y diseñado especialmente para este formato.[18]

5.2.1 Primera fase / Segmentar.

Como primer paso de este proceso de análisis procedemos a la **segmentación**, es decir, la subdivisión del objeto en sus distintas partes. Al ser una narración seriada identificamos como primera categoría de análisis *al episodio*, luego *la escena* y por último como unidad menor *al plano*. Para la consolidación de la primera fase se visionó de manera exhaustiva toda la temporada de *Tarde Baby* y se pudo cuantificar las unidades de análisis que serán el insumo para las siguientes fases.

[18] Se ha trabajado con la adaptación de este método en el Proyecto de investigación denominado: "Formatos emergentes: La serie web y sus especificidades narrativas" donde se desarrolló como antecedente dos dispositivos de análisis, uno para la serie web *Gorda* y otro para la serie *Tarde Baby* pero desde una perspectiva estético narrativa.

Tabla 5. Cantidad de unidades dramáticas en la serie corta Tarde baby.

	TEMPORADAS	EPISODIOS	DURACIÓN	ESCENAS	PLANOS
TARDE BABY	1	1	15.30 min	14	115
		2	15.30 min	18	109
		3	14.17 min	16	113
		4	16.02 min	17	57
		5	13.16 min	13	63
		6	12.20 min	8	140
		7	14.20 min	19	101
		8	16.09 min	14	98
TOTALES	1	**8**	**117.24 min**	**119**	**796**

Fuente: elaboración propia

Podemos observar que la temporada cuenta con 8 capítulos, dentro de los cuales se encuentran 119 escenas con 796 planos. Una vez individualizada cada parte del objeto se continúa el procedimiento de análisis en la siguiente fase.

5.2.2 Segunda fase / Estratificar

En esta instancia se continúa con la descomposición llamada **estratificación,** que consiste en quebrar la compacticidad del audiovisual y en examinar los diversos estratos que lo componen. En este caso para profundizar en las especificidades narrativas de las series web se hace foco en tres dimensiones de indagación:

1- dimensión de los recursos estéticos narrativos

2- dimensión de la serialidad

3- dimensión narrativo temática

Estas dimensiones permitirán al momento de la reconstrucción tener una mirada integral del objeto. De este modo, se rompe con la linealidad para determinar los segmentos, se los renombra y agrupa transversalmente para diferenciar los componentes de los segmentos aislados. Como se hace evidente, a diferencia del relevamiento de series web realizado para encontrar regularidades y especificidades a partir de un gran corpus que nos permitió cuantificarlas, en este caso el procedimiento metodológico nos introduce en poder profundizar en las complejidades que emergen del formato de las series web a partir de un estudio de caso. Para seguir con el procedimiento asignaremos a cada una de las dimensiones diferentes categorías de análisis específicas de cada rubro.

Dimensión 1: Los recursos estéticos narrativos

a) Tratamiento de la imagen.

Categorías de indagación:

Para trabajar la composición de la imagen se tomará al plano como unidad mínima y a la escena como unidad máxima. En algunas categorías es interesante centrarse en la composición del plano ya que tiene diversas funciones y finalidades en las producciones audiovisuales. Por un lado la función *informativa* ya que permite al espectador observar claramente el conjunto de los elementos visuales que intervienen en el mensaje y al realizador diseñar los planos mediante la disposición de los elementos en el encuadre posibilitando resaltar los centros de interés para dirigir la atención del espectador de manera que explore la imagen visual en la forma prevista por el autor a

partir de las variables en los tamaños y movimientos del plano como en la organización de los elementos dentro de los mismos. Por esto se tomará las siguientes subcategorías: *Encuadre.* Dentro de *Encuadre: Tamaño de plano, Movimientos de cámara, Angulación, Uso de la profundidad de campo y disposición de los elementos en el plano*.

Por el otro, la composición del plano tiene una función *expresiva*. La disposición de los elementos interrelacionados de luces, sombras, colores, tonos, etc., permite dotar a la imagen de grados muy concretos y distintos de expresividad. En este caso se consideran las subcategorías de *Luz, Color y Arte.* Para este relevamiento de estas categorías se tomará a la escena como unidad de análisis.

b) Tratamiento de la banda sonora.

Categorías de indagación:

Con respecto a la composición sonora de las piezas audiovisuales, se mantiene esta doble funcionalidad de abastecer de información al espectador y de buscar una función emotiva en él teniendo en cuenta la capacidad del lenguaje sonoro para programar esto. En este sentido se vale de las palabras, los efectos y la música para brindar tanto información narrativa como referencias espaciales dentro del universo diegético. Por otro lado se apela al sentido auditivo para inferir en el espectador distintas atmósferas según el momento narrativo correspondiente, a partir de la música y los silencios. Finalmente, utilizando las particularidades del tratamiento de los diálogos y los recursos retóricos del lenguaje se generan efectos de identidad de los personajes y complicidades con el espectador. A continuación se enumeran las subcategorías de análisis que trataremos *la palabra, los efectos sonoros y la música.*

c)Tratamiento de la postproducción.

Categorías de indagación:

El tratamiento de imagen desde la post producción avanza sobre una esfera más global de la pieza completa en cuanto a ritmo y cadencia del audiovisual. Por un lado se trabaja desde el aspecto técnico que el montaje dispone para instalar la métrica de la obra; por otro lado se propone observar la presencia de efectos visuales y utilización del videograph que claramente determina el tipo de estilo del formato que responde a un

presente contemporáneo. Entonces en esta dimensión se advierte y planifica el tipo de empalme que utilizará la narrativa, la duración de los planos que resulta en su función expresiva en tanto a lo que genera en el espectador cierta concatenación de planos. A continuación se enumeran las sub categorías de análisis que trataremos: *Efectos visuales y Videograph.*

Dimensión de la serialidad

Tratamiento de la serialidad

Categorías de indagación:

El tratamiento de la serialidad en este análisis nos ayudará a identificar cuales son los usos y recursos de la misma en función de las tipologías seriales definidas anteriormente. Observar la reiteración tanto en el código de la forma serial, donde personajes, espacios, situaciones o argumento base se convierten en un elemento que contribuyen a la compresión de la obra. Por ejemplo, los elementos narrativos que hacen a los microepisodios o a las tramas contínuas. Es decir, sus elementos claves: desde la repetición y la innovación hasta las recurrencia de eventos similares y la similitud estructural entre las partes o entre diversos segmentos que componen el ciclo narrativo.

Dimensión 3: dimensión narrativo temática

a) Tratamiento del tema

Categorías de indagación:

Según Ickowicz (2008) el *tema* es un asunto sobre el cual el autor reflexiona, es decir que el tema se desprende de la idea y la profundiza. Es el problema básico del que se enfrenta el autor y como se verá más adelante al que se hará el protagonismo. Hablamos de tematización cuando el tema se convierte en un principio que estructura el relato así como la idea estructura el relato en lo narrativo, el tema estructura del relato en temáticas, el tema está presente en las acciones que se desarrollan, en las misiones de los personajes. Así mismo Segré (1985) para análisis temático y definición de tema propone mirarlo por fuera del texto o de la serie observando aquellos esquemas de representación socialmente reconocibles y universales que se ponen en diálogo con la serie. Hay también subtemas y se analizan a partir del reconocimiento o rastreo de los

motivos a lo largo de la serie. La palabra motivo designa una pequeña unidad temática, que no llega a comprender la totalidad pero que representa ya un elemento de contenido y de situación. (Segre, 1985:349) Los motivos temáticos son como "un polvo" diseminado en toda la superficie textual y recorre todos los episodios.

b) Tratamiento del género

Categorías de indagación:

Los géneros posibilitan realizar lecturas y encuadres desde la representación y lo discursivo que otros elementos más técnicos no permiten. Es interesante de relevar cuando esos elementos técnicos funcionan al servicio de los rasgos del género como una fortaleza estético narrativa del formato. Los géneros como encuadres de referencias culturales, brindan personalidad al relato. A la vez que clasifican y discriminan componentes y coordenadas de construcción textual y organizan la lectura. Los géneros construyen universos reconocibles, una serie de convenciones que facilitan la aceptación del verosímil.

c) Tratamiento de la intertextualidad

Según Barthes todo texto implica un proceso de producción e interpretación. El receptor posee esquemas internos que le llevan a poder interpretarlo de forma coherente en todos sus niveles. La intertextualidad, es una característica que se puede observar en cualquier tipología textual. (Barthes, 1977) Así mismo, una referencia intertextual puede adoptar múltiples formas: una mención a un título de una obra literaria, a un personaje, a una escena, a una película, a un anuncio publicitario, a un refrán, a unas palabras pronunciadas por alguien famoso. Si tomamos en cuenta que todo producto cultural puede ser estudiado en términos de las redes de significación (Zavala, 2007) las series poseen una variedad de intertextos que permiten numerosos niveles de.A continuación se enumeran las subcategorías de análisis: *Intertextualidad verbal, Intertextualidad visual e Intertextualidad audiovisual.*

Una vez definidas las dimensiones y sus categorías se procede al relevamiento. En la siguiente tabla pueden verse los resultados (Tabla 6).

Tabla 6. Resultados del relevamiento del tratamiento de la imagen.

COMPOSICIÓN DE LA IMAGEN	ENCUADRE	Tamaños de planos	Planos cortos	288
			Planos medios	337
			Planos largos	171
		Movimientos	Cámara fija	763
			Movimiento de cámara	33
		Angulación	Picado	23
			Normal	737
			contrapicado	40
		Uso de la profundidad de campo		10
		Disposición de los elementos en el plano	Predominio de la figura	179
			Predominio de los elementos del fondo	6

			Equilibrado	611
	COLOR	Temperatura color	Cálido	74
			Frío	45
			Balanceado	-
		Saturación	Alta	33
			Media	3
			Baja	83
		Armonía	monocromático	53
			Análogo	33
			complementario	33
	LUZ	Puesta de luz	justificada diegéticamente	779

			no justificada diegéticamente	17
		Clave tonal	Alta	33
			Media	12
			Baja	74
		Tipo	Directa	70
			Indirecta	49
		Contraste	Alto	36
			Bajo	83
	ARTE	Vestuario	Malena pichot	21
			Charo Lopez	21
			Ana Carolina	15
			Vanesa Strauch	5

			Noelia Custodio	2
			Martín Rechimuzzi	6
			Jullian lucero	1
			Srta Bimbo	2
			Pablo fusco	1
		Locaciones	INT	17
			EXT	12
		Utilería	Objetos con connotación o relevancia narrativa	75

Fuente: elaboración propia

Tabla 7. Resultados del relevamiento del tratamiento de la banda sonora.

TRATAMIENTO DE LA BANDA SONORA			
COMPOSICIÓN DE LA BANDA SONORA	PALABRA	Voz in	107
		voz off	1
		voz over	6
		on the air	4
		Recurso retórico	14
	Silencio		1
	EFECTO SONORO LINGÜÍSTICO		9
	EFECTO SONORO MUSICAL		56
	EFECTO SONORO NEUTRAL		38
	MÚSICA	In	16
		Foso	11

Fuente: elaboración propia

Tabla 8. Resultados del relevamiento del tratamiento de la postproducción.

T R A T A M I E N T O DE LA POSTPRODUCCIÓN		
EFECTOS VISUALES	CROMAS	9
	OTROS	3
	VIDEOGRAPH	4

Fuente: elaboración propia

Tabla 9. Resultados del relevamiento del tratamiento de la serialidad.

