

Series Web de ficción en la provincia de Santa Fe.

Casos: “Postres” y “Pasantés”



Universidad Nacional de Rosario

Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales

Licenciatura en Comunicación Social

Autora: María Azul Martínez Lo Ré

Directora: Gisela Moreno

Codirectora: Anahí Lovato

Rosario, 25 junio de 2021

Azul.martinezlr@gmail.com

Agradecimientos

A mi papá Gerardo por ser mi primer nexo de contacto con la carrera de Comunicación Social y estimularme a conocerla.
A mi mamá Luciana por su preocupación, interés y apoyo.
A mi hermana Liza por ayudarme con las Normas APA.
A mis amigas y amigos por la constante escucha, las risas, las frustraciones compartidas y la motivación a seguir.
A Héctor Molina y Francisco Pavenetto por su asesoramiento durante el análisis de guion de las series web.
A Esteban Trivisonno, Pamela Carlino y Agustín del Carpio por responder mis preguntas con paciencia y predisposición.
A Cecilia Reviglio por orientarme con el proyecto de tesis cuando todo esto era tan solo una idea incipiente.
A Leonardo Murolo, por ese café y la extensa conversación que mantuvimos en torno a las series web argentinas.
A Gisela Moreno y Anahí Lovato por las charlas, las recomendaciones y su acompañamiento en el recorrido de esta tesis.
A la Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales que fue durante muchos años mi segunda casa
A la Universidad Pública que hizo que todo esto sea posible.
¡Gracias!

Resumen

Esta tesina se interesa por abordar las condiciones de producción y distribución de las series web de ficción en la provincia de Santa Fe, a partir del estudio de caso de las dos series ganadoras del programa Espacio Santafesino en el año 2015: Postres y Pasantes. Para ello se propone analizar, en primer lugar, el contexto de emergencia y consolidación de la serie web como formato audiovisual en Argentina. En ese sentido se considera especialmente la popularización del consumo de contenidos audiovisuales de entretenimiento en plataformas digitales de acceso abierto, así como la creación de programas de financiamiento estatal para series web impulsados por políticas gubernamentales, tanto a nivel provincial como nacional. Asimismo se realizará un análisis pormenorizado de los elementos técnicos y narrativos que se utilizan en las series web elegidas como casos de estudio, identificando aquellas especificidades propias del medio digital para el cual fueron pensadas y reconociendo, además, componentes heredados de narrativas audiovisuales tradicionales como el cine y la televisión.

Palabras clave: Series Web, Santa Fe, Espacio Santafesino, Nuevas Pantallas, Formato

Índice

1. Introducción

- 1.1 Preguntas de investigación
- 1.2 Objetivos
- 1.3 Metodología
- 1.4 Fundamentación
- 1.5 Estado del arte

2. Marco Teórico

- 2.1 Narrativas audiovisuales: de la TV a la serie web
- 2.2 Internet y los dispositivos móviles: nuevas formas de producción y consumo
- 2.3 Nuevas pantallas: plataformas de distribución de contenidos audiovisuales digitales.

3. Casos de Estudio: Postres y Pasantes

- 3.1 Presentación y descripción de los casos
- 3.2 Sinopsis narrativa
- 3.3 Convocatoria de Espacio Santafesino
- 3.4 Condiciones de financiación

4. Análisis de los Casos de Estudio

- 4.1 Según género
- 4.2 Según formato

4.3 Según su focalización narrativa: personajes, perspectiva, narrador, etc.

4.4 Según su estructura narrativa

4.5 Según su distribución

5. Reflexiones Finales

Introducción

Esta investigación se propone explorar las especificidades de las series web de ficción, producidas y distribuidas en Santa Fe. Para realizar el análisis se toman como casos de estudio las dos series ganadoras del programa Espacio Santafesino, dependiente del Ministerio de Innovación y Cultura de la provincia de Santa Fe, en la convocatoria del año 2015, “*Postres*” y “*Pasantes*”. Dicho programa emerge como uno de los grandes posibilitadores de la realización de este tipo de contenidos en la provincia, gracias al financiamiento que otorga a los proyectos seleccionados en su convocatoria. Las dos series mencionadas fueron las primeras ganadoras de este subsidio a nivel provincial dentro de la categoría “*Serie Web*”. Se entiende que, para el presente trabajo, resulta interesante poder contraponerlas para observar tanto sus puntos en común, en buena medida basados en el cumplimiento de los requisitos que la misma convocatoria establece para su producción y distribución, como sus diferencias, que responden a las particularidades propias de cada historia y de las que se pretende dar cuenta a partir de un análisis pormenorizado.

También es pertinente aclarar que esta investigación establece una diferenciación entre aquellas series web producidas por capitales privados provenientes de grandes corporaciones como Netflix, HBO y Amazon, destinadas a plataformas de streaming pago, con una cuota mensual que el usuario debe abonar si quiere acceder a su visualización, de las series web independientes o autogestionadas. Esta última clasificación refiere a producciones seriadas destinadas a internet que se realizan por fuera de los circuitos comerciales de grandes empresas, producidas con bajos presupuestos, generalmente con financiamiento público, otorgado por instituciones u organismos que dependen del Estado, motorizadas, en gran medida, por jóvenes amateurs del mundo

audiovisual, y destinadas a plataformas web como Youtube o Vimeo a nivel mundial, o Cine.ar y Cont.ar en el caso de las producciones nacionales.

La temática elegida es propia del campo de estudios sobre nuevos medios y se vale, entre otras conceptualizaciones, de la noción de convergencia mediática acuñada en el libro *“Cultura de la Convergencia”*, publicado por Henry Jenkins. Al hablar de convergencia mediática, nos referimos a un fenómeno que viene ocurriendo hace varios años, de interconexión entre viejos y nuevos medios, o como afirma Jenkins (2006) “de cooperación entre múltiples industrias mediáticas” (p. 14). En este sentido, las series web constituyen un ejemplo de cómo dialogan y conviven esquemas de las tradicionales series televisivas con nuevos elementos digitales que configuran un formato y narrativa audiovisual propia e incluso nuevas formas de distribución de contenidos y de interacción entre los usuarios y los medios.

Preguntas de investigación

¿Cuáles son las características principales que se pueden encontrar en las series web producidas en Santa Fe?

¿En qué se diferencian de las series de ficción destinadas a formatos tradicionales?

¿Qué posibilidades otorga el soporte web y las plataformas digitales para la producción y distribución de estos productos online?

Objetivos

Dar cuenta de las características propias que adquieren las series web de ficción independientes desarrolladas en Santa Fe, en relación con sus formas de producción y distribución.

A partir de este objetivo general se definen los siguientes objetivos específicos:

1- Relevar elementos propios de las narrativas digitales presentes en las dos series estudiadas.

2- Identificar las características narrativas y técnicas del lenguaje audiovisual que se ponen en juego en los relatos de ficción bajo análisis.

3- Analizar las condiciones de producción y distribución de las series web estudiadas.

Metodología

Para dar respuesta a los objetivos planteados, se comenzará por definir el objeto de estudio, las series web, describiendo sus características generales, aquellas que le dan a la misma una narrativa y una identidad audiovisual propia. La investigación hará especial hincapié en el análisis de las que se ubican dentro del género ficción. En este punto, se abordarán paralelamente las narrativas televisivas detectando elementos propios para identificar cuáles de estos fueron heredados y están presentes en las series web, así como en cuáles difieren y las distinguen de las series pensadas para televisión.

Se proseguirá primeramente a la revisión bibliográfica y a la lectura de publicaciones y artículos que aborden la temática de las series web, complementando la misma con lectura de materiales que aborden la especificidad de las narrativas televisivas, creación de personajes, estructura narrativa y proceso de producción.

Para establecer el contexto de evolución de las producciones seriadas para la web a nivel mundial y su progreso a lo largo de los años, se abordará el surgimiento y crecimiento de internet, hasta su consolidación e integración en los hogares familiares. Se hará referencia aquí al momento bisagra que marcó el surgimiento de la Web 2.0, en

donde internet comenzó a permitir crear y alojar contenido en la red, estableciéndose un cambio en los usos de las audiencias y configurando un nuevo tipo de usuario. En esta línea, se hará mención a los dispositivos móviles por ser las tecnologías que ganaron mayor terreno en los últimos años en lo que respecta a la visualización de contenidos audiovisuales. El concepto de nuevas pantallas será útil para describir el surgimiento de narraciones específicamente pensadas para su difusión por fuera de las pantallas tradicionales como el cine o la televisión.

En lo que respecta al tercer objetivo planteado, que propone analizar las condiciones de producción y distribución de las dos series estudiadas, también se hará una lectura y recolección de aquella información que nos sirva para poder conocer, de manera general, el proceso de producción y distribución de las series web y construir las bases para identificar, luego, cómo operan estas dos dimensiones en las series elegidas como casos de estudio.

A la hora de hacer foco en el proceso de distribución, se distinguirán plataformas abiertas y plataformas cerradas, haciendo mención a los casos más representativos de ambas categorías. Se pondrá especial atención en abordar la distribución de las series web en Argentina, considerando los casos de las plataformas nacionales Cine.ar, Cont.ar y UN3TV, que incluyen series web dentro de sus catálogos de contenidos.

Al momento de dar cuenta de las especificidades propias de las series web independientes producidas y distribuidas en Santa Fe, se explorarán las bases y condiciones del programa Espacio Santafesino, atendiendo a sus objetivos, funcionamiento y requisitos para la selección de las series web. Se hará referencia al sistema de medios y pantallas que contempla el programa Espacio Santafesinos para difundir las producciones audiovisuales hechas bajo su financiamiento y a las

posibilidades, por fuera de este programa, para que directores y productores del país puedan dar a conocer sus series.

Las producciones elegidas como casos de estudio se analizarán en lo que refiere a su género, formato, focalización y estructuración narrativa. Se dará cuenta de los elementos técnicos y narrativos que componen las series, identificando, a partir de la lectura previa, procesos y características de las narrativas tradicionales presentes en la conformación de las mismas y otros componentes propios de la especificidad de su formato y del medio digital para el cual son destinadas. También se realizará un desglose del guion de un capítulo de Postres y de la totalidad de la serie Pasantes para establecer cómo se estructuran narrativamente ambos relatos.

Este proceso, se complementará con entrevistas en profundidad hechas a la Jefa de Producción y al Asistente de Dirección de Postres, Pamela Carlino y Esteban Trivisonno y al Jefe de Producción de Pasantes, Agustín del Carpio, con el objetivo de conocer en detalle cómo fueron pensadas ambas producciones, desde la etapa inicial de su pre-producción hasta el momento de su distribución al público. A su vez, se incluirá información provista por el Dr. Leonardo Murolo, especializado en investigar las series web argentinas, quien fue entrevistado en el marco de esta investigación

Por último, se elaborará un apartado de conclusiones tendiente a sintetizar los lineamientos generales que se desprenden del presente trabajo.

Fundamentación

La tecnología avanza de forma ininterrumpida y superadora con cada nueva creación. No es casual que a principios de siglo la radio ocupara el lugar central en la casa por ser el medio a partir del cual las personas no solo podían informarse, sino también

entretenerse con la transmisión de historias de ficción popularmente conocidas como radio novelas.

Con la aparición de la televisión en los años cincuenta en Estados Unidos y su llegada en los años sesenta a nuestro país, poco a poco la radio perdió su lugar de centralidad en el hogar. Gracias al surgimiento de nuevos canales y programas televisivos no era necesario ir al cine para poder ver películas, sino que aparecía la posibilidad de disfrutarlas en la comodidad del hogar y de consumir nuevos formatos audiovisuales que se iniciaron a partir de la televisión y revolucionaron el mundo del entretenimiento.

En consonancia con este proceso, hoy en día podemos hablar de la web como el principal entorno donde las personas buscan contenidos de entretenimiento, tanto en su tiempo libre, como en los momentos donde se encuentran realizando otro tipo de tareas. En este contexto, un formato audiovisual que surge a partir de la irrupción de internet y la convergencia digital son las series web. Lo novedoso del caso es que los términos serie y web comenzaron desde hace algunos años a ser nombrados juntos. Esto marca un quiebre en la idea clásica de series que responden al tradicional formato televisivo. La narrativa audiovisual en las series de ficción se vincula ahora a las plataformas digitales de distribución y consumo.

A nivel mundial, se considera que la primera serie web es “*The Spot*”, surgida en 1995 de la mano del director neoyorquino Scott Zaccarin. Fue la primera historia que publicó sus episodios para que puedan verse en la red gracias a la creación del sitio www.thespot.com, que integraba en la historia, fotos, videos y lo que posteriormente se conocería como blogs. Otro pionero fue el colectivo de animación web Bullseye Art, que también usó internet para la difusión de lo que serían los primeros websodios, nombre usado para calificar los episodios de este tipo de producciones, ganando notoriedad en 1998, con el éxito de la web serie “*Miss MufyantheMufMob*”.

Si bien, tal como se dijo, las primeras producciones web de ficción que surgieron en el mundo datan de los años noventa, en Argentina, particularmente, surgen a principios del 2000. Ese año se lanzó la serie animada “*El Mono Mario*”, creada por Ary Gerson y Diego Dominguez y distribuida por primera vez en la aplicación informática Adobe Flash Player, un tipo de reproductor multimedia. Luego, en el 2002, arribó la popular “*Alejo y Valentina*”, serie web, también animada, que fue creada por Alejandro Szykula y distribuida a través de la página web www.locoarts.com.ar.

Podría afirmarse que el año decisivo para la aparición de las primeras series web de ficción interpretadas por personas en Argentina fue en el 2008. Durante ese año dos series web hicieron su aparición ganando gran popularidad. Una de ellas “*El Vagoneta*”, creada por Clarín.com y realizada por la productora PPCC Media, publicada en la página de videos www.vxv.com. La otra, “*Amanda O*”, de Ignacio Lecouna y protagonizada por Natalia Oreiro, la cual fue producida por Dori Media Group Ltd, una productora de contenidos Israelí con sede en Argentina, y distribuida a través del sitio www.novebox.com. Vale la pena resaltar el hecho de que estas primeras producciones web hayan sido impulsadas por grandes compañías dado que, al tratarse de un formato muy reciente y novedoso en el país, todavía no habían surgido programas de fomento a la producción cultural que se encargarían de financiar, con fondos públicos o privados, la realización de las mismas, permitiéndole a grupos amateurs acceder a escribir y filmar sus historias en este formato.

Si nos situamos específicamente en territorio santafesino, podemos señalar que las series para la web muestran antecedentes en lo que fueron los docuweb, formato que debe su nombre a la interacción del propio género documental con el universo de medios digitales. En esta línea, algunos realizadores locales y de otras ciudades dieron sus primeros pasos en la producción de movisodios de género documental, que eran

concebidos dentro de proyectos transmedia. Cuando hablamos de proyectos transmedia, hablamos de un tipo de narrativa que Carlos Scolari (2013) define como “un tipo de relato en el que la historia se despliega a través de múltiples medios y plataformas de comunicación y en el cual una parte de los consumidores asume un rol activo en el proceso de expansión” (p. 46).

En lo que respecta a Rosario, el equipo de la Dirección de Comunicación Multimedial de la Universidad Nacional de Rosario reúne un gran número de producciones de este tipo. Entre estos se encuentra “*Calles Perdidas*”, un documental multimedia estrenado en el año 2013, que trata sobre el avance del narcotráfico en la ciudad e incluye clips de videos de hasta 5 minutos de duración, abordando aristas de este fenómeno y agrupados en un canal de video de Youtube desde donde los usuarios pueden visualizarlos. También se encuentra el caso del documental “*Tras los pasos de El Hombre Bestia*”, estrenado en el año 2013, con una historia que avanza por distintos medios entre los que se cuentan minisodios para web y móviles.

En esta misma línea, también podemos nombrar al proyecto “*Canción de la Ciudad*”, ganador del programa Espacio Santafesino en la categoría Proyecto Transmedia, en el año 2014, un año antes de que las series web sean incluidas dentro de la convocatoria como formato válido para recibir financiación. La serie documental multisoporte aborda el trabajo de artistas callejeros de la ciudad de Rosario a través de múltiples piezas entre las que se encuentran movisodios para web, relatos de no más de 3 minutos que amplían la trama y aportan nuevas formas de conocer a los personajes y sus músicas. Los mismos fueron estrenados y distribuidos a través de las redes sociales del proyecto.

Fuera de Rosario, se reconoce “*IdentiRap*”, un proyecto transmedia realizado en el 2015 por los alumnos de tercer año de la carrera de Periodismo Integral y Deportivo del Instituto de Estudios Superiores de la ciudad de Santa Fe, Argentina. El mismo, cuenta

la historia de tres jóvenes del barrio santafesino de Alto Verde, Milton, Miqueas y Alex; que formaron una banda de rap para reflejar su vida y situaciones cotidianas. El proyecto incluye movisodios de entre dos y cuatro minutos.

Las series web representan un fenómeno que ha cobrado una relevancia reciente. Se encuentran viviendo un momento de apogeo en nuestro país, con universidades que han creado sus propias plataformas web para producir y difundir contenidos propios, como es el caso de la Universidad Nacional de Tres de Febrero con el canal de Youtube UN3TV, que agrupa distintas series producidas para la web desde mediados del 2013 hasta la actualidad. Durante el 2013 también resurge la Bienal de Arte Joven de Buenos Aires, un espacio dependiente del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, que destina parte de sus fondos a financiar proyectos de serie web. La creciente popularidad y consumo de este formato también llevó a que, desde el 2015, en Capital Federal se realice el festival Buenos Aires Series, donde se premian a diferentes series web realizadas en el país.

Si se tiene en cuenta que las series web, dentro de lo que fue el programa Espacio Santafesino, fueron incluidas por primera vez en la convocatoria del año 2015, comprendemos que se trata de un formato audiovisual que logró una legitimación muy reciente en la provincia de Santa Fe. Esta condición resulta particularmente interesante para el desarrollo de la presente investigación, puesto que se pretende contribuir al estudio de un fenómeno novedoso, focalizado en las particularidades propias de las producciones santafesinas. De esta forma, la misma complementaría a los trabajos localizados en la revisión bibliográfica, los cuales abordan el desarrollo de este formato en Argentina a partir del estudio de series web que provienen, casi en su totalidad, de la provincia de Buenos Aires.

Estado del Arte

A la hora de hablar de aquellos trabajos que han centrado su investigación en el universo de las series web, es posible señalar que la mayoría de los estudios que se encuentran en internet provienen de España, por lo que se puede inferir que las series web han tenido un desarrollo bastante importante en este país. Se puede señalar, asimismo, que esta temática empezó a ser de gran interés dentro del campo de los estudios de la comunicación, encontrándose trabajos de investigación de personas que cursaron carreras ligadas a esta disciplina.

Una de las investigaciones que más se destaca es la tesis “*Webseries, la (R)evolución Audiovisual*”, de la Comunicadora Social Rocío de las Muñecas San Segundo (2016), que para trabajar sobre este formato realizó un análisis sobre la serie web “*Gifted Corporation*”, de la cual es además co-directora. En ella, la autora se dedica a precisar las características que presentan los formatos web y a analizar el contexto de producción y distribución de las mismas en plataformas digitales.

También se encuentra la tesis española de Elena Quintanilla Montenegro (2011) “*Webseries y narrativa audiovisual: análisis de Malviviendo*”, que plantea un análisis de aquellos formatos audiovisuales destinados a la web, enfrentados al tradicional esquema de serie televisiva, realizando su investigación con el caso de la exitosa serie web española “*Malviviendo*”. Sin embargo, el trabajo de investigación que se enfoca en profundidad en este pasaje de producción de las series realizadas para formatos televisivos a las series destinadas a la web es la tesis de grado en Comunicación Audiovisual “*De las series tradicionales a las series web*”, de Beatriz Gallego Delgado (2014) para la Universidad de Extremadura. Allí, la autora se dedica a realizar un estudio sobre la adaptación de las series audiovisuales a los formatos web a partir del avance de internet. A través de encuestas, pudo conocer al público de las series web para obtener datos que le permitieran

analizar y precisar los nuevos hábitos de consumo que este formato trae aparejado. También se dedicó a investigar las condiciones de producción, financiamiento y estructura narrativa de las mismas.

Ahora bien, entre aquellos trabajos que realizan una aproximación más cercana al objeto de estudio de este proyecto, las series web impulsadas por productoras independientes, se destaca la tesis de grado en Comunicación Audiovisual “*Las webseries independientes: objetivo comercial e impacto social*”, de Adriana Poyatos Moreno (2014) para la Universidad de Valencia. En ella se analiza el fenómeno de la web 2.0 y de las ficciones seriadas, pero haciendo hincapié en aquellas realizadas, sobre todo, por jóvenes amateurs que la eligen, por ser un formato accesible y económico para dar a conocer su trabajo.

A nivel nacional, se encuentra la tesis realizada por Lucila Di Pasqua (2014) para la Licenciatura de Comunicación Audiovisual, de la Universidad de Palermo “*Buenos Aires Independiente: realización de una serie web interactiva*”. Di Pasqua trabaja con el proyecto de Gradación “*Buenos Aires Independiente*”, una serie web que tiene como objetivo principal realizar una serie documental interactiva que exponga la industria del entretenimiento independiente en Buenos Aires y plantee, a través de la misma, el problema que tienen los realizadores independientes para insertarse en el mercado audiovisual del cine y la televisión.

Es interesante destacar que, a diferencia de España, donde se encuentran investigaciones sobre series web desde hace casi una década, en Argentina esta temática empezó a despertar interés en los últimos años. Si bien todavía son pocas las tesis que se encuentran abocadas a series web en el país, es un tema que sigue cobrando notoriedad y, por ende, se puede esperar que cada año la información que se encuentre sobre esta, en publicaciones de revistas, libros y tesis, entre otros, sea mayor.

