

caiana

Carolina Soria

Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz", Universidad de Buenos Aires - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Panorámica de la narrativa audiovisual contemporánea: hacia una definición de post-serialidad

Panorámica de la narrativa audiovisual contemporánea: hacia una definición de post-serialidad

Carolina Soria

Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz", Universidad de Buenos Aires - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Introducción

La primacía de la narrativa seriada en la oferta audiovisual y los avances tecnológicos en constante transformación –que impulsan cada día su desarrollo y expansión– han colocado a esta forma de relato en el centro de atención de los estudios académicos. Su preeminencia como producto cultural de consumo masivo en los últimos años, con una diversidad de propuestas narrativas y estilísticas destinadas a un consumidor hiper segmentado, fue conformando un campo de estudio desde el cual reflexionar y organizar la complejidad dramática de los diferentes universos ficcionales dispersados, principalmente, en las plataformas digitales.

El presente artículo propone, por un lado, efectuar un repaso por los diferentes estudios que han abordado la narrativa seriada contemporánea desde sus múltiples aristas, desde su especificidad como forma cultural y su relación con otros medios a partir de los estudios narratológicos hasta su impacto en la industria audiovisual como nuevo modelo de negocios, tomando como ejemplo el caso argentino. Por otro lado, este escrito se enfoca en el lábil contorno que separa al cine de la televisión y que se manifiesta en diferentes esferas, dentro de las cuales las plataformas de

streaming desempeñan un papel central: tanto estilístico y narrativo como en relación con las adaptaciones y diferentes modalidades de consumo. Por último, se esboza una definición posible de post-serialidad para describir a la narrativa seriada audiovisual como un espacio de congregación de diferentes formaciones discursivas y emblema de la industria audiovisual contemporánea.

El imperio de la serialidad: debates terminológicos

La serialidad como forma de relato episódico – caracterizado por la dosificación narrativa– es parte esencial de un nuevo paradigma cultural y discursivo que corona la fragmentación de las formas culturales como signo de nuestro tiempo. Se trata de un proceso expansivo, favorecido por la multiplicación de dispositivos desde los cuales consumir el extenso repertorio de universos de representación, que habilitan una nueva forma perceptiva. Así como cada nuevo medio de comunicación integra medios de comunicación que le anteceden¹ y encuentra novedades expresivas en los avances tecnológicos, postulamos a la narrativa seriada audiovisual contemporánea como un híbrido intermedial en el que convergen diversos sistemas de representación, y cuya complejidad exige la elaboración de perspectivas de análisis y metodologías de abordaje específicas. Los estudios sobre series de televisión se han constituido como un campo de reflexión cada vez más amplio, cuyo crecimiento se desarrolla de manera proporcional al aumento de los contenidos audiovisuales circunscriptos a esa forma discursiva. Los principales núcleos de interés y los debates centrales generados en torno a la ficción seriada abarcan el esclarecimiento de la especificidad del lenguaje de las series de televisión,² sus estrategias y estructuras narrativas y la posibilidad de un examen narratológico de las mismas,³ los modelos narrativos de la serialidad⁴ y el impacto de las plataformas en línea en las producciones locales,⁵ como también su falta de regulación frente a los medios tradicionales.⁶ También han sido objeto de análisis y reflexión el vínculo que la narrativa seriada entabla con otras series culturales, la necesidad de una metodología específica para su análisis⁷ y el señalamiento de los límites cada vez más difusos entre el cine y la televisión.⁸

La noción de intervalo serial en el marco de las prácticas mediáticas del audiovisual contemporáneo nos permite adentrarnos en esa zona difusa de contacto entre los medios, en la cual los intervalos indentitarios constituyen los espacios de desvinculación que separan y diferencian un medio de otro.⁹ André Gaudreault y Philippe Marion describen el presente “magma audiovisual” como “una seriación transmediática sincrónica, que interrumpe los intervalos de identidad”.¹⁰ Plantean el concepto de multimedia como resultado de una nueva concepción del paisaje mediático y de los intervalos en serie que los separan, cuya finalidad es neutralizar esos intervalos de identidad hasta ahora bien delimitados. Frente a este panorama dinámico de fronteras permeables resulta oportuno problematizar sobre las categorías de ficción televisiva o serie de televisión, en tanto su esencia nominal ancla las narraciones a un único soporte mediático mientras que éstas son producidas, distribuidas y exhibidas principalmente a través de las plataformas digitales, una suerte de “torre de babel” del escenario audiovisual. Con la introducción de las nuevas tecnologías que reconfiguran los espacios tradicionales de producción y consumo cultural, la noción de identidad múltiple¹¹ describe, a nuestro entender, de un modo más satisfactorio el paisaje multimedial contemporáneo. En este contexto el concepto de ficciones convergentes resulta más apropiado para abordar y reflexionar sobre las variadas propuestas narrativas que se visualizan a través de los diferentes formatos y dispositivos.¹²

Al interior de esta nueva cartografía mediática en la que estamos inmersos, diferentes formas de representación emergentes dirigen la atención sobre sus patrones formales, dando lugar a categorías como narraciones ergódicas¹³ y transmediáticas,¹⁴ series webinteractivas y/o inmersivas,¹⁵ que favorecen nuevas conceptualizaciones adaptadas a un escenario audiovisual en permanente transformación. Tal es así que la superabundancia de series estrenadas cada año por las cadenas televisivas tradicionales y los servicios en línea como Netflix, Hulu o Amazon Prime Video, ha impulsado la noción de *Peak TV*, término acuñado en 2015 por John Landgraf, presidente del canal FX, para referirse a la extensa oferta que caracteriza a la televisión contemporánea.¹⁶

