



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional

Las series web: melodrama que persiste

María Julia Augé

Actas de Periodismo y Comunicación, Vol. 2, N.º 1, diciembre 2016

ISSN 2469-0910 | <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/actas>

FPyCS | Universidad Nacional de La Plata

La Plata | Buenos Aires | Argentina

Las series web: melodrama que persiste

María Julia Augé

jauge@unq.edu.ar

Universidad Nacional de Quilmes
Argentina

El presente trabajo intentará explorar en las articulaciones y mediaciones que emergen en el lenguaje audiovisual cuando se articulan procedimientos narrativos tradicionales y procedimientos narrativos provocados por los nuevos soportes/dispositivos tecnológicos para las nuevas pantallas. *"...Consideramos pertinente hablar de nuevas pantallas, nuevas porque nacen en mundo comunicacional donde las pantallas insignes son el cine, la televisión y el video. Las pantallas implican una imbricación con la imagen, y de ello con lenguajes. Este dato no es menor cuando desde la comunicación focalizamos en los procesos de construcción de sentido. La imagen fotográfica, la animación, el dibujo, el audiovisual y el multimedia confluyen en estas pantallas. Una multiplicidad de lenguajes se pide prestada a viejas pantallas y viejos soportes para llenar sus espacios y tiempos, pero muchas veces sin decirlo las nuevas pantallas guardan el deseo de la especificidad identitaria de sus narraciones."* (Murolo; 2012: 2)

Este análisis considera que este proceso de articulación y mediación es histórico, contingente y que propone mutaciones y sostiene esquemas referenciales. Nos focalizaremos en los procedimientos narrativos del formato denominado *Serie web* o *webserie* específicamente en las series web realizadas por los productores de contenidos concentrados y hegemónicos. En este sentido creemos que las tres series web que revisamos en este análisis, *Amanda O* (2008), *La pareja del Mundial* (2010) y *Vera Blum* (2012) mantienen una línea realizativa, ideológica, narrativa y de estilo, tributaria de las telenovelas diarias que poblaron la pantalla televisiva nacional a partir de la década del 90.

La proliferación de productos audiovisuales en la red –para sus diferentes tipos de dispositivos-pantallas- propone algunas direcciones de análisis - siempre contingentes- acerca de las dinámicas de producción de un conocimiento social, acerca de la visibilidad de grupos sociales antes no visibles, acerca de la aparición de la subjetividad anónima como productora de contenidos, acerca de la disolución de los circuitos tradicionales de legitimación de la producción, acerca de la transgresión permanente y

prolífica de formatos, acerca de la tensión entre lo local y lo global, lo público y lo privado, acerca de las apetencias y consumos de bienes no tangibles entre muchas otras direcciones de análisis.

En este panorama buscamos establecer algunas reflexiones mirando el estado de la cuestión *desde la tensión entre lo tradicional: probado y eficaz y lo nuevo: inestable y por verificar*. La creatividad humana se sustenta en lo ya experimentado. Ese es el trampolín hacia la nueva producción. La reflexión que abordaremos intenta descubrir *los valores simbólicos* que disputan la hegemonía del discurso social en este mar convulsionado por la híper producción audiovisual que se viraliza, estalla en múltiples sentidos y en cómo persisten elementos del género melodrama en la configuración del texto de la ficción televisiva, contribuyendo a una *educación sentimental de la sociedad*. *"...El melodrama y lo melodramático son categorías desde las cuales se puede indagar a fondo en sociedades que han ajustado muchísimas de sus vivencias familiares a esa educación sentimental. Hasta hace poco, era difícil saber de familias que en los momentos amargos o felices prescindían de la pedagogía del melodrama."* (Monsivais; 2006:33)

El género: el melodrama como encuadre

"... ¿Vale la pena estudiar los géneros, en lugar de abrirse a la multiplicidad de componentes y procedimientos de los lenguajes contemporáneos? Ahora la fundamentación sería: si todo se mezcla, ¿qué sentido tiene estudiar los géneros que en los medios son tomados como objeto cómico por los géneros mismos? La respuesta de Todorov sigue siendo válida: si hay mezcla o desvío, es bueno saber respecto a qué lo es. Pero puede agregarse una razón más: hay géneros nuevos (por supuesto, están hechos de géneros viejos pero siempre ha sido así) que sería interesante conocer algo mejor (están entre nuestras posibilidades de producción de sentido, y también entre las restricciones que condicionan nuestros modos de creación y transmisión)." (Steimberg; 2002:105)

Los géneros como formatos, como encuadres de referencias culturales, facilitan una estructura de relato. A la vez que clasifican y discriminan componentes y coordenadas de construcción textual, organizan la lectura. Los géneros establecen mundos reconocibles, una serie de convenciones que facilitan la aceptación del verosímil. También constriñen y dejan fuera lo que no está dentro de los marcos de un sistema de referencias. Como consecuencia de esta relación directa con las coordenadas de la recepción, el encuadre genérico también proporciona el punto de partida para la transgresión creativa. Posibilitan la aparición de lo nuevo. *"El género es un conjunto de textos que tiene un guion en común o, también el conjunto de trazos comunes que definen y nos permiten reconocer y clasificar un conjunto de textos. (...) el estudio más específico de las estructuras textuales y de los productos medios o bajos de la llamada cultura de masas, ha hecho que nos diéramos cuenta de cuán importante es este juego de expectativas y de reconocimientos para la comprensión y funcionamiento de un texto y por lo tanto, también de la aceptación de su verdad."* (Bettetini/Fumagalli; 2001:54-55)