Por último, no se debe dejar de mencionar el aporte que hizo el Doctor en Comunicación Leonardo Murolo, a partir de su reciente libro publicado, “*Las Series Web en Argentina*”, que aborda el surgimiento y desarrollo de este formato en el país.

Marco Teórico

Para comenzar este trabajo de investigación será necesario dejar establecido de una forma clara a qué refiere el concepto 'serie web'. En su artículo “*Las series web argentinas crean nuevos lenguajes y se multiplican*”, Leonardo Murolo (2018) indica que “las series web pueden definirse como relatos breves de ficción, documentales o de animación destinados a circular por internet y la telefonía móvil” (párr.1).

Morales y Hernández (2012) afirman que “por webserie entendemos todos aquellos seriales de ficción audiovisual creados para ser emitidos por internet” (p.189). Siguiendo esta línea, los autores identifican tres grandes tipos de series web, determinadas por su nivel de interacción:

1. Las Tradicionales: Son aquellas que han heredado el formato de la ficción televisiva, elementos argumentales, temáticos, personajes, escenarios y temas ya explotados y plasmados con tratamiento audiovisual sencillo.

2. Los Videoblogs: Producciones que utilizan una tecnología austera, una única cámara estática, en la que el protagonista se dirige a ella continuamente para narrar la historia. Suelen ser trabajos realizados por un equipo muy reducido, incluso por una sola persona.

3. Webseries Interactivas: Caracterizadas por el uso de la tecnología digital para la participación del usuario en la configuración de la trama. Sin embargo, son escasas aún las Webseries que apuestan por utilizar este recurso, exclusivo de internet.

A su vez, dentro de estas tres categorías, el guionista David Esteban Cubero (2017), en su artículo web “*Cómo crear una webserie*” indica que, para considerarse serie web, la producción que se presenta debe tener por lo menos tres capítulos y los episodios tienen que compartir alguna relación entre ellos, esta puede ser una relación “argumental, de personajes, de localización o de temática” (parr. 2).

Luego de todo lo mencionado, es importante señalar que su distribución en internet no es la única condición para que una serie audiovisual sea incluida dentro de la categoría de serie web. También necesitan ser pensadas de antemano como producciones destinadas al medio digital. Esto implica que si una serie se crea y distribuye a través de la televisión y luego sus productores o el mismo público la suben a una página en internet, no se estará hablando de una serie web. Este tema será abordado con mayor profundidad con el correr de la investigación.

Narrativas audiovisuales: de la TV a la Serie Web

Las series web y las series de televisión comparten algunas características y, a simple vista, puede ser más sencillo notar sus semejanzas que sus diferencias. Si bien el parentesco entre ambas es innegable, cada una presenta particularidades que están determinadas por múltiples factores. Para empezar, hay que tener en cuenta las especificidades del medio para el cual son destinados ambos formatos ya que éstas definirán en gran medida sus potencialidades y limitaciones. En el caso de las series web, están pensadas para su difusión en plataformas web y para su visualización en pantallas que no son solo las de una computadora de escritorio o notebook, sino principalmente las pequeñas pantallas de los smartphones. No sucede lo mismo con las series televisivas, que tienen una historia mucho más extensa dentro de la esfera audiovisual, la cual también les permitió evolucionar a lo largo del tiempo.

En su libro *Teleshakespeare*, el escritor Jorge Carrión (2011) realiza un paralelismo entre las series ficcionales para la televisión y las grandes obras literarias. Si bien para Carrión el cine tiene una incidencia clara en el progreso de las teleseries, sostendrá por otro lado que “el profundo desarrollo argumental y psicológico al que nos han acostumbrado conecta con la novela por entregas y con los grandes proyectos

narrativos del siglo XIX” (p.19). El autor dirá que gracias el refinamiento que las series fueron logrando en su composición audiovisual y a una complejidad en los temas abordados, terminan conformándose no solo como objeto de entretenimiento pasajero sino como creaciones que se asemejan a las grandes obras literarias de siglos atrás.

Por otro lado, en su artículo “*Las ficciones que cambiaron la televisión*”, el periodista Gustavo Pablos (2013) reelabora estos conceptos trabajados por Carrión y afirma que:

En las series de televisión hay recursos como el flashback y el flashforward, la composición de tramas paralelas y el ritmo de la acción que forman parte del legado cinematográfico, pero también está la influencia de otra tradición audiovisual vinculada con técnicas contemporáneas que han moldeado nuestra forma de leer: el control remoto, el zapping, la congelación de la imagen, la viñeta, el rebobinado, la apertura y el cierre de ventanas, etcétera. Y por ese motivo, si bien el lenguaje de las series es 'deudor' del cinematográfico, en algunas el cine no aparece 'explícitamente tematizado', lo que demuestra su emancipación y su interés en no continuar haciendo hincapié en esos préstamos (párr.9).

La televisión, que ha sido creada a partir de la influencia de legados anteriores, también logró diferenciarse y poner en juego una narrativa y prácticas de consumo propias, adaptándose a los progresos tecnológicos y a los nuevos esquemas de consumo. En este sentido, Carrión (2011) afirma que:

A diferencia de la novela y del cine, a quienes les cuesta desprenderse de los formatos de reproducción en que fueron alumbrados y que parcialmente los constituyen, el relato breve y el capítulo teleserial se han adaptado perfectamente a los nuevos contextos de circulación y de lectura de lo literario y de lo audiovisual. (...) la lectura y el consumo de relatos (crónicas, apuntes, microrrelatos, cuentos, posts)

y de episodios de series se han desprendido con relativa facilidad de su soporte de origen, el papel y el televisor, para desplazarse a las pantallas conectadas a internet, apoyándose en la glosa y la interpretación inmediatas, ya sea en los comentarios del blog o en las redes sociales (...) Las teleseries, sin metamorfosis, se han adaptado sin sufrir trauma alguno a Youtube, a las páginas de descarga, a los cofres de DVD y a la interacción de la web 2.0” (p.37).

Esta reflexión sirve como punto de partida para poder dar cuenta de la relación entre las teleseries y los nuevos formatos audiovisuales como las series web. En este pasaje se establece que el lenguaje televisivo ha sabido trasladarse para ser visualizado en otros medios como los digitales y adecuarse a los nuevos modos de consumo de las audiencias. Según el autor, esta interacción de las series televisivas con la web se dio a partir de los años noventa, cuando las series que se transmitían por televisión, “y otros relatos de índole diversa” (p.36), empezaron a estar disponibles en la web y los usuarios podían verlos desde allí en el momento en que quisieran, sin tener que estar atados a la clásica grilla televisiva. De hecho, Carrión (2011) ubicará a las series web como otro resultado de lo que fue la unión entre las series televisivas e internet. En vez de tratarlas como modelos enfrentados o en oposición, el autor afirmará que las grandes cadenas “han detectado su potencia viral y varias teleficciones han creado obras complementarias, a menudo pensadas para alimentar la adicción en la pausa entre temporadas, en formato webserie” (p.41).

Internet y los Dispositivos Móviles: Nuevas Formas de Producción y Consumo

A la hora de historizar sobre el surgimiento y desarrollo de las series web, sin dudas se tiene que hacer hincapié en el momento en que internet se volvió el medio principal de información, comunicación y entretenimiento a nivel mundial. En su ensayo

“*El Impacto de Internet en la Sociedad: una perspectiva global*”, Manuel Castells (2014) realiza una comparación de dos momentos para dar cuenta del crecimiento de este servicio:

La expansión de internet se vio restringida durante un tiempo debido a la dificultad que planteaba la instalación de infraestructuras de telecomunicaciones terrestres en países en vías de desarrollo. Esto ha cambiado con la eclosión de las comunicaciones inalámbricas a principios del siglo XXI. Así, mientras en 1991 había unos 16 millones de suscriptores (números) de dispositivos inalámbricos en el mundo, en 2013 son casi 7.000 millones (para un planeta de 7.700 millones de habitantes) (p. 133).

Según datos de la Cámara Argentina de Internet (Cabase), obtenidos a partir de su estudio *Estado de Internet en Argentina y la Región*, realizado durante el segundo semestre del año 2017, entre enero de 2011 a julio de 2017 “el tráfico cursado en la Red Nacional de Puntos Regionales de Interconexión de Internet (IXP) aumentó 142 veces (p.7). Este número muestra el exponencial crecimiento que tuvo internet en los últimos años y no es casualidad que la expansión del formato de series web en Argentina se haya dado durante esos años.

Pero, además, no se debe dejar de señalar un acontecimiento previo que potenció la visualización de videos a través de internet y que fue el advenimiento de la web 2.0 en el año 2004. Según indica Murolo (2019) “se denominó web 2.0 a este momento de oro del medio en el que sus usuarios comenzaban a crear contenidos y alojarlos en la red” (p. 16). Murolo también señala que en la actualidad no se habla de web 2.0 sino de un fenómeno mucho más potenciado, pero destaca que su surgimiento fue una condición para que en el 2008 las series web de ficción empezaran a emerger en el país:

En la previa a las redes sociales, con los chats, blogs y foros como epicentro de este intercambio entre audiencias, van a proliferar un montón de formatos como la fotografía, el meme y el audiovisual. Este último va a tener su furor en formatos amateurs como el tutorial, los fans videos o los mash ups, pero los profesionales de los medios también van a proponer sus propios formatos adaptados a este medio y la serie web nace en ese contexto (comunicación personal, 24 de abril de 2019).

Retomando el estudio de la Cámara Argentina de Internet, también se evidencian datos interesantes a partir de un gráfico que da cuenta de las preferencias de los usuarios a la hora de consumir videos de forma online en Argentina.

Preferencias y Consumo de Video en Argentina

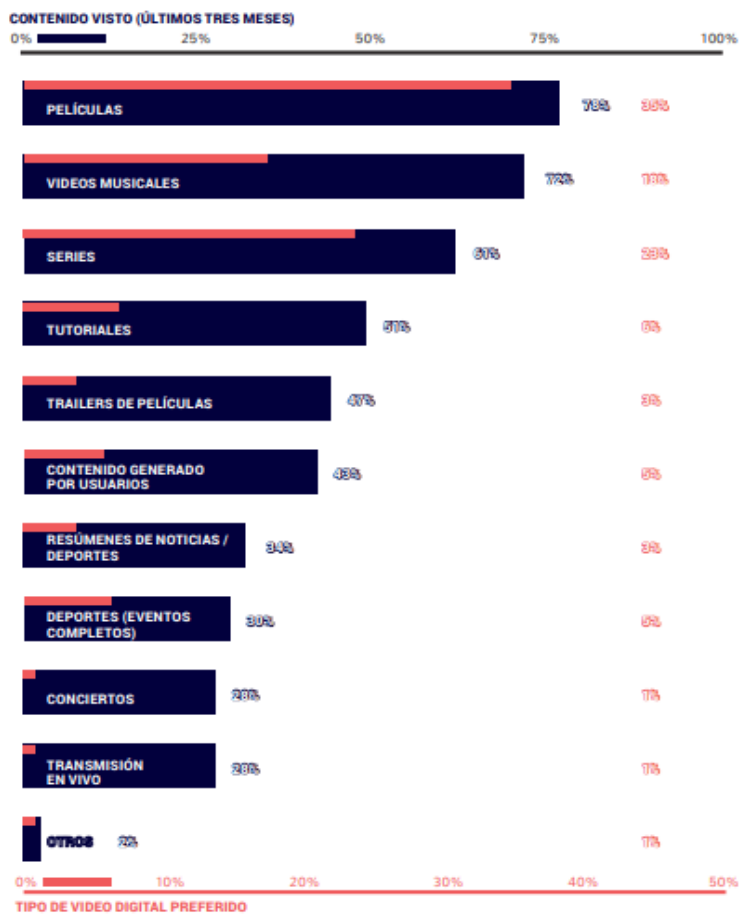


Figura 1. Fuente: Cámara Argentina de Internet.

El gráfico provee información sobre los tipos de video preferidos por los usuarios. Las películas, los videos musicales y en tercer lugar las series aparecen entre los preferidos. Según sostiene el estudio, la línea azul indica los contenidos más vistos de acuerdo al testimonio de las personas encuestadas que dijeron haber consumido contenido audiovisual en dispositivos conectados a la web en los últimos tres meses. En tanto el eje rosa indica el contenido de video preferido por los mismos encuestados. Allí también el conjunto películas, videos musicales y series aparecen en el “Top 3” en lo que respecta a preferencias.

No sorprende entonces que, con la popularidad de internet y el mejoramiento del ancho de banda en los servicios, las series web sean hoy un formato tan consumido por las audiencias. Si bien el gráfico no hace hincapié solamente en las series web, sino en las series en general, no hay dudas de que las producciones seriadas son de las preferidas por los usuarios a la hora de ser visualizadas por dispositivos móviles conectados a internet.

Ahora bien, si hablamos de dispositivos móviles hay que situar otro hecho que fue decisivo para el crecimiento de las series web. João Canavilhas (2011) indica que no solo la aparición de internet, sino también la invención de los teléfonos móviles pueden situarse como uno de los cambios intermediáticos más importantes de los últimos tiempos ya que trajo aparejado consigo nuevas formas de consumo por parte de las audiencias. Los tan populares smartphones pasaron a integrarse con rapidez a los consumos mediáticos de las audiencias, compartiendo la atención junto a otras pantallas como los Smart TV, computadoras, notebooks e e-books, entre otros. A la hora de hablar de su surgimiento, hay que hacer referencia al avance tecnológico que llevó a que el celular comenzara a tener conectividad a internet y la capacidad de realizar actividades similares a las de una computadora, incorporando a su función primaria, que era la de permitir la

comunicación entre personas, nuevas posibilidades y el desarrollo de aplicaciones específicas para su sistema operativo. A su vez, la posibilidad de empezar a visualizar contenido a través de sus pantallas trajo aparejada una variación en las formas de consumo que se asientan en lo que Igarza (2010) llama *burbujas de ocio*, término con el que hace referencia a las pequeñas pausas de tiempo que los usuarios tienen entre tareas productivas, que pueden ser desde un viaje en colectivo hasta la espera en un consultorio, y donde se consumen contenidos de entretenimiento, a través de smartphones. En este sentido, el autor afirma que:

YouTube ya no se consume solamente en el hogar. Ya no sólo los nativos digitales consumen sus brevedades. YouTube y las redes sociales ya están en la cuarta pantalla, en la de los dispositivos móviles que un altísimo porcentaje de la población lleva consigo todo el tiempo” (p. 13).

Adaptándose a esas burbujas breves de tiempo libre, Murolo (2012) destaca que “el video de las nuevas pantallas toma como primera premisa la corta duración” (p.4). Las series web son pensadas para ser consumidas en espacios de tiempo breve y desde cualquier lugar que permita conectarse a internet a través de los dispositivos móviles.

Un estudio publicado en marzo de este año y elaborado por la asociación civil sin fines de lucro Enfoque Consumos Culturales, con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes, evidenció que los dispositivos móviles se encuentran entre los más usados por las audiencias en Argentina a la hora de ver series y películas.

Consumo audiovisual streaming en Argentina

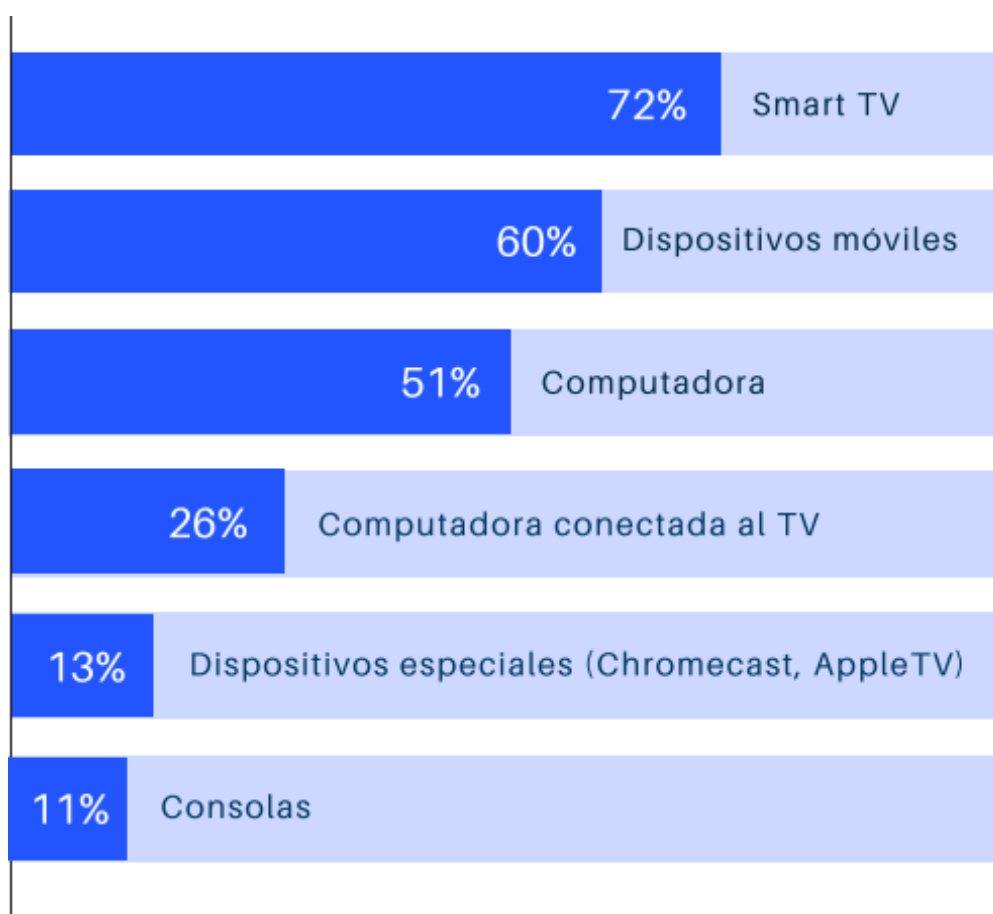


Figura 2. Fuente: Enfoque Consumos Culturales.

El estudio se realizó sobre una muestra de 907 personas de edades variadas y a lo largo de todo el territorio nacional. Según el mismo, el consumo a través de dispositivos móviles se concentra en la población más joven y decrece a medida que sube la edad de los encuestados. El 84% de los jóvenes de 16 y 17 años usan dispositivos móviles para ver contenidos en plataformas online y decrece hasta alcanzar el 32% en mayores de 65 años. Además, el uso de celulares y tablets para consumo de contenidos audiovisuales en streaming es algo mayor entre las mujeres, los encuestados de nivel socioeconómico bajo y también entre los habitantes del Área Metropolitana de Buenos Aires.

Nuevas Pantallas: Plataformas de Distribución de Contenidos Audiovisuales Digitales

Al hacer mención al proceso de distribución de contenidos por parte de los usuarios, hay que hablar de un concepto surgido en la era digital que es el de *nuevas pantallas*. Según Leonardo Murolo (2012) “consideramos nuevas pantallas a aquellas plataformas donde pueden circular narraciones audiovisuales generadas por otras pantallas -como la televisión, el cine, el video- y preferentemente nuevas narraciones específicamente creadas para estas nuevas pantallas” (p.4).

Ahora bien, al hablar de plataformas, hay que hacer una diferenciación importante entre aquellas plataformas abiertas a la visualización por parte de los usuarios, como pueden ser Youtube o Vimeo, de aquellas cerradas y que implican una suscripción y un abono mensual por parte de estos, como Netflix, HBO Go y Amazon Prime. También hay que hacer mención a las plataformas nacionales Cont.ar y Cine.ar que hace un tiempo comenzaron a alojar dentro de sus catálogos series web realizadas en nuestro país.

Plataformas Abiertas

En lo que respecta a las plataformas abiertas, aparecen los casos más importantes a nivel mundial que son los de Youtube y Vimeo (esta última no es muy usada por los productores de series web en Argentina, pero sí en Europa). El principal punto en común es que ofrecen a los usuarios gran cantidad de videos para visualizar de forma gratuita, como así también la posibilidad de subir contenido propio a sus páginas. Es pertinente aclarar que ambas también ofrecen una suscripción paga que les permite a los mismos acceder a ciertas producciones, como estrenos, y gozar de mayores beneficios a la hora de usar las plataformas.

En cuanto a las diferencias, se puede señalar que varían en sus modos de financiamiento y en los permisos para subir contenido. Por ejemplo, Vimeo no cuenta con publicidad, ni al principio ni durante los videos, como sucede en el caso de Youtube, aunque sí aparecen banners a sus costados que, en el caso de gozar de una suscripción paga, al usuario se le permiten cerrar. Además, si la cuenta es gratuita, Vimeo deja subir hasta 500 MB de contenido a la semana, mientras que con una cuenta paga ofrece la opción de subir hasta 20 GB. Por otro lado, Youtube no tiene tope de restricción en la cantidad de videos a subir, aunque para aquellos con una duración superior a los quince minutos o con un peso que sobrepase los 2 GB le exige al usuario validar la cuenta en la plataforma a través de un celular.

Hecha esta breve introducción sobre las plataformas abiertas, es pertinente destacar que su creciente popularidad y consumo se inició, al menos en un primer momento, cuando comenzaron a ofrecer a las audiencias la posibilidad de visualizar contenidos que antes se encontraban solamente en la televisión como, por ejemplo, videos musicales y producciones de ficción. Como señala Eric Muzart (2018):

La circulación de ficción audiovisual seriada en la web se inicia con la decisión de muchas emisoras televisivas de compartir sus contenidos en sitios para que puedan ser visualizados online, pero sin un desarrollo específico y acorde a los hábitos de los nuevos consumidores que navegan estos espacios (p.3).