La expansión de la narrativa seriada en cine y televisión hizo que la distinción entre ambos medios se volviera borrosa, reclamando la formulación de nuevas categorías que den cuenta de un territorio en constante transformación, como post-television o post-serialidad.¹⁷ Coincidimos con Ariane Hudelet y Anne Crémieux en que el “cine” y la “televisión” deben ser entendidos como entidades cambiantes y fluidas, que necesitan definiciones siempre renovadas basadas en la observación crítica y la reflexión.¹⁸ Los debates terminológicos, según las autoras, ilustran una elección epistemológica entre la convergencia y la divergencia, entre la intermedialidad y la especificidad del medio como los criterios más fructíferos para abordar la serie como forma artística. Son justamente las zonas de contacto y diálogo con otros medios las que le otorgan a la serialidad narrativa audiovisual su especificidad como forma cultural y las que la distinguen, más allá de sus diversas variantes expresivas y procedimentales, del sistema mediático del que forman parte. En términos de Mario Carlón, en una era post-medio masivos, el post-cine y la post-televisión describen, de una forma más atinada, el nuevo paradigma audiovisual dominado por la sobreoferta y accesibilidad de los productos –a partir de las transformaciones tecnológicas– y la reconfiguración de los espacios tradicionales de producción y consumo de los discursos ficcionales.¹⁹ Como señala Laura Pousa, estamos ante

un modelo de negocio que amplía el recorrido tradicional de la emisión convirtiendo a la distribución en una pieza clave de la internacionalización del producto, que condiciona no solo las estrategias de compra, sino también las de producción.²⁰

Una internacionalización que, a partir de las nuevas alianzas productivas entre productoras locales y las plataformas de *streaming* de videos bajo demanda, pone el foco en los flujos transnacionales de la ficción televisiva y en cómo esta es moldeada por las nuevas dinámicas de intercambio en la producción y exhibición.²¹

Plataformas digitales y desafíos regulatorios

Desde una dimensión económica, el auge de las series de ficción a través de las plataformas transformó radicalmente la industria audiovisual, a partir de cambios como “el paso de lo local a lo global, la importancia de las coproducciones, la apuesta por la figura del *showrunner* y las sinergias entre las diferentes ventanas de exhibición como clave para la rentabilidad de los productos”.²² Ariane Hudelet y Anne Crémieux sostienen que la serialidad está en el corazón del cine comercial dominante, con altos presupuestos y franquicias de gran recaudación que presentan secuelas, precuelas y *remakes*, desde el Universo Cinematográfico de Marvel hasta *Star Wars*, y desde *Alien* hasta *The Hobbit*. En esa misma línea Gray y Johnson expresan que a nivel de la producción es posible establecer conexiones más profundas entre el cine y la televisión. Según estos autores, si bien la distribución y exhibición de los films de Marvel está destinada a las salas de cine, las dinámicas creativas e industriales que genera el producto debe significativamente a las formas y prácticas televisivas. De esa manera las diferentes etapas del proceso productivo audiovisual no sólo se modifican con el imperio de la serialidad sino que conviven con las prácticas de otras culturas creativas.

Si nos trasladamos a un país como la Argentina, nos encontramos con que las nuevas narrativas audiovisuales han ido ganando terreno en los últimos años instalándose como productos culturales dominantes. Sin embargo, sus formas de producción y exhibición desafían las normativas vigentes y exigen revisar y actualizar el marco regulatorio, un proceso que se desarrolla a diferentes velocidades en el contexto global. Según el estudio de Leandro González, el mercado de plataformas es dinámico en lo que hace a su modelo económico como al surgimiento de nuevos competidores, encontrándose en un proceso de maduración. En Argentina, las plataformas de *streaming* audiovisual en el conjunto de los servicios digitales proceden en su mayoría de Estados Unidos y representan un 88% del total de la importación. Los flujos de dinero vinculados a los sistemas de abono son suficientes, según el investigador, para fundamentar “proyectos de regulación,

promoción y desarrollo del sector audiovisual nacional”.²³

Tomando como ejemplo paradigmático a Netflix, González analiza el despliegue global de las plataformas de *streaming* audiovisual y sus principales implicancias materiales y simbólicas, enmarcadas en el debate sobre la regulación de los flujos culturales internacionales. Según el investigador, gravar impositivamente a las grandes plataformas no sería suficiente, sino que es necesario inscribirlas en una política que elabore estrategias de desarrollo integral del sector audiovisual nacional, fomentando no sólo la producción sino también su distribución y comercialización.²⁴

Ante este panorama y para defender los contenidos audiovisuales nacionales, el colectivo argentino denominado Espacio Audiovisual Nacional (EAN) presentó en 2021 un nuevo proyecto de ley para la producción audiovisual. Algunos de los objetivos de esta propuesta contemplan que el Estado argentino –a través del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)– regule el nuevo entorno audiovisual e imponga un gravamen a las nuevas tecnologías y plataformas digitales, establezca la “cuota de pantalla” en todos los servicios para que se incluyan las producciones nacionales en su catálogo de programación –fortaleciendo su visibilidad y comercialización– y amplíe el fomento a todas las instancias del proceso, desde el proyecto hasta su difusión.²⁵ Las nuevas dinámicas productivas introducidas por los servicios digitales en línea han modificado las estrategias de negocios de la industria audiovisual, la estructura y funcionamiento de las productoras y la cantidad y calidad de los contenidos generados en este nuevo escenario. Sin embargo, este movimiento expansivo y de transformación radical –que involucra cada una de las instancias que intervienen en el proceso de creación audiovisual– no es acompañado aún por una legislación que logre regular el impacto que tienen las plataformas en el sector y las diferentes alianzas establecidas entre las productoras locales y las cadenas internacionales en la industria nacional.