T R A T A M I E N T O DE LA TEMPORALIDAD		
Temporadas	1	
Cantidad de episodios	8	
Tipo de serialidad	Trama continua secuencial	1
	Trama autoconclusiva microepisódica	3

Fuente: elaboración propia

Tabla 10. Resultados del relevamiento del tratamiento de la serialidad en los Microepisodios por capítulo.

Episodio	Micro Episodio	Duración	Descripción	Tema	Intertextualidad
1	**Solo quiero ser tu novia**	3:30 min.	Un reality donde “estas buenas para nada” van a poder conseguir al hombre de su vida y finalmente convertirse en alguien. Para esto van a tener que competir por conquistar a Koki que ellas aman y el deprecia.	Estereotipo de la mujer como inutil. Solo sirve para complacer al hombre.	Reality de TV
2	**Hasta acá todo bien**	1:30 min.	Noticiero de TV con dos conductores un hombre exageradamente machista y una mujer sumisa que acepta las vejaciones que este imparte	Patriarcado/ Femicidios	Noticiero de TV
	Solo quiero ser tu novia	2:00 min.	En este episodio las mujeres van a tener que cocinar, desnudas, en tacos y con los ojos vendados.	Estereotipo de la mujer como la que cocina para su hombre.	Reality de TV
	Polémica en el bar	1:10 min.	El programa consiste en una discusión de café sobre temas de actualidad entre diversos personajes a modo de panel y una secretaria.	Las mujeres como responsables de todos los males. Por ejemplo, el narcotráfico	Polémica en el bar
3	**Polémica en el bar**	1:30 min.	El programa consiste en una discusión de café sobre temas de actualidad entre diversos personajes a modo de panel y una secretaria.	La mujer como vaga	Polémica en el bar
4	-				
5	**Solo quiero ser tu novia**	2:00 min.	En este episodio las tres mujeres con bebés colgando de sus mamas deberán hacer sentir a Koki como la persona mas poderosa y vigorosa del mundo.	La denigración de la mujer.	Reality de TV

6	-				
7	**Polémica en el bar**	2:30 min.	El programa consiste en una discusión de café sobre temas de actualidad entre diversos personajes a modo de panel y una secretaria.	Mandatos del patriarcado. Las mujeres nacieron para ser madres	Polémica en el bar
	Hasta acá todo bien	1:30 min.	En esta emisión dan la noticia del aborto legal	Las mujeres se vuelven locas por un exceso de libertad	Noticiero de TV
8	**Hasta acá todo bien**	1:10 min.	En esta emisión dan la noticia de la revolución de las feministas. " Las mujeres lo arruinan todo"	Las mujeres se empoderan y dan su merecido a los machirulos.	Noticiero de TV
	Polémica en el bar	1:00 min.	Los hombres indignados por que las mujeres están en las calles. La secretaria se venga y mata a todos los hombres.	Las mujeres se empoderan y dan su merecido a los machirulos.	Polémica en el bar

Fuente: elaboración propia

Tabla 11. Resultados del relevamiento del Tema, las Subtemáticas y los Motivos por capítulos.

TEMA	SUB TEMÁTICAS	MOTIVOS	CAPÍTULOS
E L	Romper con los estereotipos y generar sororidad	Cosificación de la mujer : "Un reality donde estas buenas para nada van a poder conseguir al hombre de su vida y finalmente convertirse en alguien."	1
		Sororidad vs estereotipo / La discusión entre Vanesa y el resto de las chicas sobre la sororidad. Las chicas estigmatizan a la prima Luli llamándola " la Promotrola" y Vanesa las increpa diciendo que "se meten toda la Sororidad en el ano"	
	Naturalizar la violencia machista	El noticiero naturaliza el femicidio. "El descenso de la población femenina ha provocado una crisis. Los hombres tienen hambre y no van a trabajar. Ahora si se pudrió todo"	2

FEMINISMO		La secretaria de Sofovich. Intenta hablar y es totalmente ninguneada. Ella baja la cabeza.	
	Soportar el machismo	Marta" A mi nadie me va a decir lo que tengo que hacer nunca más. Toda una vida acatando órdenes."	3
		El personaje de la otra "vieja" Una mujer que habla con su hijo de sus cuestiones de hombre por que su padre está en zaguán charlando con una amiga.	
	Idealización de una relación machista	Charo, Vane y Male y su relación toxica con sus ex novios	4
		La adulación del hombre (Christian, Ricky y Luis Miguel) como herramienta para el dominio de las mujeres.	
	La maternidad como ideal de vida	Sofovich "La mujeres nacieron para ser madres"	5
		Koki "Esooo, tiene ganas de sexo a tres días de haber parido" es la ganadora.	
	La mujer como consumista	Un mono de consumo. Pierden la cabeza por una feria donde comprar carteras.	6
		En el pasado cuando les agarraba el mono de consumo compraban en el shopping hasta desmayarse de hambre. Ana pregunta"¿Qué feminismo estaban practicando? Vanesa responde "el de blancas, heterosexuales, de clase media".	
	El aborto legal	Male dice "Dios mío los católicos tenían razón, tanta libertad nos volvió locas".	7
		El noticiero anuncia: "Las mujeres están yendo a abortar sin estar embarazadas. Pánico y locura. Las clínicas no dan abasto".	
	La liberación como posibilidad	La monja se libera "Me doy cuenta que nunca fui quien quise ser, que nunca hice lo que quería hacer y ahora lo estoy pudiendo exteriorizarlo estoy pudiendo ser Feminista...."	8

		La secretaria de Sofovich se revela y los envenena a todos: "viejos de mierda, sorete abusador".	

Fuente: elaboración propia

Tabla 12. Resultados del relevamiento del tratamiento del género y la intertextualidad.

TRATAMIENTO DE LA INTERTEXTUALIDAD y EL GÉNERO		
INTERTEXTUALIDAD	Visual	2
	Verbal	38
	Audiovisual	22
ELEMENTOS DEL GÉNERO	Humor	Comedia
		Parodia
		Grotesco
		Gags
		Ironía

Fuente: elaboración propia

Individualizado y cuantificado cada uno de los elementos se da paso a la tercera fase.

5.2.3 Tercera fase / Recomponer, numerar y ordenar.

En esta fase se comienza con la recomposición del objeto, ya que se centra en *enumerar* y *ordenar* sobre la base de lo relevado en la descomposición. Se trata, entonces, de comenzar el análisis y la interpretación organizando, entrelazando los diferentes elementos ya desmembrados, para intentar penetrar en la lógica propia objeto, para tratar de comprender su orden constitutivo. Para esto retomaremos las dimensiones de análisis para comenzar con la recomposición:

En cuanto al ***tratamiento de la imagen*** se observa de la tabla 5 y tabla 6 que los hay un gran predominio en los encuadres de planos cortos y medios. Casi la totalidad son

encuadres equilibrados, con cámara normal. No se observa el uso de la profundidad de campo. Cabe destacar que la cámara no es rigurosamente fija como la que se posa sobre un trípode, sino que mantiene el leve movimiento de una cámara en mano, que apunta a su función expresiva de generar un vínculo más íntimo con el espectador por un lado, y por otro mantiene un estilo contemporáneo. Los movimientos complejos de cámara son menores (suspendiendo la necesidad de contratación de personal de *gripería*) por sobre la mayor presencia de intención de una cámara fija. Es interesante observar la repetición constante de los encuadres, no hay gran variación de los mismos. Se juega con personajes estáticos y el uso del plano contraplano como una recurrencia. Por lo descrito se puede considerar un uso del encuadre clásico y sencillo. En cuanto al *color*, la temperatura color en la serie juega un lugar importante, se puede ver la mayoría de las escenas con una coloración, como efecto de sentido. En los casos de las escenas situadas al interior de la casa rodante en los primeros episodios se tiende a una temperatura color fría casi cianótica indicando la noche, y una reforzando la idea de apocalipsis. Luego las siguientes escenas ya diurnas tienen otro tinte más cálido hasta llegar al final con una escena bien luminosa.

La trama principal de la serie se consolida en una luminosidad tenue, desaturada y por momentos empastada. Enmarca el dramatismo apocalíptico del fin del mundo. A su vez el porcentaje correspondiente a la luz alta se atribuye a la estética de los *sketch* y contrastes que brindan los *flashback* de la vida anterior. Luminosa y brillante como un efecto de añoranza. En cuanto a los armónicos del color si bien hay un predominio de la monocromía se puede asociar lo monocromo y lo análogo a las escenas con baja saturación y el porcentaje complementario se asocia también a la estética de los *sketch* o las escenas de alto contraste. Por todo lo descrito se observa en el tratamiento del color un uso expresivo y una intencionalidad claramente narrativa. En cuanto a la calidad y resolución se puede ver que la calidad de la imagen y la resolución de los recursos del color son bastante precarios y realizados con el mínimo presupuesto. Incluso muchas de estas tonalidades fueron corregidas en postproducción. En cuanto a la *puesta de luz, s*i bien este parámetro nos indica un uso apropiado de la mímesis cabe destacar que en el análisis se contempló que la puesta de luz remita a la situación que quiere representar, contemplando su universo diegético y no el uso estrictamente correcto técnico de la puesta ya que en varias ocasiones puede identificarse los faroles o hay descuidos de las

sombras o de la continuidad lumínica, tanto en las paredes como sobre los personajes, contrariamente a las puesta de luz indirecta que tienden a una luz plana.

Se observa que las puestas de luz son básicas y tradicionales. Hay un uso descuidado o desprolijo de las mismas. Sin embargo puede verse que este uso de la luz, el color y el encuadre no es por improvisación o descuido sino como intencionalidad narrativa irreverente. En cuanto al *arte* la serie cuenta con 9 actores, sin embargo estos actores representan 38 personajes en escena y se realiza un total de 74 cambios de vestuario. Se destaca como un dato significativo que haya 75 elementos de utilería que permanezcan en la escena con un protagonismo narrativo. Un *Jenga* como un elemento del universo *Sofovich*, una paloma muerta como el inicio del apocalipsis, etc.

En cuanto al *tratamiento de la* ***banda sonora*** se observa de la tabla 5 y tabla 7. En cuanto a *la palabra* hay un uso constante de diálogos en escena que da cuenta de un uso clásico del lenguaje audiovisual. Se observa un insistente uso retórico de la palabra donde en todos los casos cada personaje se ve fortalecido por una caracterización sonora y textual que complementan su imagen. Se oye en varios personajes latiguillos, formas discursivas retóricas o el uso de muletillas que generan riqueza narrativa en cuanto a su caracterización. Por ejemplo, "Cucucu", "Tarde Baby", etc…

El uso de los efectos musicales refuerzan el campo emotivo sumando músicas particulares para cada ocasión. Por ejemplo, se escucha música de tensión en escenas donde los personajes están tensos, música de acción cuando se están preparando para la guerra, etc…

Tarde Baby cuenta con una cortina musical original y pegadiza realizada por *Miau Trío*. Este recurso es aprovechado al máximo debido a que en varias escenas se puede oír que esta cortina se deforma y con un efecto se torna tétrica para reforzar narrativamente la acción dramática, en este caso la llegada del apocalipsis.