*Las mediaciones se establecen entre el mundo de la experiencia en oposición al universo de la representación televisiva. En esta mediación observamos que se construyen los lineamientos ideológicos de una manera de vivir el mundo que reproduce los mecanismos de control que requiere el sistema económico-político para sostener la desigualdad minimizando – en el plano simbólico- los impactos de ésta. En este sentido la dirección reflexiva que propone Marshall Mc Luhan es un punto de partida para este análisis: *Los efectos de las tecnologías no se producen al nivel de las opiniones sino que modifican los índices sensoriales o pautas de percepción, regularmente y sin encontrar resistencia.*” (Mc Luhan; 1964:39) El teórico canadiense hace varias décadas, nos propuso pensar a la tecnología como extensión del ser y esta noción sigue siendo central para comprender la relación entre el sujeto, el dispositivo y el formato de encuadre. La capacidad de adaptación a las complejidades tecnológicas que despliega la estructura cognitiva del ser humano - en el sentido de in-corporar (se hace presente la dimensión cuerpo de toda tecnología)- creando destrezas, nuevas resoluciones operativas, ampliaciones de prácticas, propiciando traslados de espacios en los hábitos de lo tangible a lo virtual, generando extensiones simbólicas en el permanente cruce entre lo*

privado y lo público, propone pensar este despliegue desde una lógica del movimiento incesante y desde una lógica de la permanencia, de la estabilidad. La dimensión cuerpo de la tecnología es la puerta de entrada a la emocionalidad subjetiva que construye fidelidades, adhesiones y rechazos, en definitiva define la eficacia en el éxito del producto. Estas afectaciones se codifican y reproducen en las referencias de género.

“...A lo largo de la construcción de las naciones latinoamericanas, la identidad se expresa también, y radicalmente, en la mentalidad tradicionalista y los augurios de la modernidad a la luz de los estallidos de ira o pesadumbre o amargura o delirio amoroso. Al melodrama le toca aprovisionar a sus favorecedores y amigos con frases, parrafadas, intenciones trágicas, desprecios contundentes, y amenazas inconcebibles. Y todo depende del juego entre la narrativa y la conducta del lector o el espectador que atestigua.” (Monsivais; 2006:35)

El verosímil “realista” de la ficción televisiva: usina de valores tradicionales

En el relato institucionalizado y hegemónico de la televisión, los responsables del enunciado se ocultan detrás de una voz unificada, construida mediáticamente y que responde a discursos sociales que fortalecen y reproducen el sistema de consumo. El poder hegemónico de la televisión cuenta con una lectura “literal” en la recepción del público televidente para la reproducción de discursos estandarizados sobre la vida cotidiana, sobre las clases sociales y definen lecturas específicas sobre la realidad local, en un intento de establecer una determinada idiosincrasia.

La operación es *definir a lo mediatizado televisivo como evidente, como verdad consensuada y por lo tanto como única realidad*, ocultando lo que subyace al recorte y trama, construyendo de esta manera la noción de “objetividad del medio” como mirada ascética: si está en la pantalla masiva, es verdad objetiva. Que por otro lado refuerza la mirada dogmática de la existencia de una verdad objetiva exterior a la subjetividad. Esta operación elimina el carácter individual del recorte.

Un contrasentido: no hay recorte sin subjetividad. Se supone una operación de consenso que no es tal.

De esta manera se establece - representa- una determinada imagen de la clase media; se construye una representación de la realidad diluyendo y elidiendo el procedimiento de mediatización mediática. Se genera una tensión entre la vida que se ve en la tele y la experiencia en la vida cotidiana. En esta tensión, la operación que se realiza en el plano simbólico tiende a disolver la pertenencia a la experiencia y establecer una avidez por una vida que está afuera de las posibilidades del sujeto, por lo pronto está en la pantalla como potencialidad apetecible e intangible. Una posibilidad latente que sólo se alcanza en el consumo televisivo del melodrama. En este procedimiento de producción de sentidos se fundamenta la construcción de este tipo de ficción televisiva. Como sostiene Carlos Monsivais, el melodrama ha sido un género y los sigue siendo, que colabora fuertemente en la reproducción de valores tradicionales en una tarea de educación sentimental de las sociedades. *En los imaginarios nacionales el melodrama es el espacio, por así decirlo, histórico (la tradición constituida por frases límite) donde los sentimientos se desprenden de escenas de la entrega o de la traición, de las expresiones que al repetirse se vuelven dogmas, (...) de la sucesión de rasgos felices o convulsos, (...) de los sentimientos que se elevan como plegarias. Este melodrama no es frecuente, (...) pero sí ha sido el idioma por excelencia de la política. La democracia, es de suponerse, requiere del habla de la razón y de los instrumentos de la crítica, pero hasta el día de hoy no se ha prescindido, en los momentos de crisis o tensión del lenguaje, de las metáforas y las fábulas del melodrama. (Monsivais; 2006:46)* Las primeras series web que se produjeron desde los centros productores concentrados, como el grupo Clarín, Telefé, Dorimedia que son las que analizaremos en este momento, comparten elementos narrativos y de estilo de las series televisivas de ficción. Los elementos narrativos del melodrama persisten y se trasladan como referencia de género. Si bien el público de estas series web es joven (todavía el consumo de ficciones pensadas para internet es en gran parte destinada a públicos jóvenes -nativos digitales- y más segmentados) y la codificación en la narrativa de estas series es diferente, los elementos narrativos que persisten garantizan la pertenencia al género y por lo tanto la eficacia en la recepción. *La telenovela es un género construido con instrucciones de reconocimiento. (Escudero Chauvel, 1996:4)*