Narrativa seriada audiovisual: esbozo de los diferentes vínculos entre la televisión y el cine

La colaboración entre las industrias del cine y la televisión no es una práctica reciente. Las primeras participan en la propiedad de las emisoras televisivas y producen programas y películas para televisión, mientras que ésta deviene una de las principales fuentes de financiamiento del cine, tanto por la compra de derechos como por su participación directa en la producción de cine.²⁶ Kristin Thompson señala que las producciones de *films* y de televisión han estado unidas simbióticamente desde la década de los sesenta en los Estados Unidos.²⁷ En la Argentina, es a partir de 1995 que los canales de televisión pertenecientes a multimédios privados incursionaron en la producción cinematográfica.²⁸ Y ese cruce o intercambio a nivel industrial no se produce solo en la esfera narrativa, sino también que directores, actores y actrices transitan en ambos espacios. Ya desde la etapa experimental que caracterizó los comienzos del medio televisivo en la Argentina, artistas y profesionales del cine y la radio participaron de él y contribuyeron así en su legitimación como medio diferenciado y en su institucionalización.²⁹ El Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva informa, a su vez, que en la actualidad “autores, directores, guionistas, técnicos y talentos, circulan por ambos mundos, el cine y los contenidos seriados, casi sin distinción”.³⁰ Es justamente la presencia de artistas consagrados en el cine uno de los elementos que motiva a Thompson a extrapolar a la televisión el estatuto artístico del cine, como podemos observar a nivel dramático, en la construcción de la puesta en escena y en la conformación de los elencos actorales en *Doce casas. Historias de mujeres devotas* (2014), de Santiago Loza y en *La casa* (2015), de Diego Lerman. (Fig. 1)

La confluencia actual del cine y la televisión en la serialidad narrativa audiovisual cimienta una textualidad híbrida en la cual los márgenes de ambas esferas culturales hasta entonces delimitados devienen borrosos, la permeabilidad que se manifiesta en diferentes niveles de contacto. ¿Cómo podemos abordar esas zonas de contacto o convergencia en las cuales en un mismo movimiento se alumbran y neutralizan los intervalos identitarios?

Primero, desde una perspectiva estilística y genérica suele señalarse la calidad estética de los proyectos televisivos que se entroncan con la factura estética cinematográfica y sus convenciones de género. Segundo, a partir de sus estrechos vínculos narrativos, cuya manifestación más evidente es la continuación de las películas por parte de las series, ampliando su universo ficcional ya sea hacia adelante o hacia atrás en función del punto cero del relato, multiplicando las líneas de acción y profundizando en el desarrollo de los personajes; y viceversa, cuando las series devienen películas que condensan lo planteado episódicamente. Tercero, desde el ámbito de la exhibición, a partir de la presencia en los festivales internacionales de cine del formato seriado mediante la creación de secciones especiales para su visualización. Como veremos a continuación, la colaboración entre el cine y la televisión se remonta a los comienzos de su convivencia, cuando la emergencia de la televisión representó, al igual que la aparición de las plataformas de *streaming*, una amenaza para el futuro del cine y las salas de proyección.



Fig.1. *Doce casas. Historias de mujeres devotas* (2014, Santiago Loza).

Cruces narrativos y estilísticos: interdiscursividad y transmedia

La narración seriada devino un espacio de confluencia de diversas formaciones discursivas dentro del cual se articulan aspectos tanto formales como temáticos. El consumo dentro de esta nueva era audiovisual está dado por un “nuevo sujeto espectador que integra los saberes de los sujetos espectadores anteriores (televisivo y cinematográfico) en un escenario mediático *convergente*”.³¹ Laura Cortés Selva y María del Mar Rodríguez Rosell analizan el estilo visual de las series de ficción

inspirado en el medio cinematográfico a partir de elementos como la iluminación, la planificación de las escenas y la tipología de planos, el formato de grabación, el movimiento de la cámara, las ópticas y la colorimetría.³² Cascajosa Virino, por su parte, advierte la influencia del cine en la serialidad televisiva por la importancia atribuida a los valores estéticos que denomina televisualidad.³³ A su vez, el potencial semántico de las series de ficción es notable, según María Lourdes López Gutiérrez y Nicolás Gavilán,³⁴ dada su audacia en el tratamiento temático, la construcción de personajes cada vez más complejos, la asimilación de múltiples lenguajes además del cinematográfico y el potencial intertextual favorecido por su tendencia a retomar historias y referencias de la cultura popular.

Mario Carlón propone un análisis interdiscursivo a partir del cual examinar los vínculos que las series ficcionales mantienen con otros discursos audiovisuales históricos. Por ejemplo, el investigador compara la narratividad de las series actuales con el cine de Hollywood de las últimas décadas –en oposición a la transparencia del cine clásico– y establece ciertas similitudes en sus modos de narrar, como el empleo de procedimientos que desestabilizan el marco interpretativo del sujeto espectador, la deconstrucción de la sintagmática y el abandono del orden cronológico, la exploración de la dimensión temporal y los múltiples universos diegéticos que conviven con la vigilia.³⁵ Es sugerente la equiparación que el autor establece, a nivel narrativo, de las series con el cine de Hollywood, misma comparación que, en otro orden, se establece en el ámbito de la producción a partir de la figura del director. Por su parte, Vicente Gosciola plantea las articulaciones entre la televisión y el cine a través de la narrativa transmedia, la cual se configura en un sistema de narrativas integradas y complementarias que requieren la combinación de los medios de comunicación.³⁶

Si bien la frontera divisoria resulta cada vez más difusa en un contexto de convergencia mediática y digital, Kristin Thompson postula la especificidad del cine y la televisión como lenguajes, y sostiene que es en la narrativa de las series de ficción donde se pueden observar con mayor claridad las diferencias entre ambas formaciones discursivas.³⁷ La investigadora propone el análisis formal de las series desde

una perspectiva estética y, en sintonía con el planteo de Carlón, sostiene que las técnicas empleadas en el cine clásico pueden hallarse en las series de televisión para crear claridad y unidad narrativa: el modelo de estructura lineal y la organización expositiva aristotélica (introducción, nudo y desenlace), el desarrollo argumental basado en la causalidad, la motivación de los personajes y los planos exteriores al comienzo de cada episodio en los que se sitúan las acciones. Es en los cortes o interrupciones publicitarias y su impacto en la narración en donde residiría la diferencia principal de las estrategias narrativas del cine y la televisión. Asimismo, Thompson añade como rasgos distintivos la multiplicidad de tramas y de personajes y lo que denomina la “exposición dispersa”, un tipo de redundancia específico de la televisión. Por su parte, Manuel Garin manifiesta que la serialidad y la continuidad temporal son los rasgos clave de la ficción seriada televisiva, por lo que plantea la necesidad de desarrollar un vocabulario propio para la narrativa televisiva basado en sus características, siempre comparando su estructura “dinámica” con otros medios. La estructura narrativa de las series debe entenderse, según el autor, como un concepto maleable, en tanto que la segmentación episódica, el *feedback* del público y la periodización intermitente forman parte de su dinamismo formal.³⁸