En cuanto al ***tratamiento de la postproducción*** (tabla 5 y tabla 8)

En cuanto a los *efectos visuales* y el *videograph* se observa una fuerte presencia del uso de *chromas*. Del total de los interiores la mitad son *chromas.* Este recurso permite que la serie pueda transcurrir en varios espacios sin moverse de un estudio y brinda la posibilidad de bajo presupuesto. El tratamiento de montaje responde a un esquema

clásico y dinámico. Apelando a un público joven y ágil, el montaje es coherente y consistente con la narrativa del relato.

En relación al ***tratamiento de la serialidad*** se observa de la tabla 5, tabla 9 y tabla 10. *Tarde Baby*, en cuanto a la serialidad rompe con todas las posibilidades de encasillarse dentro de una categoría. Si bien cumple con la característica más asidua en el formato, una sola temporada de 8 episodios, en cuanto a las tipologías podemos ver que coquetea con varias formas de seriar. En un sentido, crea una trama principal que es secuencial (comienza en el capítulo 1 y termina en el capítulo 8), en la cual los personajes que la transitan están caracterizados como son, incluso en su nombre de pila. Es episódica, trabaja cada episodio reforzando una temática particular y a su vez se hibrida dentro de esta categoría predominante con 3 tramas microepisódicas autoconclusivas en las cuales la puesta en escena opera desde la Parodia y la caracterización de los personajes es grotesca, hombres vestidos de mujeres o viceversa casi como disfrazados. Otro dato interesante es que cada una de estas pequeñas "emisiones" van cambiando de temática en función de la trama del episodio en la que está incluida. (Ver tabla 6) Por ejemplo en el capítulo 1: En "Solo quiere ser tu novia" se refuerza la idea de la mujer cosificada, el estereotipo machista de la mujer. En el episodio 2 refuerza la problemática de género: la mujer que cocina para conquistar al hombre en tacos y desnuda y por último en el episodio 5, presenta la denigración de las mujeres pero esta vez con bebés colgando de sus mamas, abonando a la idea de la maternidad como mandato.

Respecto de las formas de intertextualidad vemos que "Polémica en el bar" aparece en cuatro episodios (2, 3, 7 y 8) y funciona del mismo modo: en el 2do se presenta a la mujer como la responsable del narcotráfico, en el 3ero que la temática es la sumisión se presenta a las mujeres como vagas, en el 7mo reafirman los mandatos: "las mujeres nacieron para ser madres" cuando la temática plantea el aborto legal y por último en el 8vo refuerza la liberación. La secretaria abusada, callada, ninguneada se empodera y envenena a todos los hombres de la mesa.

Por último el noticiero "Hasta acá todo bien" aparece en los episodios 2, 7 y 8 con la misma finalidad. En el episodio 2do refuerza la problemática de género: los hombres cobran más que las mujeres", etc… En el 7mo presenta a las mujeres en situación de

rebelión y libertinaje, justamente luego de haberse aprobado el aborto legal y por último en el 8vo episodio la conductora se revela y Luli, la promotrola mata al conductor.

En cuanto a la **espacialidad** podemos observar que los escenarios en que la serie transcurre, las locaciones presentan casi la misma cantidad de interiores que exteriores. Sin embargo, en ambos casos existe una similitud evidente, los descampados en el escenario post apocalíptico son relativamente parecidos y los interiores también comparten características. A su vez, de los interiores más de la mitad son representados por fondos de croma, de manera rudimentaria. Este es considerado un efecto estético expresivo donde la sensación a lo largo de la serie es ese permanente "no lugar". La búsqueda de ese mapa para llegar a… "al paraíso". Este uso deliberado del recorte espacial en donde casi todos los escenarios carecen de referencia espaciales y temporales, todas las locaciones podrían ser en cualquier ciudad, reduce las complejidades técnicas y de producción. Algo que adhiere a la identidad del formato.

En cuanto al ***tratamiento de la temática*** (tabla 6 y tabla 11)

Para abordar el tema principal que narra *Tarde baby* se hizo un relevamiento de Motivos, como hilos conductores, huellas temáticas que revelan ese tema o asunto del cual estas autoras quieren hablar. Si observamos los motivos elegidos (elegimos dos por capítulo) en cada episodio van conformando aquella sub temática que comprende finalmente al gran tema. Si observamos las sub temáticas tratan de romper con los estereotipos, problematizan la sororidad y la violencia machista. Liberan a esas mujeres que vivieron su vida sometidas bajo el mandato machista del matrimonio y la maternidad. Ponen en juego aquellos ideales que nuestra sociedad patriarcal fomenta sobre la familia, la maternidad y la vida de consumo. La mujer como un objeto, un trofeo de competencia. A su vez, interpela a la iglesia desde sus preceptos y mandamientos relacionando sus abusos y sometimientos. La iglesia católica espera que la mujer muestre una actitud devota y subordinada a la figura del hombre y la vida familiar, del mismo modo que se horroriza y enjuicia a una mujer interrumpa su embarazo. Todas estas sub temáticas interpretadas a través de aquellas huellas indiciales que nos permitieron hilarlas nos llevan al gran tema de la serie que es el feminismo.

En cuanto al ***tratamiento del género*** (tabla 6 y tabla 12).

En cuanto a la *intertextualidad* y los *elementos del género.* Se observa como recurso reiterado predominantemente la intertextualidad verbal, desde el diálogo, a través de chistes, frases elocuentes, dichos en doble sentido. A su vez, observamos un alto grado de intertextualidades audiovisuales *linkeado* desde programas tradicionales de la TV (Sitcom, realitys, noticieros, etc.) hasta discursos hegemónicos de los más retrógrados que enmarcan un claro posicionamiento político de las directoras. Por otro lado las conexiones que hacen con otras obras (programas de TV, música, series) denotan una franja etaria que convoca a cierto público definido por una generación y clase social. En este sentido interpela a un público porteñocentrista, "progre", de clase media y de más de treinta años.

El género en el que se inscribe este producto cultural es el humor se observa una hibridación de la Parodia, el Grotesco, la Sátira y la Comedia con preponderancia en elementos tales como la ridiculización, la estereotipación, la hipercaracterización, los gags, los chistes, los juegos retóricos de palabras, el uso de la ironía, de la burla y del absurdo.

Una vez realizado este mapa de relaciones se dará paso a la última fase interpretativa, la modelización.

5.2.4 Cuarta fase/ Modelizar

Modelización

Siguiendo el procedimiento de los autores en la recomposición, la fase de *modelizar* es el paso final que conduce a una representación capaz no solo de sintetizar el fenómeno investigado sino también de explicarlo. Llamaremos a esta representación *modelo*. "Este modelo proporciona una visión concentrada del objeto (serie corta o web) y permite al mismo tiempo el descubrimiento de sus líneas de fuerza y de sus sistemas recurrentes" (Casetti y di Chio, 2007: 47). A partir de estos modelos se vuelve a una visión unitaria del objeto de estudio para determinar, en este caso, cuál es finalmente el o los pilares que rigen la narrativa fundamentada desde la construcción de la identidad y el estilo. Si bien en el análisis cinematográfico esta fase requiere una profundidad mayor tratándose de series cortas, narraciones simples y sencillas, esta fase será simplificada para tal fin.

En este caso concluimos en cuatro modelos:

1. Modos de producción alternativos
2. El uso del humor como género identitario
3. Recursos estéticas narrativas disruptivos e incisivos
4. Hibridaciones y rebeldías. Temáticas actuales, polémicas y picantes

Romper el molde

1- ***Modos de producción alternativos*** A partir de los resultados arrojados en las fases anteriores podemos aunar ciertas conductas de la pieza que connotan una forma particular de los modos de producción alejados de los estándares de producción contrahegemónicos que conforman una de las especificidades del formato. Se puede considerar a estos modos de producción alternativos debido a que desde su intencionalidad estético narrativa, no se busca la calidad en la puesta escena o deleitarnos con movimientos de cámara o con efectos de superproducción sino que se muestra un tratamiento de la imagen bien rudimentario adrede, con un modo del hacer deliberado discutiendo los discursos dominantes como un único modo de realizar validado.

Estos modos de producción desde la puesta en escena se presentan como una oportunidad para mitigar las asimetrías con las grandes productoras. Es decir, estos modos de producción permiten visibilizar obras audiovisuales que desde una perspectiva territorial pueden disputar, sin la intención de competir, espacios en la industria audiovisual de medios hegemónicos (Ader; Car; Hermida, 2014). Esta posibilidad de producción incluye a productores con bajos presupuestos, a realizadores amateurs o simplemente a realizadores que militan una contra cultura.

Se puede afirmar entonces que la reducción de recursos económicos impulsa a este tipo de formato a hacer un uso creativo e inteligente del lenguaje sorteando las limitaciones presupuestarias con la originalidad estética tomando su *condición* como fortaleza y recurso identitario.

Risas que hieren

2- ***El uso del humor como género identitario.*** Las series web posibilitan desde el humor la transformación de los verosímiles clásicos. Es interesante detenerse en la construcción estética que propone *Tarde baby* desde la ridiculización, las sobre

caracterizaciones, los gags, los guiños discursivos, los estereotipos, los "arquetipos" que generan códigos estilísticos que permiten a ese universo ser absolutamente verosímil. Es decir, esos elementos estéticos formales funcionan al servicio de los rasgos del género como una fortaleza estético narrativa.

El humor en tanto género madre funciona como un portal para interpelar a las audiencias jóvenes y a su vez funciona de cobijo para este tipo de producciones culturales alternativas de bajo presupuesto y de narrativas atrevidas y controversiales. El humor hibridado desde la Parodia, el Grotesco permite tomar ciertas "licencias estético formales" que hacen al corazón de las series web. A su vez por ser series cortas se prestan a la narrativa propia del *sketch*, el *stand up* o las *improvisaciones* que permite desde sus códigos conocidos interpelar a las audiencias.

"Estos procedimientos de parodia los podemos reconocer en las propuestas ficcionales de las series web que a la vez se cruzan con procedimientos del melodrama y construyen una propuesta inestable en su búsqueda de la especificidad identitaria de sus narraciones y que reproduce valores tradicionales a la vez que ridiculiza escenarios y personajes, en una operación que neutraliza la reflexión crítica sobre la sociedad que narra." (Augé, 2016: 7).

A su vez, trabajar desde "el grotesco involucra varias acepciones en el campo artístico, especialmente en su vínculo con aspectos de la vida humana o de la naturaleza que fueron siendo silenciados o constituidos en tabú a partir de preceptos o reglas culturales diversas." (Gómez, 2014: 21). Las intertextualidades recurrentes sobre temáticas como el aborto, el rol de la iglesia, el machismo, la maternidad son algunos de los ejemplos que trabaja la serie como recurso de reírse sobre la vida misma, sobre formas de representación de lo real al mismo momento que habilita un posicionamiento crítco respecto de ella. En un sentido, amplían las posibilidades de mofarse de nosotros mismos y de nuestros valores más defendidos. Del mismo modo que las intertextualidades sobre los clásicos programas de TV *Polémica en el bar* o los *realitys show* nos brinda la posibilidad de tratar con irreverencia estos modelos televisivos, estas formas de producción, estos esquemas de pensamientos tradicionales. Por último el uso de la ironía y la ridiculización desde la retórica refiere al vínculo entre lo dicho y el modo de decirlo, en el uso de estrategias textuales tendientes a un efecto estético. El uso verbal sin límite, sin censura, descontracturado y coloquial ayuda a posicionarse, en muchos casos permitiendo una resistencia desde la comedia. En cuanto a la banda sonora, el uso de diálogos (palabra in) casi permanentes presenta la intencionalidad de

dejar que la narración sea llevada a cabo por la palabra subordinada a la acción. Si bien este modo de realización no es recomendable, en este caso al ser gran insumo dramático, el chiste, el gag, la ironía el uso tal vez excesivo de la palabra se torna nutritivo en cuanto a la trama.