En esta dirección de análisis de la narrativa de estas series web podemos tender una línea de continuidad con los procedimientos de relato ficcional televisivo que se viene desplegando desde los años 90 en nuestro país. Estas series de ficción televisiva que surgen en la década del 90 del siglo pasado, recogen elementos de producciones melodramáticas anteriores pero que dan un vuelco en la propuesta estilística, en la propuesta temática y van profundizando el surco que distancia la vida cotidiana de la experiencia social y la representación de una cotidianidad televisiva que se intenta constituir en la imagen legitimada de la clase media argentina. Esta línea de narrativa seriada definió y lo sigue haciendo, una construcción ideológica en la que las peripecias del acontecer siempre se resuelven dentro de los procedimientos previsibles que define el género y con una mirada/discurso vacuo y moralizante escindido profundamente de la experiencia cotidiana de las personas. Este procedimiento inherente al género melodrama

televisivo, persiste y lo podemos rastrear en las producciones de series web analizadas.

Como ejemplo de este formato televisivo –con los mayores puntos de rating en su momento de televisación –encontramos las series producidas por la productora argentina Pol-ka¹ que surge en esa década y que produce ficción televisiva conjuntamente con el Canal Trece. Entre las más recordadas está la tira diaria *Gasoleros*² que estuvo al aire en el año 1998 y 1999. Al mencionar esta producción televisiva como continuidad de pertenencia de género a las propuestas de las series web que estamos analizando, parece evidente especificar que *Gasoleros* y las series web mencionadas cumplen con procedimientos reconocibles en melodrama o telenovela de largo desarrollo en toda América Latina con las características idiosincráticas de nuestro país, fundamentalmente por la propuesta de los conflictos en sus historias. Si bien *Gasoleros* es nuestro ejemplo de más de 15 años, las series televisivas que hoy se disputan el rating entre los dos canales de aire más importantes del país, *Telefé* y Canal

Trece, cumplen con los mismos procedimientos narrativos adaptados al contexto coyuntural actual como en el caso de *Los ricos no piden permiso (2016- Canal Trece)* y *La leona (2016-Telefé)*, series que van en *prime time* actual de la televisión nacional. De acuerdo a Monsivais (2006:29) *Los argumentos son vehículos del conformismo y eso le basta al tradicionalismo (docencia católica y sometimiento al patriarcado), que elige modelos de la culpa y del arrepentimiento a última hora...*

En estas propuestas narrativas, las peripecias de los personajes se restringen a sus problemáticas amorosas y sentimentales donde los valores tradicionales de una ideología patriarcal que corresponde a un buen obrar dentro de los vínculos interpersonales se evidencian en la construcción de personajes que encarnan actitudes melodramáticas, solidarias y benéficas para el entorno y en los personajes que encarnan las actitudes que obstaculizan la vida de bien con acciones mezquinas, individualistas y contrarias a la convivencia general del barrio, también en clave de melodrama. Esta construcción de género de melodrama televisivo propone que la vida productiva de los personajes es anecdótica. El trabajo como eje que estructura la vida de las personas no es un valor, en este sentido esa eliminación define una representación que se transfiere a otro nivel de goce. El trabajo productivo de sus personajes tampoco vertebró la trama. Al exacerbar los conflictos amorosos y vinculares, en una dinámica de enredos, secretos inconfesables, contradicciones y desencuentros que arriban indefectiblemente a finales felices, el mundo productivo de la clase representada se minimiza en una clara operación ideológica que fortalece y también elimina la reflexión crítica sobre las condiciones de producción, la posesión de los medios productivos, la desigualdad, etc.

¹ Vale aclarar que las producciones de Pol-ka propusieron una imagen más *cinematográfica* al trabajar con la tecnología televisiva y publicitaria en lo que respecta a la definición realizativa- tecnológica. Recordemos que esta productora fue la que comenzó a trabajar la imagen televisiva con un campo menos en posproducción para obtener una imagen más cercana a la factura cinematográfica. Esto ocurrió con la serie televisiva *Poliladron* que fue puesta al aire desde el año 1995 a 1997.