Si bien solo por el hecho de tener una cuenta en Gmail se tiene asignado un canal en Youtube, también es posible monetarizar los mismos, es decir, poder generar ingresos a través de esta plataforma, una opción muy usada por aquellos canales que cuentan con muchos seguidores y visitas, como sucede el caso de los canales televisivos que se trasladan a esta plataforma.

Otro hecho importante que se dio en Argentina, como señala Muzart (2017), fue gracias a la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, que también impulsó que universidades nacionales de todo el país desarrollaran e instalaran sus propias emisoras digitales. Tal es el caso de UN3TV, el canal de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, que logró trascendencia “ya que además de ser una señal de la Televisión Digital Abierta (TDA), ecobra fuerza en su versión plataforma web y con su canal de YouTube” (p.1).

UN3TV se dedica a producir contenido que está relacionado a las nuevas tecnologías y los nuevos esquemas de consumo a través de formatos pensados para la web y dentro de estos, principalmente, series web. Hoy en día, pueden encontrarse una gran cantidad de series web argentinas alojadas en su plataforma. Si uno ingresa al sitio, las producciones se muestran divididas en las siguientes categorías: “Estrenos”, “Te Recomendamos”, “Ficción”, “Cortitos y al pie”, “Música”, “Existenciales”, “Entrevistas”, “Arte”, “Animación”, “Comunidad” y “Amigos”.

Dada la gran cantidad de producciones alojadas, el siguiente cuadro muestra los títulos de las series web comprendidas dentro de la categoría “Ficción” y divididas según su año de estreno.

Series web de ficción en la plataforma UN3 TV

2014	Buscando a X - Neuróticos - Simple - Tiempo Libre - Volver al Uno a Uno - Eléctrica Especial de Navidad - Eléctrica - The Carets
2015	Los Trágicos - Sucede - Mundillo - El Canal de Omar - Un Año Sin Nosotros
2016	Bambalinas Deportivas - Krudo- La Nota del Siglo - Rumuvi - Aventuras de Corazón Roto - Boy Scouts - Periodismo Total - Psicósomática - Cumbia Nena El Ser Verde - Cinéfilo - Soy Solo - Creer o No - Comediante (2016)
2017	Protagonistas - Emilia Envidia - Kaselman e Hijo - Sofía - Soy Ander - Partícula - Entera Pía- Llamando- Memoria Digital - La División -Hergé - El Galán de Venecia - Depto - Suplentes
2018	Real - Parecido - Cronicas Ferreteras -Los Demonios - Nací Ayer - Agregados Recientemente - Sigam Soñando - Tarde Baby - Leñadores - Popovich - Gorda - El Maravilloso Parque Hoolister - Postres
2019	Lxs Mentiroxs - Hotel Romanov - Barrillete Cósmico - Haciendo Escenas - Elizabeth Georgia - Influencers - Shit Happens - Masterclass
2020	Sapos - El Último Youtuber- M - Cancelled - Fehler 78 - Tony - Forasteras y Elefantes - El Sueño del Pibe - Cartas a mi Ex - Historias Migrantes

Figura 3. Fuente: elaboración propia.

La Untref aparece como productora de muchas de las series que figuran en el cuadro o compartiendo la producción con otras asociaciones. De hecho, este último es el caso de la segunda temporada de Postres, en donde la Universidad aparece asociada a la productora rosarina Prometeo Contenidos Audiovisuales, quien se encargó de producir la primera temporada de esta serie web en el marco de Espacio Santafesino.

En cuanto al proceso de carga de contenido, dado que la Untref no cuenta con un servidor de videos propio, las series son subidas primero al canal de la Universidad en

YouTube y luego estos son embebidos en su sitio web, por lo que podría decirse que Youtube es hasta ahora el principal recopilador de series web de Argentina.

Plataformas de Suscripción Paga

En consonancia con este proceso de digitalización que dio lugar a cambios en los hábitos de consumo de los usuarios y a la aparición de nuevos formatos pensados para la web, hace unos años surgen otro tipo de plataformas audiovisuales bajo una nueva lógica: la suscripción con abono mensual para poder acceder a los contenidos.

Este tipo de firmas vienen a legalizar una práctica que el usuario de internet ya venía realizando a oscuras desde hacía tiempo que es el consumo “pirata”. Según Murolo (2019) “la forma Netflix del consumo audiovisual sintetiza prácticas que ya existían en internet con pantallas piratas, como Cuevana o SeriesYonkis, y les imprime su marca” (párr. 2).

Desde que el uso de internet se masificó a lo largo del mundo, algunas personas comenzaron a subir películas y programas televisivos a la web y los usuarios empezaron a consumirlos de manera pirata, es decir, por fuera del circuito legal de visualización de ese contenido. Antes de la popularización de empresas como Netflix, HBO, o Cine.ar, en Argentina los espectadores ya se movían por su cuenta para tratar de ver películas desde la comodidad de sus casas y sin tener que pagar por ir al cine o alquilarlas en un videoclub.

Ahora bien, lo que destacó en un primer momento a este tipo de plataformas, frente a los sitios de internet que ya operaban desde antes, es la posibilidad de ver contenidos con una excelente calidad de imagen y velocidad de reproducción, sin publicidades que obstaculicen la visualización y con la enorme ventaja de ser sitios seguros, no como sucede con algunas páginas online donde se corre el riesgo de descargar diferentes virus.

El exponente más importante de las plataformas de streaming por suscripción paga al día de hoy es Netflix. Si bien en un primer momento funcionó como una curaduría de películas y series, al ofrecer un catálogo acotado de toda la producción a nivel mundial, hoy en día la mayor parte del contenido que puede encontrarse alojado allí son producciones propias, que figuran en su web bajo el título *Originales de Netflix*.

Otra empresa de contenidos que apostó por este tipo de plataforma, cosechando gran éxito, es HBO, canal de televisión por suscripción estadounidense, propiedad de la empresa WarnerMedia, que en 2010 lanzó su servicio de televisión por streaming, HBO Go al cual no se podía acceder sin ser suscriptor del canal de HBO en la televisión tradicional. Luego, en 2015, la empresa lanzó HBO Now, al cual se podía acceder por medio de una suscripción mensual al igual que Netflix, pero sin la necesidad de ser suscriptor de su canal televisivo. En su catálogo ofrece series y películas de producción propia, algunas de las cuales son estrenadas en la plataforma y otras primero en el cine. Además, tienen contrato para transmitir las producciones de diferentes compañías como Warner Bros, Sony Pictures Entertainment y Universal Studios.

Con el auge de este modelo de negocios, importantes firmas internacionales apostaron por tener sus propias plataformas de streaming. Algunos ejemplos son Amazon Prime Video, Disney+, Fox Premium y Apple TV+, compañías que fueron volcándose a brindar este tipo de servicios y potenciarse en un nuevo nicho.

En esta misma línea, también en los últimos cuatro años fue creciendo cada vez más el número de consumidores que decidieron suscribirse a las mismas y pagar el monto mensual para tener acceso a un número limitado de producciones exclusivas de cada una y gozar del derecho a ver sus estrenos antes que el resto. Este último punto es importante ya que, como afirma Murolo (2017):

Cuando una temporada se estrena y queda disponible para ser vista completa en internet, como en el caso de las producciones de Netflix, o cuando alguien sube a la web el capítulo recién emitido en televisión, algunos fanáticos esperan ansiosos el momento y sin importar si es de madrugada lo miran para llegar primero. Allí se encuentra la dimensión simbólica de la maratón: llegar primero. Haber visto el material antes que los demás y ganar una suerte de capital simbólico efímero, porque pronto vendrá otro capítulo (párr. 2-3).

Ahora bien, se hace pertinente aclarar que cuando se habla de ficciones creadas por este tipo de plataformas no se las puede englobar bajo el objeto de estudio de esta investigación que son las series web independientes ya que, si bien son producciones concebidas desde un principio para ser distribuidas en plataformas que funcionan gracias a internet, siguen lógicas completamente distintas que las hacen diferir en sus características principales. Esto se debe a que el modelo de producción y consumo de las series realizadas por dichas compañías se asemeja más al televisivo. El mismo comprende capítulos más largos, que generalmente duran entre 30 y 60 minutos, grandes recursos financieros para filmarlas, con una mayor apuesta escenográfica y argumentos más complejos y detallados, factores que provocan que los espectadores suelen preferir consumirlas desde computadoras o televisores conectados a internet, por sobre sus celulares, abocándose por completo a la historia sin que haya distracciones de por medio que los hagan perderse de la trama.

Por este motivo, se decidió excluir de la presente investigación a este tipo de producciones ya que se entiende que asemejarlas a las series web por el solo hecho de compartir su concepción y distribución a través de plataformas digitales es ignorar todas las diferencias sustanciales que ambas tienen en las distintas etapas de su conformación, pudiendo traer, en consecuencia, conclusiones erradas al presente trabajo.

El Caso de las plataformas Cont.ar y Cine.ar

Cine.ar Play es una plataforma argentina de streaming que contiene películas, series, documentales y cortos nacionales. Es parte del sistema de pantallas del INCAA - Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales- que también incluye a los Espacios INCAA y a su canal de televisión hermano Cine.ar TV. La plataforma Cine.ar Play fue lanzada durante el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner en el año 2015, en ese entonces bajo el nombre Odeón. Fue concebida al calor de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, impulsada también durante su gestión, donde a partir de programas estatales, la producción de contenidos audiovisuales en el país, y sobre todo en las provincias, creció de forma acelerada.

Algunas personas empezaron a referirse a Cine.ar Play de forma coloquial como “el Netflix criollo” ya que se creó con el objetivo de adaptarse a las nuevas tendencias de consumo audiovisual que venían dándose a nivel mundial, pero con la decisión de contar con un catálogo de producciones argentinas, tanto de ficción como documentales, a modo de poner en valor la cultura nacional.

Pamela Carlino, productora de la serie web Postres, precisa que Cine.ar Play también comparte algunas semejanzas con Netflix:

Si bien no hay suscripción al modo de Netflix, es decir que no es necesario abonar una cuota mensual para ver gran parte de sus contenidos, ninguna de las dos tiene criterio de programación. HBO al tener un canal televisivo tiene un criterio de programación que viene definido por subir producciones de su autoría, mientras que Netflix y Cine.ar absorben de todo porque el objetivo es acumular la mayor cantidad de producciones. En el caso de esta última, producciones argentinas, más allá de las realizadas por INCAA (comunicación personal, 3 de marzo del 2020).

En el año 2018, durante el gobierno de Mauricio Macri, aparece Cont.ar, una plataforma digital de contenidos nacionales lanzada por el Sistema Federal de Medios Públicos. Además de películas, documentales, series, esta plataforma agrupa contenidos audiovisuales producidos por canales de televisión como PakaPaka, Canal Encuentro, Televisión Pública y DeporTV y cobró mucha relevancia ya que al momento de su estreno anunciaron que los partidos del Mundial de Fútbol podrían verse por el sitio.

Tanto Cine.ar como Cont.ar son plataformas de acceso gratuito, aunque desde hace dos años Cine.ar cobra a los usuarios para ver películas incluidas en su segmento Cine.ar Estrenos, donde se alojan producción recientemente distribuidas para su visualización. Según Carlino, esta decisión se debe a la llamada Ley de Cine que establece que las películas deben ser estrenadas en tres soportes distintos. “Dado que ya no existen las distribuidoras de DVD o de VHS, lo que hace Cine.ar al cobrar es ser como un videoclub y contar como uno de esos tres soportes” (comunicación personal, 3 de marzo del 2020).

En lo que respecta a su visualización, los usuarios deben registrarse en el sistema con una cuenta, la cual deberán indicar cada vez que ingresen a la plataforma, aunque la misma se realiza sin costo y en pocos minutos. A diferencia de Vimeo y Youtube, que permiten al usuario subir contenido en el momento, el contenido que quiera ser subido a Cont.ar o Cine.ar debe ser previamente programado por las personas que administran las plataformas. A su vez, las producciones deben cumplir con ciertos requisitos para ser subidas. En el caso de Cine.ar, uno de estos requisitos es ponerle subtítulos descriptivos a la serie. Según Carlino, este fue el motivo por el cual Postres 1 no está subida a su plataforma, ya que nunca hicieron los trámites para agregar los subtítulos, lo que provocó que la serie quedara automáticamente excluida.

En la actualidad, tanto Cine.ar Play como Cont.ar incluyeron en sus catálogos diferentes series web argentinas. En el caso de Cine.ar Play, la plataforma en la actualidad tiene alojadas 33 series web.

Series web programadas en la plataforma Cine.ar Play

2014	Eléctrica - Mondiolas - Simples -Tiempo Libre - En el Carrousel - Cúmulo y Nimbo - Cortos de Gigantes
2015	Lado C, El Caso Q - Algo de Carlos - Un año sin Nosotros - Tercer Tiempo - Tutelandia - Cómo hace una serie de Superhéroes - Mundillo
2016	El Cactus - Pasantes - Juana
2017	Estilo Esther - Soy Ander - No Quedé - Inspiración - Anoche En París - Culiados - Minga - Emilia Envidia
2018	Haciendo Escenas - Gorda - Bares
2019	Hijos del Rigor - Humus
2020	Julia Off

Figura 4. Fuente: elaboración propia.

Vale destacar que Pasantes no se encuentra en Youtube, pero, tal como indica el gráfico, está alojada en Cine.ar Play y puede visualizarse desde el sitio. Otra serie que puede encontrarse en la web es Bares, ganadora del programa Espacio Santafesino en el año 2017 y producida en el año 2018.

En el caso de Cont.ar, se encontró una menor cantidad de series web que en Cine.ar Play. En el siguiente gráfico quedan expuestos los títulos que componen la programación actual de Cont.ar para este formato.

Series web programadas en la plataforma Cont.ar

2015	Un año sin nosotros
2016	Comediante - Psicosomática - Un Toque Han Solo
2017	El Amador de Gatos - Jingleros - La División - Memoria Digital

Figura 5. Fuente: elaboración propia.

Algo interesante a subrayar es que todas estas series web que se encuentran en Cont.ar también están subidas a la plataforma de UN3TV, hecho que responde a la naturaleza misma de este tipo de producciones de ser *multipantallas*. A esto mismo hace referencia Murolo (2019) al afirmar que “una característica que comienza a vislumbrarse en las series argentinas es la multiplicidad de pantallas donde encontrarlas” (p. 53).

Por su parte, el estudio de Enfoque Consumos Culturales también evidencia a través de un gráfico la popularidad de Cine.ar y Cont.ar, que se cuelan entre las plataformas elegidas por los usuarios de Argentina a la hora de visualizar contenidos a través de internet. Aunque hay que destacar que ambas se encuentran muy por detrás de otros sitios que al día de hoy ostentan la hegemonía en la visualización de contenidos audiovisuales como los ya nombradas: Netflix y Youtube.

Plataformas utilizadas con mayor frecuencia

Netflix	83%
Youtube	64%
Flow (Cablevisión)	19%
Cuevana	14%
HBO Go	10%
DirecTV Play	9%
Fox Play	8%
Telecentro Play	8%
Movistar Play	6%
Cine.ar Play	4%
Google Play Movies	4%
Cont.ar	4%
Miradetodo	4%
PopCorn Time	4%
Claro video	3%
Cinemargentino	2%
Vimeo	2%
Amazon Prime	2%
Qubit.tv	1%
MUBI	1%



Figura 6. Fuente: Enfoque Consumos Culturales.

Casos de Estudio: Postres y Pasantes

Presentación y descripción de los Casos

Para observar las especificidades propias de las series web independientes producidas y distribuidas en Santa Fe, se trabajará con el programa Espacio Santafesino, a partir del estudio de caso de las series ganadoras de la categoría en 2015: Postres y Pasantes.

En primera instancia, será fundamental precisar cómo se estructura narrativamente el relato en cada una de las producciones y detallar cuál es el formato y género al que responden, si son historias autoconclusivas o con continuidad a lo largo de los episodios, si existen o no tramas paralelas a la historia principal, si durante la serie se abordan temáticas de vanguardia para el momento en que fueron realizadas, si se utilizan recursos cinematográficos como el flashback y el flashforward. En este punto será necesario dar cuenta de todos aquellos elementos que intervienen en el relato.

Se analizará la presencia de elementos seriados y digitales dentro de cada una de las producciones. En lo que respecta a su dimensión serial, se detallará la cantidad de capítulos y personajes que forman parte de cada historia, la repetición de componentes que generan una relación entre los episodios y le aportan cohesión a la serie, la retransmisión de escenas pasadas al principio de los capítulos como forma de contextualizar a la audiencia y su continuidad en segundas temporadas. En lo que respecta a su dimensión digital, se buscará dar cuenta de aquellos elementos propios del medio digital para el cual fueron pensadas estas producciones. En este punto también se analizará las plataformas de distribución de las series web seleccionadas, sus alcances y limitaciones.

Los puntos anteriormente mencionados serán contrapuestos al modelo de producción y distribución para televisión. El objetivo es dar cuenta de forma detallada

acerca de cómo el formato de serie web configura un modelo de producción y distribución de contenidos propio.

Vale aclarar que al momento de abordar las series en relación a sus personajes y estructura de guion, en *Pasantes* se analizará la totalidad de la misma, mientras que en *Postres*, al ser todos episodios con argumentos y personajes distintos, se analizará el capítulo *Selva Negra*, el segundo de la serie.

Sinopsis Narrativa en ambas series

Postres es una serie web guionada y dirigida por el cineasta Nicolás Méndez, y producida por la productora Prometeo Contenidos Audiovisuales. En su sinopsis, se define como una comedia negra centrada en el concepto de la hora del postre y con la sobremesa como punto de contacto entre seis historias que nunca se cruzan y que funcionan como disparador de cada uno de los conflictos que versan en torno a temáticas como la venganza, la discriminación, el bullying, los prejuicios y el machismo.

En el primer episodio de *Postres*, “*Tiramisú*”, la protagonista es la abuela de la familia, el personaje central de la historia, sobre el cual gira la trama en torno a un festejo por su cumpleaños y a una torta con la cara de su ídolo Marlon Brandon, aunque sus familiares le encuentran un parecido al actor Fabián Gianola. Este error termina provocando una discusión con consecuencias para su salud.

En el segundo episodio, “*Selva Negra*”, el protagonista es el novio de una chica al cual sus padres invitan a comer el postre con su familia. Con el correr del episodio se evidencia que ambos son dos personas prejuiciosas que no están de acuerdo con que salga con su hija.

En el tercero, “*Masas secas*”, el personaje principal es Marcelito, integrante de un grupo de amigos de la secundaria que vuelve a reunirse luego de años y del cual quiere cobrar venganza por haberse burlado de él durante la adolescencia.

En el cuarto, “*Vigilante*”, el protagonista es Pedro, un hombre enfermo que reúne a su familia para que lo ayuden a cumplir su último deseo que es el de mantener relaciones sexuales con un afroamericano y un albino.

En el quinto, “*Torta de 80 Golpes*”, la protagonista es una mujer que asiste obligada a un curso sobre cómo ser mujer, dictado por la esposa de un teniente policial, pero termina rebelándose ante el grupo.

En el sexto episodio, “*Pionono*”, el personaje también es el novio de una joven que decide presentarle a su familia, pero esta lo empieza a acosar sexualmente mientras comen el postre.

Pasantes es una serie web dirigida y guionada por Sergio Hetrea, y coproducida también por la productora Prometeo Contenidos Audiovisuales. En cuanto a su sinopsis, la serie se centra en Lautaro, un chico de 18 años que vive en un pequeño pueblo llamado Santa Irene al que nunca se sintió arraigado. Cuando la escuela, como parte del ciclo educativo del último año, le asigna una pasantía de un mes en la comuna deberá lidiar con el trabajo de oficina, algo que al principio no le gusta. Pero entre las personas con las que va a trabajar se encuentra a Daniela, una chica que está realizando la misma pasantía y con la que Lautaro tendrá una conexión inmediata. A partir de allí, cada capítulo nos va develando un poco más acerca de los sentimientos de Lautaro por su trabajo y por su compañera y acerca de otras cosas que pasan en la comuna de Santa Irene puertas para adentro y que reflejan la idiosincrasia de un pueblo al cual Lautaro no termina de acostumbrarse.

Convocatoria de Espacio Santafesino

Espacio Santafesino fue un programa creado por el Ministerio de Innovación y Cultura de la provincia de Santa Fe en el año 2008, durante el gobierno de Hermes Binner. El mismo se dedicó a fomentar proyectos y emprendimientos culturales para promover el desarrollo de múltiples producciones a lo largo de todo el territorio provincial. Según se indica en el sitio web de Espacio Santafesino, para cumplir con dicho objetivo, el programa efectuaba distintas instancias de acompañamiento como, por ejemplo, encuentros de formación, acciones de promoción y apoyo a sectores emergentes. Se realizaban dos convocatorias anuales que son “Estímulo a las Industrias Culturales” y “Apoyo a la Producción Cultural”, donde los equipos podían presentarse con sus proyectos a distintas categorías que contemplaba el programa.

Entre las categorías que componían la convocatoria para las industrias culturales se encontraba la de Serie Web, que fue incorporada a partir del año 2015 en la séptima edición del programa. Durante la presentación de la misma en la ciudad de Carcarañá, la ex subsecretaria de Producciones e Industrias Culturales, Cecilia Vallina, señaló que su inclusión respondió a la decisión de “compatibilizar con los nuevos formatos y las nuevas pantallas. (...) a que haya distintos tipos de formatos, desde producciones especiales pensadas para la web como para la televisión”. (Carcaweb, 2015, 6m42s)

Vale destacar que, desde el 2015, todos los años se realizaba una nueva convocatoria donde eran seleccionados dos proyectos de serie web que recibían una asignación estímulo tendiente a cubrir parte de los gastos para poder llevar a cabo la producción. A su vez, el programa decía contar con instancias de asesoramiento y consultas con profesionales especializados.