El dedo en la llaga

3- Recursos estéticos narrativos disruptivos e incisivos. La posibilidad de un formato emergente que pueda ser construido por jóvenes para jóvenes permite entrar en códigos con identidad propia, librándose de la mirada aplastante para poder escribir con su propia tinta para su audiencia. En esta instancia se puede hacer una distinción clara entre el tratamiento técnico que el formato dispone y el contenido narrativo/discursivo que instaura.

Desde el proceso efectivamente técnico, se contempla toda herramienta del lenguaje audiovisual desde un paradigma clásico, sencillo que no aspira a refinamientos ni complejidades en las puestas, se destina todos sus recursos relegados al entendimiento de la narración. Sin embargo, si bien toda pieza tiene como finalidad principal el seguimiento de la trama existe, en los casos de audiovisuales alternativos, la novedad de hacer uso de los elementos estéticos para estrechar el vínculo con el espectador e interpelar directamente armando códigos conocidos. Es así como, por ejemplo, se hace uso de los efectos visuales para instalar en imagen la pertenencia a este presente de la era digital atravesado por dispositivos electrónicos. El reiterado uso de *chromas* es parte de esta estética.

La utilización de 9 actores o actrices para representar 38 personajes, caracterizarlos de un modo grotesco, bizarro hace también a una estética disruptiva. Se busca esa provocación estético narrativa desde cada una de sus aristas del relato.

Por último, el tratamiento del discurso en cuanto a lo disruptivo de las temáticas abordadas en lo estético narrativo y la intertextualidad implica el usufructo de un formato que circula sin censura al no reproducirse por canales oficiales y una búsqueda constante de conectar con el espectador a través de la complicidad insistiendo tanto en el guiño hacia otras obras audiovisuales como discursos político/sociales vigentes en el territorio.

De eso ~~no~~ SI se habla

4. Hibridaciones y rebeldías. Temáticas actuales, polémicas y picantes

Este cuarto y último modelo *modeliza* desde lo narrativo una manera de representación del Feminismo desde una perspectiva de género. Las protagonistas son cuatro mujeres jóvenes urbanas atravesada por el un apocalipsis que llega de la mano de la revolución feminista. En tanto el proceso de modelización dinámica se encuentra determinado por la especificidad de un formato joven e incipiente con capítulos de corta duración, multiplicidad de planos, uso recurrente del humor y de los scketch, los no espacios ni tiempos, etc.

En esta modelización temática podemos encontrar cinco tramas que atraviesan *Tarde Baby* (ver mapa de tramas en anexos). Llamamos a este modelo "hibridaciones y rebeldías". Temáticas actuales, polémicas y picantes" porque consideramos que *Tarde Baby* pone de manifiesto todas estas problemáticas no son excluyentes, en lo discursivo se analizan los modos de contar y de todos los elementos audiovisuales desde sus modos de contar, apelando a todos los elementos del lenguaje audiovisual. Si bien ya desarrollaremos en los modelos siguientes cuestiones más específicas del formato, la hibridación de géneros y de tipologías seriales abonan a esta postura rebelde y empoderada que presenta como una narrativa desenfadada. Contar desde un discurso propio, sin censura, poniendo "todas las cartas en la mesa". Para adentrarnos al análisis y desarrollar este modelo se confeccionó un Mapa de tramas de Tarde Baby (ver anexos) donde se articulan y despliegan cada una de estas tramas a lo largo de la serie. Enarbolando la bandera del feminismo las protagonistas de esta caravana, no dejan de presentar desde el uso de la ironía en el discurso, todas las temáticas urticantes y polémicas para nuestro país. La serie se estrena en un contexto histórico donde el feminismo ha logrado instalar diferentes temas en el debate público a la vez que ha logrado visibilidad. Es interesante observar la vigencia de esta problemática, aún en 2023 con la Ley 27601 aprobada, todavía resuenan algunas de estas frases en los discursos conservadores en nuestra sociedad.

La trama uno, la llamaremos "**La incertidumbre de una revolución feminista. La organización libera"** y es considerada principal, ya que aparece en todos los episodios hilando el argumento principal de la serie: cómo cuatro mujeres sobreviven dentro de una casa rodante buscando un mapa, un lugar adonde llegar… La permanente

incertidumbre entre lo que viene, lo que pasó, lo que fueron, lo que son hoy y lo que serán. A través de la ironía y el humor hacen este recorrido muy divertido, elocuente y adorable de ser parte de una revolución en la que nunca militaron. Sin embargo lo que las mantiene unidas y con un objetivo de esperanza es encontrar el mapa para llegar a encontrarse con esas mujeres que prometen "el paraíso". La propuesta de *Tarde Baby* intenta problematizar las diferencias y desigualdades entre hombres y mujeres para transformar la vida cotidiana y la sociedad en general. De tal forma, busca presentar un compendio resumido de los temas y conceptos fundamentales que constituyen la llamada perspectiva de género, y una aproximación a estos tópicos, con el fin de proveer las definiciones y visiones principales que cuestionan el patriarcado y estimulan la reflexión crítica liberadora, reconduciendo la representación sintética de sus principios de construcción y de funcionamiento. "La organización libera" tiene que ver con la posibilidad de empoderarse y por fin liberarse de la opresión. Esta trama hace la sinergia para que en las próximas todo encaje.

La segunda trama la llamaremos **"Popurrí de estereotipos"**. Desde esta trama se propone, desde la ironía y la ridiculización, dejar visibles estereotipos y lugares comunes como un código de interpelación (mayormente porteñocentrista y de un target + 30) de personajes y situaciones que son fácilmente reconocibles. Es decir, aborda desde la cosificación de la mujer, la estigmatización de las lesbianas, la burla a los funcionarios del "PRO" hasta la denuncia de curas violadores de niños o los padres sagrados de las sectas que abusan de sus feligreses. Es decir, por un lado trabaja los estereotipos con perspectiva de género encarnado en varios personajes como "las viejas", "Luli", "las chicas del reality", entre otras, donde vemos a la mujer como dependiente, débil, incompetente, sumisa, materialista, ama de casa, callada, maternal, etc… y por el otro interpela desde un discurso de derecha, de manera irónica, pone en escena desde diversos comentarios posicionando a esos personajes desde un discurso conservador, como por ejemplo, La monja es "choriplanera" o comentarios cómo "mi novio me dejó por una funcionaria del PRO" o "qué boludas las feministas que quieren juntarse!….". También, cuestiona el lugar de los medios desde la reproducción de tres formatos televisivos que denigran a estas revolucionarias como el mal de esta sociedad.

Incluimos en esta trama los comentarios y reacciones homofóbicas recurrente sobre los personajes, etiquetando a las lesbianas como ese "bicho raro". "Este es un esfuerzo y compromiso adquirido con la defensa de los derechos de las mujeres y los otros grupos sociales subordinados por el orden patriarcal sexista, además de un aporte desde el

feminismo como movimiento social y revolucionario, que acciona luchas a favor del empoderamiento de las mujeres y las minorías sexo-género diversas en la construcción de una sociedad más humana, justa, solidaria y equitativa."(Fundación Juan Vives Suriá , 2010: 55) Concluimos que estas diferencias se han traducido en desigualdad jurídica, social y política y los estereotipos son una forma de sexismo que profundiza las inequidades y perpetúa el patriarcado.

La tercera trama la llamaremos **"Mandatos que oprimen".** En esta trama se plantea la representación de la mujer como madre, tener novio, ser exitosa, ser una buena esposa, etc.. Puede verse desde los medios, en especial de la TV, desde la vida de las mujeres de generaciones pasadas y los discursos "machirulos" validan todos estas imposiciones sociales con gran sumisión y naturalismo. *Tarde Baby* dialoga permanentemente con esos modelos para mostrar que hay salvación, en el paraíso ese lugar construido por mujeres, donde "los hombres no nos enseñan nada" se puede vivir mejor. "Se observa así que al estereotipo masculino se le asocia la fuerza, la inteligencia, el poder y la capacidad decisoria, así como lo productivo, lo político y el ámbito público por ser considerados proveedores. Mientras, el estereotipo femenino se asocia a las mujeres como seres débiles, frágiles, emocionales y ejecutoras; que en correspondencia se les asigna: lo familiar, lo doméstico, lo no productivo y el ámbito privado, esto por la capacidad reproductiva y la condición maternal." (Fundación J Vives Suriá , 2010: 51)

La cuarta trama **"Hasta acá todo ~~bien~~ mal"** en esta trama se deja entrever en casi todos los episodios y problematiza a través de sus protagonistas todos los elementos de sus vidas pasadas que hoy ya no van más: esta revolución viene a dar la fuerza para desterrados de nuestra sociedad. No más relaciones tóxicas, no más cosas que nos hacen mal, no más abusos. Despreciando a la sociedad patriarcal machista y exponiendo nuevamente desde los gags, el grotesco y la parodia a aquellos personajes nefastos que hoy ya no deberían existir más.

Por último, la quinta trama "**Los pañuelos celestes hablan**" en *Tarde Baby* se declama fuertemente como denuncia al catolicismo como la práctica hipócrita de la religión como forma de sometimiento o adoctrinamiento. El catolicismo como reproducción social y forma de dominación y como una institución resistente a los cambios, conservadora.

6. CONCLUSIONES

En este apartado nos interesa sintetizar este largo proceso transitado durante la elaboración de esta tesis en el cual es indispensable retomar aquellos puntos nodales que generaron los cimientos sólidos para avanzar a paso firme, poder dar respuesta a nuestros objetivos propuestos. Desde este análisis y reflexión surgieron nuevos interrogantes para que este recorrido se torne acumulativo, ampliado y expandido.

Recapitulemos, como punto de partida, nos propusimos identificar y analizar las características particulares del universo narrativo de las series web o cortas como formato audiovisual para sistematizar sus regularidades y redefinirlo. En este camino nos encontramos con algunas dificultades en cuanto a la escasa cantidad de material teórico específico sobre la temática y la fragilidad de este formato, propia de una era donde el escenario mediático, la tecnología y las audiencias están en constante fluctuación y movimiento. A su vez, hemos experimentado en nuestro objeto de estudio algunas modificaciones, como por ejemplo el cambio en su nombre Series web a Series cortas, entre otras particularidades que atañen a un contexto cambiante. Sin embargo, estos cambios o mutaciones en vez de considerarlo como una dificultad fuimos convirtiendo en hallazgos. Así como el cambio de nomenclatura de "Series web" a "Series cortas" en un primer momento generó cierto clima de tensión que nos permitió reconocer a este formato, como tantos otros, como un formato mutante en el cual, justamente, son aquellas permanencias y recurrencias que los anclan en una versión más actual del mismo. Lejos de vislumbrar la caducidad del formato, esta novedad, lo redefine de un modo más identitario y actualizado.