² "Es una telenovela que refleja las costumbres argentinas más comunes y la vida de la gente de clase media, en la época en que fue hecha." Descripción realizada en Wikipedia. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Gasoleros>

(...) el esquematismo forma, con la hiperemotividad dos rasgos definidores y complementarios del melodrama: el esquematismo tiende a aproximar al melodrama al "teatro de caracteres" de enorme pobreza y falsedad psicológica y para llenar este vacío vital se recurre a la hiperemotividad que trata de poner carne viva al seco esqueleto de los personajes. Por eso se complementan y, a la vez, actúan conjugados como anestesia del proceso reflexivo de su público." (Gubern; 1974:260)

La serie web: formato de convergencia

La producción de ficciones en la web surge de la dinámica inicial de internet que se organiza a partir de creadores anónimos que comienzan a producir ficciones domésticas que hablan de una representación de mundo que no tiene presencia en las pantallas tradicionales. Podíamos decir que en esta multiplicidad de narraciones hay dos grandes vertientes: las producciones que tratan de innovar formatos y narrativas y las que se encargan de desmitificar las maneras tradicionales de la narración. Esta clasificación es gruesa dado el vastísimo universo de producciones que hay en la red que incluyen elementos ficcionales. De todas maneras el segundo grupo impone una manera de narrar. La ficción no hegemónica se mofa de los formatos tradicionales. Este fenómeno nos parece que es clave para pensar la narrativa de la serie web en la actualidad.

Antecedentes reconocibles para contextualizar la aparición de esta impronta de la ficción para internet son los programas de humor que venían proponiendo otra manera de representación en la televisión argentina desde la década del 90. Desde el mítico "De la Cabeza" de Alfredo Caseros de producción independiente hasta el "Todo X2\$" de Alberti y Capusotto producido por Ideas del Sur y Peter Capusotto y sus videos como continuidad actual y consolidación del formato y de la propuesta humorística televisiva, la operación que se hace es *la parodia*³ como procedimiento. Este procedimiento que apela al humor se monta básicamente en el cuestionamiento y ridiculización de los formatos y modelos históricos, no solo en términos de procedimientos narrativos sino también en el cuestionamiento y mofa de los pilares canónicos de los modelos anteriores. Un ejemplo clásico de parodia, dentro de la tradición occidental, de este procedimiento puede encontrarse en el "Elogio a la locura" de Erasmo de Rotterdam (1511).

Estas propuestas televisivas avanzan en la transformación de los verosímiles del humor. Avanzan en otras formas de representación de lo real. Amplían las posibilidades de reírnos de nosotros mismos y de nuestros valores más defendidos. El verosímil se construye a partir del presupuesto aristotélico del *universal probable*: "... es aquello que sucede generalmente por consiguiente los hombres están generalmente de acuerdo, lo que ha pasado al uso. Pero este acuerdo

³ Adjunto esta definición que aunque se refiera a la literatura, encuentro que el procedimiento es similar dentro del lenguaje audiovisual. "El fenómeno de la parodia literaria tiene su origen en una peculiar actitud de los autores respecto al mundo ideológico y estético de obras anteriores, orientada a revelar el envés de este mundo; es una interpretación cómica de lo serio, un enfoque nuevo, subversivo y ridiculizador de lo tradicional, lo convencional, o topicalizado. A la vez, la parodia nace del afán de originalidad del parodista, de su deseo de encontrar su propio camino artístico, conculcando las preceptivas, negando la autoridad avasalladora de sus predecesores, ridiculizando los modelos consagrados." Peter Ivanov Mollov / Problemas Teóricos en torno a la parodia/ Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos de la Universidad de Murcia. Número XI. Julio 2006. Disponible en <http://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/12-parodia.htm>

humano, este uso común está fundado en una cierta conveniencia natural sobre una forma debilitada de universalidad. La verosimilitud es de hecho una generalidad pero que admite en algunos casos lo opuesto.” (Bettetini / Fumagalli; 2001; 50)

El procedimiento que utilizan tiene un doble alcance, se utiliza la parodia como procedimiento humorístico y se parodian los géneros legitimados en el espacio televisivo del momento. En el caso del primer programa: “De la cabeza”, desde su nombre hasta todo su dispositivo de producción y propuesta estética irrumpe -al comienzo de los '90- habilitando la risa y la ridiculización de modelos y valores ya obsoletos pero que se sostenían desde los discursos mediáticos dominantes hace 20 años. La posibilidad de reírnos de manera irreverente de modelos televisivos, de formas de producción, de esquemas de pensamientos, tuvo una casi inmediata respuesta favorable en las audiencias más jóvenes. El humor en la Argentina cambió profundamente con la aparición de este programa. Desde la ridiculización de los documentales norteamericanos trabajando sobre los doblajes en una operación lingüística que sólo respetaba la sintaxis del lenguaje haciendo estragos con el sentido lógico de la verbalidad, desbaratando significados y promocionando significantes en una operación ideológica sumamente expansiva para compensar la presión del neoliberalismo aplastante y para discutir los valores y relatos tradicionales en todos los formatos televisivos del momento. Esto también fue un oxígeno que permitió drenar la avanzada de la farándula sobre las dirigencias institucionales y su vaciamiento de sentido político de transformación. Evidenciando el ajuste-negocio obscuro y permitiendo una resistencia desde la risa.

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

La serie: una narrativa codificada

Las tres series elegidas para este trabajo analítico comparten la característica de haber sido realizadas para la web por los productores de contenidos ficcionales a escala internacional y multimedios más representativos del país.