Las series comparten el lenguaje del cine en cuanto a recursos de composición y diseño de los planos, movimientos de cámara y puesta en escena, aunque difieren tanto en el ámbito de la producción como en su modo de abordaje y análisis. Es así como la organización narrativa reclama una tipología y un análisis textual exclusivos para esta forma discursiva, cuyas variables y particularidades están dadas fundamentalmente por su duración y su grado de clausura. En el afán por definirla y caracterizarla, la serie tiene como rasgo diferencial aquello que le da su nombre: la serialidad entendida como la secuenciación o dosificación narrativa con potencial de expandir un universo diegético en función de su posicionamiento dentro del mercado. La diferencia principal con el cine a nivel del lenguaje residiría principalmente en su estructura narrativa y en la duración de las microestructuras que conforman cada episodio.

Historias itinerantes: películas que devienen series y viceversa

Otro de los vínculos entre el cine y la televisión plausible de estudio es el de las adaptaciones. Como señala Kristin Thompson, la explosión de los medios masivos de comunicación creó una demanda insaciable de historias de todo tipo.³⁹ La transferencia de historias entre ambos medios se aceleró con el asentamiento de la narrativa seriada como producto generalizado de consumo, si bien hay numerosos antecedentes que dan cuenta del intercambio narrativo entre ambos lenguajes.

El aumento acelerado de este lazo translingüístico –que supone el traspaso de formato y la continuidad de los contenidos narrativos en un nuevo lenguaje– forma parte de una marcada y redituable tendencia en el ámbito de la producción internacional que promueve diferentes formas de relación del consumidor con el producto. Muchas veces las series continúan el entramado ficcional de las películas o constituyen el punto de partida de un armazón narrativo devenido en largometraje. En el primer caso, las narrativas seriadas amplían el universo planteado en su textualidad primigenia al multiplicar y desarrollar las líneas dramáticas bosquejadas y al profundizar en los personajes e imprimirle matices. En el segundo caso, la versión cinematográfica condensa los núcleos narrativos desperdigados episódicamente y, en muchas ocasiones, restringe el centro de interés a un solo personaje. Si bien no se trata de una práctica muy extendida en Argentina, hay casos como la versión cinematográfica *Erdosain* (2020, Fernando Spinner y Ana Piterbag) de su serie de ficción *Los siete locos y los lanzallamas* (2015), que focaliza precisamente en el personaje Erdosain; y *Cromo* (2015, Lucía Puenzo, Nicolás Puenzo y Pablo Fendrik), sobre la que volveremos enseguida. (Fig. 2)

Entre los casos internacionales más emblemáticos podemos señalar como antecedentes a *Secretos de un matrimonio* (*Scener ur ett äktenskap*, 1973), *Cara a cara* (*Ansikte mot ansikte*, 1976) y *Fanny y Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982) de Ingmar Bergman, proyectos televisivos del realizador sueco que contaron con su versión cinematográfica para la exhibición internacional. Como casos más recientes de

realizadores cinematográficos que incursionaron en dicho tránsito en ambas direcciones se encuentran la serie de televisión *Irma Vep* –remake del film homónimo dirigido por Olivier Assayas en 1996 y presentada en la plataforma HBO Max en 2022– y la miniserie *Carlos* (2010), que tuvo su versión cinematográfica en el mismo año. Sobre esta última y la miniserie *Misterios de Lisboa* (2010) de Raúl Ruiz –que también tuvo su traspaso al largometraje– Ángel Quintana plantea la posibilidad de una televisión de autor en Europa a contracorriente de la hegemonía de los grandes guionistas televisivos americanos como también una reivindicación de la puesta en escena. La apuesta inicial de directores como Roberto Rossellini y Rainer Werner Fassbinder –quienes también desarrollaron proyectos televisivos– “pasaba por reivindicar la televisión como un territorio de exploración, de dilatación narrativa y de reformulación de determinadas ideas de puesta en escena”.⁴⁰

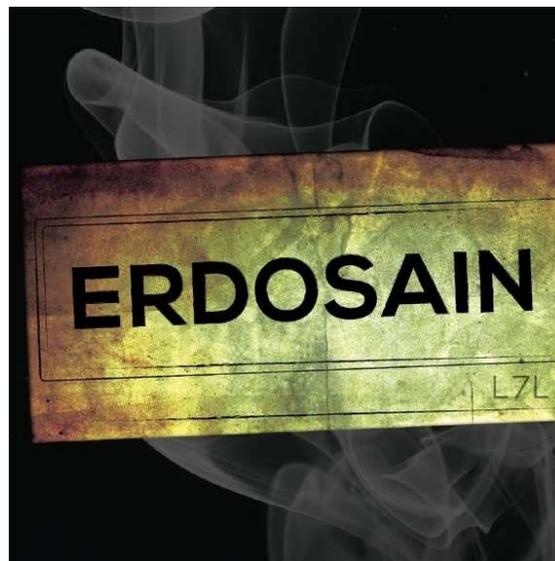


Fig. 2. *Erdosain* (2020, Fernando Spiner y Ana Piterbag).