En estas conclusiones nos proponemos sintetizar y sistematizar los resultados de nuestra investigación cumpliendo con los objetivos propuestos y generando aportes al campo poniendo en diálogo y discusión aquellos aspectos que aún no han sido explorados.

6.1- La investigación circular aplicada a un territorio en crecimiento

Para elaborar nuestra tesis nos pareció fundamental que la temática elegida impacte en el territorio donde habitamos y, a su vez, que tenga una interacción relevante con la práctica profesional que realizamos. Siendo parte de una Universidad Nacional joven con una Licenciatura en Medios Audiovisuales creada en 2015 pensar en una temática que retribuya de manera directa lo consideramos un aporte de vital importancia.

Consideramos a las Series web o cortas como un formato posibilitador, que abre oportunidades a sus realizadores, ya que desde su concepción se privilegia una buena idea, una historia divertida, elocuente, controvertida por sobre una megaproducción con estándares de la industria audiovisual convencional. En territorios distantes, abnegados y lejanos a los grandes centros de producción, en construcción en cuanto a sus condiciones de producción como lo es Tierra del Fuego y gran parte de la Patagonia, este tipo de formatos emergentes animan la producción local e igualan las condiciones de oportunidades en cuanto a otros formatos.

A su vez, desde la figura docente investigadora extensionista de una Universidad Nacional considero que generar investigaciones sobre temáticas que a su vez redundan en el aula y se refuerzan en proyectos de extensión para la comunidad es la manera más justa y pertinente para enriquecer tanto el avance circular del conocimiento desde la posibilidad de un ida y vuelta tanto con la comunidad como con los y las estudiantes. La retroalimentación como una investigación acción es un elemento nutritivo que nos permite como investigadores fortalecernos no solo desde la teoría sino también desde el hacer y viceversa.

Indagar en un formato emergente abona a acompañar las transformaciones mediáticas y como impulso para que puedan emerger otros formatos y otros lenguajes que generen posibilidades alternativas a productores abnegados. De este modo, la serie web permite nivelar estas producciones para salir al mundo con igualdad de oportunidades de los sistemas de producción estandarizados. Las series web presentan una impronta que posibilitan posicionarse como un medio no hegemónico desde la web sin la necesidad de tener grandes centros de producción audiovisual cerca. Retomando las palabras de De las muñecas "Las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías, y más aún, cuando éstas están al alcance de personas fuera del ámbito profesional, dan lugar a nuevas formas de producir, y de emitir. De ahí nace el formato de las webseries, las cuales abren nuevas posibilidades de comunicación más horizontal que posibilita la creación de contenidos por personas que carecían de esta posibilidad anteriormente." (De las muñecas, 2016: 417).

Es síntesis, estudiar esta temática y profundizar en este tipo de formatos, desde y para este territorio, puede animar a los y las estudiantes, a los productores amateurs a las pequeñas productoras de ser productores de sentidos con voz propia, reflejando ideas,

sus identidades desde el lugar que habitan, desde sus propias subjetividades es una oportunidad interesante para deconstruir los imaginarios de que una buena producción es aquella que se accede desde los estándares canónicos reconocidos.

6. 2- La importancia conocer la especificidad de un formato

Siguiendo la premisa que nos motiva en esta tesis y recuperando las palabras de Murolo que plantea que como toda propuesta de la industria cultural en constante exploración, cuenta con poca producción que aporte a definiciones académicas y características formales que la definan. Poco a poco se generan convenciones que ayudan a encasillar y decodificar las series web como formato independiente (Murolo, 2020). Consideramos un gran avance haber podido cerrar este trabajo con una caracterización rigurosa de las Series cortas. Identificar las especificidades narrativas de este formato nos permite avanzar en el conocimiento porque trabajamos para hallar una definición, comprender sus elementos constitutivos, conocer sus modos de contar y plasmar particularidades desde el análisis de un corpus propio del formato y el desarrollo de un estudio de caso. Como habíamos señalado en el marco teórico recuperamos las palabras de Greco que enuncia que "Las investigaciones más fructíferas señalan la inadecuación de trasladar sin más las categorías analíticas del cine a la televisión, y comienzan a ocuparse de aquellos recursos expresivos específicos de la ficción televisiva que ponen en crisis los modelos cinematográficos canónicos: la serialidad, la renuncia a la clausura narrativa, los aplazamientos temporales, la dispersión y las fracturas del relato, la exploración de personajes en largos arcos de tiempo, las estrategias de redundancia, continuidad y fidelidad." (Greco, 2019: 48) Coincidimos con el autor en que poder plasmar una caracterización sobre un formato en particular, estudiarlo y enunciar sus particularidades desde sus propios elementos nos permite reconocerlo, hacer que trascienda. Inmortalizarlo.

Pensar en la identidad narrativa del formato nos convoca. En coincidencia con Rincón y retomando sus palabras enuncia "No se trata de copiar o calcar. Se deben buscar las especificidades narrativas de cada dispositivo audiovisual y de cada contador. Cada uno [dispositivo y sujeto] expresa de modo distinto. Debemos comenzar a pensar en cada pantalla y cómo cada una trae consigo una narrativa y un discurso. Así habrá que pensar cómo narra cada pantalla audiovisual." (Rincón, 2010: 54). En este sentido hemos creado dimensiones, categorías e indicadores exclusivamente que hacen sentido para el

análisis de las series web dándole un protagonismo al formato desde cada uno de sus elementos narrativos.

6.3 Ajustes de dioptrías -Categorías de análisis

Durante la construcción del marco teórico para comprender las especificidades narrativas del formato series web o cortas y el desarrollo de una nueva tipología de serial indagamos un bagaje de textos de tipo interdisciplinar: Nos adentramos en el campo de la narratología para desarrollar la narrativa y parte de la teoría del cine y la televisión para dar cuenta de la naturaleza de la narrativa audiovisual. También, apelamos a manuales de escritura dramática y al análisis estructuralista para abordar el funcionamiento de su narrativa. Por la complejidad de nuestro objeto de estudio, nos pareció necesario y pertinente indagar acerca de la serialidad, la temporalidad, los formatos y sus elementos estéticos narrativos. Estos campos conceptuales se fueron nutriendo a medida que avanzamos con la creación de las categorías de análisis. En cuanto al apartado metodológico también se fue ajustando en la medida que esta tesis tomaba forma. En coincidencia con lo que enuncia Murolo cuando se refería a las Series web como aquel formato que no es cine, TV o video, cumplen con una característica intrínseca de la industria cultural: se parecen a algo que ya existía, pero no lo son. Son novedad y reminiscencia (Murolo, 2012). Tomando como problemática esta indefinición de un formato latente, nos pareció importante comenzar seleccionando un corpus abultado de series web para poder atravesarlo y lograr identificar esas recurrencias que emergen del mismo generando una definición estructural del formato. Estas recurrencias nos fueron brindando nuevos conceptos o palabras claves sobre las cuales si definimos este formato no pueden dejar de estar. Las intertextualidades, los temas y motivos, y los elementos del género fueron grandes hallazgos para la profundización de este apartado teórico. Así como, para la creación de dimensiones en las que indagamos y profundizamos en segunda instancia, en el caso de estudio. Veamos entonces algunos resultados que surgen de estas categorías creadas para llegar a una definición estructural y la descripción de las especificidades narrativas de las series cortas.

6.4 Una aproximación a las definiciones estructurales de la serie corta

Haber elegido un corpus de 80 series cortas para ser atravesado por los indicadores y variables diseñadas especialmente para este análisis, nos permitió aproximar una nueva definición del formato. Esta definición da cuenta de algunos hallazgos, algunas coincidencias con autores, como Murolo, Lloret y Canet, Schrott y Negro, Montoya, que ofrecían una aproximación a la definición de las series web, y algunas precisiones, tal vez más rigurosas, pensando en un que se hizo un análisis exhaustivo y que el objetivo de esta investigación estuvo orientada específicamente a indagar sobre esta problemática.

A la luz de los resultados obtenidos en este apartado sistematizamos, a modo de síntesis, cuáles son efectivamente las características estructurales que definen hasta 2021 de las Series cortas.

Podemos definir a las Series cortas en cuanto a la estructura como series que se organizan mayoritariamente en 1 sola temporada, que contiene entre 6 y 10 capítulos o episodios de una duración promedio de entre 6 y 10 minutos.

Un hallazgo fue poder identificar el formato también por la conformación de sus equipos, tanto técnicos como por sus elencos.[19] En este sentido, observamos que las Series cortas en cuanto a la conformación de su equipo el promedio están integradas por un equipo técnico reducido, suelen contener entre 16 y 30 personas. Del mismo modo que un elenco promedio de entre 1 y 5 actores. De estos datos puede inferirse que estos números son coherentes pensando en que son producciones de bajo presupuesto, que se aleja de los estándares de producción y que sus realizadores cuentan con poca experiencia para trabajar con elencos numerosos. Confirmándolo al identificar que sólo 6 de los 88 directores y directoras cuentan con trayectoria en el campo de la realización audiovisual y destacando que esas trayectorias por lo general fueron realizaciones independientes. Otra particularidad interesante de este formato es que esta comunidad de actores y equipo técnico en muchos casos se entremezcla, comparten roles. Por ejemplo, podemos contar 22 actores o actrices que son parte de esta comunidad de los cuales 12 son directores de sus propias series en las que actúan.

[19] Cabe aclarar que, al tratarse de producciones audiovisuales que implican para su realización un equipo de trabajo con roles y rubros a cubrir establecidos, consideramos que observar la conformación de sus equipo de trabajo para su diseño de producción habla de qué tipo de producción será

Ingresando en la tercera dimensión temática y de género podemos ver algunas recurrencias estructurales en estas dos categorías. Podemos observar que la recurrencia mayor se instala en el humor. La mayoría de las series que redundan en la Comedia, hibridada con otros géneros como por ejemplo la comedia dramática, la comedia fantástica, la comedia apocalíptica, la comedia de ciencia. Así como las temáticas más significativas que se repiten son

- Problemáticas juveniles (búsqueda de trabajo, mandatos sociales, discriminación, amistad, , sexualidad , ser alguien, rupturas sentimentales, el uso de la tecnología, la música)
- Amor (relaciones de pareja, amores no correspondidos, amores despechados)
- Perspectiva de género (se rompe con los estereotipos de las mujeres sumisas, madres y obedientes. Se presentan problemáticas y mujeres fuertes, empáticas, empoderadas y decididas a luchar por sus convicciones)
- Los dilemas existenciales/ pensamientos filosóficos /la neurosis/la locura
- Hacer culto de las costumbres argentinas
- El arte como forma de subsistencia

A su vez, observamos cómo funcionan estos indicadores contrastados en las audiencias y los mercados para identificar si hay coincidencia y puede reforzarse esta revelación. Nos interesó ver a través de un ranking de las series más premiadas (dentro de nuestro corpus), como las series con mayor consumo (más visualizaciones) si coinciden con los temas y géneros que mayor recurrencia tienen en nuestro corpus y llegamos a la conclusión que sí se halla coincidencias: En cuanto al género las series más premiadas y las más vistas responden al género Comedia y comedia dramática y en cuanto a la temática los temas recurrentes son los que se engloban en problemáticas juveniles y amor.