Amanda O⁴(2008) fue realizada *DORI media Group*⁵ para *Novebox*⁶y fue transmitida por el canal de TV argentino América TV. Esta serie trata de la vida de una mega estrella de telenovelas de fama internacional que además de megalómana es mitómana y vive en su fantasía de lujos y pleitesías. Protagonizada por Natalia Oreiro se convierte en una de las primeras series pensadas para la web desde

⁴ Capítulos completos de Amanda O en Youtube en <https://www.youtube.com/user/novebox>

⁵ <http://www.dorimedia.com/>

⁶ DORI media Group: https://es.wikipedia.org/wiki/Dori_Media_Group

Novebox es un sitio dedicado a telenovelas:

<http://www.businesswire.com/news/home/20081117006988/en/Novebox.com---Worlds-Community-Website-Dedicated-Telenovela>

centros productores de contenidos consolidados en su inserción económica dentro del negocio de producción, distribución y comercialización de telenovelas televisivas para América Latina y el mundo. La trama de *Amanda O* responde a los elementos narrativos de las telenovelas vigentes en la ficción televisiva que como sostenemos tienen su aparición en la década del 90, proponiendo un estilo y una construcción ideológica que aún hoy persiste. La protagonista es redimida de su conducta déspota, discriminadora y vacía por un amor perfecto e ideal que aparece contraponiendo los valores del anonimato de la vida cotidiana y la vida sencilla y creativa del artista "rebelde" y auténtico protagonizado por Luciano Castro.

Una serie de 120 capítulos que terminan con la historia de amor en su máximo despliegue de felicidad. Los más de cien episodios que conforman la trama de la serie web atravesando las peripecias que sufren ambos protagonistas para poder entenderse.

*La Pareja del Mundial (2010)*⁷/18 capítulos/ es una producción realizada para el grupo Clarín por la productora PPCC, que desarrolla contenidos audiovisuales para web y para dispositivos móviles. Esta miniserie narra la historia de Alberto Rizzuti y su mujer Valeria, que esperan su primer hijo para la fecha de comienzo del mundial de Sudáfrica. Rizzuti es sodero de una empresa en la ciudad de Baradero, provincia de Buenos Aires y allí se ha realizado un sorteo de dos pasajes para el mundial y el beneficiado es el propio protagonista quien elige para que lo acompañe a su amigo y compañero de trabajo Daniel Anache. La historia lo propone como fanático del fútbol y el conflicto principal es viajar al mundial o quedarse para el nacimiento de su hijo Lionel. La trama se despliega en 18 capítulos en los que el protagonista urde excusas y estratagemas para que su esposa no se entere de que se va al mundial de Sudáfrica, en el contexto de un pueblo donde los secretos son difíciles de guardar.

*Vera Blum (2012)*⁸/15 capítulos/Realizada para Telefé por la misma productora de contenidos que *La pareja del mundial*, narra la historia de Vera una chica de Rosario que se enamora de Sawyer un músico compositor y líder de la banda Durazno que está en incipiente ascenso. En el momento en que a la banda le empieza a ir bien, el músico deja a la chica y se va de gira. Vera sigue trabajando en la peluquería de Barri y conoce a Mariano con quien se va a vivir y planea casarse. La serie comienza en este punto del conflicto. Lo anterior es narrado por flashes back. Sawyer vuelve a aparecer y confunde a Vera. En simultáneo Mariano organiza la fiesta de casamiento y conoce a la wedding planner Julieta y también se confunde. La trama se despliega entre homenajes a músicos emblemáticos del rock argentino y desencuentros amorosos entre los protagonistas y también entre los personajes secundarios.

El final de la serie de 15 capítulos los encuentra a todos los personajes desencontrados tomando caminos individuales en plena confusión.

⁷https://www.youtube.com/results?search_query=la+pareja+del+mundial+todos+los+capitulos
⁸https://www.youtube.com/watch?v=Hxpc958Bxjs&list=PLzC2ryHhk_lw_C8qCiz7oy4KtiDphlGP

Los realizadores de las dos últimas series -Maximiliano Gutiérrez y Diego Villanueva- son los creadores de la productora de contenidos PPCC. Esta productora fue elegida por Telefé para la realización de *Vera Blum (2012)* y por el Grupo Clarín para la realización de *La pareja del mundial (2010)*. Gutiérrez viene una larga experiencia como contenidista y director de producciones en Telefé. Entre sus trabajos están "Humanos en el camino", "Pecados capitales", "Conflictos en red" y "Yago, pasión Morena", entre otras realizaciones. Diego Villanueva, es parte de "Peluca films" y dueño de la agencia de publicidad MVZ Argentina y MVZ México desde hace más de una década. Con la productora PPCC realizaron series para la web como "El vagoneta I", "El vagoneta II", "El meritorio", "Yo canto mejor" y las dos series analizadas aquí, entre otras. La continuidad de los realizadores también marca una continuidad en los contenidos y procedimientos narrativos que se privilegian desde los centros de producción hegemónicos.