En lo que respecta a series web, Espacio Santafesino establecía algunos criterios específicos que debían cumplir los integrantes que componían el equipo encargado de la

serie. En primera instancia, se establecía que el proponente, que era la persona que figuraba a cargo del proyecto, fuera mayor de 18 años y tuviera un mínimo de 3 años de residencia continua y comprobable en la provincia al momento de realizar su presentación. En el caso específico de las series web, las reglas establecían que el proponente de un proyecto que se presentase a la categoría debía ser el director del mismo de manera excluyente y no podía ser productor de un proyecto presentado por otro proponente en esta convocatoria.

Una vez elaborada la carpeta de producción del proyecto, el proponente debía presentarlo mediante inscripción online en el sitio web de Espacio Santafesino, sin poder ser ingresado por otras vías. Un jurado lo evaluaba, junto a los demás, y definía si quedaba o no preseleccionado. Si el mismo era elegido dentro de esa etapa, el proponente pasaba a una instancia presencial a la que debía asistir a defenderlo, con hasta dos personas de su equipo como máximo. Luego de esta fase, se comunicaban cuáles eran los proyectos seleccionados para recibir la asignación. Desde su implementación en el año 2015, el programa seleccionaba dos series web para que recibieran este financiamiento. Una vez depositado el dinero, el equipo contaba con un plazo máximo de 8 meses para entregar la serie terminada.

A diferencia de otros programas de financiamiento que otorgan el dinero en cuotas, Espacio Santafesino depositaba todo el monto del subsidio en la cuenta de los ganadores de la convocatoria a fin de año. Según Agustín Del Carpio, quien se desempeñó dentro del programa y a su vez fue productor de Pasantes, era muy común que lo primero que hicieran los realizadores fuera depositarlo en un plazo fijo para que la suma no se devaluara:

Generalmente ya con la plata depositada las cabezas de cada área se ponían a trabajar en el proyecto y las filmaciones solían empezar en febrero o marzo porque

si uno dejaba pasar varios meses empezaba el frío y los días se acortaban y en términos de producción eso no conviene, son factores que te complican la filmación (comunicación personal, 9 de abril del 2020).

Condiciones de financiación y producción

Tanto Pasantes como Postres recibieron un monto de 260 mil pesos cada una para realizar una serie de seis capítulos del género ficción que luego se estrenaría en la web. A este monto de dinero el programa lo define como una asignación estímulo, lo otorgado no suele alcanzar para cubrir todos los gastos del rodaje de una serie, por eso se incluye la palabra estímulo para hacer mención a que este monto es una ayuda para fomentar su realización.

Sin embargo, en este tipo de producciones realizadas de manera autogestionada siempre hay gastos que quedan sin cubrir. Para Esteban Trivisonno, al frente de la productora Prometeo Contenidos Audiovisuales, es aquí en donde se refleja la importancia de conseguir otros aportes que sostengan el proyecto cuando el aporte público no alcanza. En estos casos, una solución es realizar canjes con distintas marcas donde, a cambio de tener visibilidad durante la serie como estrategia publicitaria, la marca otorgue de forma gratuita productos que son necesarios para las escenas. Pamela Carlino señala que “en la primera temporada de Postres se consiguieron algunas marcas que acompañaron y canjes de muebles, porque en las escenografías está todo tan estetizado que hacían falta objetos particulares” (comunicación personal, 3 de marzo del 2020).

Por su parte, Del Carpio, cuenta que tuvieron que ingeniárselas desde la producción de la serie para poder hacer rendir el presupuesto, pero que en líneas generales no recurrieron al canje como estrategia porque el formato de serie web en ese entonces

era algo muy nuevo que las marcas y empresas aun veían con cierta desconfianza, por lo que lograr acuerdos comerciales no era algo sencillo:

Hubo que resignar cosas, el director tenía pensado que haya más personajes en la serie y se recortaron algunos porque no había plata para pagarles a tantos. O buscaba complejizar algunas escenas y la producción le marcaba que no quedaba suficiente tiempo dentro de la jornada o que de nuevo el presupuesto no alcanzaba para eso. El financiamiento rindió porque los técnicos aceptaron cobrar menos de lo que deberían haber cobrado por sindicato y porque tampoco tuvimos mucho gasto en locaciones, que es un factor que en gran medida encarece el presupuesto de la serie. En nuestro caso pensamos cuáles eran las instituciones que nos podían ayudar y encontramos una buena llegada con sindicatos, instituciones gubernamentales que nos cedían los lugares. Solamente nos cobraron una locación en la Asociación de Fotógrafos Profesionales y un precio muy accesible (comunicación personal, 9 de abril del 2020).

Más allá de las estrategias que los equipos de cada serie buscan para poder hacer rendir el presupuesto con el que cuentan, lo interesante es destacar que, al día de hoy, la producción de las series web en Argentina sigue dependiendo en gran medida de la financiación de entidades y organismos principalmente públicos. Como sostiene Murolo:

Sabemos que el cine corta ticket y la televisión se sustenta a partir del cable con suscripción y la tv abierta con publicidad. En internet tenés pantallas que son pagas, un modelo triunfante porque ofrecen muchas producciones a cambio de abonar una cuota relativamente barata. Las series web propiamente dichas, esas ficciones breves de diez capítulos, se sustentan por convocatorias. La Bienal de Arte Joven de Buenos Aires, el INCAA, el Fondo Nacional de las Artes, Espacio Santafesino son ejemplos. También aparece un circuito de creación aparte, que

está terminando de encontrar su modelo de negocios y es la Untref TV, con su canal en Youtube (comunicación personal, 24 de abril del 2019).

Por otro lado, el hecho de que la producción de series web dependa en muchos casos de la obtención de financiamiento por parte de este tipo de instituciones hace que la mayoría no presente segundas temporadas ya que ganar esta clase de convocatorias no es algo sencillo. Es importante destacar que algunas series web pudieron realizar nuevas temporadas recurriendo al método de crowdfunding, forma de financiación colectiva mediante la cual productores pueden recibir donaciones económicas de personas de forma online a lo largo de todo el mundo para financiar su proyecto. Tal es el caso de series web como Eléctrica, de Esteban Mennis y Cualca, de Malena Pichot. En el primer caso, luego de asociarse a UN3TV y lanzar su primera temporada, Mennis incursionó en el crowdfunding y con el dinero recaudado pudo lanzar tres nuevos capítulos de Eléctrica, a modo de segunda temporada. En el caso de Cualca, en 2014 lograron reunir \$245 mil que les alcanzó para realizar diez capítulos que conformaron la segunda y última temporada de la serie. Con respecto a Postres, la misma logró realizar su segunda temporada al presentarse a una nueva convocatoria, esta vez del INCAA, que inauguró su concurso de fomento a las series web en el año 2016. Carlino señala que en esta ocasión decidieron hacer pantalla asociada con la Untref, compartiendo la logística y los costos de producción de la serie:

Nunca logramos que la Untref nos compre los derechos de la primera temporada de Postres, dado que hay una cuestión de cartel que ellos no pueden ceder porque es su modo de producción y nosotros la habíamos hecho con Espacio Santafesino que exige la colocación de ciertas etiquetas al principio de los capítulos y tener disposición sobre el material durante dos años. Pero con el INCAA esto no pasa, ellos no tienen problema en ceder la exclusividad de la producción, así que

pudimos coproducir con la Untref y que la misma se estrene en su canal (comunicación personal, 3 de marzo del 2020).

Al momento de haber recibido la asignación estímulo, los productores señalan que ambas series tenía definidas a las cabezas de área de cada equipo y que las personas que ocupaban estos roles se pusieron casi de inmediato a trabajar en su pre producción. Además, ambas compartían el asesoramiento y el apoyo, en mayor o menor medida, de la misma productora, un aspecto que Trivisonno, como fundador de Prometeo, considera importante ya que señala que de parte de Espacio Santafesino nunca recibieron ninguna instancia de acompañamiento sobre la producción de las series y que estos se desentendieron del proyecto hasta que fue finalizado, por lo que, según su opinión, tener el apoyo de una productora con experiencia en el desarrollo de contenidos audiovisuales es muy importante para los jóvenes que empiezan a incursionar en este terreno de manera profesional.

El hecho de que tanto Postres como Pasantes fuesen de la misma ciudad y compartiera la misma productora, generó la necesidad de que ambas series se pusieran de acuerdo para grabar en momentos distintos. Sobre este punto, Trivisonno destaca:

Primero decidimos filmar Postres porque era la serie que tenía la mayor cantidad de cosas resueltas y la más sencilla de encarar. Preprodujimos en enero y la filmamos en febrero y ese mes las cabezas de área de Pasantes comenzaron a hacer la preproducción para empezar a filmar en marzo. Fue importante ponernos de acuerdo porque, al ser una ciudad relativamente chica en lo que respecta a la esfera audiovisual, puede pasar que coincidan en solicitar cuestiones similares. En el caso de las series, se tuvo que hacer traspaso de equipos de una producción a la otra, por ejemplo, las luces que alquilamos para Postres fueron las mismas que alquilamos para Pasantes, aunque en el caso de Pasantes tuvimos la suerte de que

la Universidad UAI nos prestara algunos de sus equipos gratis porque Sergio había cursado allí y la serie web era su tesis así que como estudiante le correspondía (comunicación personal, 19 de abril del 2020).

Análisis de los Casos de Estudio

Según género

Postres se define dentro del género comedia negra, que se caracteriza por tratar temas sensibles para la sociedad de forma humorística y usando muy frecuentemente el recurso de la ironía o el sarcasmo para generar un pensamiento crítico o reflexivo por parte del público en torno a los contenidos abordados. Para generar humor apela a poner a sus personajes bajo situaciones hilarantes en cada capítulo y eso hace que la serie también pueda ser encasillada dentro del humor absurdo o disparatado, ya que muchas de las situaciones carecen de sentido y son irracionales. Un ejemplo de esto es el quinto capítulo donde una mujer tiene que conseguir un certificado asistiendo a un curso de buenas costumbres femeninas a cargo de la esposa de un militar de alto rango y la última prueba consiste en masturbarse mirando la foto de sus esposos, o el cuarto capítulo donde un hombre que tiene una enfermedad terminal pide como último deseo a su familia que le consigan un albino y un afroamericano para mantener relaciones sexuales. Este tipo de situaciones son acompañadas de personajes verborágicos, con looks exagerados y sobreactuados, en escenografías que imitan los escenarios de tipo *sketch*, con decorados artificiales y estridentes elegidos a propósito para cargar la escena visualmente y estar a tono con las actuaciones.

Además de conflictos disparatados como los ya mencionados, aparece la dimensión dialógica, donde se utilizan recursos provenientes de la literatura. Uno de estos es la figura del doble sentido, en la que una frase puede ser entendida de dos maneras distintas, generalmente con comentarios que indirectamente remiten al plano sexual. Otra figura que aparece es la de la ironía, en donde los personajes dan a entender cosas contrarias a las que sienten o piensan. También hay un recurso proveniente del cine que es muy usado para causar humor y aparece varias veces en la serie: el *gag*. Este busca

causar un efecto cómico inmediato a partir de imágenes que suelen ser bizarras o ridículas y desentonan dentro de la escena. A modo de ejemplo, en el primer capítulo de la serie podemos señalar un gag visual en el momento donde los hijos le señalan a la madre que su padre tiene una fobia con los enanos y ella trata de defenderlo, pero la cámara enfoca sus pies y la mujer aparece con dos ladrillos atados con una cinta, en vez de zapatos, que hacen referencia a que la mujer los usa para ser más alta y complacer a su marido. Otro gag aparece en el segundo capítulo, cuando todos los invitados toman champagne en copas y hay un personaje que es tratado como inferior, el cual aparece bebiendo en un vaso de plástico.

Por otro lado, se encuentra *Pasantes*, que si bien en su ficha técnica aparece encasillada dentro del género comedia, tiene elementos propios de una comedia romántica ya que la serie combina momentos de humor con otros más sensibles y emocionales que se centran en el vínculo que Lautaro, el protagonista de la historia, va estableciendo con Daniela, su compañera de trabajo y en los sentimientos de este hacia su pueblo.

Lo primero que la serie deja ver al espectador con respecto a su género es que se trata de una comedia que busca el humor a través de chistes que hacen referencia a lo que significa vivir en un pueblo, el hecho de que todos se conozcan, de que cada persona sepa cosas íntimas de los otros y de las pocas opciones que hay para entretenerse. Estos chistes están presentes a lo largo de toda la serie, pero con el correr de los capítulos se da lugar a instancias de reflexión y a situaciones de conflicto que se plantean desde un lado más afectivo y no tanto desde el humor. Se puede decir que estos momentos son lo que efectivamente hacen avanzar la trama de la historia ya que son situaciones que motivan un cambio de mirada por parte de los personajes con respecto a un asunto y donde estos definen acciones a tomar.

Según formato

Antes de analizar el formato que presenta cada serie es necesario definir este término.

Lo primero que se puede señalar es que se trata de la forma en la que se va a contar la historia, en la que se va a presentar un producto audiovisual y en la que se va a aplicar el género elegido. Existen gran cantidad de formatos como el reality show, las telenovelas, incluso las series web son un formato con sus propias particularidades, aunque estas pueden desarrollar su trama de múltiples maneras, combinándose con otros formatos que hacen a la variedad de tipos de series web como docuseries, docureality, musicales web, etc. Para los guionistas, pensar cómo va a ser el formato de la historia que se quiere contar es una cuestión de creatividad, pero también es una cuestión económica. Hoy en día aquellos realizadores que presentan las carpetas de sus proyectos a programas de financiamiento como Espacio Santafesino deben enfocarse en el formato ya que es un aspecto en el que los jurados pondrán la lupa y analizarán en detalle. El formato debe ser creativo y debe servir para desarrollar la historia pensada y debe poder adaptarse a los recursos financieros que el programa otorga.

Como se señaló anteriormente, en Postres cada capítulo se centra en una historia en particular, es decir que los episodios son autoconclusivos, tienen un comienzo, nudo y desenlace y duran entre 10 y 17 minutos, un tiempo un poco más extenso que el de las series web promedio que generalmente se sitúan entre los 5 y los 10 minutos. La conexión entre los episodios se da a raíz de que todas las historias transcurren a la hora del postre y cada capítulo lleva el nombre de un postre diferente, esto le da una identidad narrativa a la serie. Otro aspecto identitario de la serie es que todos los episodios transcurren en una única escena, con los personajes sentados alrededor de una mesa y en una localización que por lo general es la cocina o el comedor de una casa.

El formato en el que son presentados los capítulos responde al de los clásicos sketches televisivos que constan de una escena, la mayoría de las veces humorística, que transcurre toda en una sola locación y que tiene su origen en el teatro de Inglaterra. De hecho, es un formato fácilmente trasladable al teatro por sus facilidades compositivas y no es casualidad que la actuación de los personajes de la serie también emplee recursos teatrales ligados a la sobreactuación. Con esto, se hace referencia al hecho de que, al no contar con la posibilidad de ser captados en distintos planos y con mayor detalle, los actores teatrales suelen recurrir a la utilización de todo su cuerpo y a hacer grandes gesticulaciones, movimientos corporales y tonos de voz exagerados para destacarse frente al público. En *Postres*, esta sobreactuación sirve como un recurso humorístico más de la serie.

En cuanto a los personajes, aparecen entre cuatro y cinco por capítulo, aunque hay actores que participan en más de un episodio encarnando roles distintos. Esta repetición actoral no trae consecuencias en lo que respecta a la verosimilitud de la serie, al tener cada capítulo su propio argumento.

Al centrarse en la escenografía, lo primero a señalar es que todas las escenas transcurren a la hora del postre y se desarrollan siempre alrededor de una mesa ubicada en el comedor, living o cocina de la casa. No hay cambios de escenario durante el capítulo, se trata de una sola puesta en escena ambientada siempre en interiores y, de hecho, esta fue una serie que se filmó en su totalidad dentro de un estudio, lo cual abarató en gran medida sus costos. Según Pamela Carlino, la decisión de cambiar las escenografías para cada capítulo fue una posibilidad que apareció a la hora de evaluar los recursos con los que se contaban para producir la serie y no una decisión que venía dada de antemano en el guion:

Originariamente nosotros íbamos a grabar la serie con recursos propios y en nuestro espacio de trabajo, en un estudio que era más de tipo fotográfico, entonces definimos tener un elenco grande, donde cada actor interpretara un solo personaje a lo largo de la serie y donde los capítulos transcurrieran siempre en el mismo espacio. Pero cuando ganamos el concurso y obtuvimos el financiamiento nos pusimos a pensar de qué modo podíamos potenciar este proyecto, que en un primer momento pensábamos hacer con autogestión propia. Fue así que se nos ocurre tener un elenco fijo con actores que interpreten distintos personajes e ir cambiando las escenografías capítulo a capítulo, llevar la serie a un estudio mejor preparado e invertir gran parte de nuestros recursos en la decoración de las escenas (comunicación personal, 3 de marzo del 2020).

Comparándola con Pasantes, las escenografías en Postres son más cargadas en cuanto a decoración, con una apuesta visual fuerte que se debe, por un lado, a sumar un atractivo visual al espectador ya que, al transcurrir el capítulo en un único escenario, la escena puede volverse un poco monótona y los colores y el decorado ayudan a resaltarla. Por otro lado, la estética escenográfica se complementa muy bien con la impronta de la serie que también tiende a la exageración. En este sentido, los decorados colaboran a darle al espectador esa sensación de exceso permanente.

En cuanto a Pasantes, la serie web está compuesta de seis capítulos, pero con un tiempo de duración más breve en sus episodios, que se sitúa entre los ocho y los once minutos, ajustándose a los parámetros de duración estándar de este formato.

A diferencia de Postres que, como se analizó, está estructurada en base a capítulos que presentan y finalizan una historia particular sin tener relación argumental entre uno y otro, en Pasantes la historia que se cuenta es una sola y se va desarrollando a medida que

los episodios transcurren, es decir que será necesario verlos en orden y hasta el final para entender la historia e ir obteniendo mayor información argumental que nos permita conocer a sus personajes, su personalidad, deseos, miedos preocupaciones y metas. Se puede afirmar que *Pasantes* retoma el formato de miniserie, en donde la trama avanza capítulo a capítulo a partir de una narrativa continua que, en contraposición a las narrativas autoconclusivas, presentan un conflicto principal que motoriza la historia, con su respectivo desenlace y resolución del mismo a lo largo de los episodios. En este sentido, se hace necesario que los personajes se mantengan también capítulo a capítulo, por lo que cada actor tiene el suyo particular dentro de la serie y estos aparecen con mayor o menor intensidad de acuerdo al rol que ocupan, cuestión que se analizará en profundidad más adelante.

A diferencia de *Postres* que recreó sus escenografías dentro de un estudio, *Pasantes* utiliza locaciones reales. Las escenas de interiores fueron filmadas en Rosario y la mayoría de estas transcurren emulando a las oficinas de la comuna de Santa de Irene, pero hay dos capítulos que suceden por fuera de este espacio. La serie también cuenta con escenas en exteriores que transcurren en parques y zonas rurales y que fueron filmadas en el pueblo San Jerónimo Sur. Los colores que priman en las escenografías son fríos, con gran cantidad de blanco y gama de marrón, que dan la sensación de un ambiente de trabajo y de un pueblo aburrido y monótono.

Según su focalización narrativa

Para empezar, será necesario precisar qué es una narración ya que es un concepto clave que define el modo en que se estructuran los acontecimientos de cualquier tipo de relato, como son en este caso las dos series estudiadas. Cora Requena Hidalgo (2006), hace referencia a que narrar es contar algo de una determinada manera:

Según la escuela narratológica es imposible la existencia de una narración sin la presencia de un narrador, es decir, de un ente de enunciación (no necesariamente antropomórfico) que cuente unos hechos y lo haga de determinada manera; e igualmente imposible que la narración no posea ciertas coordenadas temporales que sitúen al narrador, a los hechos y su relación en el discurso (p.2).

Josep Prosper Ribes (2015), afirma que toda narración tiene la presencia de un ente de ficción que se encarga de transmitir los acontecimientos y que se denomina de maneras distintas como sujeto de la enunciación, instancia narradora, meganarrador, entre otras. Para el autor, este ente narrador se hace presente en el relato audiovisual a través de aquellos procedimientos significantes que son necesarios para la construcción del mismo:

En el relato audiovisual, estas manifestaciones de su presencia estarían vinculadas a las técnicas de elaboración que permiten contar historias audiovisualmente como pueden ser la composición del plano, las transiciones, los desplazamientos de cámara, el uso de la música extradiegética, etc. Es decir, estamos considerando que toda instancia narradora deja señales de su trabajo productivo en el relato, señales o huellas que permiten considerar su existencia al margen de que se manifieste explícitamente como narrador (p. 465).

Ahora bien, Prosper Ribes (2015) indica que además de un narrador el relato requiere necesariamente de un narratario. Existen diversos procedimientos por los cuales un relato audiovisual puede manifestar la presencia de un narratario de forma explícita o implícita, a esto lo llama narratario no representado (implícita) y narratario representado (explícita). En el caso del primero, el autor afirma que “cualquier relato audiovisual puede tener un narratario delegado, ya sea diegético o extradiegético y, aun así, no mostrarlo en modo alguno dentro de la historia, “que no aparezca su imagen en el plano ni tampoco

ninguna manifestación concreta de su persona” (p.469). Sin embargo, hay maneras de nombrarlo y esto es posible gracias a la intervención de un narrador, al cual la presencia del narratario le sirve para ir orientando su relato y, por lo tanto, canalizar adecuadamente la narración. Un ejemplo de esto es la serie “*House of Cards*”, donde el protagonista habla seguido a cámara dirigiéndose a un narratario que está por fuera del relato, a modo de complicidad.