En Estados Unidos, el ejemplo paradigmático de la itinerancia argumental está representado por la serie creada por David Lynch y Mark Frost: *Twin Peaks* (1990). La ficción vio la luz como una serie televisiva de dos temporadas, fue seguida por el film *Twin Peaks: Fire Walk With Me* (1992) para finalmente, veinticinco años después, ofrecer una tercera temporada en 2017, titulada *Twin Peaks: The Return*. Emilio Bernini considera a esta serie como un modelo de hibridación genérica –por la figura retórica de la ironía hacia el policial– y señala

que es posible encontrar en ella los rasgos que describen a la serie televisiva contemporánea, como la transformación de la historia y la innovación narrativa en la duración extendida del tiempo, el desplazamiento y proliferación de las líneas narrativas independientes de la trama principal y la disposición de los personajes de acuerdo al avance indefinido de la narración.⁴¹

Pantallas compartidas

En lo concerniente a los ámbitos de exhibición de la narrativa seriada contemporánea surge una paradoja en los modos de acceso a esta forma cultural en donde, una vez más, reaparece esa difusa zona fronteriza entre cine y televisión, eje articulador de este trabajo. Una paradoja en el sentido de que los proyectos televisivos han ido conquistando en los últimos años aquellos espacios de exhibición tradicionales como los festivales internacionales de cine, instalándose y creando secciones especiales –tanto para su visualización como para sesiones de *pitching* y el planteo de debates sobre las tendencias de las series a través de conferencias de prensa y mesas redondas– que tienen en común, según Cascajosa, no ser competitivas, adaptarse a los gustos de su público y seleccionar principalmente aquellas producciones vinculadas a profesionales del cine.⁴²

Dentro del número creciente de estas secciones que se fueron conformando en los últimos años se encuentran *Series Prime Time* del Festival Internacional de Cine de Toronto y *Berlinale series* del Festival Internacional de Cine de Berlín, inauguradas en 2015; *Episodic–Epidemic* del Festival de Cine de Rotterdam y *Tune in* del Festival de Cine de Tribeca, creados en 2016; *Canneseries*, creado en 2018, del Festival de Cannes. Se trata de una conquista que demuestra una práctica mancomunada de exhibición dentro de la cual ambas formas de representación participan con el objetivo de dar a conocer y promocionar sus respectivas producciones como así también marcar tendencias estéticas y narrativas. Asimismo, en 2015 se creó el mercado de proyectos en línea *Filmmarket Hub*, destinado a fomentar a guionistas y directores en el desarrollo de ideas originales para proyectos de cine y televisión. A través de esta interfaz, considerada la más grande de Iberoamérica, se acompañan los

proyectos creativos en sus diferentes fases de desarrollo, desde el contacto con productores hasta los acuerdos con coproductores, agentes de venta internacionales, distribuidores o *commission editors* de cadenas de televisión o plataformas de vídeo bajo demanda.⁴³ (Fig. 3)



Fig. 3. Logo Canneseries.

Gray y Johnson buscan desnaturalizar aquellos discursos que sugieren que los rasgos esenciales del cine y la televisión están definidos por su contexto de exhibición y para ello examinan diferentes instancias en las cuales la televisión fue exhibida en el cine (como los festivales) y el cine fue consumido en la televisión. El objetivo de los autores es demostrar que ambos medios no pueden ser comprendidos de manera aislada, sino que su exhibición y consumo se superponen, señalando que las industrias y culturas mediáticas no sólo se oponen a las fronteras que se utilizan para definirlos, sino que son ellas las que construyen los límites a través de las propias estrategias y prácticas con las que operan.⁴⁴

Dentro de la creciente participación a nivel global del formato seriado en festivales de cine hubo ficciones televisivas, realizadas por cineastas argentinos, seleccionadas para proyectarse en dichos espacios.⁴⁵ Entre ellas *La casa* (2015), dirigida por Diego Lerman, tuvo su estreno internacional en el Festival de Cine de Rotterdam en la mencionada sección *Episodic–Epidemic* destinada a series televisivas internacionales creadas por cineastas. Por su parte, *Cromo* fue el único producto televisivo de América Latina elegido para participar en *Prime Time* del Festival Internacional de Cine de Toronto. Y *Entre hombres* (2021), de Pablo Fendrik, fue la primera producción argentina en integrar la

sección Berlinale Series 2021, “destinada a series de alta factura técnica, narrativa contemporánea y propuesta creativa ligada al séptimo arte”.⁴⁶ Luego de su repaso por las diferentes secciones destinadas a series de televisión, Cascajosa establece “dos grandes tendencias: las series como producto para llevar público a las salas de los festivales y las series como producto industrial en busca de coproductores y nuevos mercados”,⁴⁷ como fue el caso de *La Casa y Cromo*. Los derechos de esta última fueron adquiridos por la distribuidora francesa Pyramide International para adaptar la serie al largometraje.⁴⁸

También y dentro del ámbito de la exhibición, es fundamental la omnipresencia de las plataformas de servicios en línea que impulsó la abrupta caída del consumo en el soporte televisivo. La disponibilidad de los contenidos audiovisuales en múltiples dispositivos –celulares, *tablets* y computadoras– hizo que, según la investigación publicada por The Gauge, en julio de 2022 el consumo de las plataformas superara a los canales y señales tradicionales en horas de visualización.⁴⁹ Por otro lado, cada plataforma difiere en su funcionamiento respecto de la disponibilidad de los productos audiovisuales. Algunas de ellas, principalmente Netflix que fue la impulsora, ofrecen de una vez las temporadas completas propiciando el *binge watching*; y otras como HBO Max, Disney + y Amazon Prime Video, emulan los tiempos del modelo tradicional televisivo a partir de entregas semanales de los episodios. Este modelo de capítulo por semana, cada vez más adoptado por los gigantes del *streaming*, tiene como ventaja la maximización del tiempo de compromiso por parte de los espectadores, ya que la espera entre un capítulo y otro fomenta mayores debates y expectativas respecto al devenir de la serie.