Para definir algunas características de la construcción narrativa que prescribe la serie televisiva como formato retomamos lo expuesto por Lorenzo Vilches (1984:57):

"La noción de serie se entrecruza con la de texto y género y en el contexto de la comunicación de masas no puede estudiarse separadamente de las expectativas del público". De acuerdo a este autor para comprender la estructura narrativa de la serie como formato específico, es necesario distinguir tres factores que intervienen en su construcción: 1) *la estructura productiva*; 2) *las estructuras narrativas* y 3) *las expectativas de los destinatarios*.

Nos parece que esta clasificación se puede aplicar también a las producciones seriadas de ficción para internet. La adaptación de las coordenadas narrativas de la ficción televisiva para un producto de comercialización y distribución vía internet se centra en los siguientes puntos:

1) En el caso de la *estructura productiva*, refiere "al modo en que las rutinas de los aparatos de comunicación intervienen sobre el producto". Vilches establece la diferencia entre aquellas series de modalidad de *autor* y aquellas de modalidad de realizador. En las series televisivas predomina la modalidad de realizador – de acuerdo a lo que propone Vilches- en la que prima "el sistema productivo imperante en las televisiones. (...) la serie responde al palimpsesto (las estructuras de programación fija de la televisión por lo que terminada una serie se reemplaza por otra de características similares a fin de no desequilibrar los porcentajes de género ya preestablecidos.)" (Vilches; 1984: 59)

En este sentido en el caso de las tres series analizadas se ubican dentro de la segunda modalidad –de realizador- porque responden a los lineamientos del sistema productivo de la televisión tradicional. Lo que nos provoca reflexionar aquí es acerca de "el modo en que las rutinas de los dispositivos intervienen sobre el producto" dado que estas producciones generadas desde los grupos productores de contenidos hegemónicos de ficciones televisivas tradicionales ingresan en el mundo de la recepción que propone el nuevo medio y en este cruce se alteran procedimientos, se adaptan otros y aparecen nuevas resoluciones narrativas para responder a los requerimientos de las nuevas rutinas de recepción. Podemos mencionar algunas instancias de construcción narrativa como *la duración temporal de los capítulos*. La generalidad establecida en las propuestas analizadas es que la duración por episodio no supera los 8 minutos y en este lapso de tiempo se incluye

un resumen del conflicto del capítulo anterior y los títulos finales, restándole aproximadamente tres minutos al relato en sí del conflicto desarrollado en cada episodio. *Es decir que estamos en presencia de una codificación que responde a las rutinas de recepción de los destinatarios de las series por internet y por dispositivos móviles.* Una convención impuesta es que las producciones para internet tienen que tener una duración escueta dado que el cyberdestinatario no consume ficciones de larga duración. Esta convención se establece por los usos que despliegan los nuevos dispositivos en especial los que son transportables y requieren de una atención diferente a los dispositivos tradicionales. Esta restricción define un formato y también impone una manera de narrar.

De todas maneras en este cruce entre procedimientos tradicionales y nuevos formatos persisten elementos de los formatos tradicionales como la aclaración de que los personajes son ficcionales y que *la semejanza con la realidad es pura coincidencia*, el resumen de los puntos centrales del capítulo anterior y los títulos de todos los implicados en la factura del producto. Estos elementos entendemos que no responden a los requerimientos del nuevo medio y que en el futuro serán descartados de acuerdo a la -cada vez más desarrollada- ficción interactiva.

2) En cuanto a la estructura narrativa, Vilches (1984; 59-60) sostiene que *"los elementos constantes y estables de la serie son las funciones de los personajes, independientemente de quién las ejecute o del modo de realizarla. Así, por ejemplo, las intrigas en una serie no son unidades simples sino cuerpos compuestos, mosaico de motivos invariables donde cambian los nombres de los personajes así como sus atributos, pero no sus funciones. Lo invariable en una serie consiste en que una determinada acción tiene la función de introducir a otra acción que asumirá a su vez, la misma función con respecto a otra acción."* De acuerdo a la clasificación que establece el autor en relación a las funciones narrativas las series analizadas responden a un *esquema fijo*: *"Los temas, los personajes y su psicología permanecen invariables de episodio en episodio, o de filme en filme. Es lo que podríamos llamar serial. La excesiva repetición de elementos lo convierte en una maqueta tipo, de estructura muy simplificada y dilatación temporal."*

Este es el caso de las tres series analizadas, en especial las realizadas por PPCC: *La pareja del Mundial* y *Vera Blum*. Estas dos últimas propuestas, los personajes se conforman muy cercanos a estereotipos con procedimientos de parodia. Mantienen sus tipologías psicológicas inalterables en toda la serie y recurren a giros idiomáticos repetitivos. Esto ocurre tanto con los protagonistas de las series como con los personajes secundarios. El novio de Vera Blum, Mariano, repite la palabra "tranqui" en cualquier contexto. Es su carta de presentación. El personaje femenino que aparece y lo confunde, también tiene esa palabra en su abanico lingüístico y esto marca lazos de resonancia de una linealidad esquemática, entre ambos personajes.

En *La pareja del mundial*, un personaje -Rosales- que comparte el trabajo con el protagonista que gana el pasaje al mundial de Sudáfrica 2010, le espeta a éste en cada oportunidad que puede "qué culo tenés Rizutti".