Otra de las permanencias del formato que brinda estabilidad es que se ha logrado registrar cierta comunidad de actores, actrices, directoras y directores que se identifican con las Series web, que la eligen como formato para desarrollar sus proyectos y no solo como un punto de partida inicial de su carrera. Por ejemplo *Martín Piroyansky, Sol Rietti, Fernando Milsztajn, Esteban Menis, Jonathan Barg, Jazmín Stuart*, entre otros. A su vez 22 actores o actrices trabajaron en más de una serie corta coronándose como "estrellas de formato" a *Iair Said, Julián Lucero, Paula Grinszpan, Santi Korovsky y Martín Piroyansky*, *Esteban Menis* entre otros.

A su vez, pudimos observar que existe un mercado incipiente de festivales y convocatorias y/o concursos, donde de algún modo, se valida la circulación de una pequeña industria de series web o cortas. Un dato que aporta a esta afirmación es que de un corpus de 80 series solo 26 no fueron premiadas. Las premiaciones que reciben, pensando en que son elegidas por un jurado especialista en el formato, dará legitimidad a cuáles son aquellas series web o cortas que son más representativas desde el mercado audiovisual de series.

Por último, si observamos los resultados de la Tipología serial de series cortas podemos ver que son mayoría las series de Trama Continua de Narración Secuencial este hallazgo puede atribuirse a que al ser series de narraciones breves y para consumir en dispositivos móviles, por ende las tramas tienden a ser sencillas y llevaderas y no se detienen tanto en arcos dramáticos más complejos como pretenden las Trama Continua de Narración Secuencial Episódica. Otra observación que suma a que las Trama Continua de Narración Secuencial sean mayoría es que algunos realizadores de series cortas juegan con el formato largometraje/ serie web. Por la duración de los capítulos sumados (entre 90 y 120 minutos) posibilita la versatilidad del formato Serie web o película (el caso de Lxs Mentiroxsos).

A la luz de los resultados vemos que existe relación de crecimiento progresivamente inversa comenzando con una gran influencia de las Tramas Autoconclusiva devenidas del *Stand up*, el humor a través de *sketch* o de realizadores *amateurs* donde la posibilidad de generar una trama de ficción no estaba al alcance por cuestiones de costos de producción y/o manejo de actores, a finalizar el análisis en 2021/2 la mayoría de las series se vuelcan a la tipología de Tramas Continuas donde se puede observar una madurez en un formato que se va consolidando a través de fomentos, festivales y diferentes fondos de financiamiento y que cuenta con un estatuto diferente, es la categoría más versátil en la cual se puede hasta incluir todas las otras categorías.

En este sentido, consideramos que contar con parámetros de clasificación propios y diseñados especialmente para las series cortas (como esta tipología) y estos hallazgos que emergen de los mismos pueden ser de mucha utilidad para estudiantes, productores y analistas del campo .

6.5 Especificidades que cuentan

Una vez enunciada una definición estructural de nuestro objeto de estudio nos propusimos ahondar en la profundidad de sus elementos constitutivos para interpretar sus especificidades narrativas y llegar a comprender cómo cuentan las series cortas. Para esto tomamos un caso de estudio de nuestro corpus que consideramos representativo, el caso *Tarde Baby* (2018) de Malena Pichot y Lucía Valdemoros, para introducirnos en el interior de la obra guiadas por el método analítico interpretativo que Casetti y di Chio proponen como "un recorrido a través de la descomposición y una recomposición de la obra que conduce al descubrimiento más a fondo de sus principios de construcción y de funcionamiento." (Casetti y di Chio, 2007 : 31).

Luego de la "disección" de *Tarde baby* en todas las fases metodológicas arribamos a cuatro modelos que a partir del desmembramiento de todos los elementos narrativos propios del formato asociado a las dimensiones de análisis integran una visión de cómo es el modo de contar de las series cortas, develando su identidad desde sus especificidades narrativas.

Las series cortas desde sus modos de producción juegan a "romper el molde". Con *Tarde Baby* corroboramos que no buscan en sus modos producción estándares de calidad sino todo lo contrario, apelan a una intencionalidad deliberada desde sus recursos estéticos narrativos, con un modo del hacer alternativo de los discursos dominantes. Se puede afirmar entonces que la reducción de recursos económicos impulsa a este tipo de formato a hacer un uso creativo e inteligente del lenguaje sorteando las limitaciones presupuestarias con la originalidad estético narrativa tomando su condición como fortaleza y recurso identitario. Esto podemos verlo también en *Cúmulo y Nimbo, Mundillo, Tiempo libre, Aventuras de corazón roto, Los leñadores,* entre otras.

Es decir, estos modos de producción permiten visibilizar obras audiovisuales que desde una perspectiva alternativa y pueden disputar, sin la intención de competir, espacios en la industria audiovisual de medios hegemónicos. Un caso singular es el de *División Palermo* (2023) dirigida por Santiago Korovsky estrenada en *Netflix* con grandes repercusiones. Podemos observar, en este caso, que si bien no se adapta en cuanto a su definición estructural (porque sus episodios son de 25 a 29 minutos) cumple con las especificidades narrativas que presentamos. Otro antecedente que podemos mencionar es la serie *Porno y helado* (2022) de Martín Piroyansky que debutó en *Amazon o*

Gamer(2023) de Jonathan Barg que estrenó en *FLOW*. A partir de estos casos, nos preguntamos ¿será que las series cortas harán tendencia en las grandes plataformas o será que las grandes plataformas integran este tipo de producciones por que las audiencias ya las reconocen?

El segundo modelo que surge de este análisis lo denominamos "risas que hieren". Si bien queda demostrado que la comedia es el género predominante en las series cortas, pudimos observar al interior de este caso que el uso de la parodia, o simplemente discursos desde la sarcasmo posibilita la transformación de los verosímiles clásicos. Se distingue el uso de la risa asociado a la ironía y no a un "pasatismo" sin sentido. Es interesante detenerse en la construcción estética narrativa desde la ridiculización, las sobre caracterizaciones, los gags, los guiños discursivos, los estereotipos, los "arquetipos" que generan códigos estilísticos que permiten a ese universo ser absolutamente verosímil y convocantes para las audiencias. Es decir, esos elementos estéticos formales funcionan al servicio de los rasgos del género como una fortaleza para narrativas atrevidas y controversiales. Estas características también se hacen presentes en *El galán de Venecia, Protagonistas, Postres, Los inadaptables, Los trágicos*, entre otras.

Por otro lado, otra de sus especificidades que identificamos como un recurso habitual del formato es el uso de las intertextualidades, por ejemplo en *Tarde Baby*, sobre temáticas como el aborto, el rol de la iglesia, el machismo, la maternidad son algunos de los ejemplos que trabaja la serie como recurso de reírse sobre la vida misma, sobre formas de representación de lo real al mismo momento que habilita un posicionamiento crítico respecto de ella. En un sentido, amplían las posibilidades de mofarse de nosotros mismos y de nuestros valores más defendidos. Del mismo modo que las intertextualidades sobre los clásicos programas de TV Polémica en el bar o los realitys show nos brinda la posibilidad de tratar con irreverencia estos modelos televisivos, estas formas de producción, estos esquemas de pensamientos tradicionales. Así mismo podemos observar esta particularidad en *Soy Ander, Elizabeth Georgia, Boy Scout, El último Youtuber, Eléctrica,* entre otras.

Como tercer modelo observamos que las series cortas trabajan sin censura, con una intención deliberada de poner "el dedo en la llaga". Puede verse que sus guiones elocuentes están a disposición de una narrativa picante, disruptiva e incisiva. La posibilidad de un formato emergente que pueda ser construido por jóvenes para jóvenes permite entrar en códigos con identidad propia, librándose de la mirada aplastante para

poder escribir sin censura, con su propia tinta para su audiencia. Se busca esa provocación desde cada una de sus aristas del relato. Otras series que verifican esta especificidad pueden ser *Agregados Recientemente, Postres, Gorda, Sh!t happens, Instrucciones para humanos,* entre otras.

Por último, las Series cortas cuentan desde hibridaciones y rebeldías. Temáticas actuales, polémicas y picantes por eso a el cuarto modelo lo llamamos "de eso no SI se habla". el tratamiento del discurso en cuanto a lo disruptivo de las temáticas implica el usufructo de un formato que circula de forma alternativa al no reproducirse por canales oficiales y una búsqueda constante de conectar con el espectador a través de la complicidad insistiendo tanto en el guiño hacia otras obras audiovisuales como discursos político/sociales vigentes en el territorio. Abundan tramas que presentan un "Popurrí de estereotipos" donde exponen desde la ironía y la ridiculización, dejar visibles estereotipos y lugares comunes como un código de interpelación (mayormente "porteño centrista" y de un *target* + 30) de personajes y situaciones que son fácilmente reconocibles. También pueden encontrarse en *Psicosomática, Gorda, Cross, Un año sin nosotros, Memoria Digital,* entre otras.

Para finalizar, esta investigación nos deja nuevos interrogantes, algunos de ellos ya fueron planteados, otros surgieron durante este proceso.

Nos preguntamos ¿Cuál es la presencia femenina en la dirección de las series web?, ¿Varía a medida que se va consolidando el formato?, ¿Cómo se abordan las temáticas relacionadas a cuestiones de género? Estos interrogantes ubican en otros aspectos a las series cortas como un formato posibilitador para ciertas minorías, en este sentido nos pareció interesante indagar cómo era el comportamiento del formato en cuanto a este aspecto y nos encontramos con una progresión creciente y positiva en cuanto a que la representación femenina, si bien es minoritaria se muestra sostenida a lo largo del período analizado. Augurando un 2021 con casi una equidad en cuanto a formatos mixtos y femeninos. No podemos decir aún que esta sea una especificidad constitutiva del formato pero nos queda rodando esta pregunta e invita a otras en ese mismo sentido: ¿realmente se están subvirtiendo las formas de los relatos? ¿Se puede experimentar desde los historias nuevos modelos de mujer y hombre? ¿O perduran los mismos estereotipos? Desprendiendo de estos resultados somos optimistas pensando que este formato no solamente propone borrar las asimetrías o brindar las posibilidades a realizadores y realizadoras con menos posibilidades tecnológicas o de periferia sino que

también dispone la accesibilidad de equiparar los géneros y por transitividad las pluralidad temáticas y de voces.

A su vez, nos parece interesante observar hoy los cambios de la serialidad y los cambios temporales para poder proyectar debates que involucren la cuestión de la serialidad no solamente como categoría sino como el estatuto más epistemológico de estos estudios. En esta misma tesis encontramos un caso de la serie corta Fatum (2021) que es la única serie que ya no puede clasificarse en una sola categoría. ¿Iremos hacia ese tipo de hibridación en los años siguientes?

En síntesis, reconocer estas especificidades da entidad y consistencia a las series web o cortas como formato. Sin embargo, nos alejamos de una conceptualización donde las categorías son estancas y compartimentos aislados, reconociendo la permanente fluidez de los formatos, géneros, intereses, prácticas, usos y avances tecnológicos. Esto nos permite pensar que estas definiciones, sistematizaciones, caracterizaciones son una foto del hoy y dejan abierta la puerta a que este estudio se repita cuantas veces estas pantallas, estas audiencias, estos formatos lo requieran. La vigencia del acercamiento teórico para pensar las continuidades desde las especificidades de estos formatos son claves para avanzar con el conocimiento y darle actualidad, fluidez y crecimiento.

ANEXOS

Tabla 13. Resultados del relevamiento del tratamiento de la intertextualidad por capítulos.