Más allá de la convivencia pacífica del cine y la televisión en los festivales internacionales, existe una batalla entre las salas de proyección y las plataformas de *streaming* por la distribución y exhibición de los *films*.⁵⁰ Se trata de un conflicto desatado a nivel global en el que se dirime principalmente la ventana de explotación de los *films* (cuánto tiempo se espera desde el estreno en salas hasta el estreno en las plataformas) y que actualiza la batalla por la hegemonía de la innovación, el control y el poder sobre los medios de comunicación.⁵¹

Por último, para comprender los cambios profundos que suponen las tecnologías emergentes y la desestabilización de las prácticas de representación tradicionales, proponemos revisar el modelo de crisis formulado por Rick Altman para pensar la historia del cine. Así como la noción de cine se ha ido redefiniendo a lo largo de su historia a causa de las crisis ocasionadas con motivo de la introducción de nuevas tecnologías y el desarrollo de otros campos de entretenimiento, como planteamos en un comienzo la televisión también ha sido objeto de definiciones cambiantes. Según el teórico, las crisis atraviesan tres etapas que se superponen y repiten y cada una de ellas forman parte del ecosistema audiovisual contemporáneo: identidad múltiple, lucha jurisdiccional y acuerdo negociado. Veamos en qué consiste cada una de ellas y cómo tienen lugar en el contexto que analizamos.

La introducción de una nueva tecnología genera nuevas prácticas sociales y culturales que desequilibran un modo de representación, quitándole su identidad única y equiparándola de esa manera con otras prácticas culturales. Cuando Altman postula que “cada aspecto de su existencia –terminología, tecnología, mano de obra, textualidad, estatuto legal o explotación– testimonia esta incierta y múltiple identidad”⁵² es imposible no pensar en el sistema mediático actual, en el que la falta de regulación, por mencionar algunos de esos aspectos, es equiparable a la ambigüedad en el tratamiento legal luego de la introducción del sonido en el cine. Asimismo, todo nuevo medio de comunicación que se integra a un sistema mediático existente introduce nuevas dinámicas y acuerdos de negocios sin precedentes.

En simultáneo con el proceso de conformar una identidad definida y separada del resto de las prácticas culturales de las cuales emerge, la consolidación de un nuevo sistema representacional va acompañado de conflictos judiciales y luchas de intereses que contribuyen en su individuación, al orientar su explotación y limitarla a su jurisprudencia. Ciertas batallas –como la ventana de explotación mínima de los contenidos en los cines antes de ser lanzados en las plataformas, que garantiza incluso el concepto de obra cinematográfica–⁵³ llegan a su fin tras los acuerdos y negociaciones entre las diferentes compañías que representan el

nuevo medio, delimitando su funcionamiento mediante “nuevas definiciones y nuevas utilidades de la nueva tecnología, nuevos códigos de la realidad y nuevas alianzas entre los sistemas de representación y quienes los fabrican, distribuyen y consumen”.⁵⁴ Durante el cese de la contienda la nueva forma de representación se expande y consolida a través de una diversidad de propuestas estéticas y narrativas. Al tiempo que acapara la atención e impulsa interpretaciones que contribuyen a crear un campo de estudio en expansión.

fenómeno contemporáneo de la industria audiovisual –la era post-medio masivos que describe Carlón– dentro de la cual la narración seriada audiovisual entendida como un relato en potencia que traspasa formatos y fronteras, deviene su insignia.

Hacia una definición de post-serialidad

En el recorrido planteado por las diferentes perspectivas de análisis motivadas por las nuevas modalidades productivas y de exhibición de la narrativa seriada audiovisual, el debate sobre su especificidad a partir de sus vínculos con otras series culturales cobra un lugar destacado. Las terminologías capaces de dar cuenta de la complejidad que encierra un lenguaje dinámico y en constante transformación devienen provisionales como resultado del nuevo entorno audiovisual, en el cual “la producción, distribución y consumo de ficción seriada en, para y a través de plataformas de streaming ha impactado transformando la serialidad tanto en sus aspectos formales como en el tratamiento estético, temáticas y narrativas”.⁵⁵

Luego de trazar un mapa de los estudios recientes que abordan diferentes aspectos de la ficción seriada proponemos esbozar algunos de los rasgos que nos permiten acercarnos a una definición de post-serialidad que dé cuenta de las variadas formas que asume este tipo de relato. Entendemos la post-serialidad como una textualidad híbrida y dinámica en constante desarrollo, que constituye un espacio privilegiado de congregación de diferentes formaciones discursivas de contornos difusos. La multiplicidad o heterogeneidad narrativa – uno de sus atributos esenciales– admite diferentes formas de exhibición y modos de lanzamiento. Se trata de un sistema textual híbrido transnacional que viaja por diferentes mercados internacionales, en los cuales los acuerdos y negociaciones generados –como coproducciones y contratos de distribución– determinan su desarrollo temporal y narrativo. Al menos de forma provisional, la noción de post-serialidad nos permite dilucidar un

Notas

¹ Vicente Gosciola, “As articulações da narrativa transmídia entre a TV e o Cinema”, en Dilma Beatriz Rocha Juliano, Gilberto Alexandre Sobrinho, Miriam de Souza Rossini (orgs.), *Televisão: formas audiovisuais de ficção e documentário*, Palhoça, Unisul, 2013, pp. 202-213.

² Luis García Fanlo, *El lenguaje de las series de television*, Buenos Aires, Eudeba, 2016.

³ Gaby Allrath y Marion Gymnich (eds.), *Narrative Strategies in Television Series*, New York, Palgrave Macmillan, 2005; María de Lourdes López Gutiérrez y María Teresa Nicolás Gavilán, “El análisis de series de televisión: construcción de un modelo interdisciplinario”, en *ComHumanitas: Revista Científica de Comunicación*, vol. 6, n°1, 2015, pp. 22-39; Martín Greco, “Narrativa serial audiovisual: estructuras y procedimientos de la ficción televisiva”, *Toma Uno*, vol. 7, n° 7, 2019, pp. 45-66.

⁴ Veronica Innocenti y Guglielmo Pescatore “Los modelos narrativos de la serialidad”, *La Balsa de la Medusa*, n°6, 2011, pp. 31-50.