En el caso de *Amanda O* se percibe una leve modificación en los tipos psicológicos de ambos protagonistas, pero está dado por los requerimientos del género

melodrama más que por lo que cuentan los cuerpos en su interpretación. Es decir el género impone que los protagonistas cumplan con su destino de estar juntos atravesando los obstáculos híper codificados y parte del esquema fijo del melodrama, las maneras de contar las acciones que tienen los cuerpos de los personajes están regladas por el género. Lo que sucede se *muestra* más de lo que efectivamente ocurre. Es decir que la progresión del relato se ajusta a los códigos inherentes al género del melodrama. Lo que va a suceder ya se sabe y espera desde la recepción. No hay sorpresas en el derrotero de los personajes ni en sus interpretaciones, lo que se consume es la manera en cómo se desarrollan las diversas estrategias que se proponen para resolver los obstáculos que impiden la concreción del conflicto central de la historia. Por otro lado el esquema del tiempo duración de los capítulos define también una modalidad de relato que implica una condensación de acciones y una síntesis de peripecias. En el caso de las otras dos series que no están tan vinculadas a los códigos del melodrama clásico, sino que se acercan más a una propuesta de parodia de situaciones cotidianas lo que ocurre es todavía más esquemático porque lo que se espera es ver cómo se resuelve la parodia, cuán jugado y estereotipado es el recurso. En este sentido la propuesta de la serie *La pareja del mundial*, no tiene sorpresas sino queda atrapada en su propio esquema. En cada capítulo hay un conflicto esquemático y simple que se despliega en apenas cuatro minutos y que va conformando la progresión del relato de la historia completa. En este sentido algunos capítulos proponen conflictos que dilatan la progresión narrativa y otros capítulos desarrollan situaciones que modifican el rumbo de la historia justificados desde este procedimiento de parodia. En la última serie mencionada, el capítulo "Zorgo" cumple esta función.

El caso de Vera Blum, es extremadamente similar al de *La pareja del mundial* dado que es la misma productora la responsable de la realización de ambas. Se repiten esquemas narrativos como las repeticiones de giros idiomático o gestos, se repiten los procedimientos estereotipados en un intento menor de parodia, aun cuando los músicos protagonistas están caracterizados a lo Capusotto en un cliché súper probado.

3) En este tercer punto de acuerdo a Vilches es importante revisar el espacio de la recepción del objeto serie, "*Las expectativas del público. Aquí nos encontramos con el diálogo entre la serie y su público y que comprenden el aspecto sociológico (la audiencia de un país, de una lengua), el medio comunicativo (las rutinas horarias, el lugar que ocupa la serie dentro de la relación de fuerzas del palimpsesto, es decir, utilización de un canal de gran audiencia o no, horario masivo o reducido, día de emisión, etc.), y las expectativas de tipo psicológico. Estas últimas se refieren al contexto psíquico dentro del cual se desarrollan las series. Éste no interviene sólo en el momento de la producción sino también en el de la comprensión y adhesión del público. Existe, por tanto, una relación entre la serie como producto concreto y la relación que establece el público con ese producto en el marco de conocimientos generales.*" (Vilches; 1984:62)

En el contexto sociológico, es decir las expectativas del público, podemos pensar en la novedad de consumo de una telenovela clásica en el caso de *Amanda O n* un formato diferente y en un dispositivo distinto, esto implica un consumo en espacios y tiempos no tradicionales que inaugura un hábito nuevo de consumo de ficciones

audiovisuales. Este rasgo capitaliza muchas de las expectativas del producto. Lo mismo ocurre con las otras dos series analizadas. Estas propuestas pueden ser consumidas en cualquier momento del día y no se necesita una predisposición especial para hacerlo, basta mirar el celular.

Luego Vilches nos propone también recuperar el "*contexto psíquico*" en el que se desarrollan las series y esto implica no sólo las variables productivas sino también el marco de referencias para la comprensión y la consecuente adhesión que se genere por parte de los espectadores. En palabras del autor mencionado:

"el público compara la información proveniente de la serie con la información general que le proporciona su cultura y con esta actividad se prepara para solucionar los problemas de comprensión que pueda suscitar una determinada serie."(Vilches; 1984:63) Entonces este autor nos propone recuperar los procesos que hacen que el concepto de serialidad se elabore y menciona tres etapas: *la comprensión, la interpretación y luego las estrategias de lectura que se despliegan*. Primero se refiere a la etapa de reconocimiento lo que implica en primer lugar una percepción visual y un reconocimiento de unidades y elementos sintácticos del relato y como consecuencia de esta actividad se establece una relación valorativa con el marco de referencias vigente en el ámbito de la recepción. A esta operación cognitiva de los espectadores, el autor la ubica dentro de las operaciones propias del lenguaje y la racionalidad. La discriminación o *distinción de unidades como planos, escenas, episodio narrativos que pertenecen a una actividad racional del lenguaje y por último la interpretación que refiere a la atribución -por parte del espectador- de lo que ve y escucha a una hipótesis de género.* (Vilches; 1984: 63) La segunda etapa que marca esta clasificación corresponde al momento mencionado donde el espectador reconstruye su noción de género e *interpreta*. La tercera etapa es el momento de establecer la estrategia de lectura que le permite al espectador la puesta en acción de las etapas anteriores. En esta instancia se articula la situación comunicativa que propone cada escena que se ve, su propio marco de referencias, la serie como formato y su propia participación como espectador en esa totalidad.