CAP.	Referencia intertextual	tipo	A que refiere
1	Taza de Marx	visual	programa de TV
	Promotrola	verbal	Programa de automovilismos Universo Sofovich
	Sororidad	verbal	feminismo
	Solo quiero ser tu novia	audiovisual	reality
	"Buenas para nada/ convertirse en alguien"	verbal	machismo
	Koki futbolista	verbal	estereotipos
	Claudia, mujer científica, antisocial	audiovisual	estereotipos
	mujer hueca (vende Avón…	audiovisual	estereotipos
	Luli la atorranta	audiovisual	estereotipos
	Gabriela Sabatini	audiovisual	
	Están llorando sin lágrimas plano siguiente abundantes lágrimas de vaselina	audiovisual	artificio
	Gente hermosa /flacos bailabamos	verbal	estereotipos
	Secta del maestro	audiovisual	Abusos / sometimiento
	conciencia o mediocridad a través de mi chagar	verbal	abuso sectas
	No hay que pensar	verbal	machismo
	Feministas con convicciones fuertes. Algunas hasta fuimos a la universidad. No hay nada por qué preocuparse. Mientras adoran el cuerpo de Gabi Sabatini	audiovisual	estereotipos / sometimiento sectas
2	"Son ese tipo de gente"	Verbal	estereotipos
	Noticiero hasta acá todo bien	audiovisual	Noticieros TV
	Los compañeros de Zumba	verbal	prejuicios
	Mujeres que tienen que cocinar para conquistar a los hombres	audiovisual	mandatos
	La gente ya no se va a casar	verbal	mandatos

	Jenga energía de sofovich	audiovisual	La noche del domingo/ Programa de TV
	Polémica en el bar	audiovisual	Polémica en el Bar / Programa TV
	La secretaria abusada / Mariano Iudica	verbal	Secretarias de Sofovich
	El capanga mafioso	audiovisual	Sofovich
	Personaje de Charo	audiovisual	Minguito
3	Vieja 1 mujer sometida por su hijo y su marido	audiovisual	sometimiento machista
	Vieja 2 (Marta) maltratada por su marido	audiovisual	sometimiento machista
	me obligo a quererte	audiovisual	homofobia
	Siempre al norte por que al sur están los Nazis y Benetton	verbal	Posicionamiento político
4	Ex novios / Alejandro Fantino / "Esos amores los que te arruinan bien la vida"	verbal	relaciones tóxicas
	"No comas chocolate. Es una trampa para que engordes y no consigas novio nunca"	verbal	machismo
	Cucucu	verbal	denigración de la mujer
5	Este mundo no es para niños: animales salvajes gente psicópata los del PRO buscando timbres para tocar	verbal	Posicionamiento político
	"cada vez menos niños pero seguimos manteniendo la misma cantidad de curas"	verbal	Abusos iglesia
	Jugador de la B bastante fracasado con 36 años	verbal	estereotipos
	"A estas 3 rancias que quieren ser Wanda Nara"	Verbal	machista
	Mamás desbordadas	verbal	mandatos
	Bebé que tiene 52 años	verbal	Arnold /Dany Devito/ Benjamin Button
6	Un mundo imposible: "Los hombres no quieren enseñarte nada (eso es imposible)" Los varones cocinan tortas	verbal	estereotipos
	"La feria de Chacarita" / "cuero real no del Once" ¨carteras con bulldog francés¨	verbal	estereotipos
	"Papo pudo no haber violado y golpeado mujeres"	verbal	feminismo

	“Por lo menos nosotras no estamos violando pibes en las parroquias como tus amigos los curas”	verbal	abusos de la iglesia
	Feministas locas por carteras de cuero debería darles vergüenza	verbal	estereotipos
	“Ah! Literalmente se rascaba la argolla con la plata del estado una auténtica Monja jesusplanera”	verbal	Posicionamiento político
7	Clip referencia a pelis de acción	audiovisual	Rambo
	paloma muerta	visual	apocalipsis
	Las mujeres nacieron para ser madres”	verbal	machista
	No sé qué hacer con tanta libertad sobre mi cuerpo. Que dice Dios mío los católicos tenían razón tanta libertad nos volvió locas	verbal	Pañuelos celestes
	Las mujeres están yendo a abortar sin siquiera estar embarazadas. horas de locura y pánico	verbal	Pañuelos celestes
	A esos maridos que los jueves se van a comer a Locos por el fútbol, los vamos a hacer mierda	Verbal	machista
	Creo que me agarró un síndrome Tamara Paganini de Gran hermano 1 y no quiero saber más nada con la fama	verbal	Gran hermano TV
8	Luis Miguel, Ricky t Christian los nombres de los hijos de la Monja	verbal	Luis Miguel / Ricky Martin y Christian Castro
	No te rendiste cuando tu novio te dejó por una funcionaria del PRO	verbal	posicionamiento político
	Uds no son abortista no matan a sus hijos	verbal	aborto
	Monja se replantea y se siente feminista	audiovisual	feminismo
	Tardes con Luli	audiovisual	Programas de la tarde TV
	Eva nos sacó del paraíso y uds feministas nos erradicaron del planeta tierra	verbal	Religión/ pañuelo celeste
	Si hubiera habido aborto legal en mi época no hubiera tenido a estos tres taradis	verbal	Aborto
	La monja sueña con ser la secretaria de Sofovich	verbal	Mundo Sofovich
	La conductora da el clima	audiovisual	Noticiero TV
	Gabi sabatini la salvadora	audiovisual	Gabriela Sabatini

Tabla 14. Mapa de tramas de *Tarde Baby*

		Gabi Sabatini	Hasta acá todo bien	Me obligo a quererte	Los chabones	El bebé	Los cazadores	Una oferta es una oferta	El mapa
	TRAMAS	**Capítulo 1**	**Capítulo 2**	**Capítulo 3**	**Capítulo 4**	**Capítulo 5**	**Capítulo 6**	**Capítulo 7**	**Capítulo 8**
1	**La incertidumbre de una revolución feminista. La organización libera Male/Charo /Vane/ Ana / Noelia / Las viejas / Los chabones / La monja**	Male/ Charo / Vane y Ana están en su caravana luego del apocalipsis. Mandan a Ana a buscar recursos y llega con "Gabi Sabatini" la mesías. Charo dice: "Tenemos que ser fuertes y salir a buscar a las demás".	Male/ Charo / Vane y Ana están en su caravana, llega Noellia. Noelia cuenta que "ganamos" Explica, hay gente que se está juntando, hay gente que se está escondiendo... Hay un lugar donde se están juntando. ¿No tienen el mapa? Deciden ir a buscarlo.	Male/ Charo / Vane y Ana van en búsqueda del mapa. Se encuentran con dos "viejas". Discuten, no tienen el mapa. Buscan el mapa en lo de "las viejas". Vanesa dice: "¿Pero no la ven? es el momento de juntarnos y crear una sociedad más justa." Las viejas responden, "Tarde baby". Deciden seguir para el norte. Se quedan sin nafta.	Buscan nafta. Ven a Ricky"Si pudiéramos solo reunirnos y organizarnos una vez más" Buscan el mapa en el galpón de Cristian, Rikcy y Luis Miguel. "Los chabones" . Ellos quieren conquistarlas pero ellas se dan cuenta. Les sacan la nafta y siguen camino. Cuando llegan a la caravana encuentran un bebé. Cucucu quema los mapas.	Male/ Charo / Vane y Ana tienen que decidir qué hacer con el bebé. Finalmente descubren que era Claudio y lo dejan en la ruta, pero le sacan el mapa. Cuando van a verlo, Noelia lo usó para armar un porro.	Noelia dice donde se están juntando. Y si la gente quiere estar con gente, como en la Bristol, como en Palermo. Cuenta lo que pasa en ese lugar. Van para allá. Les agarra un ataque de consumo y caen en manos de la monja del mal. Les dice que tienen el mapa del paraíso donde son mayoría mujeres, los chongos son feministas y los motoqueros pasteleros., hay un tiroteo y la pierden.	Vestidas de combate planean ir a sacarle el mapa a Ricky, Luis Miguel y Cristian.	Malena se vence y las chicas le dan fuerza para seguir. Toman de rehen a Ricky. Vanesa lo mata porque le dice Promotrola a Luli. Buscan a la monja, se confiesan y por sororidad les da el mapa. 2 días después llegan. Se encuentran con las señoras, con la prima Luli. La secretaria de Sofovich, La conductora del noticiero, A cargo de todo está Gabi Sabatini.

2	**Popurrí de estereotipos Pao y el maestro. Charo Male Ana Y Vanesa. Monja. Claudia, Mirta, Luli, Noelia Novia de Cucucu, compañeros de zumba, viejas 1 y 2, Male , Vane, Charo y Ana. Noelia**	Luli en "La Promotrola" En "Solo quiere ser tu novia" tres modelos de mujeres Claudia "la mujer hueca, la boluda total", Mirta " la científica solterona y antisocial y Luli "la atorranta" * Si se trata de creer.... Adoración a Gabi Sabatini. Charo cuenta de su estancia en una secta.	*Gente que la pasa bien. Prejuicio de la mujer que "chupa la pija" * Terroristas feministas toman las calles y hacen pintadas "en mi vagina mando yo" Sentí la necesidad de demostrar que por ser hombre ganó 3 veces más que vos. * Se acabaron las secretarias abusadas * "Polémica en el bar" las mujeres son las culpables del narcotráfico por que la traen en la vagina. *Fiesta de Malena. Los compañeros de Zumba	Polémica en el bar: la mujer como vaga. *Mirna Zeus *Viejas 1 y 2. ¿Qué piensan que somos lesbianas tortilleras?*	*Cucucu y maltrato a su novia. * Hombres aduladores	Los del Pro tocando timbres. * Curas abusadores de niños	*La mujer como consumista/ materialista: Charo tiene un mono de consumo. Malena se contagia. Recuerdan cuando iban de compras compulsivas al shopping. * Debería darles vergüenza feministas locas por carteras de cuero" *Literalmente se rascaba la argolla con la plata del estado. "Una verdadera Jesusplanera" *Por lo menos nosotras no estamos violando pibitos en la iglesia como tus amigos los curas	Polémica en el bar "Las mujeres no están queriendo ser mamis, vos sos mami(a la secretaria) a vos no sos mami sos una putarraca sucia"	* Cuando tu novio te dejó por una funcionaria del PRO. Que tenía ella que no tengo yo. Camisas celeste y un profundo desprecio por la clase trabajadora" *Sororidad con la monja *"Yo pensé que las monjas solo cogian con Monjas"
3	**Los mandatos que oprimen Charo Male Ana Y Vanesa. Luli Claudia y Marta. Viejas 1 y 2. Panelistas de Polémica en el bar. La monja**	En "Solo quiere ser tu novia" tres modelos que deben competir para conquistar al "hombre"	En "Solo quiere ser tu novia" La mujer como prueba debe cocinar	Viejas 1 y 2 "que suerte que tenemos:Techo, familia, maridos trabajadores, miles de hijos" * "Polémica en el bar" Las mujeres no les gusta trabajar, tienen hijos para no trabajar.	Vanesa dice: "¡Chocolate! no lo comas, es una trampa para que engordes y no consigas novio nunca más"	*Se cuestionan la maternidad. Malena: "yo no voy a poder con esto" *Tratan de amamantarlo. Finalmente descubren que es un engaño. *"Solo quiero ser tu novia". Conquistar a Koki con un bebé en la mamas. * Clips de madres sobrepasadas.		Polémica en el bar "Las mujeres no están queriendo ser mamis, que es esta locura. Ninguna mujer no nace para ser madre."	La monja confiesa el sueño que no pudo cumplir por ser mamá. Ser secretaria de Sofovich.