⁵ Guillermo Mastrini y Fernando Krakowiak, “Netflix en Argentina: expansión acelerada y producción local escasa”, *Comunicación y Sociedad*, año 18, 2021, pp. 1-23; Verónica Heredia Ruiz, “Revolución Netflix: desafíos para la industria audiovisual”, en *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, n° 135, 2017, pp. 275-296; Leandro González, “Una perspectiva latinoamericana sobre Netflix y los ecosistemas audiovisuales locales”, en *XVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIC)*, 2022.

⁶ Francisco Campos-Freire, Miguel de Aguilera-Moyano y Marta Rodríguez-Castro, “Impacto de las plataformas globales en la competencia mediática y los resultados de las empresas de comunicación europeas”, *Communication & Society*, vol. 31, n°3, 2018, pp. 223-238.

⁷ Manuel Garín, “Heridas infinitas: estructura narrativa y dinámicas seriales en la ficción televisiva”, *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, n°24, 2017, pp. 27-41.

⁸ Jonathan Gray y Derek Johnson, *Television Goes to the Movies*, Nueva York, Routledge, 2021.

⁹ André Gaudreault y Philippe Marion, “Los intervalos seriales bajo el prisma de las series culturales”, *Cine Documental*, n°23, 2021, pp. 291-324.

¹⁰ *Ibid.*, p. 301.

¹¹ Rick Altman, “Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis”, *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, n° 22, 1996, pp. 6-19.

¹² Laura Pousa, “Las plataformas y la creación de contenidos mainstream: Una aproximación a las nuevas «ficciones convergentes»”, *Revista Secuencias*, 2018, pp. 15-32.

¹³ Crisóstomo y Valderrama Carreño plantean que “la narrativa ergódica contemporánea es aquella que requiere del esfuerzo y de una “lusory attitude” del teleusuario, con la premisa de la subversión de la linealidad narrativa, en la que se necesita de una navegación activa a través de las diferentes partículas narrativas (...)”. Raquel Crisóstomo y Marc Valderrama Carreño, “Nuevos acercamientos a la narrativa ergódica: el caso *Bandersnatch*”, *Miguel Hernández Communication Journal*, vol. 11, n°2, 2020, p. 259-274.

¹⁴ Según Jenkins “Una historia transmediática se desarrolla a través de múltiples plataformas mediáticas, y cada nuevo texto hace una contribución específica y valiosa a la totalidad. En la forma ideal de la narración transmediática, cada media hace lo que se le da mejor, de suerte que una historia puede presentarse en una película y difundirse a través de la televisión, las novelas y los cómics; su mundo puede explorarse en videojuegos o experimentarse en un parque de atracciones”. Henry Jenkins, *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2008, p. 101; Vicente Gosciola, *op. cit.*, p. 205.

¹⁵ Murolo y Ader definen la serie web “como un formato emergente, flexible y accesible. [...] relatos de ficción, documental o animación breves destinados a nuevas pantallas [...]”, p. 122. Leonardo Murolo y Natalia Ader, “La serie web como formato incisivo. Un análisis narrativo de *Gorda*”, *Cuaderno 108 | Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 2020/2021, pp. 121-133; Giancarlo Capello Flores, “Prácticas narrativas en las ficciones seriadas para la web. Una mirada a la producción de cuatro países en Sudamérica”, *Comun. soc [online]*, vol.16, 2019, pp. 1-22.

¹⁶ Derek Johnson, *From Networks to Netflix. A Guide to Changing Channels*, New York, Routledge, 2018.

¹⁷ Ariane Hudelet y Anne Crémieux (ed.), *Exploring Seriality on Screen Audiovisual Narratives in Film and Television*, Nueva York, Routledge, 2021.

¹⁸ *Ibid.*, p. 6.

¹⁹ Mario Carlón, *Después del fin: una perspectiva no antropocéntrica sobre la post-tv, el post-cine y youtube*, Buenos Aires, La Crujía, 2016.

²⁰ Laura Pousa, *op.cit.*, p. 18.

²¹ Guillermo Orozco Gómez y Maria Immacolata Vassallo de Lopes (coords.) *Transnacionalización de la ficción televisiva en los países iberoamericanos*, Obitel, Porto Alegre, Sulina, 2012.

²² Nayín Costas, “Claves y futuro de la ficción en la era de las plataformas: la visión de tres grandes CEO”, en https://www.elconfidencial.com/television/series-tv/2021-10-12/modelo-series-futuro-productoras-plataformas_3301682/, (acceso: 29/09/2022).

²³ Leandro González, *Importación de servicios audiovisuales en Argentina. Incidencia de las plataformas*, Observatorio Audiovisual INCAA, 2022.

²⁴ Leandro González, “Una perspectiva latinoamericana sobre Netflix...”, *op.cit.*, p. 21.

²⁵ “Nuevo proyecto de Ley para la Producción Audiovisual”, en *Página 12*,

<https://www.pagina12.com.ar/352118-nuevo-proyecto-de-ley-para-la-produccion-audiovisual>, (acceso 25/09/2022).

²⁶ José Ramón Pérez Ornia, “¿Qué es la televisión?”, en Jorge La Ferla, (comp.) *Televisión, Coloquio Internacional sobre TV*, Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica, 2011.

²⁷ Kristin Thompson, *Storytelling in Film and Televisión*, Harvard University Press, 2003.

²⁸ Gustavo Aprea, *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*, Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2008. Los filmes *Comodines* (1997, Jorge Nisco) y *La furia* (1997, Juan Bautista Stagnaro) fueron producidos por Pol-Ka Producciones y Telefé respectivamente.

²⁹ Mirta Varela. *La televisión criolla (Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna, 1951- 1969)*, Buenos Aires, Edhasa, 2005. La participación en la televisión de Oscar Ferrigno y Carlos Gandolfo fue importante ya que contribuyeron en la conformación de una estética específicamente televisiva (p. 81) y Canal 9 incorporó a estrellas como Luis Sandrini y Tita Merello (provenientes del cine y de la radio) para aportar el prestigio de su trayectoria previa y legitimar el nuevo canal (p. 121).