En el caso de que sea un relato donde el narratario está representado, este aparece dentro de la historia, tiene voz y está encarnado físicamente por una persona, animal o ente, al mismo tiempo que el narrador también se muestra. El primero suele interpelar al segundo para reconducir su relato y su presencia e intervenciones son fundamentales para la historia. Un ejemplo de esto es la serie de televisión “*How I met your mother*”, que se centra en el relato de un hombre que les cuenta a sus hijos cómo conoció a su madre y en algunas oportunidades se muestra a los hijos de espaldas interrumpiendo el relato del padre o haciendo preguntas que reconducen su narración.

En el caso de *Postres*, la presencia del narratario es durante todo momento implícita, es decir que el narrador no explicita en ningún momento su presencia, ni dentro de la historia (diegéticamente), ni por fuera de ella (extradiegéticamente). No hay comentarios directos que interpelen a las audiencias haciéndolas partícipes de los hechos, ni tampoco comentarios indirectos donde a través de formas verbales o pronombres referidos a la segunda persona los personajes hagan mención a un otro ficticio que los está viendo y es cómplice de lo que sucede en la escena. En cuanto a lo gestual, tampoco hay miradas a cámara por parte de los personajes que den cuenta de que estos están al tanto de que otro los está filmando y están siendo observados.

Algo interesante a señalar es que en *Pasantes* el narratario si queda explicitado de forma extradiegética, a partir del recurso narrativo de la voz en off, una técnica de

producción donde se transmiten los pensamientos de un individuo. La serie comienza con la voz en off de Lautaro presentando a su pueblo y a él mismo en un monólogo que se dirige de forma directa a un otro que está por fuera de la serie. Este relato transcurre mientras se muestra a Lautaro atravesando distintos escenarios, montaje que es utilizado para situar al espectador de forma rápida en tiempo y lugar de la serie. Mientras camina rumbo a su trabajo, Lautaro cuenta, a grandes rasgos, cómo es su vida en Santa Irene y que ese día es el primero en el que comenzará a desempeñarse como pasante en la comuna. Esta información le sirve al espectador para tener una introducción de la historia y del personaje, saber cómo se siente, qué opiniones tiene sobre su pueblo y en qué punto de su vida se encuentra. El recurso de la voz en off es muy utilizado para proveer de información a la audiencia en poco tiempo, permitiendo explicitar los pensamientos del personaje. En el caso de Pasantes, solo aparecerá esta única vez al principio del primer capítulo y no volverá a ser retomado. Tampoco se volverá a detectar, con el correr de los episodios, una nueva referencia de los personajes hacia un narratario externo.

Según su estructura narrativa

El objetivo de este apartado es dar cuenta de algunas cuestiones generales que hacen a la estructura narrativa en las series web. La idea es poder partir de una base que permita detectar puntos en común y diferencias con las series televisivas, para luego proseguir a un análisis más profundo de ambas, analizando los elementos que componen cada una de las historias: estructura seriada, personajes principales y secundarios, aspectos televisivos y cinematográficos en su narrativa, especificidades digitales, interacción con las audiencias, entre otros.

Viendo de una manera general el modelo de presentación de las series, se encuentra que las dos están estructuradas en base a capítulos. Este modelo de serialización

en ambas producciones sigue la lógica televisiva de organizar la narración en una cronología de capítulos, es decir, segmentos en los que está dividida una serie y que siguen un orden determinado y una lógica argumental.

Otro elemento que las series web y las series televisivas comparten es la sinopsis argumental, que sirve para que el usuario tenga un resumen de lo que va a ver y sinopsis particulares, que resumen el argumento de cada capítulo. En la esfera audiovisual, las sinopsis argumentales empiezan a aparecer en los reversos de las cajas de películas y en los comienzos de la televisión estaban disponibles en algunas revistas de cable. Con la aparición de aparatos de TV modernos, los espectadores pueden visualizar las sinopsis de aquello que están viendo generalmente al hacer clic en un botón específico del control remoto que muestra esta información.

Las sinopsis argumentales de las series elegidas se encuentran disponibles en el sitio web de Espacio Santafesino donde están hechas sus presentaciones y también en las plataformas donde están alojadas, aunque aparecen de forma diferente de acuerdo al formato de cada una. Postres presenta, además de su sinopsis general, sinopsis particulares de cada episodio. Youtube muestra la sinopsis del capítulo debajo del video, por lo que el usuario durante su visualización puede leerla. Por su parte, Cine.ar solo muestra la sinopsis argumental de Pasantes y lo hace antes de que el usuario haga click para ver el video.

Siguiendo con este modelo de estructuración serial, otro punto en común entre las series web y las series televisivas es su división en temporadas. Esta división ocurre al separar el contenido de una serie de acuerdo a la producción de sus capítulos. Es decir que una temporada reúne los capítulos que fueron filmados generalmente en un cierto período de tiempo, y otra temporada los capítulos que se filmaron en otro lapso de tiempo. A su vez, cada temporada continúa la trama general de la serie, aunque el enfoque de la

misma puede cambiar de una a otra, centrarse en un personaje determinado, abrir tramas paralelas en la historia, hacer un salto de tiempo y abocarse a hechos pasados o futuros de los que se relatan en la temporada anterior, etc. En lo que respecta a las series estudiadas, se menciona que solo Postres cuenta con segunda temporada, aunque más arriba se aclara que esta investigación solo se dedicará al análisis de la primera temporada de la serie, producida íntegramente en la provincia de Santa Fe.

Por otra parte, es interesante la diferenciación que marca Giancarlo Cappello (2019) en lo que respecta a las particularidades que pueden encontrarse entre las temporadas de una serie televisiva y las de una serie web:

A diferencia de lo que ocurre en televisión, donde las cadenas de señal abierta pautan temporadas fijas de 22 a 24 capítulos, y los canales de cable entre 13 y 15, las temporadas web son muy variables, pudiendo estar conformadas solo por 4 episodios o hasta 24 (párr. 29).

Esto es algo en lo que muchos autores hacen hincapié al afirmar que las series web se destacan por no contar con formatos tan rígidos como los de la televisión. De hecho, es común que la duración de sus capítulos sea variable ya que no forman parte de una grilla, en donde todas las producciones de un canal tienen que respetar segmentos de programación con día/horario asignados y dejar el espacio pactado para las tandas publicitarias. A su vez, si la serie web cuenta con más de una temporada también puede suceder que estas no coincidan necesariamente en el número de episodios que presentan, aunque en el caso de Postres la serie sí respeta la cantidad de episodios de una a otra, con seis capítulos cada una.

Otra cuestión a analizar son los tiempos de espera para el lanzamiento de nuevas temporadas. En el caso de una serie televisiva o de una serie de plataformas de streaming, como Netflix y HBO, el tiempo promedio es entre uno y dos años. Uno podría pensar

que, cuando se trata de serie web, estos tiempos se acortan por ser capítulos más breves y con estándares de producción más bajos. Sin embargo, hay que tener en cuenta que aquellas series web que buscan producir y emitir su segunda temporada también suelen demorarse en su filmación y lanzamiento, pero en este caso debido, como ya se dijo, a la dificultad de acceder al financiamiento necesario para continuar las historias. Esto fue lo que sucedió con *Postres*, cuya segunda temporada, tal como se mencionó antes, se estrenó un año y medio después que la primera porque su director debió presentarse a otro concurso de fomento, ganarlo y esperar a que le llegue el subsidio que necesitaba para poder encarar su producción.

Las series web exploran de un modo más libre formatos tomados de la televisión y el cine a la hora de contar sus historias. Si bien esta investigación se centra en las ficciones web, hay series que mezclan formatos como el reality y el documental para explorar nuevas narrativas. Tal es el caso de “*Tiempo Libre*”, serie web guionada por el actor Martín Piroyansky en la que se representa a sí mismo como actor desocupado a través de un falso reality, formato que simula un reality en vivo de su vida pero que en realidad es parte del universo ficcional de la serie. Otro caso es el del humorista y periodista Martín Garabal en su serie “*Famoso*” en la cual, a través del formato de docuserie, entrevista a personalidades famosas del país, aunque en cada capítulo sucede algo que desvirtúa el encuentro y que también forma parte del universo ficcional de la serie ya que son situaciones que simulan ser reales, pero están guionadas de antemano.

En una entrevista de la periodista Cecilia Martínez para el diario *La Nación*, los directores de la serie web “*Mundillo*”, Federico Suárez y Esteban Garay Santalo (2016) destacan:

Lo que más nos gustó de *Mundillo* fue poder explorar distintos lenguajes: realismos, cromas, parodias a una televisión vetusta y contaminada de vicios,

distensiones delirantes e intercortes con la realidad, así como la ventaja de poder narrar desde una opinión pura, sin intervenciones ni objeciones por parte del canal, libertad absoluta para trabajar los temas de los cuales muchas veces hablamos (párr. 30).

En la misma nota, los directores remarcan que una de las bondades de las series web es ser un universo mucho más plural de lo que es la televisión en Argentina que, según sostienen, quedó poco actualizada:

En la web, mucho público encuentra distintas ópticas para diversos temas, en distintos lenguajes, duraciones y formatos, así como el on demand, que permite que uno pueda llegar a los contenidos cuando quiera y donde quiera, sumado a la posibilidad de compartirlo, viralizarlo y hacerlo propio (párr. 31).

Atrapados en formas de narrar mucho más acartonadas y tradicionales, los productos televisivos no tienen tanto margen a arriesgarse como sí lo tienen aquellos que trabajan en internet. En la televisión hay mayores intereses económicos y de poder que se ponen en juego al interior de los canales y que, en muchas oportunidades, terminan definiendo una línea ideológica que permite ciertos contenidos y censura otros según su conveniencia. Es justamente la menor presencia de este tipo reglas y condiciones en el medio digital lo que favorece a los productores de series web a explorar nuevos modelos de narración o fusiones de los mismos y a abordar ciertas temáticas de vanguardia en sus historias que muchas veces captan el interés de un público juvenil por tratarse de problemáticas de actualidad.

Continuidad o autoconclusividad

Lo primero que se debe señalar de la construcción narrativa de Postres es que cada capítulo se estructura en base a una única escena que presenta una situación con un

comienzo, nudo y desenlace y cuya trama es autoconclusiva, es decir, que a diferencia de la narrativa continua donde la trama de la historia se desarrolla y avanza capítulo a capítulo, en este caso la misma no sigue a lo largo de episodios siguientes, sino que cada uno presenta una historia particular.

Las narrativas autoconclusivas y las narrativas continuas son dos modos de relato que, según Alberto Nahum García Martínez (2012), tienen su origen en la literatura por entregas, en lo que son la historieta y el folletín:

Es posible rastrear una genealogía de la serialidad que, partiendo de mitos griegos y figuras bíblicas, arranque en el universo artúrico de *Chrétien de Troyes*, atraviese la Comedia del Arte y el drama shakesperiano y desemboque en el folletín decimonónico, esa literatura por entregas propia de una sociedad industrial y urbana. Ya entonces era posible encontrar las dos estructuras básicas del relato seriado: la historieta autoconclusiva (series) y la narrativa continua (serial) (p. 4).

Según el autor, este tipo de narrativas originales de la literatura luego son retomadas por la televisión como herramienta para estructurar la narración en sus producciones audiovisuales. Se pueden señalar dos formatos claros que retoman la estructuración de las historietas y el folletín, esto son las telenovelas y las sitcoms.

En el caso de Postres, al igual que las sitcoms televisivas, las tramas de cada capítulo son independientes y no requieren que el espectador los vea en orden para poder seguir la historia. En este sentido, el autor afirmará que este tipo de narrativa responde a la tradición de Conan Doyle, autor de las novelas acerca del detective Sherlock Holmes. En este tipo de entregas, la historia del detective transcurría contando un nuevo caso que debía resolver. Se mantenían algunos escenarios y los mismos personajes principales, así como los vínculos entre estos, mientras otros personajes nuevos iban apareciendo en cada

historia. Como sostiene García Martínez “se parte de un equilibrio que se rompe al inicio de cada capítulo, de modo que la peripecia de los protagonistas consiste en restablecer el orden perdido: solucionar un enigma, encontrar un culpable” (p. 4).

Sin embargo, es pertinente aclarar que series como “*Sherlock Holmes*” y sitcoms televisivas como “*Friends*” o “*Two and a Half Men*”, también adoptan elementos de las narrativas continuas y puede suceder que los personajes enfrenten conflictos distintos en cada capítulo, pero haya otras tramas secundarias que se mantengan y avancen a lo largo de estos. Esto es lo que el autor define en llamar *flexi relatos*, relatos que combinan ambas narrativas en el transcurso de la historia. A diferencia de *Sherlock Holmes*, *Postres* es una serie que cambia de personajes en cada episodio ya que son historias diferentes y totalmente independiente la una de la otra. Por ende, no hay tramas secundarias que avancen capítulo a capítulo, o repetición de escenarios, aunque sí hay determinados elementos que hacen que los capítulos tengan cohesión y se vean agrupados dentro de una identidad temática que es la que hace a la serie. Como se señala anteriormente, estos elementos son los postres y las escenografías de cada escena, siempre con los personajes sentados alrededor de una mesa.

En lo que respecta a *Pasantes*, la historia que se cuenta es una sola y se va desarrollando a medida que los episodios transcurren, es decir que será necesario verlos en orden y hasta el final para ir obteniendo mayor información argumental que posibilite el entendimiento de la misma. En este caso hay que hablar de una narrativa continua, en contraposición a las narrativas autoconclusivas.

En el análisis que realiza Nahum García Martínez (2012), el autor afirma que este tipo de narrativa encuentra su tradición en la literatura de Charles Dickens, con un modelo lineal y acumulativo en el que la trama avanza capítulo a capítulo revelando a medida que pasa más datos de la historia y permitiendo al lector conocer en profundidad a los

personajes y a sus conflictos. En literatura esta estructura narrativa encuentra su máximo exponente es el folletín, novelas que se publicaban por entregas y que el lector debía comprar para seguir la trama de la historia. Para poder mantener a los lectores expectantes, Nahum García Martínez (2012) señala que el folletín se valía de un recurso utilizado en la historia “*Las Mil y Una Noches*”, donde Sherezade, para evitar que le cortarían la cabeza, terminaba el cuento con un final abierto, una intriga a la que prometía dar respuesta al día siguiente. “La ansiedad narrativa que distingue las teleficciones modernas –el ‘necesito-ver-otro’– entronca con ese relato a medio contar con el que la doncella aseguraba la atención del sultán y un día más de vida” (p.269).

La cuestión de los finales abiertos pasa a ser tomada por los seriales televisivos como, por ejemplo, las telenovelas en donde siempre al final de sus episodios se mostraba una situación a medio contar con el objetivo de que los espectadores tuvieran que esperar al siguiente capítulo para ver cómo se resolvía. El estar abriendo y cerrando continuamente intrigas es un recurso que, al igual que el folletín a principios de siglo XX, permitía generar audiencias fieles que siguieran interesadas por la historia. También algunas series web lo usan, pero en el caso de *Pasantes* este recurso no está presente, a excepción del capítulo 4 que es el único que termina con un momento de tensión y con una situación que deja inconclusa y promete resolución en el siguiente capítulo. Sin contar este episodio, los demás finalizan generalmente en situaciones afectivas entre el personaje de Lautaro y el de Camila que dan cuenta de un vínculo que va progresando capítulo a capítulo.

Siguiendo con su análisis, Nahum García Martínez (2012) dirá que el relato serial es capaz de ofrecer líneas argumentales continuadas a través de múltiples episodios, con un mundo narrativo que a la vez que se desarrolla “les reclama a los espectadores que vayan construyendo un universo ficcional global empleando la información obtenida

durante todo el transcurso del visionado” (p. 4). Esta capacidad de expansión del relato en las narrativas continuas permite construir un argumento más profundo y rico, ya que se dispone de más tiempo para desarrollar el conflicto, develar la personalidad de los personajes, sus miedos, inquietudes, deseos e ir desplegando los sucesos. Además, esta densidad argumental permite a las narrativas continuas poder desarrollar tramas secundarias que transcurren en paralelo a la historia principal, complejizando el devenir de la misma y captando la atención de los espectadores desde varios puntos a la vez. Estas tramas secundarias son una herramienta de la cual se valen los guionistas para adornar la historia, para hacerla más atractiva y enigmática para los espectadores que ya no esperan la resolución de un solo conflicto, sino el de varios que se fueron desatando con el correr de los episodios. Sin embargo, hay que aclarar que cuando se trata de series web todo lo mencionado hay que pensarlo a escala micro por tener una duración mucho menor que las series televisivas y escasos recursos monetarios que implican achicar los costos de producción. En este sentido, García Martínez (2012) señala que:

La televisión permite, desde su propia naturaleza, un relato con la posibilidad de desenvolverse durante muchísimas horas, lo que además proporciona una densidad argumental inexplorada en las artes audiovisuales. Esto habilita al medio para bucear por territorios narratológicos que solo el cómic y, quizá, ciertas vanguardias domesticadas habían rastrillado por su condición de producto de nicho (p. 3).

Es decir que por más que una serie web tenga una narrativa continua, como en el caso de Pasantes, nunca contará con una densidad argumental como la de las series televisivas y esto se debe a los aspectos mencionados. En primer lugar, a la duración y cantidad de capítulos que tiene este formato comparado con las series televisivas y, en segundo lugar, a los presupuestos de producción más bajos, en el caso de las series web

autogestionadas, que también limitan la posibilidad de complejizar el desarrollo de la historia.

Gonzalo Arias (2018), director de UN3TV, sostiene que el gran desafío de las series web es poder desarrollar una historia profunda, con personajes que sean complejos y cuya historia logre empatizar y atrapar al público, desarrollando ideas que sean capaces de contarse en unos pocos minutos. Otro punto que el director destaca es que, al igual que las series televisivas, el guion sigue siendo el principal elemento del cual se valen las series web para poder generar ese lazo con las audiencias. “Los guiones aún continúan siendo fundamentales. Lo que se cuenta es la materia prima de cada una de nuestras series y esto genera que los espectadores se identifiquen de otra forma con lo que están viendo” (párr.3).

Función de los personajes

Un componente fundamental de toda historia son los personajes, ya que serán los encargados de motorizar la acción y hacer avanzar la narración. Los personajes en ficción tienen un rol fundamental también en lo que respecta a mantener los niveles de audiencia, ya que logran que el público empatice con ellos, se identifique con su forma de ser y de reaccionar ante los sucesos o con las cosas que les van sucediendo. Esto permite que las series creen un lazo emocional más fuerte y duradero con las audiencias.

Hay diferentes categorías de personajes, se encuentran los personajes principales, los secundarios y, por último, los terciarios y esta jerarquización se remonta a épocas más antiguas que las del mundo audiovisual, con la literatura y el teatro. El teórico de cine Jacques Aumont (1991) hace referencia a esto al señalar que:

Lo narrativo es, por definición, extra-cinematográfico, puesto que concierne tanto al teatro como a la novela como a la conversación cotidiana: los sistemas de

narración se han elaborado fuera del cine y mucho antes de su aparición. Esto explica que las funciones de los personajes de un filme puedan ser analizadas con los útiles forjados para la literatura por Vladimir Propp (interdicción, transgresión, partida, vuelta, victoria...) o por Algirdas Julien Greimas (ayudante, oponente...).

(p. 96)

Antes del cine y mucho antes siquiera de las series web, aparecen los personajes divididos por su participación dentro del relato y las funciones que desempeñan para la historia. Sin embargo, la forma en la que se manifiesta esta jerarquización varía de la literatura a la pantalla. Aumont (1983) remarca que la focalización sobre un personaje concreto es extremadamente frecuente. Esta focalización marca a un protagonista, tanto en una historia de un libro como en una película o serie y ocurre normalmente por la misma organización de todo relato que implica un héroe y personajes secundarios. Sin embargo, mientras en la literatura la focalización se da a través del lugar preponderante que ocupan en el relato las acciones, diálogos y pensamientos del protagonista, en el cine este protagonismo se hace presente a través de la cámara, con planos subjetivos que se atribuyen a la visión de este personaje y a una monopolización de la pantalla con respecto a otros personajes, por su mayor presencia dentro de las escenas que componen la película.

Yendo a lo que son las categorías, es conveniente comenzar hablando de este protagonista que forma parte de los personajes principales de la historia y en torno al cual se orienta la trama. Sobre él se suele aportar una mayor información, se dan a conocer sus opiniones, miedos, dudas, intereses y es también el personaje que más destaca dentro de la serie, teniendo que estar presente en los momentos clave de la historia. También se encuentra el antagonista, que es el personaje enemigo del protagonista, la fuerza que se opone a que el protagonista logre lo que quiere, aunque este no tiene que ser

necesariamente una persona y puede ser un acontecimiento externo como una catástrofe natural. Si bien hay producciones que pueden presentar más de un protagonista o antagonista, en las series web muchas veces hay un solo de cada categoría por la simplicidad de las historias que suelen centrarse en pocos personajes. Por último, se encuentra el personaje de interés romántico del protagonista. Este personaje es, junto al antagonista, el que motoriza más acciones por parte del protagonista a lo largo de la historia. Es común que el vínculo amoroso entre ambos genere una subtrama paralela a la trama principal de la historia y en la medida en que esta progresa el peso que tiene el personaje de interés también crece, es decir que muchas veces este personaje empieza teniendo un rol secundario a lo largo de la historia y con el correr de los capítulos va ganando protagonismo.