4	**Hasta acá todo mal Christian Male/Charo/Vane/ Ana / Noelia / Las viejas**	Vanesa se acuerda de su Prima, ¿dónde estará? ¿Habrá sobrevivido? Malena y su TOC de hablar con extraños	Malena y el TOC de hacer fiestas para limpiar y doblar las medias. Vanesa montarse para las fiestas. *Está+ confirmado que muere una mujer cada 2 minutos. "problemas maritales que tienen las personas.	Las señoras bajo la sumisión de sus maridos e hijos varones. Ellas validan resignadas esa vida. *Vieja 1 sufre la vejación del marido. Mientras rompe bolsa la hace limpiar y cocinar	Charo y su relación tóxica con su ex. Vane con las citas complaciendo al otro. Male presa de un amor posesivo.		Charo está teniendo un bono de consumo	"Papo podría no haber violado y golpeado mujeres"	
5	**“Los pañuelos celestes hablan” Charo Male Ana Y Vanesa. Conductores del noticiero. Panelistas de Polémica en el bar. Monja**							* Polemica en el bar "Por más que el aborto sea legal te estas perdiendo la oportunidad del milagro de la vida. * Noticiero: Hace una semana que se legalkizó el aborto y las mujeres están yendo a abortar sin siquiera estar embarazadas " *Caíste en el 2x1 y fuiste a abortar. *"Dios mío los católicos tenían razón tanta libertad nos volvió locas"	*La monja dice que lo maten. Uds son abortistas y yo no puedo querer matar a mi hijo. Si hubiera habido aborto legal en mi época no hubiera tenidoa estos tres tarados. *Polémica en el bar: desde la despenalización del aborto las mujeres tomaron las calles.

BIBLIOGRAFÍA

- Altman, R. (2000) *Los géneros cinematográficos*. Paidós
- Augé, M. (2016) *Las series web: melodrama que persiste*. Actas de Periodismo y Comunicación, Vol. 2, N.o 1, diciembre 2016 ISSN 2469-0910 | http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/actas FPyCS | Universidad Nacional de La Plata La Plata | Buenos Aires | Argentina
- Bassaget, J. (2016) *Le guide del webséries.* La nouvelle vague, Grenoble, Glénat Editions.
- Bernardelli, A. (2012). *Il trionfo dell'antieroe nelle serie televisive.* Perugia, Italia: Morlacchi.
- Barroso García, J. (1987) *Realización en los géneros televisivos*. Síntesis. Madrid
- Bort Gual, I. (2012). *Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo. Partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas* [Tesis doctoral. Universitat Jaume I] Castellón, España.
- Buonanno, M. (2019) S*erialidad: desarrollo y disrupción en el entorno cultural y mediático contemporáneo.* Estudios críticos en televisión: la revista internacional de estudios de televisión. Volumen 14 Número 2. Revistas SAGE Journals.
- Buonanno, M. (2005) *La masa y el relleno. La miniserie en la ficción italiana.* DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS), ISSN 1578-4223, Nº. 7-8, 2005 (Ejemplar dedicado a: Los Formatos de la televisión), págs. 19-30
- Calabrese, O. (1 992) *L'estetica della repetizione nella fiction televisiva*. en La Storia comune, Nuova Eri, Roma
- Cascajosa Virino, C. (2007) *La caja lista: televisión norteamericana de culto.* Laertes. Barcelona.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (2007) *Cómo analizar un film.* Paidós Comunicación. Barcelona.
- Cárcamo Vásquez, H., Méndez Bustos, P. & Rebolledo Carreño, A. (2009). *Tendencias de los enfoques cualitativos y cuantitativos.* en artículos publicados en scientific library on line (scielo). Paradigma, 30(2), 179-200. Recuperado en

25 de febrero de 2023, de http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1011-22512009000200012&lng=es&tlng=es.

- Chilun, Albert (2000). *La urdidumbre mitopoética de la cultura mediática.* Barcelona.
- De las Muñecas San Segundo, R. (2016) *Grandes productoras que apuestan por webseries: el caso de Mortal Kombat: Legacy.* Universidad del País Vasco, País Vasco. Opción, Año 32, No. Especial 11: 416 - 430 ISSN 1012-1587
- Eco, U. (1996) *Seis paseos por los bosques narrativos.* Lumen. Barcelona,
- Escudero Chauvel, L.(2005) *Los formatos de la televisión.* en *Formatos, estilos y géneros televisivos*. Revista deSigni 7-8 Gedisa
- Fundación Juan Vives Suriá (2010) *Lentes de género : lecturas para desarmar el patriarcado.* Fundación Editorial El perro y la rana Fundación Juan Vives Suriá Defensoría del Pueblo. Disponible en: http://biblioteca.clacso.edu.ar/Venezuela/fundavives/20170104031339/pdf_138.pdf
- Gallego Delgado, B. (2019) *De las series tradicionales a las series web.* [Tesis de grado Universidad de Extremadura] España.
- García-Pujadas, A. (2010) *Del vídeo viral a la web serie.* Disponible en http://www.qtorb.com/2010/08/delvideoviralalawebserie.html
- Giancarlo Cappello Flores, G. (2019). P*rácticas narrativas en las ficciones seriadas para la web. Una mirada a la producción de cuatro países en Sudamérica.* Comunicación y Sociedad, e7122. DOI: https://doi.org/10.32870/cys.v2019i0.7122
- Greco, M. (2019). *Narrativa serial audiovisual: estructuras y procedimientos de la ficción televisiva*. Toma Uno, 7. Recuperado a partir de https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/26184
- González Requena, J. (1989). *Las series televisivas: una tipología.* En Sánchez Biosca, V. (1989). El relato electrónico. Filmoteca de la Generalitat. Valencia
- Gordillo, I (2009) *La hipertelevisión: géneros y formatos.* Editorial Quipus. CIESPAL. Ecuador
- Gordillo, I. (2009) *Manual de narrativa televisiva.* Madrid: Editorial Síntesis
- Greco, M. (2019) *Narrativa serial audiovisual: estructuras y procedimientos de la ficción televisiva.* Revista Toma uno. Año 7 (No 7): Páginas 47-68, 2019 ISSN

2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico) | https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/index

- Hall, S. (2004). *Codificación y decodificación en el discurso televisivo*, en CIC: Cuadernos de información y comunicación, no 9. Madrid.
- Heller & Fehjer (1988). *The Postmodern Political Condition*. Editorial Columbia University Press. New York,
- Jost, F. (2005) *Lógicas de los formatos de tele-realidad.* DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS), ISSN 1578-4223, Nº. 7-8, 2005
- Lacalle, Ch. (Coord) (2005) *Los formatos de la televisión.*En: Formatos y discursividad. El caso del SIDA en la televisión francesa. DeSignis 7-8. Gedisa
- La Ferla, J. (2009). *Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora.* Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- López Mera, D. (2010) *Webseries: Nuevo fenómeno de experimentación audiovisual y entretenimiento.* Córdoba, Universidad de Chile.
- Lloret Romero, N. y Canet Centellas, F. (2008) *Nuevos escenarios, nuevas formas de expresión narrativa: La Web 2.0 y el lenguaje audiovisual* [en línea]. "Hipertext.net", núm. 6, 2008. <http://www.hipertext.net>
- Manovich, L. (2001) *The language of new media.* Cambridge, Massachussets: The MIT Press.
- Martinez Garcñia, M. (2012) *Laberintos narrativos: Estudio sobre el espacio cinematográfico.* Gedisa.
- Morin, E. (1991). *El método. Las ideas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Montoya-Bermúdez, D. y Gómez, H. (2016). *Estructuras narrativas en relatos cortos y serializados para la web.* Anagramas - Rumbos y sentidos de la comunicación. 15. 103-118. 10.22395/angr.v15n29a5.
- Murolo, N. L. (2012) *Nuevas Pantallas: Un Desarrollo Conceptual*, en Razón y Palabra. Primera Revista Digital en Iberoamérica Especializada en Comunicología, México.
- Murolo, N. L. (2020). *Series web en la Argentina*. Editorial UNQ. Buenos Aires.
- Perez Rufi, J. y Gómez Perez, F. (2013) *Nuevos formatos audiovisuales en Internet. Cuando el usuario es quien innova.* Prospectivas y tendencias para la comunicación en el siglo XXI, 2013, ISBN 978-84-15949-17-6, págs. 167-187.
- Ricoeur, P. (2000) *Narratividad, fenomenología y hermenéutica.* Barcelona.

- Rincón, O. (2002) *Televisión, video y subjetividad.* Bogotá: Norma
- Rincón, O. (2006) *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Rincón, O. (2010) *Ensayo acerca de las televisiones. La revuelta de las pantallas/formatos/estéticas.* Revista tram{p}as de la comunicación y la cultura. Año 9. N69 / junio julio 2010
- Rincón , O. (2012) *Televisión pública: del consumidor al ciudadano*. La Mirada de Telemo Núm. 1 (2008): Setiemb re Buenos Aires: La Crujía, 2005. 302 págs.ISBN: 987-1004-86-9
- Salo, G. (2009). *¿Qué es eso del formato? Cómo nace y se desarrolla un programa de televisión.* Barcelona, España: Gedisa.
- Segre, C. (1985) *Principios de análisis del texto literario.* Editorial Crítica. Barcelona.
- Sautu, R. (2005). *Manual de metodología: construcción del marco teórico, formulación de objetivos y elección de la metodología.* CLACSO. Buenos Aires.
- Schrott, R, Negro, M. (2017) *Escribiendo series web*. Editorial Manantial. Buenos Aires.
- Stake, R. (1999) *Investigación sobre estudio de caso.* Ediciones Morata. Madrid. Disponible en: https://www.uv.mx/rmipe/files/2017/02/Investigacion-con-estudios-de-caso.pdf
- Tubau, D. (2011) *El futuro de la narrativa en el mundo digital.* Barcelona, España: Alba.
- Vasallo de Lopes, M. y Orozco, G. (2014). *Obitel 2014: Estrategias de producción transmedia en la ficción televisiva.* Porto Alegre, Brasil: Meridional Ltda.
- Verón, E. (2014) *La semiosis social 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires, Ed. Paidós.
- Vilches, L. (2001). *La migración digital.* Barcelona. Gedisa.
- Vilches, L. (2017). *Diccionario de teorías narrativas. Cine, Televisión y Transmedia.* Caligrama. España.
- Wolf, M. (1987) *La investigación de la comunicación de masas.* Paidós. Buenos Aires.
- Zabaleta Urkiola, I. (2005)*Teoría, técnica y lenguaje de la información en televisión y radio.* Bosch. Barcelona.

- Zavala, L. (1999) *Elementos para el análisis de la intertextualidad.* Cuadernos de Literatura, ISSN 0122-8102, ISSN-e 2346-1691, Vol. 5, Nº. 10, 1999, págs. 26-52.
- Zavala, L. (2015) *Narratología y lenguaje audiovisual.* Universidad de Cuyo. Argentina.