³⁰ Pablo Julio Pohlhammer y Ezequiel Rivero, “El lento regreso de la ficción seriada y el fortalecimiento de las plataformas en la post-pandemia” en María Immacolata Vassallo de Lopes, Juan Piñón, Catarina Duff Burnay (coords.), *Transformaciones en la Serialidad de la Ficción Televisiva... op. cit.*, pp. 47-73.

³¹ Mario Carlón, *Después del fin...*, op.cit., p. 113.

³² Laura Cortés Selva y María del Mar Rodríguez Rosell, “La influencia del estilo visual cinematográfico en las series de ficción televisivas”, en: Miguel A. Pérez-Gómez (ed.), *Previously on. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*, Sevilla, Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, 2011.

³³ Concepción Carmen Cascajosa Virino, “La televisión llega a Hollywood una aproximación a los dramáticos llevados al cine”, *Ámbitos: Revista internacional de comunicación*, nº 13-14, Sevilla, 2005, pp. 91-108.

³⁴ María de Lourdes López Gutiérrez y María Teresa Nicolás Gavilán, “El análisis de series de televisión: construcción de un modelo interdisciplinario”, *ComHumanitas: Revista científica de comunicación*, vol. 6, nº1, Facultad de Comunicación de la Universidad de Los Hemisferios, Quito, 2016, pp. 22-39.

³⁵ Mario Carlón, “Entre el cine y la televisión. Interdiscursividad antes de la transmediatización en las series americanas de televisión”, en Miguel A. Pérez-Gómez (ed.), *Previously on. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*, Sevilla, Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, 2011.

³⁶ Vicente Gosciola, op.cit.

³⁷ Kristin Thompson, op.cit.

³⁸ Manuel Garin, “Heridas infinitas: estructura narrativa y dinámicas seriales en la ficción televisiva”, *L’Atalante*, nº24, Valencia, Associació Cineforum L’Atlante, 2017, pp. 27-41.

³⁹ Kristin Thompson, op.cit.

⁴⁰ Ángel Quintana, “Al rescate de una vieja utopía”, *Cahiers du Cinema*, nº 47, 2011, pp. 32-33.

⁴¹ Emilio Bernini, “Las series de televisión y lo cinematográfico”, *Kilometro 111: Ensayos sobre cine*, Nº 10, Buenos Aires, 2012, pp. 25-40.

⁴² Concepción Cascajosa, “Festival Tribeca: series en la alfombra roja”, en <https://serializados.com/series-en-la-alfombra-roja-cronicas-del-tribeca-film-festival-cine/>, (acceso: 20/08/2022).

⁴³ “Filmmarket Hub, el mercado online de proyectos de cine y televisión más grande de Iberoamérica, renueva su web”, en <https://www.programaibermidia.com/filmmarket-hub-el-mercado-online-de-proyectos-de-cine-y-television-mas-grande-de-iberoamerica-renueva-su-web/>, (acceso: 30/09/2022).

⁴⁴ Jonathan Gray y Derek Johnson, op.cit, p. 21.

⁴⁵ Carolina Soria, “Ficciones televisivas argentinas en los festivales internacionales de cine”, *Comunicación y Medios*, vol. 29, nº41, Santiago de Chile, Facultad de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, enero-junio 2020.

⁴⁶ Lisica, Federico, “Entre hombres”: presencia argentina en la Berlinale”. *Página 12*, Buenos Aires, 2021, <https://www.pagina12.com.ar/326873-entre-hombres-presencia-argentina-en-la-berlinale>, (acceso: 30/09/2022).

⁴⁷ Concepción Cascajosa, “Festival Tribeca: series...”, op.cit.

⁴⁸ Más allá del interés que despertó el proyecto televisivo, la versión cinematográfica titulada *Cromo-La película de la serie* no tuvo un lanzamiento oficial, actualmente puede verse en la plataforma *Cont.ar* con el nombre de “Episodio 13” y figura como un “resumen de la serie”.

⁴⁹ “El fin de una era: por primera vez el streaming superó a la TV por cable”, en <https://www.otroscines.com/nota-18257-el-fin-de-una-era-por-primera-vez-el-streaming-supero-a>, (acceso: 8/10/2022).

⁵⁰ María Estévez, “El festival de Cannes y su lucha contra Netflix (de la mano de Amazon)”, en https://www.abc.es/play/cine/noticias/abci-festival-cannes-y-lucha-contra-netflix-mano-amazon-202107080130_noticia.html, (acceso: 11/10/2022). El origen de este conflicto se remonta al año 2017 cuando se presentaron dos películas producidas por Netflix en el Festival de Cannes. Las normas del festival europeo exigen películas estrenadas en cines y Netflix las estrena directamente en su plataforma.

⁵¹ Carlos A Scolari, *La guerra de las plataformas*, Barcelona, Anagrama, 2022.

⁵² Rick Altman, op.cit., p. 18.

⁵³ Iñigo Palacio, “Fernando Évole, CEO de Cine Yelmo: “Flexibilidad sí, pero debe haber una ventana de explotación mínima en los cines; si los estrenos solo van

a plataformas, perdemos el concepto de obra cinematográfica”, en <https://www.businessinsider.es/estrenos-cine-vs-streaming-equilibrio-ceo-cine-yelmo-981103>, (acceso: 9/10/2022).

⁵⁴ Rick Altman, *op.cit.*, pp. 18-19.

⁵⁵ Pablo Julio Pohlhammer y Ezequiel Rivero, *op.cit.*

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Carolina Soria; “Panorámica de la narrativa audiovisual contemporánea: hacia una definición de post-serialidad”, en *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, N°21 | segundo semestre 2022, pp. 61-72.

Recibido: 14 de octubre de 2022

Aceptado: 7 de diciembre de 2022