También se encuentran los personajes secundarios que tienen cierta relevancia dentro de la historia y con una función complementaria a la del protagonista. Tienen participación en el conflicto principal de la serie y pueden causarle al protagonista algún tipo de problema, interpelarlo, ayudarlo a tomar una decisión, apoyarlo, en definitiva, son necesarios para darle ritmo a la historia y ayudar a que avance. Dentro de este grupo se encuentran personajes como el confidente, que por lo general suelen ser amigos del protagonista o familiares de este que cumplen la función de ser la voz de la razón, de ayudarlo a tomar decisiones y clarificar sus pensamientos. También se encuentra el personaje cómplice, que suele ser encarnado por un amigo del protagonista y es quien apoya y participa de ciertas decisiones y acciones junto a él. En comedias estas acciones suelen ser a modo de travesuras y también es muy común que ambos personajes compartan secretos o mentiras.

Por último, están los personajes terciarios que tienen una aparición esporádica, cumpliendo funciones que son fundamentalmente de relleno, es decir que aparecen

porque son necesarios para momentos muy específicos de la trama y con una duración muy breve. A veces cuentan con ciertas características pintorescas que le dan color a la serie y le suma simpatía.

También están los extras, que no se consideran personajes ya que suelen estar como decorado dentro de una escenografía que requiere que haya de más personas para su verosimilitud, o cuya aparición es mínima y suele ser intrascendente para la historia. Casi nunca hablan, aunque puede tener un diálogo muy corto en alguna situación particular.

Luego de todo lo dicho sobre las categorías de personajes que pueden encontrarse en las historias, hay que abocarse específicamente a los personajes en las ficciones seriadas para la web, que cuentan con características específicas definidas por el formato de este tipo de series y por la duración de sus capítulos. Como explica Adriana Poyatos (2014):

En la televisión, la emisión de cada capítulo oscila entre los sesenta y los noventa minutos. Este hecho hace que en él, puedan aparecer un elevado número de personajes, y que, por lo tanto, la trama principal y las tramas secundarias se compliquen a medida que avanzan los capítulos o las temporadas. Sin embargo, la duración de los episodios en la red varía entre los tres y los cinco minutos, con uno o dos personajes como protagonistas, por lo que la trama principal y subtramas carecen generalmente de la complejidad de la que hablamos (p.10).

A diferencia de las series para la televisión que suelen contar con gran cantidad de personajes, en las series web todo hay que pensarlo a una escala más reducida. La corta duración de los episodios y el tipo de consumo configuran relatos donde son necesarios pocos personajes, ya que no hay tiempo suficiente para abordar la singularidad de muchos personajes a la vez o desarrollar tramas paralelas entre estos. Otro factor que intercede en

esto responde al modo de consumo “más ligero” de este tipo de producciones, donde la persona muchas veces realiza otras tareas al tiempo que ve la serie web y la historia puede seguirse de una forma más fácil cuando hay menos personajes. Por último, no hay que dejar de destacar que los bajos costos con los que suelen contar los productores a la hora de filmar series web limitan la contratación de actores y es muy común que se trabaje con equipos reducidos, incluso no es raro ver a un mismo actor realizando dos personajes distintos o gente del mismo equipo técnico de la serie web participando en escenas donde se requieren extras.

En el caso de las series elegidas, es llamativo ver que ambas presentan personajes jerarquizados de distinta manera en base a su formato. De hecho, la reciente descripción sobre los tipos de personaje y su función en la historia será más fácil de detectar en Pasantes que, así como desarrolla su narrativa a lo largo de los capítulos, permite apreciar una mayor cantidad de roles dentro del relato.

A continuación, se graficará a partir de un cuadro la función de los personajes con mayor relevancia dentro de las series y los vínculos entre estos.

Cuadro de personajes en Pasantes

LAUTARO	Personaje protagonista. Es el elegido para realizar la pasantía en la comuna de Santa Irene y la historia será contada desde su visión acerca del pueblo y los proyectos que tiene para su vida. Sobre él recae el conflicto principal de la serie que se centra en elegir entre quedarse trabajando en Santa Irene o irse a vivir a la ciudad.
DANIELA	Interés romántico de Lautaro. Es su compañera de trabajo y fueron juntos a la escuela. El vínculo entre ellos abre un conflicto paralelo que se centran en el deseo de Lautaro por ella y el interés solamente amistoso que ella parece tener por él. También es cómplice de Lautaro en algunas travesuras que realizan a lo largo de los capítulos.
ÁNIBAL	Personaje confidente. Es el presidente de la comuna y jefe de Lautaro, aunque en la serie se comporta más como un amigo suyo. Su función es la de aconsejarlo en el recorrido por su pasantía aunque también establecen una vínculo por conflictos relacionados a decisiones que debe tomar la comuna por problemas en el pueblo.
ABUELO DE LAUTARO	Un personaje secundario, con pocas apariciones durante la serie, pero que también cumple la función de ser el confidente de Lautaro. Es su modelo a seguir ya que en su juventud se fue de Santa Irene a la ciudad y eso a Lautaro le provoca admiración. También lo aconseja sobre sus dudas en torno a si quedarse o irse del pueblo.
PÉREZ	Es el antagonista principal de la serie. Aparece en dos capítulos oponiéndose a que la comuna de Santa Irene tire un árbol del parque. Es el dueño de la empresa más importante de la zona. En la serie su rivalidad es con Aníbal, con quien pelea en una lucha de poder por ver quien hace cumplir la ley en pueblo.
BONETO	Personaje antagonista Es el presidente del club de jugadores de truco de Santa Irene y se presenta en dos capítulos donde se realiza el torneo de truco en el pueblo. En la serie es el antagonista de Daniela ya que se opone a que ella pueda participar de la competencia por ser mujer, argumentando que es un juego para hombres.
RODRIGO	Es el antagonista de Lautaro. Aparece en los dos capítulos de la serie en donde transcurre el torneo de truco, acompañando a Daniela como su pareja en el juego. Al igual que Lautaro está enamorado de ella y se enfrenta a él por su interés, aunque no de una forma consciente ya que Rodrigo no sabe de los sentimientos de Lautaro.

Figura 7. Fuente: elaboración propia.

Cuadro de personajes en Postres

<p>JONI</p>	<p>Es el protagonista de la historia. Un joven que sale con Mili, la hija de un matrimonio de ricos que lo invitan a comer el postre cuando él llega a la casa. Jony acepta por compromiso, motivado por los sentimientos que tiene hacia su hija. Durante toda la escena sufre burlas por parte de los padres ya que su apariencia no lo hace ver como un chico de bien. Estas burlas comienzan a ponerlo muy incómodo y busca la manera de irse de la casa, aunque siempre que lo intenta los padres de Mili lo detienen.</p>
<p>MILI</p>	<p>El interés romántico de Jony. Es la hija de Charly y Grace, una joven adinerada que conoció a Jony en la facultad e inició con él una relación. Tiene carácter débil y cede ante los pedidos de sus padres, por eso cuando ellos le piden conocer a Jony a pesar de que no le gusta la idea se los presenta y mientras comen el postre se queda callada cuando ellos se burlan de él y solamente se muestra avergonzada. En algunos momentos intenta irse con Jony aunque sus padres insisten en que se queden y ella les hace caso</p>
<p>CHARLY Y GRACE</p>	<p>Son los antagonistas de la historia. Son los padres de Mili, un matrimonio que tiene dinero, aunque por sus gestos, ropa y la forma de hablar se nota que personas poco educadas. Juzgan a Jony por su apariencia y no están de acuerdo con que salga con su hija. Por eso se burlan de él durante toda la escena de una forma irónica, buscando ponerlo incómodo y no dejándolo irse de su casa. También se muestran como un matrimonio que representa otros valores negativos, desde prejuicios con la gente humilde hasta asociar el amor a los celos y las actitudes violentas.</p>
<p>MARILÚ</p>	<p>Personaje de masa y peso. Es la mucama del matrimonio y cumple la función de reforzar la idea de que los antagonistas son ricos, aunque en este caso el personaje no es solo de relleno porque su participación tiene implicancias dramáticas para la historia. Es paraguaya y no casi no habla. El matrimonio la pone en ridículo ante Jony y la usa para presionarlo, obligándola a relacionarse con él ya que quieren que ambos inicien una relación romántica. Ella se muestra avergonzada y llora pero hace lo que le piden por miedo a las consecuencias.</p>

Figura 8. Fuente: elaboración propia.

Personajes tipo

Un personaje tipo es la caracterización de determinados personajes en base a estereotipos que operan en la sociedad. Es muy común que historias distintas presenten personajes que son caracterizados de una misma manera ya que se utiliza muchas veces como recurso para causar humor, sobre todo al llevar estos estereotipos al máximo, con personajes que exageran ciertos rasgos llevándolos al borde de lo caricaturesco.

En cuanto a las series, tanto *Postres* como *Pasantes* presentan personajes tipo. En *Pasantes*, un personaje tipo es el de la secretaria promiscua que atiende en la comuna de Santa Irene. Es muy común que el rol de las secretarias esté asociado a mujeres que mantienen muchos vínculos sexuales, siendo el más típico de todos, el vínculo entre secretaria y jefe. En este caso, no se muestra al personaje en una relación paralela con su jefe, Aníbal, pero si se revela que fue amante del papá del Lautaro y se la muestra intentando seducir a Lautaro en algunas ocasiones. Otro personaje tipo es el del periodista del pueblo. En las comedias a este personaje se lo suele representar como entrometido y molesto y generalmente aparece espiando al protagonista sin que este lo perciba, como en el caso de Álvaro, el personaje periodista en *Pasantes* que interrumpe a Lautaro cuando este se encuentra en soledad pensando y a veces se hace presente de manera repentina en las escenas.

En cuanto a *Postres*, en el caso particular del capítulo seleccionado, dos personajes tipo serían el matrimonio de Grace y Charly, una pareja de ricos que desprecian a los pobres y son xenófobos, racistas, machistas y violentos, aunque no se hacen cargo de estos sentimientos y se asumen con buenas personas que hacen el bien. Este componente del rico que desprecia al pobre, aunque no lo admite y se considera a sí mismo una persona solidaria es un personaje común en muchas historias de distintos géneros. Generalmente se lo muestra como creyente y por eso intenta disimular su desprecio a las clases bajas

asumiéndose como una persona que hace el bien a través de la religión. Otro personaje tipo, que aparece dentro de esta historia, es el de la mucama paraguaya que vino al país en busca de un mejor futuro. Este personaje al igual que en Postres, es caracterizado como una mujer bruta y sumisa, que hace lo que le ordenan y no quiere conflictos. A veces, sin embargo, se da una variante que es la de caracterizarla como una mujer charlatana y graciosa. Estas son las dos caracterizaciones que operan, sobre todo en las novelas de nuestro país. En la serie, el personaje además es interpretado por un hombre que aparece disfrazado de mujer de una forma desprolija, con una peluca despeinada y mal maquilla, para buscar la risa del espectador también por el lado de su apariencia.

Estructura lineal y conflicto en ambas series

Tanto Postres como Pasantes presentan una narrativa lineal, basada en el clásico modelo aristotélico de la narración que plantea un esquema que divide a la historia en tres actos. Mientras que Postres la muestra en cada capítulo, Pasantes se sirve de todos sus episodios para desarrollarla.

El primer acto hace referencia al tramo inicial de la historia, donde se presenta a los personajes principales y secundarios y se sitúa la narración en un determinado lugar y contexto. También es el momento donde comienza a vislumbrarse el conflicto principal de la serie. Esta primera parte es muy importante ya que debe captar la atención de los usuarios, presentando una historia que se deje ver como atractiva y con personajes que llamen la atención y generen empatía con el espectador.

El segundo acto corresponde al nudo de la historia y se sitúa en el tramo medio. En esta parte el conflicto principal se agudiza. Es una fase en donde la historia pasa por un momento importante de la trama que va a determinar hacia donde se dirige la misma. Allí aparecen otros conflictos de orden menor, a veces ligados a subtramas de la historia,

que pueden haber empezado a desarrollarse en el primer acto o haberse iniciarse en esta segunda parte.

Por último, el tercer acto pertenece al tramo final de la historia en donde los conflictos que aparecieron y se agudizaron en las etapas anteriores se dirigen a su resolución. En la tercera etapa, el protagonista deberá tomar una decisión o accionar en pos de darle una solución al conflicto principal de la serie con su desenlace pertinente que conllevará determinadas consecuencias finales para los personajes involucrados. Sea el final que fuera, se espera que este sea coherente con la historia y concluya los conflictos que aparecieron durante la historia.

Ahora bien, cada serie desarrollará su conflicto de una manera particular y se verá que su abordaje plantea una complejidad distinta para cada una en términos de guion. Se pasará a graficar en una línea divisoria los tres actos recién señalados y a identificar los momentos clave del guion en ambas series. El objetivo es analizarlas de una forma más detallada para poder identificar los momentos mencionados y ver cómo se estructuran en términos narrativos.

Pasantes primer acto: planteamiento de la historia

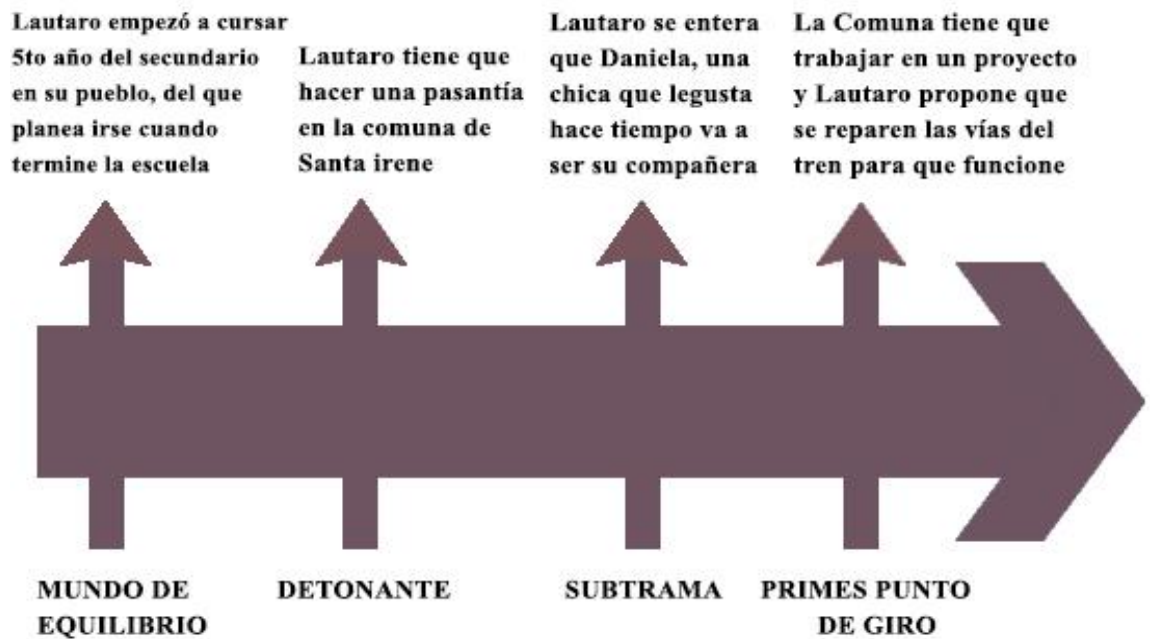


Figura 9. Fuente: elaboración propia.

La historia comienza con el mundo de equilibrio de Lautaro, que está empezando a cursar 5to año en la secundaria y planeando irse del pueblo cuando termine la escuela. Estos datos se obtienen porque el protagonista lo cuenta en un monólogo interno apenas comienza el primer capítulo. La serie en este caso da inicio directamente con el detonante, que es Lautaro empezando su primer día de pasantía en la comuna de Santa Irene. En este caso, el hecho de empezar por el detonante es una particularidad que tienen muchas series web ya que, al tener poco tiempo para desarrollar la historia, prefieren no andar con rodeos e ir directamente al grano, al momento donde se da inicio la trama.

Desde el comienzo de la historia, Lautaro no se muestra para nada entusiasmado por iniciar su pasantía en la comuna, la cual considera como una experiencia aburrida. Este acontecimiento inicial que se nombró como detonante da lugar a que aparezca el

conflicto principal de la historia y en este sentido, Pujol Leiva (2010), marca que con su aparición:

El equilibrio donde se encontraba el protagonista ha cambiado y deberá comenzar a adecuarse a la nueva situación, hasta la llegada del primer punto de giro, una peripecia que motivará en el protagonista una decisión que le hará afrontar el conflicto supremo de la historia, trasladándonos al nudo del relato (p. 5).

Este conflicto supremo, también llamado conflicto principal, puede ser de orden material, religioso, político, familiar, o interno. En el caso de Pasantes, el conflicto principal es de orden interno y consiste en la indecisión de Lautaro por quedarse en su pueblo o irse a la ciudad. Esta indecisión aparece y se profundiza con dos acontecimientos importantes. Uno de los acontecimientos es cuando se entera de que Daniela, una chica que le gustaba desde antes, va a ser su compañera de trabajo, lo que hace que la pasantía comience a gustarle. Esta relación da inicio a una subtrama paralela entre ambos y será una historia que también progresará con el avance de los capítulos, teniendo su propio conflicto, también de orden interno, donde Lautaro se debate entre contarle sus sentimientos o callarse para no arruinar la amistad. El vínculo entre ambos irá profundizándose y tendrá implicancias para el devenir de la historia.

El segundo acontecimiento que da lugar a que aparezca el conflicto y el mismo se profundice, es lo que en la serie aparece como el primer punto de giro de la historia. Un suceso que se hace presente finalizando el primer acto y que Pujol Leiva (2010) define como “una peripecia que motivará en el protagonista una decisión que le hará afrontar el conflicto supremo de la historia, trasladándonos al nudo del relato” (p.318). En este caso, este primer punto de giro aparece cuando Aníbal les pide a Lautaro y a Daniela que piensen un proyecto en el que la comuna de Santa Irene pueda empezar a trabajar y que tenga un impacto positivo para los ciudadanos del pueblo. A Lautaro se le ocurre que se

pueden arreglar las vías para que el tren vuelva a recorrer Santa Irene. El proyecto es bien recibido y Lautaro comienza a entusiasmarse con la posibilidad de que su abuelo vuelva a ver pasar el tren.

Segundo acto: nudo de la historia

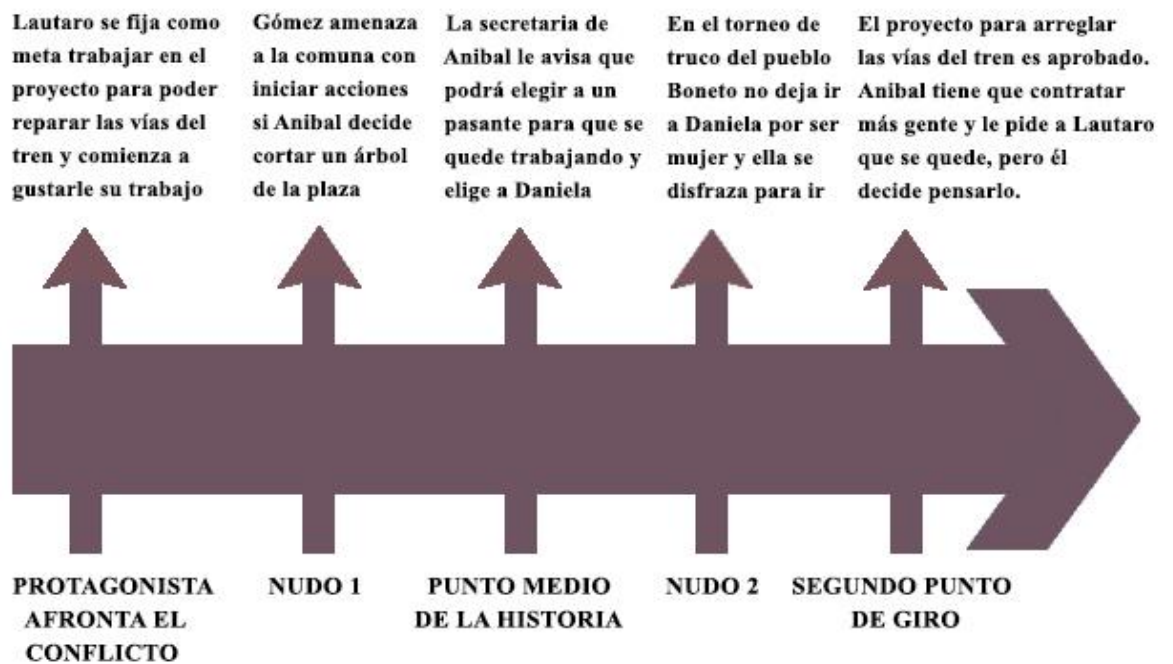


Figura 10. Fuente: elaboración propia.

El segundo acto comprende la parte media de la historia, se trata del momento donde todos los conflictos empiezan a aflorar. Esta fase se inicia con el protagonista afrontando su conflicto. En la serie este momento se da cuando Lautaro decide comprometerse en el proyecto para reparar las vías del tren.

Más allá de la aparición del conflicto principal de la trama, aparecen otros conflictos menores que vendrían a ser los nudos. En este caso el primer nudo está relacionado a la aparición de Gómez, antagonistas de la historia, que amenaza a Aníbal con iniciar acciones contra la comuna de Santa Irene si él mantiene su decisión de querer cortar un árbol de la plaza. La rivalidad entre Aníbal y Gómez abre otra subtrama paralela

en la historia que también progresará con el comienzo de los capítulos y tendrá un desenlace final.

Llegando a la mitad de la historia aparece lo que en guion se conoce como punto medio, que Pujol Leiva sitúa como un estadio “donde el relato pasa por un momento importante de la trama que va a determinar hacia dónde se dirige la misma” (p.319). En Pasantes, se identifica este momento como la escena donde Aníbal se entera que puede contratar a un pasante para que se quede trabajando en la comuna y decide que sea Daniela, descartando a Lautaro de esta posibilidad.