En este proceso aparece algo distintivo de las series web: la estética general de la puesta en escena. Si bien ya hemos referido a la construcción de personajes estereotipados y a los procedimientos de parodia de géneros, personajes, tramas y situaciones cotidianas, la puesta en escena de locaciones y ambientaciones es un marca registrada de las ficciones que aparecieron en la web en una búsqueda de parodiar los géneros y formatos tradicionales de las puestas en escena de la telenovela televisiva. Esto también es una continuidad con las producciones ficcionales de la televisión argentina de la década de los 90. Amanda O es parte de la tradición televisiva y no hay cambio.

No hay distancia del mundo que se muestra allí con el mundo que se muestra en "*Los ricos no piden permiso*" (Canal Trece 2016). Es un ejemplo de traslación directa. Un ejemplo de permanencia de elementos del melodrama. En el caso de las otras dos series analizadas la puesta en escena es una transformación en la narrativa. La elección de las locaciones como Baradero en *La Pareja del mundial* y Rosario en *Vera Blum*, proponen otra narrativa. Los planos repetitivos, que refuerzan actitudes y conductas de los personajes, se repiten en ambas series,

como marca registrada de la productora PPCC. En este sentido hay una articulación más compleja entre las poéticas nativas de internet y las producciones de ficción para web que hacen los medios hegemónicos tradicionales. Estas locaciones, el vestuario único de los personajes (siempre y en todos los capítulos tienen la misma indumentaria) que los identifica, son marcas de una manera de contar propia de las producciones ficcionales que poblaron la web en los últimos 10 años. Ahí la apuesta de los productores de ficciones tradicionales, es encontrar un acercamiento en las definiciones narrativas para alcanzar la recepción en las masas cada vez más movedizas de los habitantes de internet. Los grupos concentrados buscan posicionarse en el nuevo negocio con lo cual la disputa simbólica de lenguajes y formatos es una batalla que no están dispuestos a resignar. Por ahora siguen manteniendo la hegemonía en términos de temáticas, modos de representación y valores a reproducir. Las tres series analizadas, cumplen con estas prerrogativas.

Las producciones televisivas ficcionales realizadas por productores de contenidos hegemónicos continúan apelando al melodrama como género de referencia, en la medida que éste les provee un esquema narrativo estable, que permite mantener la distancia que existe entre la representación de clase que propone el medio con la experiencia cotidiana de las personas. Esta representación ficcional televisiva de la clase media argentina se legitima como la imagen de la idiosincrasia nacional. Un producto de consumo. Un producto de ficción.

Bibliografía

- . Bettetini, Gianfranco – Fumagalli, Armando (2001) / Lo que queda de los medios. Ideas para una ética de la comunicación / Ediciones la Crujía (2001) Buenos Aires.
- . Escudero Chauvel, Lucrecia (1996) El secreto como motor narrativo. El contrato mediático de las telenovelas. Revista Diálogos de la comunicación / Número 44 7 FELAFACS.
- . Fernández Violante, Marcela (2015) / El melodrama, orígenes y tradición / Revista electrónica: Reflexiones marginales. Número 16 - UNAM / México. Disponible en: <http://v2.reflexionesmarginales.com/index.php/no-16-articulos-y-entrevistas/435-el-melodrama-origenes-y-tradicion>
- . Gubern, Román (1974) Mensajes icónicos en la cultura de masas / Teoría del melodrama / Barcelona : Lumen, 1974.
- . McLuhan, Marshall (1964) / Comprenderlos medios de comunicación / Las extensiones del ser humano. / Paidós / España / 1996
- . Mollov, Peter / Problemas Teóricos en torno a la parodia/ Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos de la Universidad de Murcia. Número XI. Julio 2006. Disponible en: <http://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/12-parodia.htm>
- . Monsivais, Carlos (2006) /Se sufre pero se aprende/ Educar la mirada: políticas y pedagogías de la imagen /compilado por Inés Dussel y Daniela Gutierrez - 1a ed. – Buenos Aires: Manantial : OSDE, 2006.
- . Murolo, Norberto Leonardo (2012) –Nuevas Pantallas: Un desarrollo conceptual. Revista electrónica Razón y Palabra / Número 80 – Agosto / Octubre 2012. Disponible en: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N80/V80/24_Murolo_V80.pdf
- . Steimberg, Oscar.(2002) Géneros / Términos críticos de sociología de la cultura/ Carlos Altamirano (director) / Editorial Paidós / 2002.

. Vilches, Lorenzo. DOSSIER. Anilisi, Núm. 9, 1984, 57-70. <<PLAY IT AGAIN, SAM>>.

Notas periodísticas

<http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-7689981>

<http://edant.clarin.com/diario/2010/04/21/um/m-02184920.htm>

<http://www.lanacion.com.ar/1354564-las-nuevas-series-se-mudan-a-internet>

http://www.revistaenie.clarin.com/escenarios/television/Webseries-TV-internet_0_967703273.html

<http://www.elciudadanoweb.com/el-amor-y-el-rock-por-internet/>