El nudo dos está relacionado a otro conflicto de menor importancia dentro de la historia. En la serie este momento se encuentra cuando Boneto, el presidente del club donde va a jugarse el torneo de truco, le prohíbe a Daniela ir por ser mujer y ella decide disfrazarse para poder jugar igual. Este conflicto tiene importantes consecuencias para el avance de la subtrama que está relacionada al vínculo entre Daniela y Lautaro. A partir del torneo, esta historia que siempre apareció en un segundo plano pasa a cobrar protagonismo, profundizándose el vínculo entre ambos personajes, lo que traerá consecuencias para la resolución del conflicto principal.

Finalizando el segundo acto de la historia aparece lo que se llama segundo punto de giro, que hace referencia a una situación o un cambio en la trama que hace que la tensión se profundice. Luego de su aparición, la historia se traslada a su desenlace final, o el tercer acto y a la posterior resolución del conflicto. En este caso, el segundo punto de giro se sitúa como el momento donde Aníbal se entera que le aprobaron los fondos para poder reparar las vías y lograr que el tren vuelva a pasar y que deberá contratar a más personas para poder afrontarlo, por lo que le propone a Lautaro un contrato para que se quede en Santa Irene trabajando, aunque él primero decide pensarlo.

Tercer acto: desenlace de la historia

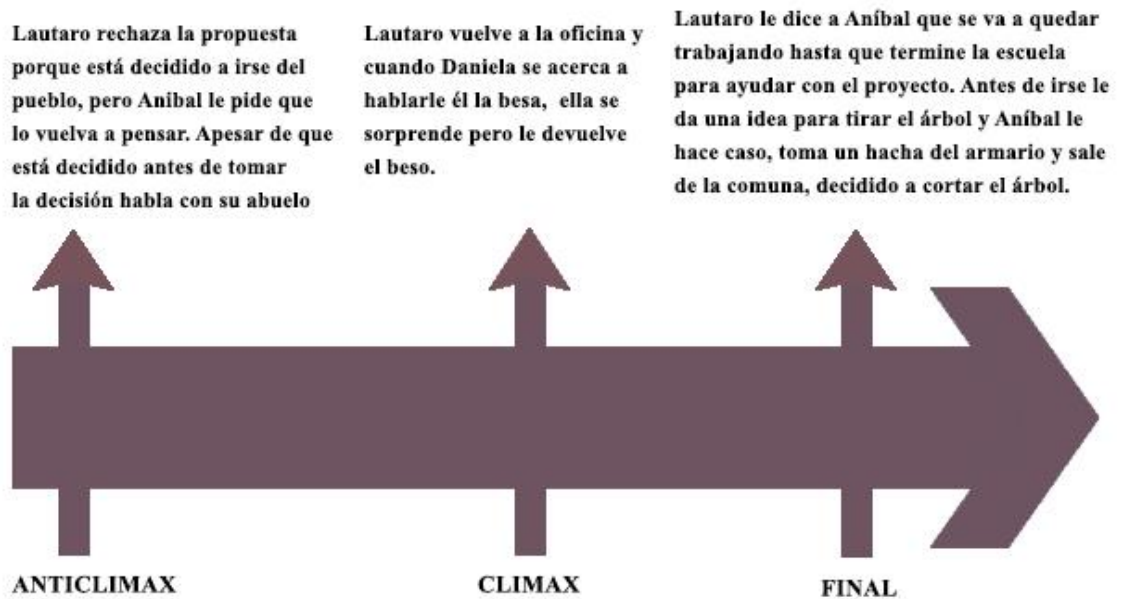


Figura 11. Fuente: elaboración propia.

Según la estructura de los tres actos, el desenlace del segundo punto de giro lleva a la resolución del conflicto, que en Pasantes consiste en la decisión de Lautaro de quedarse trabajando en la comuna o rechazar la oferta. Sin embargo, antes de su resolución y luego del segundo punto de giro viene un momento conocido como el anticlímax, que se produce antes del clímax final y que, según Pujol Leiva, consiste en una última situación conflictiva que otorga una tensión y mayor fuerza a la resolución del conflicto. En este punto se sitúa la escena donde Lautaro le comunica a Aníbal que no va a quedarse trabajando en la comuna ya que sus planes siguen siendo irse a la ciudad, aunque Aníbal lo frena y le dice que lo piense un poco más.

Entre el anticlímax y el clímax final de la historia aparecen dos escenas que funcionan a modo de pequeños detonantes para que Lautaro tome su decisión final. Una es cuando se encuentra con Daniela luego de hablar con Aníbal y esta le dice que se enteró

de que le ofrecieron un puesto en la comuna y que está muy feliz de que se quede trabajando con ella. La segunda escena es cuando Lautaro se encuentra con su abuelo contándole del ofrecimiento y diciéndole que quiere hacer como él que se fue del pueblo y él le contesta que, pese a esto, decidió volver y quedarse por una mujer, algo de lo que no se arrepiente. Se puede decir que estos dos momentos hacen reflexionar a Lautaro y lo llevan a tomar una decisión que desemboca en el clímax de la serie, se trata de la escena en la que besa a Daniela y su beso es correspondido por ella, resolviéndose el conflicto que Lautaro tenía sobre revelar sus sentimientos o seguir siendo su amigo. Luego de esto pasamos al final de la serie donde Lautaro, luego de la charla con su abuelo y de confirmar que sus sentimientos por Daniela son correspondidos, le dice a Aníbal que acepta quedarse en la comuna trabajando hasta que termine la escuela porque quiere ayudar en el proyecto para reparar las vías del tren así su abuelo puede volver a verlo pasar, dándose resolución al conflicto principal.

En el final también se da resolución del conflicto de la trama paralela entre Aníbal y Pérez. También podemos detectar un momento que funciona a modo de anticlímax en esta subtrama y es la escena en la que Pérez aparece en la comuna y amenaza a Aníbal con una lista con nombres de gente del pueblo que se opone a que tire el árbol, aunque se revela que son nombres de personas que murieron y queda en ridículo. Antes de irse, Pérez advierte a Aníbal que va a presentarse como presidente comunal en las próximas elecciones. Aníbal queda preocupado por el escándalo que Pérez puede armar y decide abandonar la idea de tirar el árbol, pero cuando Lautaro le comunica que acepta su oferta de quedarse trabajando en el proyecto le da un consejo para que pueda tirar el árbol. Así, dentro de este final, la serie muestra a Aníbal decidido a seguir el consejo de Lautaro, yéndose de la comuna rumbo al parque con un hacha en la mano para tirarlo.

Postres primer acto: planteamiento de la historia



Figura 12. Fuente: elaboración propia.

Retomando la idea de equilibrio en la que se encuentra el protagonista al comienzo de la historia, al igual que en *Pasantes*, la serie no muestra esta instancia, sino que a los pocos segundos de comenzar se da inicio al detonante. Esto también responde a la escasez de tiempo con que este tipo de producciones cuenta para desarrollar la historia y que, como se mencionó, provocan que se avance de forma rápida hacia la situación de conflicto para emplear el tiempo en su desarrollo. En este caso, el mundo de equilibrio de Joni consiste en buscar a su novia por la casa de sus padres para ir a tomar algo y el detonante aparece cuando su plan se ve truncado por los padres de Mili que insisten en conocerlo y en que pase a comer el postre con ellos, cosa que Joni acepta para complacer a Milagros. El primer punto de giro se ubica cuando los padres de Mili comienzan a indagar a Joni acerca de su clase social, dando por sentado que es un chico humilde solamente por su gorra y su color de piel. Comienzan a hacerle chistes y a menospreciarlo causando que el

protagonista empiece a sentirse cada vez más incómodo y busque la forma de irse, aunque el matrimonio lo sigue presionando a que se quede.

Segundo acto: nudo de la historia

Jony se cansa de las burlas y decide cortar la relación con Mili, diciéndole que sus padres está locos y que se olvide del viaje a Punta del Este que iban a hacer. Le pide que le devuelva las llaves del auto para irse y Mili se las tira y se va llorando a su pieza, gritándole a sus padres imbéciles.

Los padres ven las llaves y se dan cuenta por el llavero que es un auto caro y que Joni tiene dinero. Le piden disculpas por haberlo juzgado por su apariencia y lo retienen a la fuerza cuando Joni se quiere ir, mientras llaman a Marilú que sale por debajo de la mesa.



Figura 13. Fuente: elaboración propia.

Cansado de las burlas de los padres de Mili y de que esta no haga nada para detener esta actitud, Joni le grita que su relación se terminó y que se olvide del viaje a Punta del Este que iban a hacer juntos, de la tablet y otras cosas de valor que él le iba a regalar. Mili intenta detener a Joni, pero este le exige que le devuelva la llave para irse de la casa de una vez por todas. Este momento se corresponde con la instancia de la historia en la que el personaje decide afrontar el conflicto, en este caso tomando la decisión de dejar a su novia e irse de la casa de sus padres. También representa el clímax de la serie ya que es el momento de máxima tensión durante la historia. Si bien en las estructuras clásicas este momento se encuentra, como ya se mencionó, en el tercer acto, hay algunas excepciones donde puede encontrarse en el segundo acto como en el caso de esta historia.

Retomando la escena, Milagros le grita imbéciles a los padres por arruinarles la relación y le tira la llave a Joni para luego marcharse a su cuarto llorando. Inmediatamente aparece el segundo punto giro, que es cuando los padres observan el llavero y se dan cuenta de que pertenece a un auto costoso, comprobando que el joven tiene dinero y que lo juzgaron mal. Entonces deciden retenerlo a la fuerza y mientras lo sujetan contra una silla llaman a su empleada doméstica Marilú que sale por debajo de la mesa asustando a Joni y causándole mayor confusión. Así, se pasa a la parte final de la historia.

Tercer acto: desenlace final



Figura 14. Fuente: elaboración propia.

Llegando al tercer acto, que corresponde a la última parte de la historia, se deja ver que en esta etapa tan solo se muestra el desenlace que tuvieron los hechos narrados en las dos etapas anteriores y que es posible englobar bajo lo que sería el final de la serie.

En esta instancia se muestra como los padres de Mili continúan reteniendo a Joni por la fuerza y al ver que truncaron la relación con su hija intentan emparejarlo con su empleada doméstica Marilú, que hizo su aparición sobre el final del segundo acto. La serie termina con Joni prisionero del matrimonio sin poder escaparse y siendo obligado a besarse con la empleada.

Es interesante destacar que el capítulo presenta un final abierto donde el espectador se queda sin saber qué sucede con el protagonista, es decir, si logra escapar o termina prisionero en la casa. Si bien se menciona anteriormente que el final abierto era usado por la literatura en entregas de tipo folletín con el objetivo de abrir una incógnita que prometía resolverse en la próxima entrega buscando mantener la atención de los lectores en la historia, en *Postres* cumple una función distinta. El espectador se queda sin saber qué sucede ya que no hay segunda parte de la historia que prometa develar el misterio. Aquí la gracia está en que este termine por imaginar qué es lo que pasa, permitiendo que la historia tenga finales distintos, no como en el caso de *Pasantes* que presenta un final cerrado donde no deja lugar a dudas sobre su resolución.

A la hora de analizar el gráfico, se puede dar cuenta de que la estructura argumental de *Postres* es mucho más sencilla en términos de guion que la de *Pasantes*. Esto se debe al hecho de que *Pasantes* aborda una sola historia a lo largo de sus capítulos, contando con más tiempo para su desarrollo, por lo que, en términos narrativos, el conflicto planteado posee un mayor potencial para la historia y posibilita que aparezcan algunos momentos que complejizan la trama y le dan una mayor profundidad a la serie. Mientras que, por su parte *Postres*, al abordar la historia en un sólo capítulo tiene mucho menos tiempo para plantear el conflicto y su resolución.

El guionista Alejandro Marcos (2017) señala que hay historias que poseen una sola línea argumental, como en el caso de *Postres*, en donde el protagonista:

Quiere algo, intenta conseguirlo, se enfrenta a fuerzas que se oponen a ello y finalmente lo consigue o no (con su consiguiente cambio). En esos casos encontraremos únicamente un punto de giro principal que separe el planteamiento del nudo y otro punto que separe el nudo del desenlace” (párr. 1).

Los capítulos de Postres no plantean un conflicto en los términos clásicos en los que se aborda este concepto, sino que más bien se habla de situaciones conflictivas, que no es lo mismo. A diferencia del conflicto, una situación conflictiva, como se pudo comprobar, es más sencilla en términos argumentales, pero muchas veces también a la hora de ser desarrollada, con una puesta en escena más simple, sin necesidad de que haya cambios de escenarios, muchos personajes, variedad de planos, etc. Con esto no se está afirmando que una historia que sí presenta un conflicto en los términos que se definieron, como en el caso de Pasantes precise sí o sí de múltiples escenarios, mayor cantidad de personajes, planos, etc., para ser llevada adelante, pero al complejizarse su argumento generalmente se sirven de mayores recursos para poder desarrollarlo.

Vale aclarar que tanto un conflicto como una situación conflictiva son elementos clave dentro del guion, ya que le dan sentido a la historia y al mismo tiempo la motorizan. Como afirma Requena Hidalgo (2006):

Sin conflicto dramático, independientemente de sus características de articulación y representación, no hay historia que contar, puesto que estaríamos pasando de la acción a la pura descripción, es decir, se trataría claramente de un caso de transformación sistémica que reemplazaría las categorías temporales por las espaciales (párr. 14).

Distribución

Como se señala al comienzo de este trabajo, si hay alguna característica primordial que define a las series web y las diferencia de otras producciones seriales es, en primera instancia, el hecho de estar pensadas para su distribución en internet. La aparición de un nuevo medio trae aparejada nuevos modos de producción y nuevos formatos que invitan a las audiencias a apropiarse de estos contenidos audiovisuales de maneras diferentes a las del cine y la televisión. Sin embargo, el hecho de ser un formato novedoso también genera que las series web legitimen muchos menos lugares que los que legitima el cine y la televisión. Esta última se sitúa en un espacio de ambigüedad entre intereses privados y públicos, es un medio que está hecho para pasar publicidades y los programas valen en función de cuánto van a salir esos minutos de publicidad durante su transmisión. Mientras que la serie web, al igual que el cine, cuenta con pantallas exclusivas, pero al día de hoy la falta de espacios que le den legitimación y reconocimiento a este formato trae aparejadas dificultades para que los productores santafesinos puedan darse a conocer y capitalizar sus series.

Uno de los pocos espacios de legitimación de series web que operan en el país en la actualidad es el ya nombrado festival Buenos Aires Series. Según Carlino, es uno de los motivos por los que Espacio Santafesino reconoce a las series web como formato incipiente y decide incluirlo como una de las categorías del programa. (comunicación personal, 3 de marzo de 2020)

Analizando sus alcances y limitaciones, Trivisonno sostiene que:

Este festival es un excelente espacio para darse a conocer y mostrar las producciones que uno hace, pero está concentrado en Buenos Aires y no sale de ahí. En Argentina hace cinco años que el festival se realiza en Buenos Aires, y es muy difícil descentralizarlo, entonces a los productores del interior, por así

decirlo, siempre se nos complica más llegar, que nos conozcan y sepan lo que hacemos. (comunicación personal, 19 de abril del 2020).

Si bien durante la presente investigación se afirmó que internet se volvió mucho más accesible como medio de distribución, permitiéndole a las audiencias subir contenido de forma gratuita a la web con la posibilidad de llegar a miles de personas en el mundo, el mismo no garantiza que un contenido vaya a tener una gran visualización. Puede suceder, en cambio, que este quede perdido en el océano de producciones que naufragan en la red. Dar a conocer una serie, conseguir que se destaque entre los millones de contenidos que se ofrecen día a día en la web y que los usuarios se interesen por verla es un objetivo difícil de cumplir y en el que intervienen diferentes factores como: quiénes son las personas que la producen, dónde se filma, qué actores tiene, con qué presupuesto cuenta, de qué trata y dónde se sube. En este sentido, Pamela Carlino analiza la distribución de las series web en internet y sostiene que “así como Youtube y las redes son una gran pantalla son también un gran universo donde si no tenés forma de poder capitalizar esa producción y lograr que se vea, queda perdida y no llega a nadie” (comunicación personal, 3 de marzo del 2020).

Para Trivisonno, las redes sociales son una herramienta importante de las que las series web pueden servirse a la hora de pensar en su momento de distribución y en la necesidad de captar la atención del público:

Creo que algo que les faltó a ambas series web fue poner más énfasis a la difusión por redes sociales, en generar contenido que se desprenda de ellas y que sea multiplataforma, eso te potencia, pero hay que invertir plata y tiempo y no siempre te dan los costos para pagarle a un Community Manager o a una presera. En Postres se trabajó un poco más la presencia en redes, pero sólo por el hecho de

que al director le interesaba y él se encargaba de hacerlo, porque no teníamos la plata para contratar a nadie (comunicación personal, 19 de abril del 2020).

En el caso de Postres, lo que se hizo fue crear un perfil de la serie en Facebook. En ese entonces Instagram era una red novedosa que todavía no acumulaba la cantidad de usuarios, sobre todo jóvenes, que tiene hoy en día, por lo que Facebook era la red social más usada y, por ende, la más estratégica para promocionar un contenido. En lo que respecta a su perfil, Postres se abocaba a difundir información en torno al proyecto, mostrando recortes de las distintas etapas de realización del mismo: preproducción, rodaje, postproducción, repercusiones, etc. Podemos decir que Facebook sirvió como un canal más efectivo y directo para informar a las audiencias sobre aquellas cuestiones que se buscaban comunicar. Esta vía de comunicación se vuelve muy importante ya que las series web que ganan Espacio Santafesino tardan en promedio un año, pero puede que hasta dos años, en estrenarse. Por esto mismo, tener un medio para subir adelantos, comunicar noticias relevantes y establecer un diálogo fluido con las audiencias posibilita mantener el interés de las mismas y llegar con más fuerza al momento de su estreno y distribución en redes.

Pero el nexo que se establece entre las redes sociales y las series web también se da a la hora de contratar actores para las historias, ya que algunos productores comenzaron a usar como estrategia la contratación de personas con fuerte presencia en las redes, por ejemplo, Youtubers. De esta forma, desde antes de encarar la producción de una serie, se aseguran que al momento de su distribución la misma pueda tener un público garantizado, que en este caso vienen a ser los seguidores de estas personas que se verían motivados a verla por la presencia de su ídolo o ídola preferido. Esta estrategia no es nueva, el cine nacional la usa hace tiempo contratando famosos en vez de actores para que salgan en sus películas, evaluando que una persona mediática puede llevar más gente a pagar una

entrada que una persona con grandes capacidades actorales que no es conocida por el público. También es importante destacar que cada vez van siendo más los famosos que habiendo hecho su carrera en el cine y la televisión hoy se vuelcan a explorar el mundo de las series web, ya sea por el lado de la dirección y el guion, como por el lado de la actuación, lo que evidencia el reconocimiento que logró este formato en el último tiempo.

Retomando el caso de Postres, Trivisonno señala que no consideraron contratar a una persona mediática para que participe ya que la idea de la serie siempre fue trabajar con actores rosarinos, muchos de ellos amigos suyos y del director, buscando que la misma sea una suerte de proyecto conjunto entre los actores y el equipo técnico. Mientras que en Pasantes, Trivisonno señaló que esta opción tampoco se barajó porque no disponían del presupuesto para contratar a una persona conocida ni del tiempo para contactarse y negociar su presencia en la serie.

En cuanto al estreno, Postres tenía contrato con Espacio Santafesino para ser distribuida primeramente en una plataforma de streaming provincial y todo parecía indicar que iba a ser la plataforma online del cine El Cairo. Carlino explica que cuando les comunicaron que debían esperar para estrenar en esta plataforma eso implicó un problema que tuvieron que plantear:

El Cairo Online es una plataforma que muy poca gente visita porque no se conoce, entonces a menos que le fueran a poner mucha publicidad a nuestra serie, cosa que no iba a pasar, no nos servía tener que esperar. En ese entonces Nicolás quedó preseleccionado por el INCAA para obtener un subsidio y poder hacer una segunda temporada de Postres así que necesitábamos tener la primera temporada subida para mostrarla como parte de la defensa ante el jurado. Por suerte aceptaron que la subamos a Youtube y nosotros le planteamos que también necesitábamos tener una fecha para estrenarla (comunicación personal, 3 de marzo del 2020).

Finalmente, el viernes 7 de octubre del 2016 la serie se estrenó en el cine El Cairo, pero esto no dependió de una decisión de Espacio Santafesino, sino del programador del espacio que, según Carlino, miró los capítulos y decidió programarlos para que se transmitieran todos juntos porque ese día tenían planeado hacer una jornada sobre producciones de Rosario. El hecho de que el estreno ocurriera de forma apresurada y en un momento donde el equipo estaba más atento a ganar financiamiento para filmar una segunda temporada de la serie que a su lanzamiento, limitó en gran medida su difusión en medios de comunicación. En internet tan solo aparece una entrevista a Esteban Trivisonno realizada por un programa de radio de Correa, su ciudad natal, antes del estreno y una nota en Rosario 12 donde Postres figuraba como parte de la cartelera del cine El Cairo.

Al mes siguiente de su estreno Postres fue subida a Youtube y los realizadores pudieron conocer el impacto que tuvo en el público ya que la plataforma señala el número de veces que los usuarios hacen click para reproducir un video. Si bien estos números no reflejan la cantidad de gente que realmente se tomó el tiempo de mirar todo el capítulo hasta el final, sí permite estar al tanto de su rendimiento en la plataforma. En el caso de Postres, al día de hoy el primer capítulo tiene un número que ronda las cuatro mil reproducciones, pero los demás capítulos se ubican entre las dos mil y las mil reproducciones. Esto indica que un porcentaje de las personas que empezó ver la serie decidió no continuar con su visualización.

Resulta interesante, a partir de lo relatado, contraponer el número de visualizaciones de la primera temporada de Postres con su segunda temporada. En este caso, el primer capítulo cuenta con 19 mil visualizaciones. Si comparamos este número con el primer capítulo de la primera temporada vemos que la serie creció casi en un 80% por lo que, indudablemente, la participación de Untref como productora asociada y el

estreno en su canal posibilitó que la serie escalara significativamente en la cantidad de visualizaciones. Como afirma Carlino: “No hubiésemos podido llegar a tanta gente sin el apoyo de Untref detrás. Postres 2 contó con mucha publicidad, fue parte de una temporada donde a nuestra serie se la potencializó mucho y fue la que más frame publicitario tuvo” (comunicación personal, 3 de marzo del 2020).

El hecho de que la Universidad aproveche todas sus redes para realizar adelantos y publicidades de las series web que están por estrenarse en su plataforma fue, como menciona la productora, una gran ventaja para captar la atención de los usuarios. Esto sumado a que la Universidad ya cuenta con una gran legitimación en lo que respecta a la producción de series web. Sin embargo, al pasar a los siguientes capítulos se puede comprobar que a esta nueva temporada le sucede lo mismo que a la primera y pierde público a medida que avanza. El segundo episodio cuenta con 14 mil reproducciones, mientras que entre el tercero y el sexto las visualizaciones se ubican entre las 5 mil y las 3 mil. Estos números reflejan una cuestión que si bien no viene a representar ninguna verdad reveladora no está demás mencionar y es que, a pesar de todas las estrategias que los productores pueden aplicar para potenciar la distribución de una serie, su visualización sostenida en el tiempo dependerá principalmente de su valor para las audiencias, es decir, de si para el usuario ese contenido vale lo suficiente como para emplear parte de su tiempo viéndolo, en vez de elegir mirar o hacer otra cosa.

Pasando al caso de Pasantes, la producción comenzó a filmarse a principios del 2016 pero fue estrenada recién el 21 de diciembre del 2017, en el cine El Cairo. Según Trivisonno la demora en su estreno se debió a que empezaron a negociar con Cine.ar para poder subir la serie a la plataforma, pero debido al cambio de gobierno en Argentina la respuesta demoró varios meses hasta que tuvieron su confirmación a mediados del 2017. El productor destaca que la decisión de haber elegido a Cine.ar como plataforma se debió

a que desde el equipo consideraron que servía para otorgarle a la serie una especie de capital simbólico al tener que cumplir con ciertos requisitos previos para que sea aceptada y subida a la plataforma. Además, tener una producción en Cine.ar les permitía a los realizadores obtener puntaje para convocatorias futuras del INCAA.

Luego de cerrar contrato con Cine.ar el equipo se contactó con Innovación y Cultura para programar un estreno en el cine, pero según Trivisonno “desde el Ministerio lo demoraron porque decían que no tenían fecha para darnos hasta que nos consiguieron recién en diciembre” (comunicación personal, 19 de abril del 2020).

A diferencia de Postres, el equipo apostó por darle un poco más de difusión a su estreno en los medios de comunicación, sobre todo con algunas notas en portales digitales. Del Carpio cuenta que luego de su estreno, Pasantes también fue subida durante un tiempo a la plataforma online de streaming del cine El Cairo. A su vez, la serie se distribuyó en ciclos que eran armados por el Corredor Audiovisual Santafesino en las salas de las distintas localidades de la provincia y cuya programación era gestionada por el Ministerio. El Corredor es juntamente una red de salas ubicadas en distintas ciudades de Santa Fe que formaban parte de Espacio Santafesino y tenían como objetivo difundir las realizaciones que se hacían gracias al apoyo del Ministerio.

Sin embargo, los productores consideran que estos espacios no fueron suficientes para obtener la cantidad de views que hubieran querido para las series y que ciertas condiciones que el programa establece limitan su distribución y la posibilidad de llegar a nuevas audiencias. Sobre este punto, Del Carpio señala que una traba con la que se enfrentan este tipo de proyectos independientes es justamente a la hora de su distribución ya que el presupuesto que se les otorga está pensado para ayudar en la producción de la serie, por lo que el equipo terminó quedándose sin dinero para destinar en publicidad al momento de presentarla.

Por otro lado, el productor menciona otra dificultad que se presentó a la hora de querer potenciarla comercialmente ya que una de las cláusulas del contrato establecía que, durante el plazo de dos años, el Ministerio tenía el derecho no exclusivo sobre el material realizado. De acuerdo a cómo figura en las *Bases y Condiciones* del programa, publicado en la página de Espacio Santafesino, la obra podía ser emitida y/o programada por los medios de comunicación y circuitos de circulación y difusión que se consideraban oportunos, así como cualquier proyección, ciclo, muestra o festival con interés cultural que el Ministerio organizara, incluyendo espacios de su competencia como el Corredor Audiovisual Santafesino, Radio y Televisión Santa Fe S.A. (RTS) y El Cairo Cine Público como así también en la web de El Cairo Cine Público y el Cine Móvil. Según Del Carpio, esta disposición generó que las personas o instituciones que podían interesarse en comprar ese contenido tengan resquemor porque no tienen exclusividad del material:

En ese lapso de tiempo uno no puede, por decir un ejemplo, venderle la serie a Untref para aprovechar su aparato publicitario y la llegada que tiene a una gran cantidad de usuarios porque el Ministerio si quiere lo pasa gratis por su canal provincial 5RTV, entonces perdés la posibilidad de llegar a un público que ya sabés de entrada que consume este formato porque no podés garantizar la exclusividad del material (comunicación personal, 9 de abril del 2020).

Otra opción que tenían los equipos era otorgarles el material a la Untref luego de que pasaran los dos años, pero Carlino explica que no barajaron esta opción para Postres ya que la Universidad no duplica links, por ende, cederles la serie implicaba sacarla del canal que tenían en Youtube y perder las visualizaciones que habían conseguido. “Encima como ya para ese entonces era una serie vieja ellos nos dijeron que no la iban a subir a su canal con toda la publicidad que les dan a las series nuevas, así que nos pareció que no valía la pena” (comunicación personal, 3 de marzo del 2020).

Reflexiones Finales

Las series web irrumpen en la esfera audiovisual trayendo consigo una nueva narrativa que se construye en base a elementos heredados de sus antecesores, el cine y la televisión, pero incorporando particularidades propias que vienen dadas por el medio para el cual son pensadas y distribuidas: internet. Como formato nuevo, construyen su identidad sobre cimientos de narrativas anteriores, tomando incluso formatos que ya fueron inventados y adaptándolos para su consumo a través de dispositivos móviles y computadoras. Si bien el trabajo no se propone analizar cómo es este tipo de consumo por parte de las audiencias, se hicieron algunos señalamientos de este aspecto que permitieron profundizar sobre ciertas características que distinguen a las series web de las series tradicionales. Por eso, se consideró pertinente mencionar, a grandes rasgos, que se trata de un contexto de consumo intersticial, que ocurre en momentos breves de ocio entre tareas productivas, donde los contenidos se visualizan principalmente a través de dispositivos móviles y desde cualquier lugar donde haya conexión a internet, principalmente por jóvenes que crecieron haciendo uso de las tecnologías digitales. Otra de sus características es la de ser usuarios multitareas, porque mientras ven el episodio están hablando por celular, viendo posts en Instagram, o leyendo una nota por lo que, bajo este contexto, precisan de contenidos más cortos y con historias mucho más sencillas en términos argumentales en comparación con los seriales televisivos.

Otra característica que se señaló dentro de las nuevas series para la web es la capacidad de abordar temáticas de vanguardia dentro de la sociedad, o simplemente temas que generan fuertes polémicas y que los realizadores se permiten tratar con mayor libertad y liviandad al dirigirlas a un público juvenil que cada vez consume menos televisión y va a internet en busca de experiencias novedosas y de nuevos discursos o miradas sobre problemáticas presentes en la sociedad.

Ahora bien, más allá de esta conclusión general sobre los elementos que podemos detectar a grandes rasgos en el formato serie web, hay que indicar las conclusiones que se desprenden de la siguiente tesina sobre las ficciones seriadas producidas y distribuidas dentro de la provincia. Como se expuso a lo largo de la investigación, el formato de series web de ficción en Santa Fe pudo comenzar a proliferar gracias al programa Espacio Santafesino y fueron Postres y Pasantes las que lideraron el inicio de este proceso.

Entre las reflexiones finales se desprende que ambas series debieron recurrir a estrategias comerciales en pos de hacer rendir el dinero que el programa les entregó ya que este monto fue insuficiente para cubrir todos los gastos de producción. Entre estas estrategias se mencionan los canjes con marcas para conseguir ciertos elementos de decoración gratuitos a cambio de publicidad en la serie y la obtención de locaciones prestadas por parte de entidades sindicales o a muy bajo costo. Los productores también afirmaron haber acordado con parte del equipo técnico un recorte en los sueldos que fijaban los sindicatos y modificaciones en los guiones en pos de aprovechar de una mejor manera los recursos financieros con los que contaban al momento de la filmación. En el caso de Postres, se definió ahorrar en la cantidad de actores contratados para potenciar la dirección de arte y las escenografías, mientras que en Pasantes se resignaron cuestiones referidas a la complejización de algunas escenas dentro de la serie, por falta de tiempo para filmar y de presupuesto.

Otra conclusión que arrojó la investigación es que al momento de percibir sus asignaciones estímulo las series web ya contaban con parte de su equipo técnico conformado. Esto se debe a que los realizadores tienen hasta ocho meses como máximo para entregar las producciones al programa luego de que se les otorga el financiamiento. Este monto es depositado generalmente en noviembre o diciembre y las series suelen filmarse en los meses con días más cálidos y largos, como febrero, marzo y abril, para no

hacer hostiles y complejas las condiciones de rodaje, sobre todo en series como Pasantes que presenta escenas en el exterior. Es decir que el lapso de tiempo desde que se percibe el financiamiento hasta que se filma la serie es muy breve y requiere tener a las cabezas de cada área del equipo técnico trabajando para definir un plan de rodaje de forma rápida y efectiva.

Otro punto que se surgió durante la tesina tiene que ver con aquellas convocatorias donde las series que ganan son de la misma ciudad. Como sucedió con Postres y Pasantes, ambas recurrieron al asesoramiento y participación de la misma productora para desarrollar la serie y también compartieron sus instalaciones y el uso de ciertos equipos como cámaras y luces, aunque también puede pasar que ambas coincidan en solicitar el trabajo de las mismas personas para desempeñarse en determinadas áreas del equipo, o busquen contratar a los mismos actores. Esto implicó la necesidad de que los productores fijen de antemano fechas distintas para filmar las series para intentar garantizar la disponibilidad de todos factores recién mencionados. En su caso, el esquema que se definió fue que Postres hiciera la pre producción en enero y se filmara en febrero del 2016 y que durante este último mes Pasantes iniciara la pre producción para ganar tiempo y llegar con todo listo para comenzar el rodaje en marzo.

El ámbito de distribución también presentó para los productores algunas complejidades. Los entrevistados de ambas series coinciden en señalar que los espacios de distribución otorgados por Espacio Santafesino no cumplían con sus expectativas. Lo que arroja la investigación es que en este punto parecen surgir intereses contrapuestos entre lo que esperaba la Provincia de esa distribución y lo que esperaban los productores de las series.

Una diferencia clara que apareció entre los productores y las autoridades del programa es en la delimitación del público objetivo, lo cual incidió directamente sobre

los alcances y sobre las estrategias de distribución pensadas desde ambos lados. Desde el Ministerio apuntaban a que las series web tuvieran un alcance provincial y para eso consideraron su distribución en circuitos específicos dentro de la provincia que tienen convenio con Espacio Santafesino, como lo son el cine El Cairo en Rosario, el cine América en Santa Fe y las salas del Corredor Audiovisual, pensando en dirigir las producciones hacia un público cuya característica común sería la de residir dentro de Santa Fe.

Por otro lado, los productores de las series pensaron un alcance que trascendiera las fronteras provinciales y pudiera llegar al público que consume habitualmente el formato serie web, cuyas características fueron mencionadas. Esto los llevó a querer difundir las series en los espacios de alcance nacional donde consideraron que se encontraba ese público al cual querían llegar y que para los productores eran: Youtube, la plataforma de streaming de Untref y Cine.ar.

Lo recién señalado sirve para poder hacer foco en una diferencia fundamental entre ambas partes. En distintos momentos de las entrevistas, los realizadores manifestaron su inconformidad con algunas decisiones de Espacio Santafesino con respecto a la distribución de las series. Esta inconformidad refleja una discordancia entre los objetivos que ellos tenían para con las producciones y los objetivos que tenía el Ministerio. El objetivo de los productores era el de capitalizar sus series web en internet, que para ellos estaba ligado con masivizar su llegada al público consumidor de este formato en pos de conseguir incrementar las visualizaciones de los capítulos y lograr un reconocimiento por fuera del territorio provincial. El objetivo del Ministerio, por otra parte, era el de financiar el desarrollo de proyectos provinciales en pos de consolidar una producción cultural propia y fomentar el consumo de esta producción dentro de la provincia.

Como se destacó en distintos momentos de esta tesina, la aparición de un programa como Espacio Santafesino en el año 2008 posibilitó la concreción de diversos proyectos independientes pertenecientes a una variedad de rubros como moda y diseño, aplicaciones para dispositivos móviles, videojuegos y desarrollos audiovisuales de diversa índole. Todo este proceso se dio en línea con políticas impulsadas a nivel nacional por el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner que apuntaban a federalizar la producción de contenidos independientes. Sin embargo, luego de todo lo analizado y centrándonos en el tema específico de las series web, es válido preguntarse qué sucede cuando, a pesar de esas políticas de federalización, los espacios de legitimación de las series web siguen estando centralizados en Buenos Aires y qué sucede cuando los propios productores locales consideran que, en pos de lograr esa legitimación, su producción necesita expandirse por fuera de los circuitos de distribución provinciales. Por lo menos por ahora estos interrogantes quedarán sin responder, pero pueden pensarse también como disparadores que inviten a idear nuevas estrategias y acciones para impulsar la visibilización y el consumo de las producciones provinciales más allá de Santa Fe, llegando a todo el territorio nacional.

Bibliografía

- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (1991). *Estética del cine*. España, Barcelona: Paidós.
- Cámara Argentina de Internet (2019). Estado de Internet en Argentina y la Región: Segundo Semestre 2019. Recuperado de:
<https://www.cabase.org.ar/wp-content/uploads/2019/12/CABASE-Internet-Index-II-Semestre-2019.pdf>
- Cappello-Flores, G. (2019). Prácticas narrativas en las ficciones seriadas para la web. Una mirada a la producción de cuatro países en Sudamérica. *Comunicación y sociedad*, Vol16. Recuperado de:
<http://www.scielo.org.mx/pdf/comso/v16/0188-252X-comso-16-e7122.pdf>
- Canavilhas, J. (2011). El nuevo ecosistema mediático. *index. Comunicación*, N° 1, 13–24. Recuperado de:
<https://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/4>
- Carcaweb. (10 de abril de 2015). *Carcaweb Cecilia Vallina Espacio Santafesino Carcarañá* [Archivo de Vídeo]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=Kkj116na1Rg&t=426s>
- Castells, M. (2014). El Impacto de Internet en la Sociedad: una perspectiva global. *C@mbio: 19 ensayos clave acerca de cómo Internet está cambiando nuestras vidas*, 127-149. Madrid, BBVA. Recuperado de:
<https://www.bbvaopenmind.com/wp-content/uploads/2014/01/BBVA-OpenMind-libro-Cambio-19-ensayos-fundamentales-sobre-c%C3%B3mo-internet-est%C3%A1-cambiando-nuestras-vidas-Tecnolog%C3%ADa-Interent-Innovaci%C3%B3n.pdf>
- Carrión, J. (2011). *Teleshakespeare*. Argentina, Buenos Aires: Errata Nature.

Cubero, D. E. (3 de agosto de 2017). *Cómo crear una Webserie*. Curso de Guión.

<https://cursosdeguion.com/19-como-crear-una-webserie/>

Di Pasqua, L. (2014). *Buenos Aires Independiente Realización de una serie web interactiva*.

Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Argentina. Recuperado de:

https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/2926.pdf

Enfoque Consumos Culturales (2020). Consumo Audiovisual Streaming en Argentina: Marzo 2020. Recuperado:

http://enfoqueconsumosculturales.org.ar/wp-content/uploads/2020/03/Consumo-audiovisual-streaming-en-Argentina_Enfoque-Consumos-Culturales_marzo-2020.pdf

Gallego Delgado, B. (2014). *De las series tradicionales a las series web*. Universidad de Extremadura, Facultad de Ciencias de la Documentación y la Comunicación.

Recuperado de:

file:///C:/Users/acer/Downloads/TFGUEX_2014_Gallego_Delgado.pdf

García-Martínez, A. N. (2012). Una máquina de contar historias. Complejidad y revolución del relato televisivo. *La Televisión en España. Informe 2012*, 267-288. Barcelona, Deusto.

Recuperado de:

[file:///C:/Users/acer/Downloads/Unamquinadecontarhistorias.Complejidadyrevoluciondelrelatotelevisivoversindefinitiva%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/acer/Downloads/Unamquinadecontarhistorias.Complejidadyrevoluciondelrelatotelevisivoversindefinitiva%20(1).pdf)

Hidalgo, C. R. (2006). Narratividad cinematográfica. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, N°33, Madrid. Recuperado de:

<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero33/narracin.html>

Igarza, R. (2009). *Burbujas de ocio: nuevas formas de consumo cultural*. Argentina, Buenos Aires: La Crujía.

- Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. España, Madrid: Paidós.
- Leiva, C. P. (2010). La vigencia de los conceptos de la Poética de Aristóteles en el relato cinematográfico: peripecia y anagnórisis. *Cuadernos de documentación multimedia*, Vol21, 315-364. Recuperado de:
<file:///C:/Users/acer/Downloads/59343-Texto%20del%20art%C3%ADculo-4564456547719-1-10-20180228.pdf>
- Lloret, N., Canet, F. (2008). Nuevos escenarios, nuevas formas de expresión narrativa: La Web 2.0 y el lenguaje audiovisual. *Hipertext.net*, Vol6, N°3. Recuperado de:
<https://www.raco.cat/index.php/Hipertext/article/view/131950>
- Marchese Ragona, J. (2010). Web 2.0 y la nueva audiencia activa. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, N° 32, 97-99. Recuperado de:
https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=6134&id_libro=163
- Marcos, A. (18 de octubre de 2017). *Construir buenos puntos de giro narrativo*. Escuela de escritores. Recuperado de: <https://www.escueladeescritores.com/masalladeorion/puntos-de-giro/>
- Martínez, C. (28 de julio de 2016). *Cinco series web de humor, ironía y aventuras*. La Nación. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cinco-series-web-de-humor-ironia-y-aventuras-nid1922576/>
- Morales, F, y Hernández P. (2012). La Webserie: convergencias y divergencias de un formato emergente de la narrativa en Red. *Revista Comunicación*, N° 10, Vol 1, 34- 50.
Recuperado de:
<https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/34320/Pages%20from%201-12.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Murolo, N. L. (2012). Nuevas pantallas: un desarrollo conceptual. *Razón y Palabra*, N° 80, 555-565. Recuperado de:
http://www.razonypalabra.org.mx/N/N80/V80/24_Murolo_V80.pdf
- Murolo, N. L. (31 de marzo de 2018). *Las series web argentinas crean nuevos lenguajes y se multiplican*. Tiempoar. www.tiempoar.com.ar/nota/las-series-web-argentinas-crean-nuevos-lenguajes-y-se-multiplican
- Murolo, N. L. (13 de febrero de 2019). *¿Por qué Netflix?* Página12.
<https://www.pagina12.com.ar/174666-por-que-netflix>
- Murolo, N. L. (2020). *Series Web en la Argentina*. Argentina, Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Muzart, E. (2018). *Nuevas narrativas ficcionales y transtextualidad: Las webseries en UN3TV*. 20vo Congreso REDCOM. Primer congreso latinoamericano de comunicación de la UNVM. Comunicaciones, poderes y tecnologías: de territorios locales a territorios globales. Villa María: Universidad Nacional de Villa María.
- Pablos, G. (16 de junio de 2013). *Las ficciones que cambiaron la televisión*. LavoZ.
<https://vos.lavoz.com.ar/tv/ficciones-que-cambiaron-televisioin>
- Padua, J. (2018). *Técnicas de investigación aplicadas a las ciencias sociales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Poyatos Moreno, A. (2014). *Las webseries independientes: objetivo comercial e impacto social*. Universidad de Valencia, Escuela Politécnica Superior de Gandia. Recuperado de: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/44977/Memoria.pdf?sequence=1>
- Quintanilla, E. *Webseries y narrativa audiovisual: análisis de “MalViendo*, Universitat Oberta de Catalunya, España, año 2011, disponible en:
http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/8629/1/quintanillam_TFM_0611.pdf

- Ribes, J. P. (2015). La presencia del narratario en el relato audiovisual. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, N° 24, Granada. Recuperado de:
<http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/14698/13113>
- Rodriguez, R. (20 de marzo de 2018). Gonzalo Arias. “*Pensamos programas para dispositivos móviles*”. Señalnews. Recuperado de:
<https://senalnews.com/es/contenidos/gonzalo-arias-pensamos-programas-para-dispositivos-moviles>
- San Segundo, R. *Webseries. La (r)evolución audiovisual (tesis doctoral)*. Universidad del País Vasco–Euskal Herriko Unibertsitatea, España, año 2016, disponible en:
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=174468>
- Scolari, C. (2013). *Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan*. España, Barcelona, Deusto.
- Vassallo de Lopes, M y Fuentes Navarro R. (2002). *Comunicación, campo y objeto de estudio*. México, Guadalajara: Iteso.